

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

DANIELE GROSS RAMOS

*EntreGêneros:*  
Representações do Feminino na Teledramaturgia Brasileira

São Paulo  
2016

**DANIELE GROSS RAMOS**

***EntreGêneros:***  
**Representações do Feminino na Teledramaturgia Brasileira**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutora em Meios e Processos Audiovisuais.

**Área de Concentração:** Meios e Processos Audiovisuais

**Linha de Pesquisa:** Cultura Audiovisual e Comunicação

**Orientadora:** Profa. Dra. Rosana de Lima Soares

**São Paulo**  
**2016**

Daniele Gross Ramos

*EntreGêneros:*  
representações do feminino na teledramaturgia brasileira

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutora em Meios e Processos Audiovisuais.

**Aprovada em:** \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_ / 2016.

**Banca Examinadora:**

---

Profa. Dra. Rosana de Lima Soares  
ECA – USP (orientadora)

---

Profa. Dra. Luciana Salazar Salgado  
DL/PPGL – UFSCar

---

Prof. Dr. Vander Casaqui  
PPGCOM – ESPM

---

Profa. Dra. Esther Império Hamburger  
ECA – USP

---

Profa. Dr. Eneus Trindade Barreto Filho  
ECA – USP

*À amiga Paula Paschoalick  
...uma das ausências mais presentes.*



# |agradecimentos|

A vida em si é uma batalha, árdua, prazerosa, dinâmica. Então, a ela, a esta possibilidade de vida e ensejos vai o meu primeiro agradecimento. E, concomitantemente, a minha mãe, **Cibele Gross Ramos** – Mamis –, eterna companheira que, mesmo diante de todas as faíscas que nossa relação possui, está ali, sempre. Sem a presença dela, eu certamente não estaria aqui, escrevendo estes agradecimentos. Cibele foi quem, mesmo sem saber, me deu forças para superar as dores dos últimos anos.

À **Rosana de Lima Soares**, mais que uma orientadora, alguém que nesses anos de academia também se tornou amiga, desde o mestrado. Intensamente agradeço sua presença que, nesses longos anos, soube me direcionar quando me senti perdida na trajetória desta pesquisa, que me ajudou a respirar fundo e a reunir forças para continuar nos trechos em que achava que não ia mais aguentar. Também agradeço à orientação primorosa e detalhada, com riqueza de detalhes, ultrapassando, muitas vezes, os limites da orientação.

À generosidade dos professores **Luciana Salazar Salgado** e **Eneus Trindade Barreto Filho**, que apesar de todas as falhas que o texto de qualificação apresentou, conseguiram apontar qualidades e dar direcionamentos, de forma a impulsionar ainda mais a continuidade da tese. Também agradeço aos ensinamentos que as disciplinas de ambos me trouxeram desde o mestrado, e que até hoje carrego. À professora **Esther Hamburger**, cujas aulas sobre a representação no audiovisual muito colaboraram para esta tese. Aos também professores **Vander Casaqui** e **Eduardo Vicente**, a quem não tive o prazer das salas de aula, mas agradeço por outros ensinamentos acadêmicos e comunicacionais, que muito colaboraram na minha trajetória.

Também agradeço à **Heloísa Buarque de Almeida**, e os ricos debates sobre gênero e feminismo, que suas aulas me proporcionaram. **Ismail Xavier** e **Eduardo Morettin**: aulas sobre o audiovisual, história e representação, que muito agregaram à pesquisa. Não menos importante, as aulas de **Cristina Munglioli**, que me colocaram em contato com os debates acerca dos conceitos de teledramaturgia, permitindo a proposta que aqui fazemos. Também quero deixar um especial agradecimento à **Mayra Rodrigues Gomes**, que sempre enriqueceu nossas reuniões com seus estudos, pesquisas e apontamentos. Aos **amigos Midiáticos** sempre presentes e dispostos à troca, ao diálogo, ao aprendizado. A **Marcelo Machado Martins** que muito colaborou ao aceitar debater questões teóricas aqui propostas. Também um agradecimento especial à **Mariana Duccini**, que tirou dúvidas e se prontificou a me ajudar tanto na parte final da tese, quanto ao longo da pesquisa. À **Maristela Bizarro**, feminista, professora e cineasta, com quem tive

longos papos sobre as temáticas e o banco de dados. À **Michelle Roxo**, que sempre apresenta debates interessantíssimos!!! Agradeço também à **Rita Quadros**, pela entrevista concedida, material que apesar de não ter sido diretamente utilizado, serviu como aprendizado para compreensão de muitos aspectos. À **Denise de Sá**, que muitas vezes debateu o feminismo comigo, tanto em conversas pessoais, quanto na companhia em eventos sobre o tema.

Aos meus queridos amigos, a quem à vida eu tanto agradeço. Sem vocês, a vida seria incompleta. Me sinto honrada diante de presenças tão alegres: **Alexandra Jung Bastian**, **Leandro Rodrigues**, **Palmira Rodrigues**, **Vera Leite**, **Patricia Bastiglia**, **Marta Rosa** e **Marisa Nunes**: amigos vitais. Ao meu irmão **Fabio Ramos Jr.** e minha cunhada **Adriana Pastre Ramos**, pela presença e família proporcionada, com esses lindos e risonhos sobrinhos, **Matheus** e **Mariana**, com quem sempre partilho momentos de muita diversão e aprendizado! À **Tatiana Andrade Santos de Oliveira**, à **Olenice dos Santos** e ao **Josbel Martins da Silva**, anjos do dia a dia, por permitirem que preocupações rotineiras da casa, da família, dos cuidados diários, não tomassem meu pensamento...

E um especialíssimo agradecimento a **Daisy Leite**. Muito mais que amiga, Daisy foi companheira de tese. Além do banco de dados, criou um sistema que permitiu o mapeamento dos programas, debateu e discutiu comigo, para que conseguíssemos chegar a um ponto central. Também estruturou outro banco de dados para que fosse possível trabalhar conjuntamente com dados dos Censos, dos PNADs e do IPEA. Além de aguentar meu humor, quando a pesquisa travava, ou quando algo não caminhava como desejado. Foram meses e meses de dedicação. Se certas coisas não têm preço, essa é uma delas. Não tenho palavras para expressar meu agradecimento. Sem sua preciosa colaboração o mapeamento não teria acontecido, o cruzamento de dados populacionais também não, e a seleção de cenas para análise seria bem mais difícil.

**Vanessa Rodrigues**, queridíssima, presente e disposta desde sempre, e que me ajudou na parte final da tese, colaborando intensamente com a revisão e verificação do texto e todas as minúcias que sabemos serem necessárias! Sem você, essa parte final teria sido bem difícil!!

Agradeço ao profissionalismo de **João Henrique Martine Amarante**, pela rápida compreensão na elaboração das imagens solicitadas, como a *linha do tempo*, e a *cena de enunciação*. Ao **Matheus Aleixo Macedo** que executou a montagem do DVD, além de cortes perfeitos entre as cenas, e também quem teve a maravilhosa ideia de usar a música incidental de *Malu Mulher* para a abertura do DVD aqui proposto. Ao pessoal da **Multiofício**, por toda paciência e gentileza para aguentar nosso desespero tanto para explicar o como fazer, quanto na impressão de todo o material. Também não posso deixar de mencionar às **equipes do IBGE e do IPEA**, sempre dispostas a tirar dúvidas e também enviar material, muito enriquecendo a pesquisa.

Ainda no âmbito da academia, quero agradecer **aos meus alunos** que, mesmo sem perceber, colaboram sempre no nosso aprendizado e crescimento, bem como algumas vezes nos trazem soluções para nossas pesquisas, além de questionamentos tanto pertinentes e inovadores, quanto instigantes. A presença de vocês sempre é enriquecedora.

Agradeço também à **Escola de Comunicações e Artes**, pela oportunidade, bem como pela **secretaria da pós-graduação** e toda a equipe, sempre disposta a resolver problemas que sempre surgem ao longo do caminho.

E encerro esta parte, manifestando a imensa saudade que sinto de algumas pessoas. Meu pai, **Fábio de Souza Alves Ramos**, a quem lamento profundamente não estar aqui, neste momento; minha avó **Yolanda Masson Gross** e minha tia-avó **Ida Piovesan**, que há pouco se foi, duas irmãs que tiveram intensa presença em minha vida; e à **Paula Paschoalick**, a quem eu dedico esta tese.

*Se meu mundo caiu,  
Eu que aprenda a levantar...*

*Maysa  
Meu Mundo Caiu*

# | resumo |

RAMOS, Daniele Gross. *EntreGêneros: Representações do Feminino na Teledramaturgia Brasileira*. 2016. 165 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

*EntreGêneros: Representações do Feminino na Teledramaturgia Brasileira* é tese de doutorado, que busca pesquisar como são construídas as representações do feminino nos produtos teledramatúrgicos nacionais, especificamente em séries – e suas derivações – seriados/*sitcoms* e unitários. Neste estudo, damos continuidade à pesquisa anterior, em que investigamos a importância que a presença midiática tem na contraestigmatização de grupos socialmente minoritários. Consideramos que as representações que nossa teledramaturgia constrói sobre determinados grupos também são importantes para compreender os valores de nossa sociedade, bem como as reafirmações ou deslocamentos dados nas enunciações desses programas, tão presentes em nosso dia a dia. Para a realização desta pesquisa, foram construídos dois bancos de dados: o primeiro, a partir dos dados dos sete Censos realizados pelo IBGE, entre os anos 1950 e 2010, e também dos PNADs desse intervalo; o segundo abrangeu temas, diretores, roteiristas, atrizes que interpretaram as protagonistas e as respectivas profissões, entre outros dados, ao longo dos 15 programas aqui pesquisados. Durante o mapeamento também foi feita uma seleção de cenas, que posteriormente serviram para a montagem de um filme-compilação, em formato de curta-metragem. Essa pesquisa abarcou seis eixos temáticos: ***Relações Amorosas e Familiares, Corpo e Comportamento, Sexo e Sexualidade, Violências Contra a Mulher, Cidadania, Políticas Públicas e Problemas Sociais e Trabalho, Carreira e Sustento***, que também serviram de subdivisão cênica para o filme. Além dos mapeamentos realizados, a pesquisa também engloba uma análise discursiva, partindo dos estudos da AD Francesa, a ser demonstrada na parte final desta tese, que também acompanha um quadro contrastivo entre os eixos temáticos ao longo do tempo, bem como uma linha do tempo, que mensura a intensidade dos eixos. Assim, um dos principais objetivos desta tese é debater e problematizar o quanto um produto de entretenimento pode complexificar a vida e o ser humano, servindo de base não apenas para diversão, mas também para reflexão, educação, transformação.

**Palavras-Chave:** Comunicação; Feminino; Representação; Teledramaturgia; Televisão; Análise do Discurso.

# |abstract|

EntreGêneros: Female Representations in Brazilian soap operas are doctoral thesis, which seeks to investigate how are built the feminine representations in national teledramatúrgicos products, specifically in series - and its derivations - series / sitcoms and unit. In this study, we continue the previous research, we investigated the importance that the media presence has in contraestigmatização socially minority groups. We believe that the representations that our television drama builds on certain groups are also important to understand the values of our society, as well as restatements or displacement data in the enunciations of these programs, so present in our daily lives. For this research, it was built two databases: the first, from the data of the seven census conducted by the IBGE, between 1950 and 2010, and also of PNADs that range; the second covered topics, directors, writers, actresses who played the main characters and their professions, and other data over the 15 programs surveyed here. During mapping was also made a selection of scenes, which later served for mounting a film build-in short film format. This research encompassed six thematic areas: Loving and Family Relations, Body and Behaviour, Gender and Sexuality, Violence Against Women, Rights, Public Policy and Social Problems and Work, Career and Livelihood, which also served as the scenic subdivision for the film. In addition to the conducted mapping, the survey also includes a discursive analysis, starting with the French AD studies, to be demonstrated at the end of this thesis, which also comes with a contrastive table between the themes over time, as well as a timeline , which measures the intensity of the axes. Thus one of the main objectives of this thesis is to debate and discuss how an entertainment product can complexifying life and the human being, providing the basis not only for fun but also for reflection, education, transformation.

**Keywords:** Communication; Feminine; Representation; Teledramaturgy; Television; Discourse Analysis.

# |lista de figuras|

Figura 01: Legenda de cores dos eixos temáticos.....	25
Figura 02: <i>Árvore de Tags</i> do mapeamento temático em sua totalidade.....	30
Figura 03: Teledramaturgia.....	76
Figura 04: Primazia do Interdiscurso.....	97
Figura 05: Ethos efetivo (Maingueneau).....	120
Figura 06: Ciclo-Contínuo Discursivo.....	122
Figura 07: Sociotecnologia do Gênero.....	127
Figura 08: Tela do sistema do mapeamento realizado.....	132
Figura 09: Diagrama do mapeamento dos programas.....	139
Figura 10: Tela da seleção das cenas.....	141
Figura 11: <i>Árvore de tags</i> de subúrbio, periferia e desigualdades.....	169
Figura 12: Erika Januza em <i>Suburbia</i> .....	171
Figura 13: Cleiton domina o morro.....	172
Figura 14: A antagonista Jéssyca.....	172
Figura 15: Tutuca e Jéssyca: Antagonistas de <i>Suburbia</i> .....	174
Figura 16: As garotas do <i>Antônia</i> na Vila Brasilândia.....	175
Figura 17: As garotas do <i>Antônia</i> apresentando suas músicas.....	175
Figura 18: Preta e Maria aguardam atendimento no hospital público.....	177
Figura 19: Claudia Rodrigues interpreta a diarista Marinete.....	180
Figura 20: As amigas Marinete e Solineuza.....	180
Figura 21: Marinete trabalhando como diarista.....	180
Figura 22: Frame de abertura de “A Doméstica de Vitória” ( <i>As Brasileiras</i> ).....	181
Figura 23: Cíntia Rosa vive “A internauta da Mangueira” ( <i>As Cariocas</i> ).....	182
Figura 24: Juliana Alves é “A Mascarada do ABC” ( <i>As Brasileiras</i> ).....	184
Figura 25: <i>Árvore de Tags</i> de Trabalho, Carreira e Ideologias.....	187
Figura 26: Malu Mader, em <i>A Justiceira</i> .....	190
Figura 27: Bruno Gagliasso e Cléo Pires em “O Anjo de Alagoas” ( <i>As Brasileiras</i> ).....	191
Figuras 28 e 29: As médicas Marta (Eva Wilma) e Cristina (Patricia Pillar), em <i>Mulher</i> .....	193
Figura 30: Larissa Maciel encena o show de Maysa no Canecão.....	196

Figura 31: Larissa Maciel interpretando Maysa em um de seus shows.....	197
Figura 32: <i>Árvore de Tags</i> de Direitos, luta social e não-violência.....	199
Figura 33: À espera do metrô, lugar onde Clarissa (Paola Oliveira) sofrerá mais um assédio.....	201
Figura 34: Cininha de Paula é a detetive Rosclair, de <i>Delegacia de Mulheres</i> .....	204
Figura 35: Vítimas aguardam a vez para fazer a denúncia, em <i>Delegacia de Mulheres</i> .....	204
Figura 36: A delegada Celeste e três de suas detetives, em <i>Delegacia de Mulheres</i> .....	204
Figura 37: Eloísa Mafalda vive a delegada Celeste ( <i>Delegacia de Mulheres</i> ).....	204
Figura 38: Sandy é a preconceituosa Gabriela, em “A Reacionária do Pantanal”.....	206
Figura 39: No primeiro episódio do seriado, Malu assina seu desquite.....	207
Figura 40: Malu e Pedro Henrique.....	207
Figura 41: Maria Lúcia e sua filha Elisa.....	207
Figura 42: Frame da abertura do seriado <i>Malu Mulher</i> .....	209
Figura 43: <i>Árvore de Tags</i> de Sob o Manto da Amizade.....	214
Figura 44: As protagonistas Fátima e Sueli vestidas para seus casamentos.....	216
Figura 45: Os personagens de <i>Tapas &amp; Beijos</i> no show da banda Calypso.....	217
Figura 46: Santo Antônio entre Sueli e Fátima.....	217
Figura 47: Fátima e Sueli apartam briga de Armane e Jurandir.....	217
Figura 48: Frame de encerramento da abertura de <i>Tapas &amp; Beijos</i> .....	218
Figura 49: Rejane, Lara, Mariana, as protagonistas; e Leonor, a antagonista, em <i>Cinquentinha</i> .....	220
Figura 50: As protagonistas ouvem as condições para o recebimento da herança.....	221
Figura 51: Verinha e a amiga Augusta, de “A Inocente de Brasília” ( <i>As Brasileiras</i> ).....	222
Figura 52: Belinha e Piti fantasiadas no fusca rosa de Piti.....	225
Figura 53: As protagonistas de <i>Sob Nova Direção</i> e seus adjuvantes.....	225
Figura 54: Tânia (Totia Meireles), a melhor amiga de Mercedes, em <i>Divã</i> .....	227
Figura 55: Mercedes conversa sobre a vida no salão de beleza.....	227
Figura 56: Lilia Cabral vive Mercedes, a protagonista de <i>Divã</i> .....	227
Figura 57: Sônia Braga e Regina Duarte (re)vivem Julia e Malu em “A Adúltera da Urca”.....	228
Figura 58: <i>Árvore de Tags</i> de Invejadas e Cobiçadas.....	231
Figura 59: Grazi Massafera é Michelle, “A Desinibida do Grajaú”.....	233
Figuras 60 a 62: Aline e os namorados Otto e Pedro; com a mãe Dolores; e com seu analista Yuri.....	235
Figura 63 a 65: Janaina e o marido; após o acidente; no hospital, pedindo atendimento emergencial.....	237
Figura 66: <i>Árvore de Tags</i> de Apelo Sexual.....	240



Figura 67: A delegada Mirtes (Alice Braga) e a cabo Jupiara (Carla Daniel) .....	242
Figura 68: Mariana Ximenes, como Liliane, em “A Adormecida de Foz do Iguaçu” .....	244
Figura 69: Patricia Pillar, como Ludmila, em “A Viúva do Maranhão” .....	245
Figura 70: <i>Árvore de Tags</i> de O Amor Está no Ar .....	247
Figura 71: Maria Flor, em “A De Menor do Amazonas” .....	249
Figura 72: Marta (Alessandra Negrini) e a insatisfação dentro de seu casamento.....	251
Figura 73: Rosa Maria (Leandra Leal) apresenta <i>Sussexo</i> , em “A Sexóloga de Floripa” .....	253
Figura 74: Cena de Enunciação .....	270
Figura 75: Malu dispensa o delegado que está cuidando do sumiço de Eunice.....	274
Figura 76: Problematizações do Feminino: de Malu (1979) a Suburbia (2012) .....	289 / 290

# |lista de gráficos|

Gráfico 01: Distribuição de bens duráveis nos domicílios brasileiros de 1950-2010 (em anos de Censo).....	42
Gráfico 02: Brasil: Alfabetização x Sexo (em anos de Censo) .....	44
Gráfico 03: População economicamente ativa/inativa (por Sexo, em anos de Censo).....	49
Gráfico 04: Mulheres economicamente inativas x Redução (Variação %) da taxa de inatividade .....	50
Gráfico 05: Domicílios com rádio e TV (% de domicílios) (em anos de Censo).....	51
Gráfico 06: Total de domicílios com televisores ligados (%) .....	52
Gráfico 07: Média de anos de estudo das pessoas com 15 anos ou mais .....	54
Gráfico 08: Tipo de local das agressões sofridas por mulheres .....	104
Gráfico 09: Comparativo de faixa salarial (por sexo e raça/cor).....	113
Gráfico 10: Mulheres chefes de família x Estado civil (em anos de Censo).....	115
Gráfico 11: Comparativo: Jornada média semanal ocupação principal x Média total (soma afazeres domésticos) [por sexo/ em horas] .....	116
Gráfico 12: Problematizações do feminino entre <i>Malu</i> (1979) e <i>Suburbia</i> (2012) .....	151
Gráfico 13: Quem fala x O que fala.....	152
Gráfico 14: Destaques temáticos x Eixo [relação % do todo] .....	153
Gráfico 15: Presença de diretores e roteiristas x Gênero [por episódio] .....	155
Gráfico 16: Diretores: os 10 + [por episódios] .....	156
Gráfico 17: Os 15 + roteiristas [por episódio] .....	156
Gráfico 18: 5 Diretores + 5 roteiristas mais participativos (distribuição temática).....	158
Gráfico 19: A etnia das protagonistas .....	159
Gráfico 20: Protagonistas x Profissão .....	160
Gráfico 21: Atuação profissional de mulheres negras .....	161
Gráfico 22: Ranking eixos temáticos x Agrupamentos dos programas.....	167
Gráfico 23: <i>Suburbia</i> : Quem fala x O que fala.....	172
Gráfico 24: <i>Antônia</i> : Quem fala x O que fala .....	176
Gráfico 25: <i>A Diarista</i> : Quem fala x O que fala .....	178
Gráfico 26: “A Doméstica de Vitória”: Quem fala x O que fala.....	181

Gráfico 27: “A Internauta da Mangueira”: Quem fala x O que fala .....	182
Gráfico 28: “A Mascarada do ABC”: Quem fala x O que fala .....	184
Gráfico 29: Subúrbio, periferia e desigualdades: As vozes das protagonistas .....	185
Gráfico 30: Subúrbio, periferia e desigualdades: Cinco principais temas .....	186
Gráfico 31: Trabalho, carreira, ideologias: Eixos temáticos .....	188
Gráfico 32: <i>A Justiceira</i> : Quem fala x O que fala .....	189
Gráfico 33: “O Anjo de Alagoas”: Quem fala x O que fala .....	192
Gráfico 34: <i>Mulher</i> : Quem fala x O que fala .....	194
Gráfico 35: <i>Mulher</i> : Distribuição dos 7 principais temas .....	194
Gráfico 36: <i>Maysa</i> : Quem fala x O que fala .....	195
Gráfico 37: Trabalho, carreira, ideologias: As vozes das protagonistas .....	198
Gráfico 38: Direitos, luta Social e não violência: Eixos temáticos .....	200
Gráfico 39: “A Atormentada da Tijuca”: Quem fala x O que fala .....	201
Gráfico 40: <i>Delegacia de Mulheres</i> : Quem fala x O que fala .....	203
Gráfico 41: Brasil: Mulheres assassinadas (1980 – 2013) .....	203
Gráfico 42: “A Reacionária do Pantanal”: Quem fala x O que fala .....	206
Gráfico 43: <i>Malu Mulher</i> : Quem fala x O que fala .....	207
Gráfico 44: Direitos, luta social e não-violência: As vozes das protagonistas .....	210
Gráfico 45: Agrupamento dos programas x Eixos temáticos .....	211
Gráfico 46: Sob o Manto da Amizade: Eixos temáticos .....	215
Gráfico 47: <i>Tapas &amp; Beijos</i> : Quem fala x O que fala .....	216
Gráfico 48: <i>Tapas &amp; Beijos</i> : Principais temas – protagonistas x programas .....	218
Gráfico 49: <i>Cinquentinha</i> : Quem fala x O que fala .....	221
Gráfico 50: “A Inocente de Brasília”: Quem fala x O que fala .....	223
Gráfico 51: <i>Augusta</i> .....	224
Gráfico 52: <i>Sob Nova Direção</i> : Quem fala x O que fala .....	225
Gráfico 53: <i>Mercedes</i> .....	226
Gráfico 54: <i>Divã</i> : Quem fala x O que fala .....	227
Gráfico 55: “A Adúltera da Urca”: Quem fala x O que fala .....	228

Gráfico 56: “A Adúltera da Urca”: Cinco principais temas .....	229
Gráfico 57: Sob o Manto da Amizade: As vozes das protagonistas .....	230
Gráfico 58: Sob o manto da amizade: Cinco temas principais.....	230
Gráfico 59: Invejadas e Cobiçadas: Eixos temáticos .....	232
Gráfico 60: “A Desinibida do Grajaú”: Quem fala x O que fala .....	233
Gráfico 61: “A Desinibida do Grajaú”: Cinco principais temas .....	234
Gráfico 62: <i>Aline</i> : Quem fala x O que fala .....	235
Gráfico 63: <i>Aline</i> .....	236
Gráfico 64: “A Justiceira de Olinda”: Quem fala x O que fala .....	237
Gráfico 65: Janaina.....	238
Gráfico 66: Invejadas e Cobiçadas: As vozes das protagonistas .....	239
Gráfico 67: Invejadas e Cobiçadas: Cinco principais temas .....	239
Gráfico 68: Apelo sexual: Eixos temáticos .....	241
Gráfico 69: “A Indomável do Ceará”: Quem fala x O que fala.....	242
Gráfico 70: “A Adormecida de Foz do Iguaçu”: Quem fala x O que fala .....	243
Gráfico 71: “A Viúva do Maranhão”: Quem fala x O que fala .....	245
Gráfico 72: Apelo Sexual: As vozes das protagonistas .....	246
Gráfico 73: O Amor Está No Ar: Eixos temáticos.....	248
Gráfico 74: “A De Menor do Amazonas”: Quem fala x O que fala.....	250
Gráfico 75: “A Iludida de Copacabana”: Quem fala x O que fala.....	251
Gráfico 76: “A Sexóloga de Floripa”: Quem fala x O que fala .....	252
Gráfico 77: O Amor Está No Ar: As vozes das protagonistas .....	254
Gráfico 78: O Amor Está No Ar: Cinco principais temas .....	254
Gráfico 79: Agrupamento dos programas x Eixos temáticos .....	255
Gráfico 80: Narrador .....	258
Gráfico 81: Traição da mulher .....	259
Gráfico 82: Quadro Contrastivo – Eixos temáticos .....	286

# |lista de tabelas|

Tabela 01: Relação dos programas que formam o <i>corpus</i> desta tese .....	28
Tabela 02: Gêneros e formatos da teledramaturgia (Dicionário da TV Globo).....	62
Tabela 03: Gêneros e formatos da teledramaturgia (Kornis) .....	63
Tabela 04: Gêneros e formatos da teledramaturgia (Malcher).....	64
Tabela 05: Gêneros e formatos da teledramaturgia (Pallottini) .....	65
Tabela 06: Gêneros e formatos da teledramaturgia (Rabaça e Barbosa) .....	67
Tabela 07: Gêneros e formatos da teledramaturgia (Souza).....	68
Tabela 08: Significado dos prefixos de algumas nomenclaturas dos formatos televisivos.....	71
Tabela 09: Definições dos formatos do gênero teledramatúrgico capitular .....	73
Tabela 10: Definições dos formatos do gênero teledramatúrgico episódico.....	74
Tabela 11: Programas com exclusivo protagonismo de mulheres .....	85
Tabela 12: Distribuição dos programas, por formato, emissora e tipo de emissora.....	86
Tabela 13: Os 19 programas que temos acesso ao material audiovisual (Rede Globo).....	87
Tabela 14: O tempo diegético e o tempo enunciativo dos programas.....	133
Tabela 15: Programas mapeados.....	137
Tabela 16: Eixos temáticos e temas do mapeamento .....	145
Tabela 17: Os 15 temas de maior destaque .....	148
Tabela 18: Somatória dos eixos dos 15 temas .....	149
Tabela 19: Legenda dos destaques temáticos x eixo no Gráfico 14 .....	154
Tabela 20: Os cinco temas de maior destaque entre roteiristas e diretores.....	159
Tabela 21: Protagonistas: os 15 temas de maior destaque.....	163
Tabela 22: As vozes das protagonistas .....	164
Tabela 23: Mapeamento temático.....	190
Tabela 24: Temas dos unitários: sexo e sensualidade.....	256
Tabela 25: A câmera como enunciadora.....	257
Tabela 26: Ficha técnica de <i>Malu Mulher</i> .....	320
Tabela 27: Ficha técnica de <i>Delegacia de Mulheres</i> .....	320
Tabela 28: Ficha técnica de <i>A Justiceira</i> .....	321
Tabela 29: Ficha técnica de <i>Mulher</i> .....	321

Tabela 30: Ficha técnica de <i>A Diarista</i> .....	321
Tabela 31: Ficha técnica de <i>Sob Nova Direção</i> .....	322
Tabela 32: Ficha técnica de <i>Antônia</i> .....	322
Tabela 33: Ficha técnica de <i>Aline</i> .....	322
Tabela 34: Ficha técnica de <i>Cinquentinha</i> .....	323
Tabela 35: Ficha técnica de <i>Maysa, quando fala o coração</i> .....	323
Tabela 36: Ficha técnica de <i>As Cariocas</i> .....	323
Tabela 37: Ficha técnica de <i>Divã</i> .....	324
Tabela 38: Ficha técnica de <i>Tapas &amp; Beijos</i> .....	324
Tabela 39: Ficha técnica de <i>As Brasileiras</i> .....	325
Tabela 40: Ficha técnica de <i>Suburbia</i> .....	325
Tabela 41: Telenovelas apresentadas pela Rede Globo (1965-2015) .....	326
Tabela 42: Normas para transcrição de entrevistas, de acordo com as NURC/SP no. 338 EF e 331 D2 .....	335

# |sumário|

<b>A Que Viemos .....</b>	<b>23</b>
<b>Parte I – EntreGêneros .....</b>	<b>33</b>
<b>1. Universo Discursivo e a Sociedade Brasileira .....</b>	<b>35</b>
1.1 Excelência Tardia .....	39
1.2 Alfabetização <i>vs</i> Mídia.....	43
1.3 Folhetim: o início da ficção serializada .....	45
1.4 O Sucesso da Ficção Serializada .....	47
1.5 TV, Consumo e Representação .....	53
<b>2. Teledramaturgia Brasileira: entre gêneros, representações e espaços discursivos ....</b>	<b>59</b>
2.1 Em Meio a Gêneros e Formatos: algumas definições.....	60
2.1.1 Das Definições Já Existentes .....	61
2.2 Gênero Discursivo e Seus Tipos Estáveis: a colaboração de Bakhtin e as propostas apresentadas .....	69
2.3 Gêneros e Formatos: distinções, extensões e desdobramentos.....	70
2.4 Um <i>Corpus</i> Feminino.....	78
2.4.1 As Práticas Sociais e a Mulher Representada: mais do mesmo? .....	80
2.4.2 De Malu (1979) a Suburbia (2012) .....	82
2.5 A Televisão e os Processos de Representação e de Identificação: uma correlação .....	88
2.6 Televisão, Memória e História.....	92
2.7 O Espaço Discursivo e as Representações Dadas.....	96
<b>3 Quem Somos Nós Nesta Sociedade? .....</b>	<b>99</b>
3.1 Gênero: cultura x naturalização .....	101
3.1.1 Comportamento Naturalizado: traições e violências autorizadas.....	103
3.2 Nós Brasileiras: produtos de uma mesma cultura .....	109
3.3 A Propósito de um <i>Ethos</i> Pré, Dito e Mostrado.....	119
3.4 Sociotecnologia do Gênero .....	124

<b>Parte II – As Vozes Que Falam</b> .....	<b>129</b>
<b>4 Entre Malu e Suburbia: as décadas de problematizações do feminino</b> .....	<b>131</b>
4.1 As Representações do Feminino: de 1979 ( <i>Malu Mulher</i> ) a 2012 ( <i>Suburbia</i> ) .....	137
4.2 O Mapeamento: ideia e concepção.....	138
4.2.1 As Vozes Mapeadas .....	141
4.2.2 Sobre o Que Falam?.....	142
4.3 No Comando das Vozes: diretores e roteiristas .....	154
<b>5 Protagonismo Construído – Parte I</b> .....	<b>165</b>
5.1 Subúrbio, Periferia e Desigualdades .....	169
5.2 Trabalho, Carreira e Ideologias .....	187
5.3 Direitos, Luta Social e Não-Violência .....	199
5.4 Sob o Olhar de um Plano Conjunto .....	210
<b>6. Protagonismo Construído – Parte II</b> .....	<b>213</b>
6.1 Sob O Manto da Amizade.....	214
6.2 Invejadas e Cobiçadas .....	231
6.3 Apelo Sexual.....	240
6.4 O Amor Está No Ar .....	247
6.5 Sob um Outro Plano Conjunto.....	255
6.6 Outros Destaques.....	256
<b>7. Construídas e Representadas</b> .....	<b>263</b>
7.1 De Olho no <i>Corpus</i> .....	265
7.2 <i>Corpo e Comportamento</i> : quando o estigma fortalece e empodera.....	271
7.3 <i>Cidadania, Políticas Públicas e Problemas Sociais</i> .....	274
7.4 <i>Violências Contra a Mulher</i> .....	277
7.5 <i>Sexo e Sexualidade</i> .....	282
7.6 <i>Trabalho, Carreira e Sustento</i> .....	283
7.7 <i>Relações Amorosas e Familiares</i> .....	285
7.8 Mulheres em Contraste .....	286
7.9 Considerações Finais.....	291
<b>8 Bibliografia e Referências Audiovisuais</b> .....	<b>301</b>
8.1 Bibliografia.....	301
8.2 Referências Audiovisuais.....	312
<b>9 Anexos</b> .....	<b>319</b>
9.1 DVD Compilação .....	319
9.2 Fichas Técnicas do Programas Analisados .....	320
9.3 Levantamento das Telenovelas da Rede Globo.....	326
9.4 Normas para Transcrição de Entrevistas Gravadas .....	334



A QUE  
**VIEMOS**



# |a que viemos|

A busca por uma melhor compreensão dos discursos midiáticos e do quanto interferem em nossas vidas – positiva e negativamente – nos levou a pesquisar esses veículos. Se, em pesquisa anterior<sup>1</sup>, buscamos compreender como se deram certas enunciações voltadas a uma minoria étnica, aqui intentamos descobrir como são construídas as imagens das mulheres brasileiras, pensando nesse grupo que, apesar de quantitativamente majoritário, sofre violências físicas e psicológicas, imergidas em uma sociedade que, como veremos, muitas vezes, coloca a mulher em lugar de submissão ao homem.

No Brasil do século XXI, temos visto um aumento na violência impetradas às mulheres. Quando acreditávamos que com o passar do tempo uma sociedade progrediria e protegeria cada vez mais suas cidadãs, o contrário acontece em muitas vertentes: aumento no número de estupros, *feminicídios*, culpabilização da vítima, entre outras ocorrências. Assim, a reflexão que nos toma é: apenas as esferas governamentais podem interferir nesse quadro? Qual nosso papel diante de tudo isso? Como podemos buscar novas soluções para essas violências que invadem, cotidianamente, nossas vidas? E, mais além, quais papéis os meios de comunicação social podem ter nesses assuntos? Acreditamos que as lutas sociais podem transformar esses lugares. Quanto maior o número de agregados, melhores serão os resultados.

Nesse sentido, buscando responder algo das indagações aqui feitas, apresentamos esta pesquisa, focada nos meios de comunicação de massa, especificamente a televisão que, em nosso país, é o maior desses veículos. Para nós, as provocações de Spivak (2010) são mais que verdadeiras, são pensamentos que nos levam à uma reflexão que podem criar novas vertentes sociais, permitem que o *subalterno* tenha efetivos lugares de fala – como veremos mais à frente, na primeira parte desta tese. Posto assim, uma das principais arguições que fazemos é o papel social da televisão. Quais são, afinal, as obrigações que as emissoras têm diante da sociedade? Quando falamos sobre teledramaturgia, estamos pensando apenas em entretenimento? Ou, como defende o diretor Luiz Fernando Carvalho (2016a), a TV deve criar cidadãos?

Assim, partindo da certeza acerca da importância que as enunciações midiáticas têm sobre nós, vimos aqui pesquisar como se dão essas representações, como enfim são construídas – no caso desta pesquisa – as mulheres que aparecem na teledramaturgia brasileira. Não buscamos, desse modo, uma aprovação ou condenação sobre esse fazer, mas, sim, interessa-nos

---

<sup>1</sup> Em 2010, apresentamos a dissertação *Raça em Revista: identidade e discurso na mídia negra*, em que pesquisamos a revista *Raça Brasil* ao longo de treze anos (1996 – 2009), desde seu surgimento até o encerramento do mapeamento. Voltada aos negros, a revista muito colaborou na contraestigmatização deste grupo que tanta discriminação sofre em nosso país.

descobrir a forma como se dão esses discursos. Para nós, julgar se positivo ou negativo, aceitar ou reprovar esses produtos, seria o mesmo que anular o pensamento crítico do público. Tais ações cabem a essas pessoas, não ao/à pesquisador/a. E, acreditamos que o/a telespectador/a – como qualquer consumidor/a – sabe responder criticamente aos enunciadores – seja por meio da audiência, seja por pesquisas realizadas junto a ele, seja por outras manifestações quaisquer. Também não anulamos o poder de influência que os meios de comunicação têm. Se contrário fosse, sequer precisaríamos pensar em estudar as representações construídas nesses veículos.

Desse modo, *EntreGêneros: representações do feminino na teledramaturgia brasileira* busca compreender como as mulheres são construídas nesses programas, especificamente em seriados, incluídas neles as *sitcoms*, séries (e seus desdobramentos) e unitários. Para chegarmos ao *corpus* de estudo, percorremos um longo caminho. O primeiro ponto de partida veio da decisão em se pesquisar a mulher na televisão. Desse ponto, escolhemos – como forma de elegermos um direcionamento – que faríamos nossa seleção em programas da teledramaturgia que tivessem um protagonismo exclusivo da mulher. Assim, partindo de uma generalização, de que as telenovelas – em sua maioria – têm um par romântico, essas já estavam fora do âmbito desta pesquisa. Restaram, então, os outros formatos do gênero, acima especificados. Assim, o *corpus* da pesquisa ficou restrito a 15 programas.

Para a realização desta pesquisa, foram construídos dois bancos de dados – ambos em *Microsoft SQL Server Express* (2008), versão gratuita do programa. O primeiro, a partir dos dados dos sete Censos realizados pelo IBGE, entre os anos 1950 e 2010, e também dos PNADs desse intervalo. De posse das informações, conseguimos cruzar dados que nos permitiram análises outras que não conseguiríamos ler/perceber somente com os dados ofertados pelo Instituto, além da possibilidade comparativa entre os anos. O banco de dados do Censo foi mais simples em sua execução, visto que os dados já eram existentes e já se sabia o tipo de informação que estava ali estabelecida, facilitando a criação do mesmo, bem como o cruzamento de suas informações.

O segundo mapeamento, de ordem mais complexa, visto que além de uma abrangência maior, necessitava de um estudo amplo e uma análise de sistemas aprofundada, para que se tivesse uma compreensão antecipada dos resultados desejados desse banco de dados, abrangeu temas, diretores, roteiristas, atrizes que interpretaram as protagonistas e as respectivas profissões, entre outros dados.

Além disso, a complexidade do mapeamento temático, vinculando o tema a um dos enunciadores – protagonista, antagonista, adjuvante, narrador, câmera e cenografia –, envolvendo 51 temas, distribuídos em seis eixos temáticos, correlacionando os 15 programas, que por sua vez eram subdivididos em episódios ou capítulos, exigiu a necessidade do desenvolvimento de um sistema (.net - C#) vinculado a esse banco de dados.

Depois de criado, esse sistema contempla o “cadastro” do mapeamento temático, por meio de uma tela, possibilitando que, enquanto a pesquisadora assista aos programas clique no tema correspondente e no enunciador em questão. Além disso, o sistema também permite o acesso a outras duas “telas de cadastro”: uma de consumo de mídia pelas protagonistas – e aí, como nas outras telas, vinculado ao programa e seu respectivo episódio ou capítulo; e outra que permite a seleção de cenas que a pesquisadora julgue importantes, e que serviram para a montagem do filme-compilação aqui também apresentado (e que abordaremos mais à frente). Inseridas as informações (temas x enunciador, consumo de mídia, seleção de cenas), o sistema permite a elaboração de vários relatórios relacionados ao mapeamento temático: por episódio, por programa, geral (com a somatória de todos os programas mapeados), por diretor e por roteirista; além do de consumo, bem como uma listagem das cenas selecionadas.

Os temas listados foram observados mesmo antes do início da pesquisa deste doutorado, quando a pesquisadora já havia assistido a boa parte dos programas. Assim, quando definidos os 15 programas participantes da pesquisa, e de posse de todo o material audiovisual que formam o *corpus* de estudo, foi possível assisti-lo previamente e definir os 51 temas ali percebidos, bem como a elaboração dos seis eixos temáticos em que os mesmos foram distribuídos: ***Relações Amorosas e Familiares, Corpo e Comportamento, Sexo e Sexualidade, Violências Contra a Mulher, Cidadania, Políticas Públicas e Problemas Sociais e Trabalho, Carreira e Sustento.***

Trabalhar com dados estatísticos exige, entre outras coisas, a criação de uma identidade visual que permita ao leitor uma rápida assimilação de qual dado está sendo usado naquele momento. Assim, para todos os gráficos e imagens que fazem uso dos eixos temáticos – bem como a linha do tempo elaborada para o final desta tese – há uma correlação direta de cor e eixo, tal como demonstrado na imagem a seguir.



Figura 01: Legenda de cores dos eixos temáticos trabalhados ao longo desta tese

Sabemos também que um texto com muitos detalhes, como o aqui apresentado, necessita de uma diferenciação entre seus elementos, buscando facilitar a leitura e compreensão do texto. Assim, ao longo da tese, alguns destaques seguirão a seguinte padronização:

- *eixo temáticos*, (negrito/itálico);
- “temas” (entre aspas)
- *nome dos programas* (em itálico);
- “título do episódio”, de seriados, unitários e *sitcoms* (entre aspas); e
- **grupo dos programas** (em negrito).

A experiência anterior em se fazer um levantamento temático sobre um objeto de estudo deu-nos a certeza do enriquecimento que tais informações agregam ao trabalho. As limitações, entretanto, desse tipo de levantamento, como sua estaticidade, ou uma não complexidade, tal como são os produtos audiovisuais, exigiram que a pesquisa fosse além do mapeamento, visto que nossa proposta, desde o começo, visava a representação, a compreensão de como a mulher é construída – e entendemos que um levantamento temático não dê conta desses questionamentos. Mas, tal limitação não desfaz o levantamento, visto que o mesmo além de fornecer um olhar macro sobre os temas trabalhados nesses programas, também permitiu uma melhor distribuição dos temas que, posteriormente, serviu de direcionamento para o agrupamento dos programas.

O texto desta tese é dividido nesta introdução, mais duas partes e as considerações finais. A Parte I – *Entre Gêneros* é dividida a partir do conceito apresentado por Maingueneau (2008b) acerca da *Primazia do Interdiscurso*, em que este abrange uma tríade discursiva: o universo, o campo e o espaço discursivos. Assim, cada capítulo da primeira parte, representa um item da tríade. O Capítulo 1, *Universo Discursivo e a Sociedade Brasileira*, traz o primeiro elemento, e apresenta a televisão em nosso país e sua constituição social desde a época do surgimento do veículo (1950) até o ano de veiculação do último programa – cronologicamente falando – aqui pesquisado (2012). Entremeados a esse conceito, o sucesso da televisão e da teledramaturgia no Brasil.

No Capítulo 2, *Teledramaturgia Brasileira: entre gêneros, representações e espaços discursivos*, trazemos os conceitos de gêneros e formatos de alguns pesquisadores e estudiosos da área e tratamos de apresentar um olhar próprio sobre esses objetos. Ali também iniciamos a explanação sobre os programas aqui estudados e suas inserções em nossa sociedade, chegando ao segundo componente da tríade proposta por Maingueneau (Ibidem), o espaço discursivo. O capítulo seguinte, *Quem Somos Nós Nesta Sociedade?* completa o trio, com o campo discursivo, quando problematizamos o feminino e as questões de gênero. É também no Capítulo 3 que trazemos ao debate as noções do *ethos pré-discursivo* (2006a, 2008b, 2008c) também propostas pelo pesquisador francês e, em seguida encerramos tanto o capítulo quanto a primeira parte, quando apresentamos ao leitor a *Sociotecnologia do Gênero*, conceito por nós elaborado, a partir da proposta de De Lauretis (1994), baseada por sua vez nos estudos de Foucault (2007).

Além de trazer considerações acerca da televisão em nosso país, desde sua inauguração até o momento atual, a primeira parte apresenta também dados estatísticos dos Censos e de diversos anos da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio (PNADs), ambas desenvolvidas pelo Instituto Nacional de Geografia e Estatística (IBGE), como também do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), que além de trabalhar com dados do IBGE, apresentando novos olhares, realizou pesquisas importantíssimas, como o *Retrato das Desigualdades de Gênero e Raça* (2011), com dados para o período de 1995 a 2011, bastante importantes para esta pesquisa.

A Parte II – *As Vozes Que Falam* traz os resultados sobre o objeto estudado, tanto do mapeamento, quanto do agrupamento dos programas e respectivas análises, envolvendo também os resultados obtidos pela pesquisa temática e os tantos outros resultados que o sistema trouxe, quanto por algumas análises já permeadas pelas teorias da *Análise do Discurso Francesa*, a qual fazemos uso para problematizar a representação na televisão.

Isso posto, tal como a Parte I, esta também é subdividida em três capítulos. O Capítulo 4 retoma o objeto de estudo e apresenta o *corpus* final a ser pesquisado. Também detalha o mapeamento e como essa parte da pesquisa foi realizada, traz os eixos temáticos e os temas que formam cada um, além de já apresentar alguns dados como a representação percentual dos eixos dentro do total do mapeamento (5.011 apontamentos), um cruzamento dos eixos e dos enunciadores mapeados, bem como explicita o total de episódios/capítulos mapeados (92), correspondendo a 55,09% do total de episódios/capítulos (167) que esses programas apresentam, ou 61,5 horas mapeadas (em torno de 60%) de uma produção audiovisual que alcança mais de 104 horas.

Os Capítulos 5 e 6 tratam das análises dos programas, correlacionando-os tanto aos eixos temáticos quanto aos enunciadores, trazendo os sete agrupamentos dos programas. O primeiro apresenta três grupos, com 14 programas distribuídos neles; o segundo, por sua vez, traz os quatro grupos restantes, com 15 programas. Se anteriormente, apresentamos um *corpus* com 15 programas, esse número se desdobra para 29 quando temos dois *unitários* entre os objetos de pesquisa. Assim, os cinco episódios de *As Cariocas*, bem como os 11 de *As Brasileiras* são contados isoladamente, perfazendo esse novo resultado. A tabela a seguir apresenta os respectivos grupos e os programas inseridos em cada um deles.

	Grupo	Programas
Capítulo 5	Subúrbio, Periferia e Desigualdades	<i>Suburbia</i>
		<i>Antônia</i>
		<i>A Diarista</i>
		<i>"A Doméstica de Vitória" (As Brasileiras)</i>
		<i>"A Mascarada do ABC" (As Brasileiras)</i>
		<i>"A Internauta da Mangueira" (As Cariocas)</i>
	Trabalho, Carreira e Ideologias	<i>Maysa, quando fala o coração</i>
		<i>Mulher</i>
		<i>A Justiceira</i>
<i>"O Anjo de Alagoas" (As Brasileiras)</i>		
Direitos, Luta Social e Não-Violência	<i>"A Atormentada da Tijuca" (As Cariocas)</i>	
	<i>Delegacia de Mulheres</i>	
	<i>"A Reacionária do Pantanal" (As Brasileiras)</i>	
	<i>Malu Mulher</i>	
Capítulo 6	Sob O Manto da Amizade	<i>Tapas &amp; Beijos</i>
		<i>Cinquentinha</i>
		<i>Divã</i>
		<i>Sob Nova Direção</i>
		<i>"A Inocente de Brasília" (As Brasileiras)</i>
		<i>"A Adúltera da Urca" (As Cariocas)</i>
	Invejadas e Cobiçadas	<i>Aline</i>
		<i>"A Justiceira de Olinda" (As Brasileiras)</i>
		<i>"A Desinibida do Grajaú" (As Cariocas)</i>
	Apelo Sexual	<i>"A Indomável do Ceará" (As Brasileiras)</i>
		<i>"A Viúva do Maranhão" (As Brasileiras)</i>
		<i>"A Adormecida de Foz do Iguaçu" (As Brasileiras)</i>
	O Amor Está no Ar	<i>"A De Menor do Amazonas" (As Brasileiras)</i>
		<i>"A Sexóloga de Floripa" (As Brasileiras)</i>
		<i>"A Iludida de Copacabana" (As Cariocas)</i>

**Tabela 01:** Relação dos programas que formam o *corpus* de pesquisa desta tese, separados nos seus respectivos grupos e capítulos

Além das análises realizadas sobre cada programa, os capítulos trazem também comparativos entre os programas e/ou os temas e análises conjuntas de cada grupo, ao final de cada um desses, e se encerram com outras observações, como um comparativo dos eixos temáticos entre os grupos ali apresentado. Além dessas análises, no Capítulo 6 também trazemos os destaques de enunciadores (aqui) secundários, como o narrador, a câmera e a cenografia; além de um dado sobre traição particularmente diferente do que estamos acostumados a ver.

Ambos capítulos também apresentam uma *árvore de tags* para cada grupo, construída a partir da somatória dos resultados do mapeamento, envolvendo os programas/episódios inseridos pertencentes a cada um. A *árvore* foi criada por *tags* (etiquetas ou rótulos, em inglês), que em conjunto são comumente chamadas por *nuvem de tags*. Para se criar uma *nuvem* é necessário o uso de um programa. Para esta tese, fizemos uso do *Wordle*, programa disponível em <http://www.wordle.net/create> e que além de criar a *nuvem*, permite alterações por meio do recurso de *randomize* (um embaralhamento), que ao misturar as palavras, gera não apenas um novo formato, mas inclui também alternância nas cores e na fonte.

Uma *nuvem de tags* é formada de acordo com a repetição das palavras do texto ali colocado. Quanto mais repetições, mais a palavra recebe destaque. Todas as *árvores* apresentadas nesta tese

foram formadas a partir dos resultados do banco de dados. Para cada grupo, apresentamos os resultados dos programas que o formam. E cada *nuvem* traz tanto os resultados dos temas, quanto dos eixos temáticos. Os temas que são formados por mais de uma palavra, tiveram as palavras que o formam repetidas com seus respectivos valores. Assim, “subserviência feminina / fragilidade feminina / necessidade em se chamar um homem para resolver a situação / mulher sendo protegida por um homem / homem controlando a mulher” teve um desmembramento de suas palavras, com seus valores repetidos, para que não houvesse destaque maior entre valores que são iguais; o mesmo acontecendo para as palavras que formam cada eixo temático.

Diferentemente dos grupos dos programas, a *árvore* a seguir nos traz o resultado geral do mapeamento, tanto em relação aos eixos temáticos, quanto aos temas que os formam. As palavras em maior destaque, como *corpo*, *comportamento*, *relações*, *amorosas*, *familiares*, *sexo*, *sexualidade* dizem respeito aos três eixos temáticos de maior destaque no mapeamento: ***Relações Amorosas e Familiares***, ***Corpo e Comportamento*** e ***Sexo e Sexualidade***. *Estereótipo* e *feminino* aparecem em seguida, por formarem o tema de maior destaque, “estereótipo do feminino”. As cores, tal como nos traz a figura anterior, representam as palavras de acordo com seu eixo temático: azul escuro, para as que estão em ***Sexo e Sexualidade***; laranja, para ***Corpo e Comportamento***; verde, para ***Relações Amorosas e Familiares***; azul claro, para ***Trabalho, Carreira e Sustento***; amarelo, para ***Violências Contra a Mulher***; e cinza, para ***Cidadania, Políticas Públicas e Problemas Sociais***.





programas; também buscaremos demonstrar os efeitos de sentido que essas representações carregam em seus discursos. Além dessas análises, o capítulo de encerramento apresenta uma linha do tempo com os 15 programas estudados e a respectiva intensidade dos eixos temáticos em cada um, permitindo uma perspectiva diacrônica dessas representações, bem como a possibilidade de apreender, a partir de nossas análises e por meio de um quadro contrastivo, se houve mudanças significativas nessas representações, ou se elas apenas seguiram um fluxo dado pelas novas práticas sociais que foram surgindo ao longo dos anos: afinal, se existem novas práticas, também existem novas falas e representações.





PARTE I  
**ENTREGÊNEROS**



# | universo discursivo e a sociedade brasileira |

Falar sobre "massas" era a nova maneira de denotar desprezo do século XIX para designar aquilo que antes costumava ser chamado de "popular". A concentração física da revolução urbana e industrial respaldou este conceito. Uma nova e radical consciência de classe adotou o termo "massas" para expressar o material das novas formações sociais: as "organizações de massa" (WILLIAMS, 2011b: 37, tradução nossa<sup>3</sup>).

No Ocidente, várias culturas passaram a ser permeadas – e ainda o são – por esse conceito de massificação, aí também inseridos os meios de comunicação, que receberam o adendo "de massa" em sua nomenclatura. Se o preconceito contra o massivo se dá no século XIX, o uso massivo do rádio foi desenvolvido na Alemanha nazista, a partir de Goebbels, que organizava grupos de escuta pública obrigatória para os ouvintes nas ruas (WILLIAMS, 2011b: 38), ampliando assim, por meio de uma comunicação massiva, a ideologia nazista.

A partir desse conceito, amplamente divulgado, pensamos uma cultura de massa desmerecida por aqueles que se julgam superiores a essa "massa", que não se consideram "povo" – fazem parte da mesma sociedade, mas não se percebem pertencentes ao grupo dado como popular. Esses são os membros da elite, a saber<sup>4</sup>, "qualquer grupo ou categoria em um sistema social que ocupa posição de privilégio e dominação" (JOHNSON, 1997: 82). Levantamento realizado pela Folha de S. Paulo, em junho de 2015, apresentou aos leitores o especial Desigualdade no Brasil, a partir de várias fontes, como Censo 2010, listas de senadores e deputados federais, professores de universidades federais, músicos eruditos, presidentes de empresas, trouxe entre outras informações a raça/cor dessas pessoas: 75,3% dos senadores são brancos; 95% dos presidentes de empresas também; os médicos que presidem os Conselhos Regionais de Medicina (CRM) têm 75% brancos, 3,6% amarelos e 21,4% pardos; desde a saída de

---

<sup>3</sup>No original: Hablar de "masas" fue la nueva forma de denotar deprecio del siglo XIX para designar lo que antes se llamaba el "populacho". La concentración física de la revolución urbana e industrial respaldó este concepto. Una nueva y radical conciencia de clase adoptó el término "masas" para expresar lo material de las nuevas formaciones sociales: las "organizaciones de masas" (WILLIAMS, 2011b: 37).

<sup>4</sup> O conceito de elite aqui apresentado será o usado ao longo desta tese.

Joaquim Barbosa, todos os ministros do STF são brancos (FOLHA, 2015, online<sup>5</sup>). Complementam dados da desigualdade, a renda salarial masculina, 30% superior à feminina (OBSERVATÓRIO, S/D, online<sup>6</sup>), ou o fato de uma mulher negra receber menos que 40% do salário de um homem branco (ZERO HORA, 2016, online<sup>7</sup>). Assim, vivemos em uma sociedade em que, os membros dessa elite são formadores dos grupos hegemônicos, representados, em sua grande maioria, por um universo masculino e branco.

O termo cultura possui dois sentidos. Na sua acepção antropológico-sociológica significa que qualquer ser humano vive no âmbito de uma própria cultura. Se o homem é, como é de fato, um animal simbólico, segue daí que vive em um contexto relativo de valores, crenças, concepções e, enfim, de simbolizações que constituem a sua cultura. Nesta acepção genérica, portanto, também o homem primitivo ou o analfabeto possuem cultura. Mas a palavra cultura é também sinônimo de “saber”: uma pessoa culta é uma pessoa que sabe, formada por meio de boas leituras ou, em todo caso, bem informada. Nesta acepção estrita e apreciativa, a cultura se refere aos “eruditos”, não aos ignorantes. E esta é a acepção que nos permite falar (sem contradições) de uma “cultura da não-cultura”, como também de atrofia e pobreza cultural. (SARTORI, 2001: 26)

Assim, colocado em um patamar de inferioridade, tudo o que vem do povo, da massa, quanto o que vai para ele, é desprezado, desvalorizado, dado como sem cultura. E é nesse lugar que a televisão é posta. Veículo de massa de grande alcance, a TV é vista como um meio destinado às massas. Nas palavras de Sartori, “a mensagem com que a nova cultura se recomenda e autoelogia é que a cultura do livro pertence a poucos (elitista), ao passo que a cultura audiovisual pertence a muitos” (SARTORI, 2001: 26).

Sabemos que nem toda a programação televisiva é colocada nessa nomenclatura, mas os programas de grande audiência, como as telenovelas, os de auditório, os vespertinos e/ou de variedades, sim. A ficção televisiva também não é vista como arte, não carrega os louros que o cinema, a “oitava maravilha”, possui. Machado bem problematiza essa questão ao debater a qualidade da televisão: não há dúvidas sobre a qualidade do cinema ou da literatura, mas da TV, sim (MACHADO, 2003: 13). Alguns programas televisivos – todos pertencentes ao gênero da teledramaturgia (nenhuma telenovela) –, entretanto, alcançaram elogiosos patamares da crítica, sendo tratados como arte. Séries (e seus derivados), como adaptações de grandes obras<sup>8</sup> da literatura, foram aclamadas pela crítica especializada.

<sup>5</sup> <http://temas.folha.uol.com.br/desigualdade-no-brasil/negros/com-metade-da-populacao-negros-sao-so-18-em-cargos-de-destaque-no-brasil.shtml>

<sup>6</sup> <http://www.observatoriodegenero.gov.br/menu/noticias/homens-recebem-salarios-30-maiores-que-as-mulheres-no-brasil>.

<sup>7</sup> <http://zh.clicrbs.com.br/rs/vida-e-estilo/noticia/2016/03/mulher-negra-ganha-menos-de-40-do-que-homem-branco-no-brasil-5083605.html>

<sup>8</sup> Adaptações de *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa, *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, *Memorial de Maria Moura*, de Rachel de Queiroz, entre outros, são exemplos desses programas.

Tais programas sempre são veiculados fora do horário comercial – apesar de sua transmissão se dar em um meio bastante massivo e popular (a televisão) –, tendo maior apelo qualitativo já que o “não compromisso com a audiência” permite que se tenha um produto esteticamente mais puro, menos comercial, mais artístico.

Estamos, assim, inseridos em uma sociedade com grande desigualdade social, permeada em toda sua extensão por uma elite dominante, que conduz o país política, social e culturalmente. Uma elite que mantém seu pensamento e sua ideologia ativos, já que também é detentora dos veículos de comunicação de massa: “Apenas 11 famílias controlam os principais meios de comunicação brasileiros. Além disso, 25% dos senadores e 10% dos deputados são donos de concessões de rádio e televisão” (ALMG<sup>9</sup>, 2015, online).

Isso posto, partindo dessa correlação entre mídia e poder, desse pensamento de influência dos meios sobre seu público e também da interferência direta do público sobre as pautas desses veículos, nos questionamos: que sociedade é essa em que vivemos?; quais valores estão instaurados entre nós?; que *formações discursivas*<sup>10</sup> pairam sobre nossa sociedade, sobre nossa cultura; sobre nossa moral?; que universo discursivo nos rodeia?

Chamaremos de “universo discursivo” o conjunto de formações discursivas de todos os tipos que interagem numa conjuntura dada. Esse universo discursivo representa necessariamente um conjunto finito, mesmo que ele não possa ser apreendido em sua globalidade. (MAINGUENEAU, 2008a: 33)

Precisamos então delimitar um espaço, para que seja possível alcançarmos esse universo, que, como também nos lembra o pesquisador francês, não é de grande utilidade ao analista, mas é fundamental para a definição do corpus de estudo, limitando sua extensão, sendo “o horizonte a partir do qual serão construídos domínios suscetíveis de ser estudados, os ‘campos discursivos’”. (MAINGUENEAU, 2008a: 33)

Antes, entretanto, de adentrarmos esse universo, fazemos uma ressalva de que quando afirmamos a influência dos meios de comunicação sobre as pessoas, não estamos tratando-os como totalmente influenciadores, muito menos colocando-os como *carrascos* nessa história – ou usando uma terminologia teledramatúrgica, como os bandidos numa eterna luta entre o bem e o mal. Agir assim seria tratar o público como acrítico, possuidor de uma ingenuidade, com todas as enunciações sendo dominadoras de seu pensamento, e todos os receptores extremamente passivos. O público é crítico e possui poder de determinar a audiência. As oscilações no consumo (audiência/vendagem) são prova. Talvez, nas décadas anteriores, essa influência fosse mais forte, mas nos dias de hoje, o

<sup>9</sup> Assembleia Legislativa de Minas Gerais (ALMG). Disponível em: [https://www.almg.gov.br/acompanhe/noticias/arquivos/2015/09/15\\_comissao\\_transporte\\_democratizacao\\_midia.html](https://www.almg.gov.br/acompanhe/noticias/arquivos/2015/09/15_comissao_transporte_democratizacao_midia.html)

<sup>10</sup> Definições mais detalhadas sobre as *formações discursivas* serão dadas mais à frente, quando apresentamos o conceito trabalhado por Foucault (2008).



acesso à informação está mais amplo e as redes sociais colaboram, largamente, para a divulgação de informações opostas e contradizentes às discursadas pela grande mídia.

Obviamente, não anulamos o poder de influência dos veículos de comunicação. Por mais que atualmente muitos contestem a credibilidade dos veículos, ou de seus telejornais, ou que tenhamos constantes quedas de audiência, ainda há credibilidade relativa, o suficiente para influenciar uma parcela considerável da população. Pesquisas<sup>11</sup> comprovam a credibilidade que possuem: segundo levantamento realizado pela Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República (BRASIL, 2014), as notícias transmitidas via TV atingem 49% de confiabilidade; via jornal impresso, 53%; e via rádio, 50%. Um outro levantamento, realizado pela Fundação Getúlio Vargas e divulgado pelo jornal Meio e Mensagem (2014), avalia – entre outras instituições brasileiras, como Ministério Público, Poder Judiciário e Polícia – a mídia impressa e as emissoras de TV. No primeiro trimestre de 2014, a mídia impressa apresentou 44% de índice de confiança e, no mesmo período de 2015, 47% – um crescimento de 6,81%; em relação às emissoras de TV apresentaram 33% e 34% para os mesmos períodos, registrando, assim, um crescimento de 3,03% de credibilidade junto a seu público.

Além disso, há de se considerar que, quando pensamos nos grandes veículos, temos que aceitar que só temos acesso às informações que tais grupos decidem que receberemos. Por outro lado, o público também decide o que deseja consumir. E se isso não for respeitado, a audiência sofrerá queda. Assim, se os meios influenciam as pessoas, as pessoas também influenciam os meios.

É sabido que a maior parte dos canais tem uma intenção comercial, visando lucro, que por sua vez é garantido pela audiência. Para isso, o meio traz assuntos já existentes na sociedade, aprovados por esta e/ou que a agradem; mas também garante público agindo em outro sentido: inovando, pautando assuntos dos mais diversos temas nas rodas de conversa, inclusive alguns não muito discutidos na sociedade; por vezes, trazendo temas tabus, provocando assuntos polêmicos e/ou que muitos não desejam conversar sobre. Em outras palavras, “[...] a TV [também] dá à sociedade uma pauta, uma agenda de conversa” (RIBEIRO, 2002: 39). Ou, como alerta Priolli,

O problema é que, como diz René Clair, a TV é algo sério demais para ser deixada apenas nas mãos de quem deseja vender alguma coisa. Foi por essas mãos que ela começou, em 1950 (Antarctica, Laminação Pignatari e Moinho Santista financiaram a instalação da TV Tupi) e é por elas que subsiste desde então, contribuindo em larga medida para a formação, informação e o divertimento do povo brasileiro, mas com enormes e notórias limitações, distorções e até aberrações. (2002: 170)

---

<sup>11</sup> Na pesquisa realizada pela Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República, (BRASIL, 2014) foram ouvidas 18.312 pessoas, em 848 municípios brasileiros. Para as perguntas de confiabilidade das notícias, foram considerados apenas os respondentes que são usuários dos meios perguntados. Já a pesquisa da Fundação Getúlio Vargas, divulgada pelo Meio e Mensagem (2015), analisa o grau de confiança da população em várias entidades brasileiras. Neste levantamento, foram ouvidas 3,3 mil pessoas do Amazonas, Pernambuco, Bahia, Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul e Distrito Federal.

Quando aqui buscamos compreender como se dão as construções midiáticas da mulher no espaço teledramatúrgico, e partindo da prerrogativa que os meios de comunicação influenciam seus públicos; quando, enfim, percebemos o quão importante é, para nós, analistas do discurso, demarcarmos o ao redor do objeto de estudo, ou como apresentado por Maingueneau (2008b), o *universo discursivo*, por fim percebemos o quão importante é descobrir como era e como é a sociedade em que estávamos (e estamos) instaurados, tanto nos momentos das veiculações, quanto no tempo dado na diegese narrativa. Assim, a partir do momento que temos como objeto de estudo a representação da mulher na teledramaturgia brasileira, especificamente em séries (e suas variantes) e seriados, acreditamos ser bastante relevante para nossos estudos um levantamento acerca do *universo discursivo* a ser pesquisado – e aqui delimitado como a sociedade brasileira, do momento em que surge a televisão no país (1950) ao ano de veiculação do último programa (quando pensamos na ordem cronológica) aqui estudado, *Suburbia* (2012).

Dessa forma, deste ponto em diante, buscaremos traçar um breve panorama de como era a nossa sociedade quando a televisão chegou ao país, apresentando comparativos daquele período em decênios, fazendo uso dos dados dos Censos realizados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Assim, na maior parte das análises apresentadas neste capítulo, estaremos trabalhando com dados de 1950, 1960, 1970, 1980, 1991, 2000 e 2010, os anos de realização dos sete Censos existentes de 1950 para cá. Em alguns outros momentos, trabalharemos com dados da Pesquisa Nacional de Amostra de Domicílios (PNAD), também realizada pelo IBGE, mas trabalhados pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), que também faz uso dos dados daquele Instituto<sup>12</sup>.

### 1.1. Excelência Tardia

Apesar de hoje nos considerarmos excelência na produção televisiva, com programas premiados internacionalmente, bem como com intensa produção teledramatúrgica, com alta audiência nacional e grande vendagem para o exterior, o início da televisão brasileira, além de tardio – se comparado a outros países –, também sofreu alguns percalços.

Tal como vários inventos, a televisão surge após uma sequência de acontecimentos na segunda metade do século XIX quando o alemão Gottlieb Nipkow cria aquele que seria o primeiro sistema de televisão, o “disco de Nipkow”, em 1884, que, apesar de ainda teórico, foi o que permitiu que o engenheiro escocês John Baird, mais de 40 anos depois, demonstrasse um

---

<sup>12</sup> Observamos que tivemos que fazer uso de dados de várias instituições, pois muitos dos dados do IBGE estão disponíveis somente mediante compra. Assim, encontramos no IPEA dados mais amplos sobre o Brasil e sua população, ou porque o Instituto compra as PNADs realizadas pelo IBGE, ou porque o mesmo tem – diferentemente de nós – acesso irrestrito aos dados.

aparelho de TV à comunidade científica, no Royal Institution, em Londres, e também assinasse um contrato com a BBC para transmissões experimentais. Ainda na década de 1920, outros cientistas – como o russo Zworykin (que viria a fazer parte da equipe que produziria o primeiro tubo de televisão); o estadunidense Farnsworth; e o sueco Alexanderson – também desenvolveram aparelhos de TV que permitiram o caminho para a televisão como a conhecemos atualmente (GODINHO, s/d, online<sup>13</sup>).

Mas, a nova tecnologia demorou alguns anos para surgir no formato como a conhecemos hoje: criada na Europa nas primeiras décadas do século XX, a televisão só expande como veículo após o final da Segunda Guerra (1939-1945), quando passa a ser produzida em massa (MARCONDES FILHO, 1988: 17) – em meados da década de 1930, o número de televisores no mundo não ultrapassava as duas mil unidades (GODINHO, s/d, online<sup>14</sup>).

E, se na Europa, a TV surgiu antes da Segunda Guerra, aqui, foi apenas ao final da primeira metade do século XX, quando, durante a comemoração do centenário da cidade de Juiz de Fora/MG, em 1948, aconteceram algumas transmissões experimentais. Um esforço para levar ao público imagens do veículo que se destacaria acima de todos os outros meios de comunicação presentes no país ao longo das décadas<sup>15</sup>. Naquele mesmo ano, Assis Chateaubriand – proprietário da cadeia de jornais e emissoras de rádio Diários Associados – viaja aos Estados Unidos acompanhado de dois técnicos de suas rádios, para que esses iniciassem estágios nas emissoras RCA e NBC, com o intuito de aprenderem a manipular os equipamentos adquiridos naquela viagem (VALIM, S/D, online<sup>16</sup>), para aquela que seria a primeira emissora oficial do país – a Tupi de São Paulo, inaugurada apenas em 18 de setembro de 1950 – mas com transmissões experimentais no saguão do prédio dos Diários Associados, no centro da capital paulista, desde abril do mesmo ano (BARBOSA, 2010: 17-18). Um esforço para trazer tal tecnologia ao país marcado no discurso de inauguração que Assis Chateaubriand – presidente dos Diários – fez, em que afirma que “o empreendimento da televisão no Brasil, em primeiro lugar, devemos-lo a quatro organizações que logo, desde 1946, se uniram aos Rádios e Diários Associados para estudá-lo e possibilitá-lo neste país” (CHATEAUBRIAND apud BARBOSA, 2010: 18). E se o empenho empresarial para concretizar a televisão como realidade comunicacional no país tomou algo em torno de meia década, seis anos

---

<sup>13</sup> <http://mundoestranho.abril.com.br/materia/como-foi-inventada-a-televisao>

<sup>14</sup> <http://mundoestranho.abril.com.br/materia/como-foi-inventada-a-televisao>

<sup>15</sup> Apesar da internet também apresentar larga audiência, no Brasil, o acesso ainda é bastante restrito. Pesquisa realizada pela Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República (BRASIL, 2014) aponta que – dentre os entrevistados – 53% não acessam a rede (33% acessam entre 5 a 7 dias da semana). Ao separar os respondentes por gênero, a pesquisa mostra que os dados de acesso e não acesso são bastante semelhantes: 52% e 53% de homens e mulheres, respectivamente, não acessam a rede; e 33% de homens e 32% de mulheres acessam entre 5 e 7 dias da semana.

<sup>16</sup> <http://www.tudosobretv.com.br/histortv/histormundi.htm>

antes de sua inauguração, em 1944, a General Eletric já anunciava em revistas brasileiras que “A Eletrônica trará a Televisão ao nosso lar” (BARBOSA, 2010: 15; 22).

Assim, se iniciamos nossas transmissões 15 anos depois do surgimento do veículo na Europa (1935, na Alemanha; e 1936, na Inglaterra, com a primeira estação regular da BBC) e onze anos depois dos Estados Unidos (1939, quando a NBC inicia suas atividades), poucos anos depois de surgimos neste mercado, os estadunidenses já estavam preocupados em criar um sistema de transmissão e recepção em cores, para os telespectadores dos dez milhões de aparelhos em preto e branco. Criou-se, então, um comitê para solucionar a questão. E o *National Television System* (ou *Standards*) *Committee* (NTSC) acabou por criar um sistema que, utilizando o padrão preto e branco, trabalhava com níveis de *luminância* e acrescentava *chrominância* (cor), permitindo assim que os proprietários dos aparelhos que anteriormente recebiam as imagens em preto e branco, passassem a assistir aos programas com transmissões coloridas. Em 1967, a Alemanha desenvolve o PAL (*Phase Alternation Line*), um outro sistema, mais aprimorado que o estadunidense; e no mesmo ano, a França traz para o mercado, o SECAM (*Séquentielle Couleur à Mémoire*) (VALIM, S/D, online<sup>17</sup>).

Apesar de ter tomado décadas para que a televisão adquirisse a capacidade massiva presente nos dias atuais, a invenção do satélite ampliou essa condição, permitindo que públicos dos mais diversos lugares tivessem acesso às produções de outros países. Assim, em 1962, quando a primeira transmissão intercontinental era feita por meio do satélite Telstar, enviando sinais dos Estados Unidos para a Europa (SOUSA, S/D, online<sup>18</sup>), o Brasil atingia a marca de um milhão de aparelhos (VALIM, S/D, online<sup>19</sup>).

E, mesmo tal tecnologia tendo aportado aqui quando nos Estados Unidos já se desenvolvia a transmissão em cores – no Brasil, a TV em cores acontece apenas em fevereiro de 1972 –, a massificação que já fazia parte do rádio brasileiro foi, talvez com certa facilidade, transportada para o novo veículo – muito provavelmente pela transformação das radionovelas – grande sucesso de público – em telenovelas. Aqui, não era uma questão de empatia do público com o veículo em si: o que causou certa demora no aumento da audiência da televisão foi o alto custo dos aparelhos. Quando os preços baixaram, a audiência subiu.

Com o rádio e – mais tarde – com a televisão, a relação com o meio de comunicação mudou. Primeiro, porque, além de distrair, são veículos [...] que informam as pessoas e funcionam como meio de atualização; segundo, porque vão até a casa das pessoas, em vez de as pessoas irem até eles; terceiro, porque tornam-se “da família”, são cotidianos e têm recepção regular e contínua (MARCONDES FILHO, 1988: 20).

<sup>17</sup> <http://www.tudosobretv.com.br/histortv/histormundi.htm>

<sup>18</sup> <http://historiadomundo.uol.com.br/idade-contemporanea/a-invencao-da-televisao.htm>

<sup>19</sup> <http://www.tudosobretv.com.br/histortv/histormundi.htm>

Em 1950, menos de um quarto dos domicílios (24,43%) possuíam energia elétrica – algo em torno de 2,4 milhões de moradias (CENSO, IBGE, 1950). Nas décadas seguintes<sup>20</sup>, os dados dos Censos realizados pelo IBGE já indicavam uma tendência em se ter o aparelho de TV nos domicílios: em 1970, 24,11% das residências já tinham televisão, em confronto com 26,06% com geladeira – em um total de 47,56% de casas com energia elétrica. Em outras palavras, nos anos 1970, 50,69% dos domicílios com luz elétrica já possuíam TV e 54,79%, geladeira. Nos anos 1980, a tendência da expansão das casas com aparelho de TV se confirma: dos 17,8 milhões de residências com energia, 73,47% já possuíam geladeira (algo em torno de 13 milhões), e 81,49%, televisão – ou 14,5 milhões.

O gráfico abaixo traz um comparativo entre os domicílios ao longo das décadas (1950 – 2010), em relação aos considerados “bens duráveis”: geladeira, televisão e rádio.

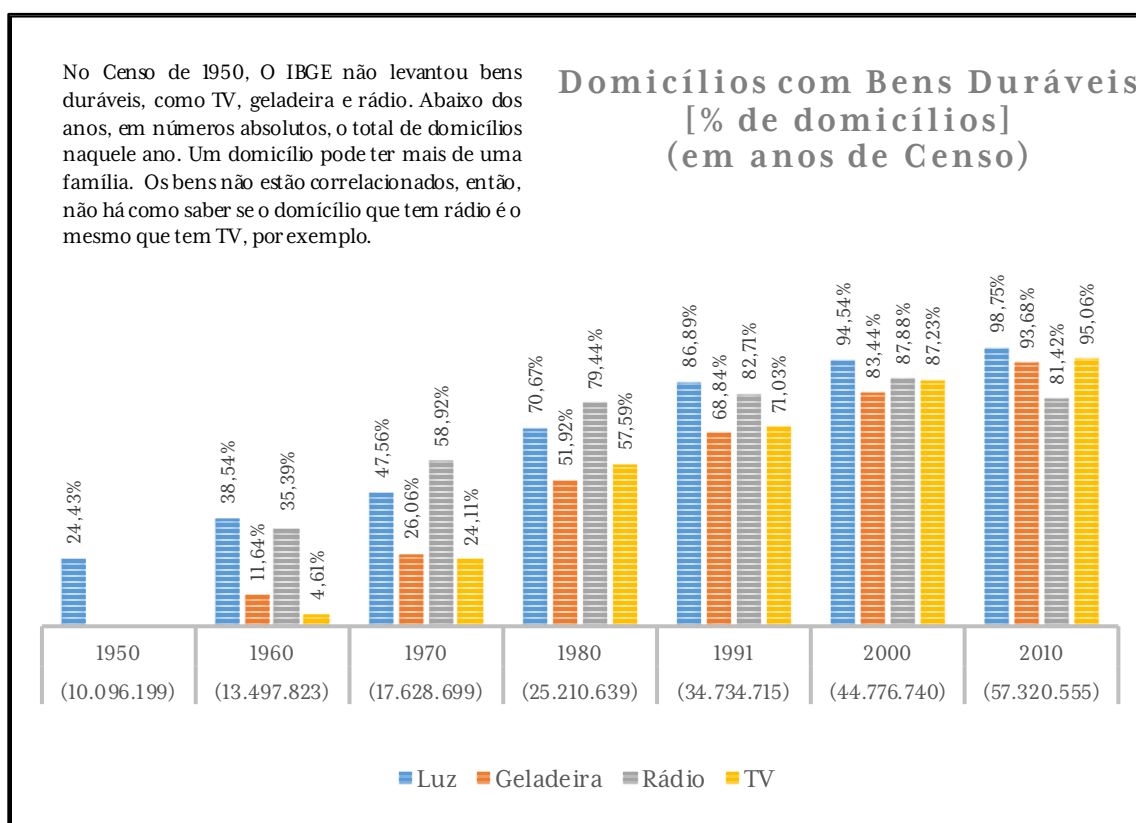


Gráfico 01: Distribuição de bens duráveis nos domicílios brasileiros de 1950-2010 (em anos de Censo). (CENSO, IBGE)

Em relação ao rádio, podemos observar um intenso crescimento nas primeiras décadas (1960, 1970 e 1980) – como no Censo de 1950 o IBGE não fez esse levantamento, não temos dados para tal comparativo, mas colocamos o período para uma compreensão inicial, visto que há a

<sup>20</sup> Para esta tese, optamos por usar dados dos Censos de 1950 a 2010, sendo o primeiro, quando surge a televisão no país e o último o mais recente mapeamento do gênero feito pelo IBGE. Em outros momentos, também trabalharemos com a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio (PNAD).

informação de domicílios com acesso à luz elétrica. Assim, o rádio é um aparelho que esteve – e ainda está presente em muitos lares. Nos anos 1960, 35,39% dos domicílios já estavam conectados ao meio; em 1970, 58,92% das residências já tinham esse bem – um crescimento de 23,53 pontos percentuais de domicílios; nos anos 1980, 79,44%; nos 1990, 82,71%; e nos anos 2000, em seu ápice domiciliar, atingindo 87,88% das residências, ou aproximadamente 34,3 milhões de casas.

Apesar do gráfico anterior apresentar certa diminuição percentual do rádio, como bem existente dentro dos domicílios – entre os Censos de 2000 e 2010, a presença do bem nas residências foi de 87,44% para 81,42%, o rádio está, na verdade, em novos 7,3 milhões de domicílios. Mas, é preciso entender também que, estatisticamente, os domicílios cresceram 28,01%, ou 12,5 milhões de novas residências e, por esse comparativo, diante do total de domicílios – a base de uso em todos os apontamentos feitos aqui, o rádio apresenta, assim, uma queda de 6,02 pontos percentuais em relação ao Censo anterior.

Isso posto, chegamos a um questionamento que julgamos pertinente: qual a importância da televisão nas famílias brasileiras? Se 95,06% (em torno de 54,5 milhões) dos domicílios contam com esse bem, quanto desse público deposita credibilidade a esse veículo? Podemos efetivamente atrelar a questão da credibilidade aos programas ficcionais? Ou somente aos tratados como factuais, como os documentais e jornalísticos? Diante de uma teledramaturgia que desde o final dos anos 1960 carrega a verossimilhança em seu conteúdo, acreditamos que sim. Mas, com isso, não estamos anulando a possibilidade do inverossímil nos discursos ficcionais, muito menos alegando que só há credibilidade naquilo que é provável de existir. Estamos apenas pontuando uma característica bastante acentuada na telenovela brasileira e que se expande para os outros formatos da teledramaturgia, como as séries e os seriados, que é a busca por um discurso mais próximo à realidade de seu público.

## 1.2. Alfabetização x Mídia

Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação (DEBORD, 2002: 13).

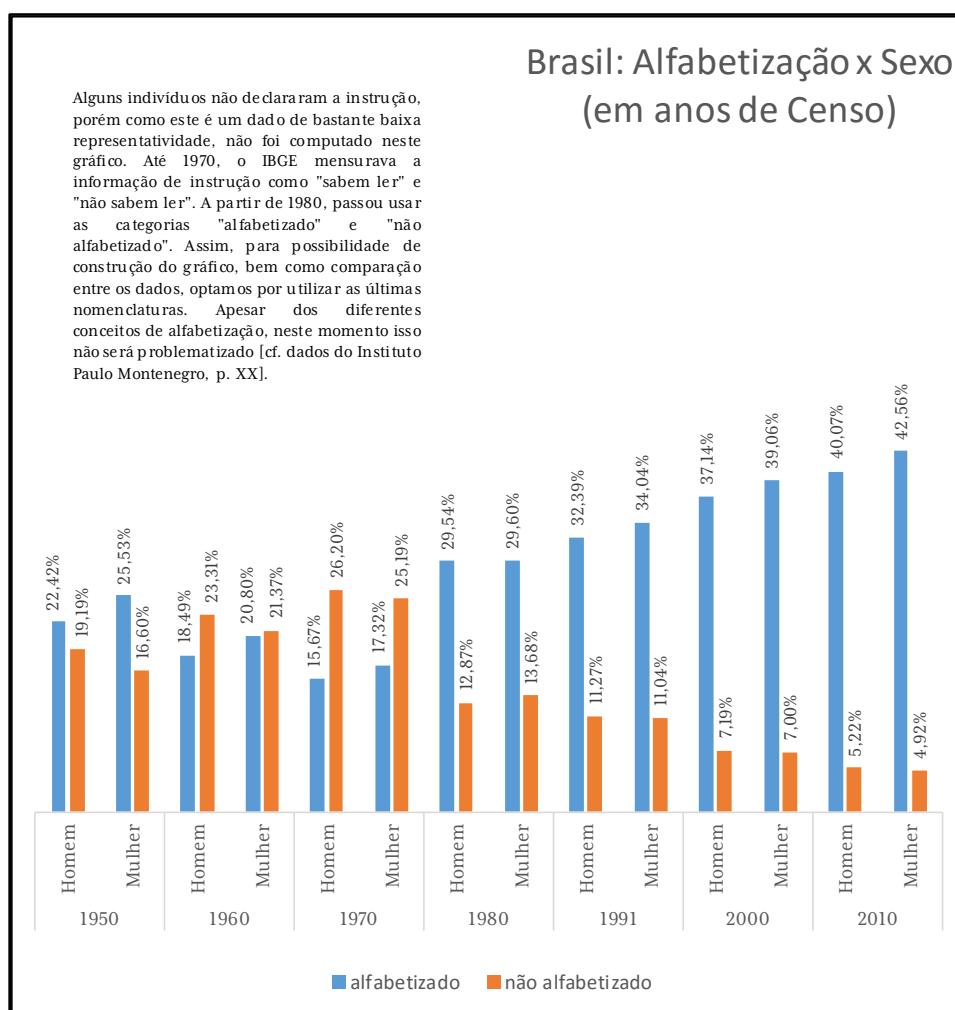
Durante séculos, o Brasil foi considerado um país de iletrados – e, em boa parte, ainda o é <sup>21</sup>. Segundo o Instituto Paulo Montenegro<sup>22</sup> (2011-2012), os níveis de alfabetismo funcional são

<sup>21</sup> Dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios, PNAD 2014 (IBGE, 2015), traz a taxa de analfabetismo no país, naquele ano, em 8,5% da população, ou 13,3 milhões de habitantes. Ainda segundo o mesmo levantamento, o analfabetismo funcional – para o IBGE, são assim considerados indivíduos com 15 ou mais anos de idade, e com menos de quatro anos de estudo em relação ao total de pessoas do mesmo recorte etário – estava em 17,6%, ou 35,8 milhões de habitantes.

<sup>22</sup> Dados disponíveis em [http://www.ipm.org.br/ipmb\\_pagina.php?mpg=4.02.01.00.00&ver=por](http://www.ipm.org.br/ipmb_pagina.php?mpg=4.02.01.00.00&ver=por).

quatro: analfabeto, rudimentar, básico e pleno. O primeiro corresponde à condição dos que não conseguem realizar tarefas simples que envolvem a leitura de palavras e frases ainda que uma parcela destes consiga ler números familiares (números de telefone, preços etc.); o segundo corresponde à capacidade de localizar uma informação explícita em textos curtos e familiares (como um anúncio ou pequena carta), ler e escrever números usuais e realizar operações simples, como manusear dinheiro para o pagamento de pequenas quantias ou fazer medidas de comprimento usando a fita métrica. Assim, apesar das melhorias apresentadas nos últimos anos, em 2011-2012, o índice de brasileiros que ainda estão nos dois primeiros níveis (analfabeto e rudimentar) atinge 27% da população entre 15 e 64 anos.

Mas se hoje, o acesso à educação vem sendo intensificado, em meados do século XX, o quadro era bastante distinto do apresentado hoje. Assim, veículos como o rádio e a televisão adquiriram força massiva, visto que não há necessidade de ser alfabetizado para consumir seus conteúdos.



**Gráfico 02:** Brasil: Alfabetização x Sexo (em anos de Censo). População alfabetizada e não alfabetizada, com 15 anos ou mais, entre 1950 a 2010 (CENSO) – os valores do gráfico são referentes ao total da população e não ao total de cada grupo (homens e mulheres)

Entre 1950 e 2010, tivemos um aumento da população alfabetizada de 17,65 pontos para os homens e 17,03 para as mulheres; em relação aos analfabetos, a queda do percentual dos homens foi de 13,97 pontos – de 19,19%, em 1950 para 5,22%, em 2010; no primeiro Censo, as mulheres analfabetas representavam 16,60% da população e em 2010, 4,92%, ou seja, uma queda de 11,68 pontos na escala. Mas, se analisarmos em números absolutos, em 1950 tínhamos 9,9 milhões de homens analfabetos e 8,6 milhões de mulheres nas mesmas condições – o IBGE considera analfabeta “pessoa que não sabe ler e escrever um bilhete simples no idioma que conhece” (IBGE, online<sup>23</sup>) –; em 2010, quase 10 milhões de homens e em torno de 9,3 milhões de mulheres continuavam nesta situação ou, quando colocamos em percentual – diante do todo da população –, ainda de acordo com o último Censo (CENSO, 2010), 10,14% da população brasileira pouco ou quase nada lia e/ou escrevia. Esse é um quadro bastante importante e que não pode ser ignorado, quando pensamos nos meios de comunicação de massa e do quanto eles podem ser influenciadores junto à população. É sabido que quanto mais acesso se tem à informação e ao estudo, menos passível de manipulação a pessoa se torna – ainda hoje, para 8,86% da população (PNAD, 2014) o acesso à educação é restrito (em torno de 9,1 milhões de homens e 8,8 de mulheres analfabetos, ou aproximadamente 18 milhões de brasileiros).

Assim, a reflexão que buscamos salientar aqui é: como a televisão representa determinados grupos sociais em seus produtos ficcionais? Especificamente, como a imagem da mulher é construída na teledramaturgia? Essa é uma resposta que buscaremos ao longo desta pesquisa, mas que já iniciamos a problematização, para poder – a partir dessa explanação mais ampla da sociedade brasileira, que buscamos traçar neste capítulo – adentrarmos de forma mais esmiuçada nas relações de gênero, nos capítulos seguintes.

### 1.3 Folhetim: o início da ficção serializada<sup>24</sup>

Os veículos de massa e seus potenciais produtos serializados têm seu início na França do século XIX, quando surge o folhetim, um romance serializado, que logo chegou ao Brasil. Naquele país, o gênero adquiriu o formato serial em 1936 e, no Brasil, dois anos depois, já em 1938, com o lançamento de *O Capitão Paulo*, de Alexandre Dumas, pelo Jornal do Comércio, no Rio de Janeiro (MEYER, 2005: 59; 282).

<sup>23</sup> Disponível em

<http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/condicaodevida/indicadoresminimos/conceitos.shtm>.

<sup>24</sup> Optamos pela nomenclatura *serializada* ao invés de *seriada*, buscando, assim, evitar confusões com o formato teledramatúrgico *seriado*.



Dessa forma, se a serialidade aconteceu inicialmente nos rodapés dos jornais, que publicavam trechos das obras, garantindo o interesse do público e, por conseguinte, a aquisição das próximas edições, hoje, a fragmentação romanesca ganhou lugar de destaque.

No Brasil, o folhetim alçou grandes audiências por meio das radionovelas, gênero que colaborou fortemente para a chamada “era de ouro” do rádio brasileiro. *Em Busca da Felicidade*, adaptação de Gilberto Martins para o original do cubano Leandro Blanco, estreou em 5 de junho de 1941, na Rádio Nacional do Rio de Janeiro, abrindo espaço para o produto que, anos mais tarde, se tornaria a maior audiência da televisão brasileira: a telenovela.

*Em Busca da Felicidade* foi a primeira história seriada do rádio, antes dominado por pequenas cenas, geralmente amorosas, chamados de esquetes, cuja duração não ia além dos dez minutos. A novela permaneceu no ar por dois anos, sendo esticada conforme a audiência [...] subia e as cartas dos ouvintes chegavam: só no primeiro mês foram mais de 48 mil cartas! Um recorde, mas sobretudo um marco, que abriu novos rumos e apontou um horizonte de negócios e oportunidades artísticas (AGUIAR, 2007: 85).

As radionovelas atingiram seu auge no final da década de seu surgimento e início da seguinte, com emissoras mantendo mais de seis por dia, seguindo um modelo de programação ditado pela Rádio Nacional (CALABRE, 2002: 11; 38). “Os capítulos eram apresentados em dias alternados, de segunda a sábado, distribuindo-se nos horários da manhã, da tarde e da noite. Ao longo da década de 1950 as novelas foram se transferindo para a televisão e desapareceram do rádio” (CALABRE, 2002: 38).

Assim, a audiência, que antes se dedicava a se reunir com a família ao redor do aparelho radiofônico e ouvir aos seus programas na sala de estar das casas, tem seu interesse despertado para a televisão, que além dos dramas e romances narrados por seus atores preferidos, também lhes proporcionava a imagem dos mesmos. O rádio então passa por uma queda – temporária – em sua audiência, posteriormente readquirida, ao reformular sua programação, reafirmando sua importância como veículo de massa e recuperando seu público (cf. NR 30, p. 46).

A história da teledramaturgia brasileira começa logo depois da inauguração oficial da televisão (18/09/1950), com o teleteatro *A Vida Por Um Fio*, veiculado na Tupi de São Paulo, já em novembro de 1950 (BRAUNE; XAVIER, 2007: 118-121). A telenovela, por sua vez, chega às telinhas um ano depois, em dezembro de 1951, também por meio da Tupi paulista, com *Sua Vida Me Pertence*, escrita por Walter Foster, e transmitida ao vivo, duas vezes por semana (BRAUNE; XAVIER, 2007: 121).

No formato como hoje a conhecemos, com transmissão diária (BRAUNE; XAVIER, 2007: 122), acontece apenas em setembro de 1963, quando a Excelsior do Rio passa a transmitir diariamente o programa que havia estreado dois meses antes na Excelsior de São Paulo. Na capital paulista, *2-5499 Ocupado*, que pela primeira vez traz o par romântico Glória Menezes e Tarcísio Meira, era transmitida três vezes por semana, com duração de vinte minutos cada

capítulo – os com uma hora de duração surgiram apenas em *Os Miseráveis*, teledrama apresentado ao público, pela TV Bandeirantes, somente em 1967, mais de 15 anos depois da estreia de *Sua Vida Me Pertence* (BRAUNE; XAVIER, 2007: 122).

No que diz respeito aos outros produtos da teledramaturgia nacional, o primeiro unitário foi apresentado pela Tupi-SP, já em 1954. *Alô Docural* trazia Ewa Wilma e John Herbert que, a cada semana, viviam um casal diferente, interpretando uma comédia romântica diferente a cada episódio. Os seriados tiveram em *Vigilante Rodoviário* o primeiro produto nacional do formato: exibido também pela Tupi de São Paulo, o programa teve 38 episódios originais.

Mas, se a variedade teledramatúrgica brasileira se dá no início da televisão no país, é só com quase três décadas de existência que outros produtos, além das telenovelas, são firmados na programação. Ao analisarmos a Globo<sup>25</sup>, a emissora que ao longo dos anos se tornou a maior produtora da teledramaturgia nacional, apesar de já ter apresentado seriados no ano de sua inauguração – *Rua da Matriz* e *TNT*, ambos exibidos entre abril e junho de 1965; e *22-2000 Cidade Aberta*, entre abril de 1965 e agosto de 1966 – é apenas no final da década de 1970, que o gênero se firma na grade da emissora<sup>26</sup>. Se em 1978, a Globo trouxe o seriado *Ciranda Cirandinha*, no ano seguinte lança novos três programas neste formato: *Carga Pesada*, *Plantão de Polícia* e *Malu Mulher*. Em seguida, em 1980, chega à telinha *O Bem-Amado*, versão seriada da telenovela que tinha ido ao ar entre janeiro e outubro de 1973, e que, no novo formato, permanece por mais de quatro anos, totalizando 220 episódios inéditos. É também na década de 1980, que a Globo traz ao público a primeira minissérie brasileira: *Lampião e Maria Bonita* (1980), escrita por Aguinaldo Silva e Doc Comparato, ficção baseada na história do famoso cangaceiro nordestino.

Assim inaugurada e com sua teledramaturgia instaurada em nossa sociedade como produto de grande alcance e vendagem, a televisão passa – tal como o rádio – a fazer parte da rotina do brasileiro.

#### 1.4.O Sucesso da Ficção Serializada

A ficção dramatizada (ficção televisiva) é um elemento fundamental para a vida coletiva e privada nesta sociedade (MALCHER, 2009: 174).

A história da televisão brasileira traz como período de maior desenvolvimento do veículo os anos 1970 e 1980. Naquele momento, com largo incentivo dos militares – que

<sup>25</sup> As informações sobre os programas da Globo foram extraídas do site *Memória Globo* (<http://memoriaglobo.globo.com/>), consultado em várias datas (entre 2012 e 2016, várias consultas foram realizadas no site).

<sup>26</sup> O destaque para a emissora carioca será explicado posteriormente, quando tratarmos da escolha do *corpus* de estudo desta tese.

buscavam criar uma identidade nacional que abarcasse seus valores –, o conteúdo privilegiava e representava os grupos hegemônicos.

O golpe de 1964 afetou diretamente os meios de comunicação de massa porque o sistema político e a situação socioeconômica do país foram totalmente modificados pela definição e adoção de um modelo econômico para o desenvolvimento nacional. O crescimento foi centrado na rápida industrialização, com tecnologia e capital externos, e baseado no tripé formado pelas empresas estatais, empresas privadas nacionais e corporações multinacionais. Os veículos de comunicação de massa, principalmente a televisão, passaram a exercer o papel de difusores não apenas de ideologia do regime como também da produção de bens duráveis e não duráveis (MATTOS, 2008: 89).

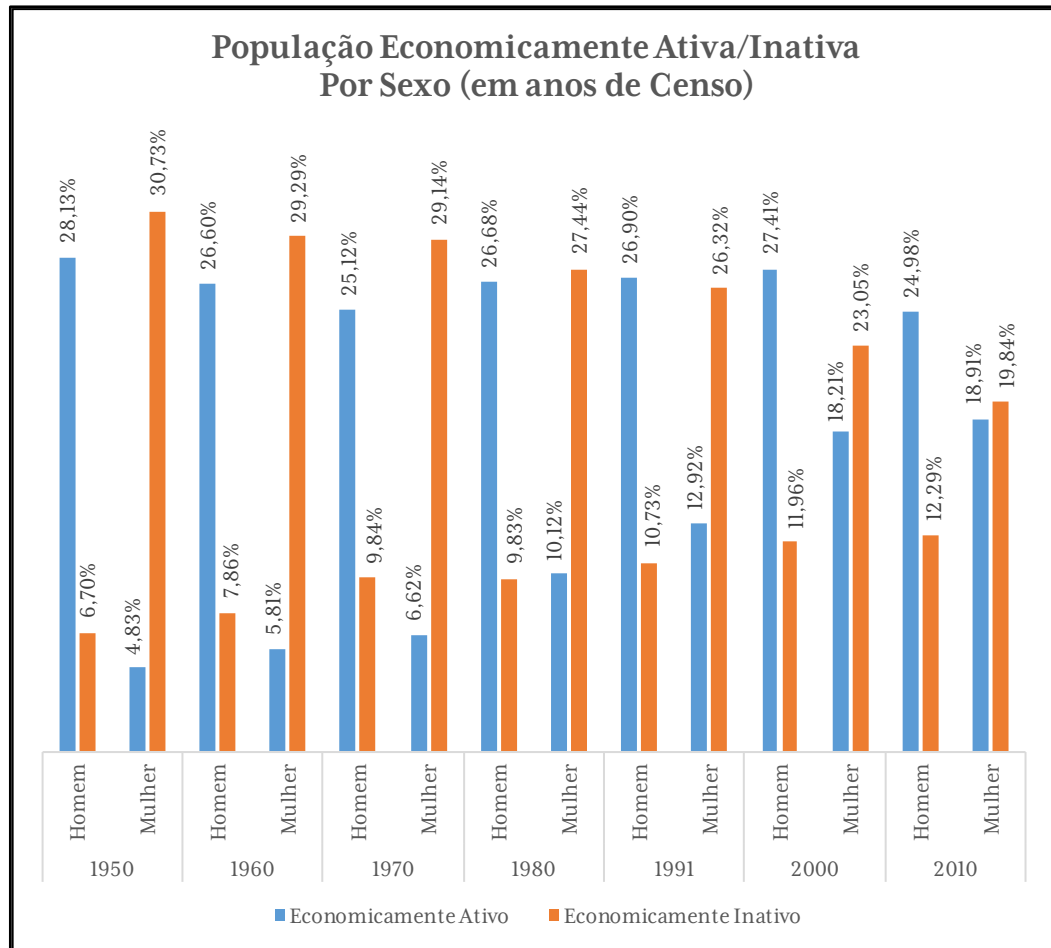
Assim, principalmente na teledramaturgia – que a partir de *Beto Rockefeller* (TV Tupi, 1968) buscou apresentar mais verossimilhança em seus discursos –, os grupos sociais que recebiam representações positivas, marcados por sucessos profissional, amoroso, pessoal e afins, eram os grupos hegemônicos e/ou a elite brasileira. Em outras palavras, negros, moradores da periferia/favela, pobres, homossexuais e outros grupos socialmente minoritários, eram pouco representados ou nesses programas; e quando o eram, sempre estavam em condições sociais desfavoráveis, como empregadas domésticas, frentistas de postos de gasolina, empregados em cargos pequenos, bandidos ou delinquentes, entre outros posicionamentos ou minoritários e/ou desprezados socialmente.

Em poucos trabalhos identificamos autores negros nos papéis principais, de protagonistas ou antagonistas. As rédeas da ação são tomadas geralmente por personagens interpretados por atores brancos, que atuam como o Leão, o condutor, ou compõem o grupo de personagens principais. Se o personagem criado pelo autor não receber, na sinopse, referências sobre o seu pertencimento racial, o ator branco tende a ser escolhido. O afro-descendente só terá a sua oportunidade assegura se existirem rubricas que evidenciem a necessidade de um ator negro. Se na construção do personagem for destacado um tratamento estereotipado, recorrendo aos arquétipos de subalternidade na sociedade brasileira, aumenta a possibilidade de contratação para o ator negro. De um modo geral, ao ator afro-brasileiro estão reservados os personagens sem, ou quase sem ação, os personagens passageiros, decorativos, que buscam compor o espaço da domesticidade, ou da realidade das ruas, em especial das favelas. (ARAÚJO, 2004: 308)

No que diz respeito à televisão, podemos afirmar que, apesar de ter um considerável público masculino, o veículo foi – e em boa parte ainda o é – desenvolvido buscando angariar como seu público central a mulher. A televisão é aparelho doméstico<sup>27</sup>, espaço dominado pela mulher naquelas décadas de desenvolvimento do veículo. Assim, os grupos televisivos desenvolveram programas que buscassem agradar a esse público na maior parte da grade, mas também

<sup>27</sup> Apesar de nos dias de hoje, a televisão já ser veiculada também em aparelhos celulares, e de estar presente em bares e restaurantes, tal parcela de público ainda é minoritária diante do todo. *Pesquisas Target Group Index Brasil e Target Group Index LatAm* mostram que tanto aqui, quanto na América Latina, 93% da audiência televisiva consome o meio somente *offline*, enquanto 6% o faz tanto *off* quanto *online*. Em março de 2014, durante o *Rio Content Market*, o Ibope Mídia trouxe a informação de que mais de 54% da audiência televisiva utiliza internet ao mesmo tempo [o que não significa que esteja consumindo a TV pela internet]. (MEIO E MENSAGEM, 28 abr. 2014)

distribuíram alguns programas que mantivessem e agradassem um outro, o masculino, em horário que já estivesse em casa – à noite –, como os telejornais. Em seguida, repetindo o sucesso das radionovelas, a TV trazia programas que alcançassem toda a família, como as telenovelas.



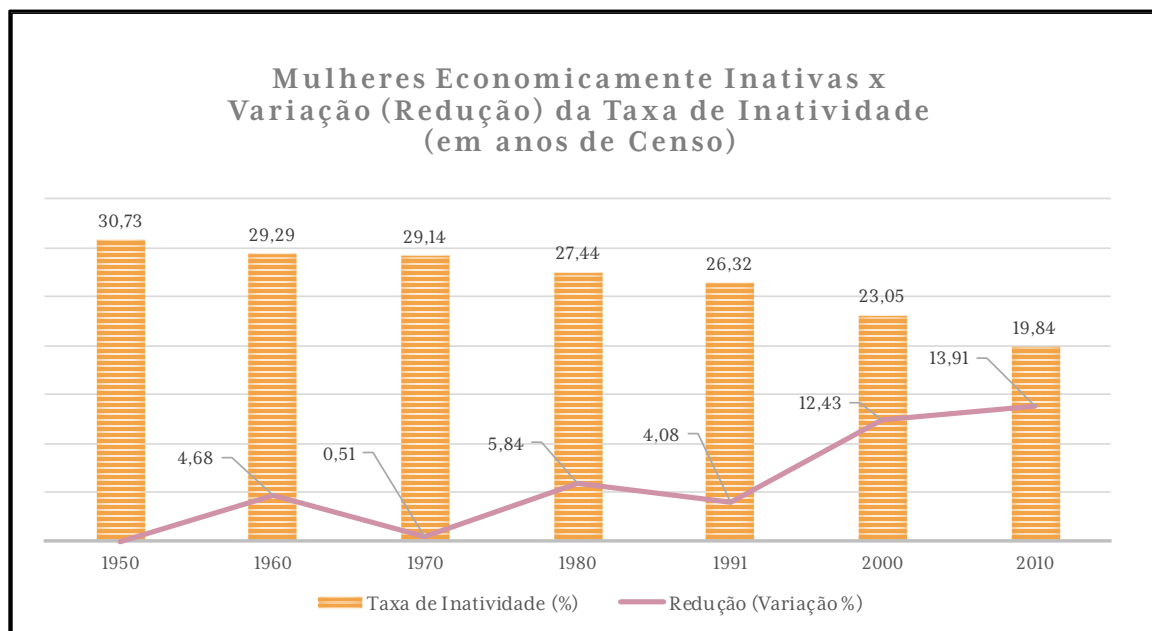
**Gráfico 03:** População economicamente ativa/ inativa (por sexo, em anos de Censo). Comparativo da população economicamente ativa (PEA), entre homens e mulheres, entre 10 e 65 anos, nos Censos de 1950 a 2010, diante do total da população

A presença da mulher em casa é facilmente comprovada ao longo das décadas, quando pensamos na falta de oportunidade de trabalho dada ao gênero. Ao longo das décadas, a taxa de mulheres economicamente ativas<sup>28</sup>, quando comparada à dos homens, sempre se apresentou bastante inferior. Em 1950, tínhamos 28,13% dos homens e apenas 4,83% das mulheres – uma diferença de 482,63%, tal como demonstrado no gráfico anterior, quando podemos observar o percentual de homens e mulheres (em relação ao todo da população). Nos anos 1960, essa diferença reduziu para 357,83%; e, no Censo de 1970, para 279,40%. Nas

<sup>28</sup> Para o IBGE a População Economicamente Ativa (PEA) é composta pelas pessoas de 10 a 65 anos de idade que foram classificadas como ocupadas ou desocupadas (mas em busca de ocupação) na semana de referência da pesquisa. Disponível em:

<http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/condicaodevida/indicadoresminimos/conceitos.shtm>.

décadas seguintes, as diferenças entre os gêneros no que diz respeito à população economicamente ativa reduziu ainda mais: em 1980, 163,79%; 1991, 108,20%; 2000, 50,53%; e em 2010, ano do último Censo realizado pelo IBGE, 32,08%.



**Gráfico 04:** Mulheres economicamente inativas x redução (Variação%) da taxa de inatividade. Taxa de mulheres economicamente inativas (valores nas colunas em azul), entre 10 e 65 anos, nos Censos de 1950 a 2010, diante do total da população. Na linha laranja, a variação da taxa de inatividade

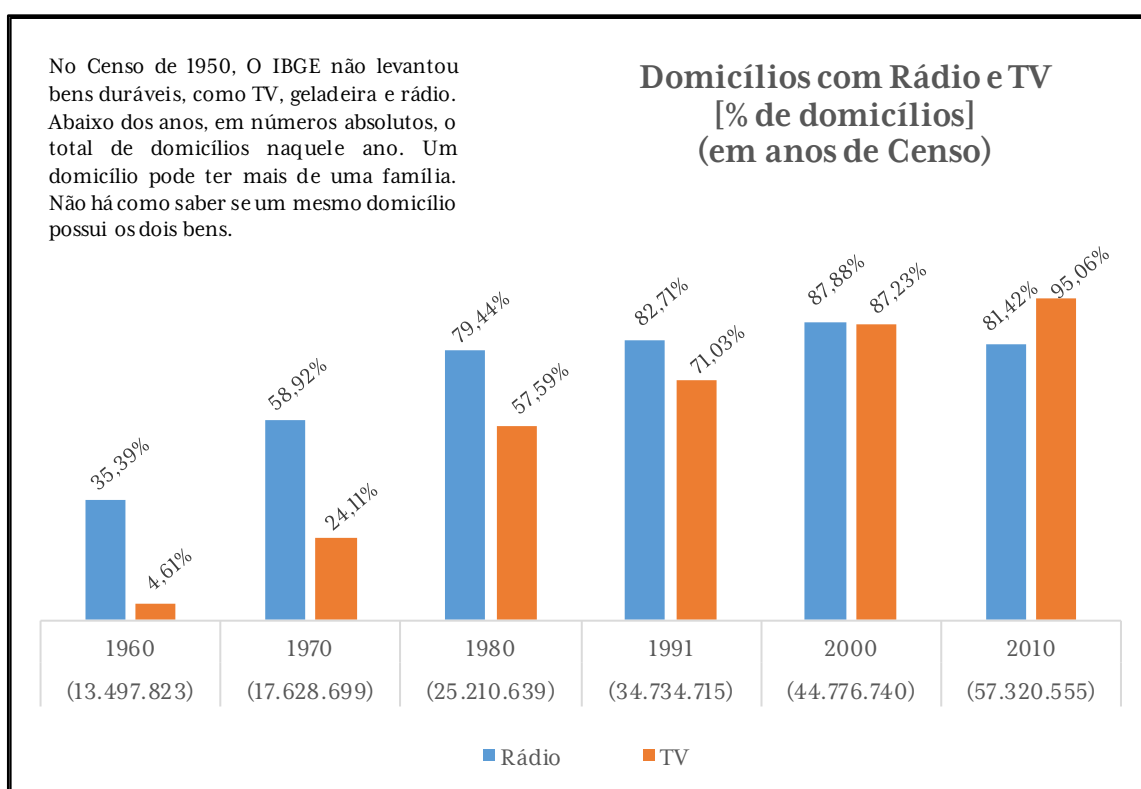
Assim, analisando os dois gráficos acima apresentados, podemos perceber que apesar de já apresentar uma maior ocupação no mercado de trabalho, a mulher brasileira ainda tem um alto percentual de “desocupação” trabalhista, quando comparado aos homens – uma diferença, em 2010, de 32,08% ou 6,07 pontos percentuais. Em números absolutos, em 2010, o Brasil contava com aproximadamente 47,7 milhões de homens economicamente ativos, em comparação a 36,1 milhões de mulheres na mesma condição.

Diante desse quadro de atividade econômica, ao refletirmos sobre a presença da televisão em nossa sociedade, ao debatermos a influência e a representação dos grupos sociais nesse meio, podemos afirmar o quanto se torna relevante a representação da mulher nos programas televisivos, afinal este foi – por muitos anos – seu maior público (e talvez ainda seja). Na já citada pesquisa realizada pela Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República (BRASIL, 2014), dentre os entrevistados (cf. NR 15, p. 34), 84% das mulheres afirmaram assistir TV entre cinco e sete dias na semana, contra 79% dos homens. Em relação ao tempo em que se dedicam a assistir o veículo, as mulheres gastam em média 3h43 diárias e os homens 3h18.

E se, em sua estreia no Brasil, o acesso à televisão era privilégio de poucos, hoje, é objeto de consumo na grande maioria das residências no País.

Com uma audiência estimada em 98,7 milhões de telespectadores, em 1991 a TV atingia 71% dos domicílios brasileiros, emitindo sinais para 99% do território nacional, inclusive para regiões que na época ainda não tinham acesso à energia elétrica. Porém, durante seus primeiros vinte anos de história, a televisão era um veículo de alcance limitado em razão do baixo número de domicílios que possuíam um aparelho e da reduzida extensão do território nacional capaz de receber sinais de televisão. [...] Em 1960, dez anos após a inauguração da primeira emissora de televisão, apenas em 4,61% dos domicílios brasileiros havia um televisor. A região sudeste liderava com 12,44% de domicílios com TV, porcentagem que nas outras regiões não chegava a 1%. Em 1970, vinte anos depois da inauguração da TV Tupi, somente 24,11% dos domicílios brasileiros contavam com ao menos um aparelho de televisão. Esses domicílios se concentravam no litoral e nas regiões sul e sudeste [...]. Mas, mesmo no Sudeste, onde se encontrava a maior porcentagem de domicílios com TV, esse número não chegava à metade, ficando nos 40,64% (HAMBURGER, 2002: 448-449).

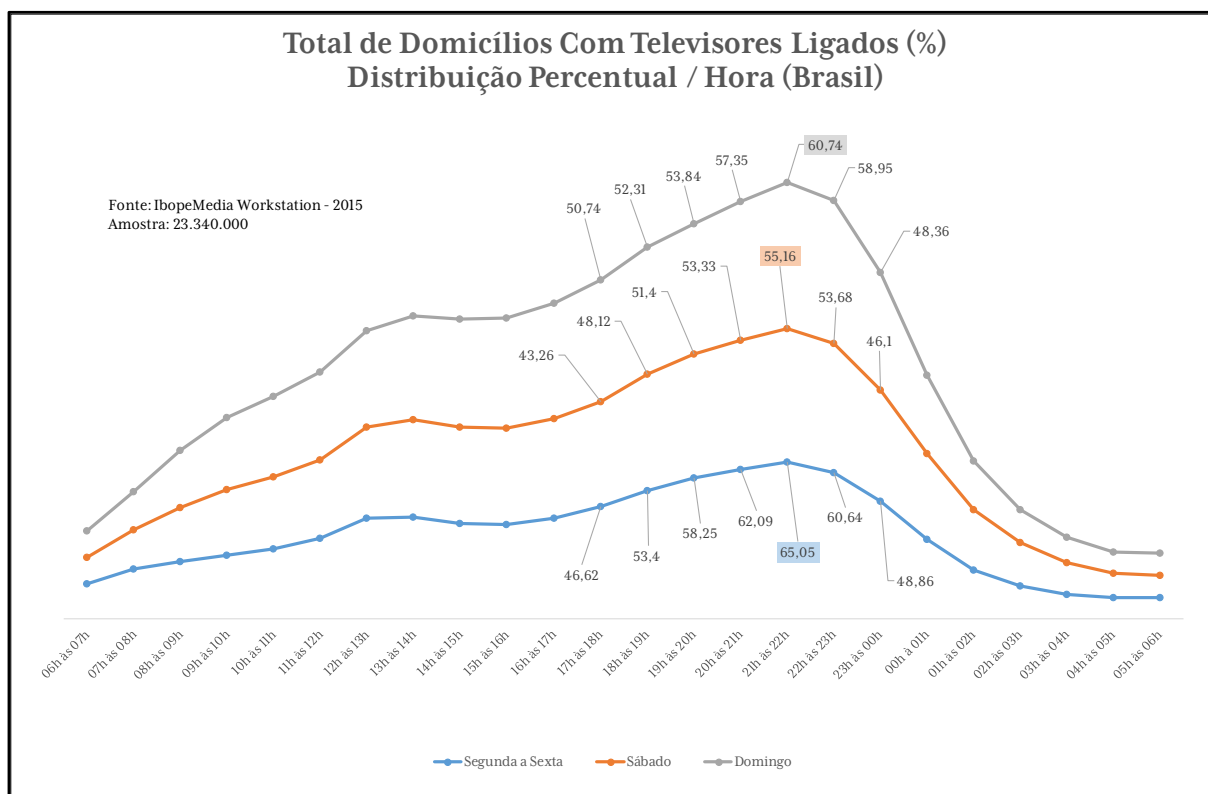
A seguir, demonstrando com maior amplitude, um recorte mais específico do Gráfico 01 (p. 36), em que trazemos os domicílios – ao longo dos sete Censos apresentados – que já contam com os bens rádio e TV. Em seguida, expandimos esse olhar, ao trazermos dados estatísticos sobre a utilização do veículo, apresentando o percentual de domicílios com televisores ligados (2015).



**Gráfico 05:** Domicílios com rádio e TV (% de domicílios, em anos de Censo), (CENSO, IBGE)

Segundo o IBGE (PNAD, 2015)<sup>29</sup>, em 2014, 97,1% dos domicílios, possuíam aparelhos de TV (o bem rádio, por sua vez, vem perdendo espaço nas casas, estando presente em 72,1%<sup>30</sup> – o que não inviabiliza o alcance do rádio ou diminua sua audiência no todo<sup>31</sup>), um crescimento de 2,05% em relação ao Censo de 2010.

Também é importante salientar a utilização do veículo. Nos horários de maior audiência – o chamado *horário nobre* – 60,74% dos domicílios estão com a TV ligada.



**Gráfico 06:** Total de domicílios com televisores ligados (%). Domicílios com televisores ligados em 15 áreas metropolitanas (Belém, Belo Horizonte, Campinas, Curitiba, Distrito Federal, Florianópolis, Fortaleza, Goiânia, Manaus, Porto Alegre, Recife, Rio De Janeiro, Salvador, São Paulo, Vitória), em um universo de 23,3 milhões de domicílios. Em destaque, o percentual durante o horário de maior audiência na televisão – das 17h à 0h

<sup>29</sup> Informações obtidas em

<http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/imprensa/ppts/00000018851209112014124618639859.pdf>.

<sup>30</sup> Ainda segundo o IBGE (2015), em 2013, o bem rádio estava presente em 75,7% dos domicílios brasileiros, uma variação negativa, de 2013 para 2014, de 4,7%. E apesar dessa variação negativa em relação à presença do aparelho de rádio nas casas, o meio permanece como veículo de forte alcance [cf. nota de rodapé 31, p.47]

<sup>31</sup> Segundo pesquisa IBOPEMedia, realizada entre janeiro e março de 2015, 89% de brasileiros, nas 13 principais regiões metropolitanas do país [São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Belo Horizonte, Curitiba, Porto Alegre, Recife, Salvador, Fortaleza, Florianópolis, Goiânia, Campinas e Vitória], ouvem o rádio – um alcance de 52 milhões de pessoas. Disponível em: <<https://www.kantaribopemedia.com/radio-ouvido-por-89-de-brasileiros/>>.

Na televisão, o *horário nobre* acontece à noite, quando a maior parte das pessoas já se encontra em casa. Diferentemente do rádio, que pode ser acessado de qualquer lugar, a televisão – apesar de atualmente poder ser vista por meio dos celulares (cf. NR 27, p. 43) – ainda é, como já dito, em sua grande maioria, um veículo doméstico. Assim, tal como explicitado no gráfico anterior, o que podemos observar é que o pico de audiência acontece entre 21h e 22h. Dentre os programas que aqui analisamos, normalmente exibidos durante a semana, após às 22h, podemos observar que também são passíveis de significativa audiência, visto que de segunda à sexta, entre 22h e 23h, 60,64% dos domicílios estão com os televisores ligados; e entre 23h e 0h, 48,86%. Aos sábados e domingos, o primeiro intervalo conta com 53,68% e 58,95% dos domicílios; e das 23h à 0h, 46,10% e 48,36%, respectivamente.

Isso posto, o que podemos intuir desses dados é que apesar das séries e seriados serem apresentados em horários com menor audiência que os horários das telenovelas, por exemplo, como a chamada “novela das nove”, que toma o horário mais nobre das emissoras, tendo *Roque Santeiro* (1985) como a que mais público teve, com uma média de 67 pontos de audiência e no último capítulo atingindo os 95 pontos (FREITAS, 2015, online<sup>32</sup>), ainda assim, esses programas possuem um bom público, sendo também enunciadores de numerosas representações dos mais distintos grupos sociais.

### 1.5. TV, Consumo e Representação

Acreditamos ser importante compreender, mesmo que de forma mais genérica, quem são as pessoas que consomem os produtos da TV. Assim, tal como anteriormente explanado, quando analisamos representação, entendemos – entre outros aspectos – que a TV também influencia seu público. Compreendemos também que quanto maior o tempo de estudo, além de maiores e melhores condições de trabalho, mais acesso à informação a pessoa tem.

Enquanto que na elite, só 20% dos jovens estudaram mais do que seus pais, na classe média, 49% dos jovens estudaram mais do que seus pais. E cada ano de estudo impacta em 15% no salário médio das pessoas. E é isso que garante o crescimento sustentado da classe média brasileira (MEIRELLES, 2012, online<sup>33</sup>).

Dessa forma, em um país com sérios problemas educacionais, a televisão e o rádio assumiram grande importância social. No que concerne à televisão, Hamburger, diz que “quando o acesso à informação depende fortemente da escolaridade e quando essa escolaridade

<sup>32</sup> <http://otvfoco.com.br/globo-completa-50-anos-confira-o-ranking-das-novelas-com-maior-audiencia-da-historia-da-emissora/>.

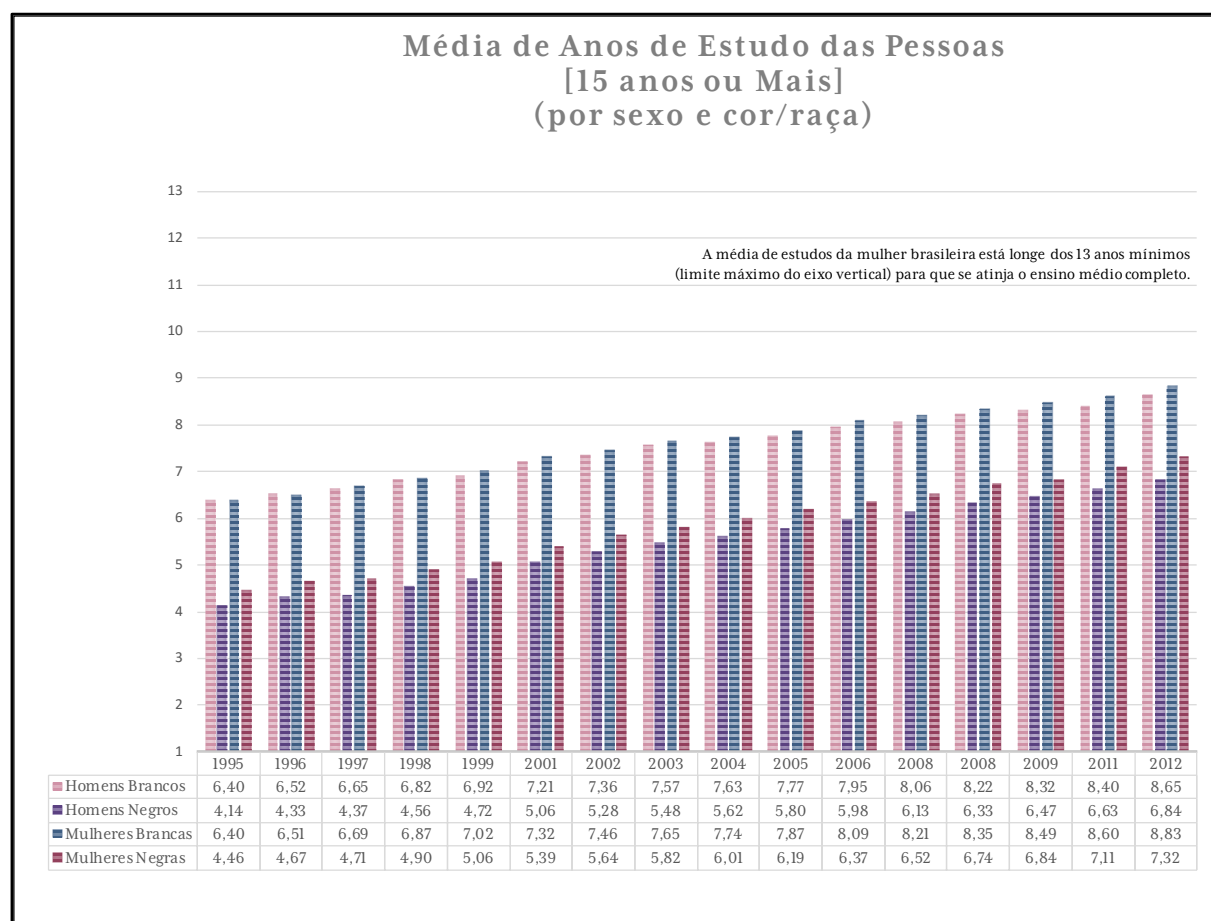
<sup>33</sup> <http://exame.abril.com.br/brasil/noticias/ate-quem-tem-dinheiro-no-brasil-se-acha-da-classe-media>



está associada à discriminação social, a televisão constitui uma fonte privilegiada, acessível e compreensível a amplos segmentos” (2005a: 79).

A televisão aberta continua sendo uma das mais relevantes opções de lazer e cultura no Brasil [...]. No quadro das possibilidades produtivas desse setor [entretenimento], a televisão, como meio massivo, ocupa lugar de destaque no panorama mundial e, nacionalmente, é a primeira opção de entretenimento tendo como preferência os produtos teledramatúrgicos (MALCHER, 2009: 171).

Vivemos em um país em que a grande maioria da população sequer termina o ensino fundamental – hoje em um total de nove anos de estudo, mas, que anteriormente à Lei 11.274/2006, era um ciclo de oito anos. Que não concluem esse ciclo, na sua maioria está a população negra, sendo homens com uma média de 6,84 anos de estudo, e mulheres, com 7,32. Homens brancos têm uma média de 8,65 anos de estudo e mulheres brancas, 8,83.



**Gráfico 07:** Média de anos de estudo das pessoas com 15 anos ou mais. O baixo índice de estudos do brasileiro (IPEA/PNAD), cruzado pelo perfil de sexo e gênero, dois dentre os principais motivos de discriminação em nosso país

Assim, quando pensamos a importância da televisão em um país que possui neste veículo um alto índice de audiência, não podemos deixar de correlacionar o poder de influência tanto das representações dos grupos minoritariamente sociais, como negros, homossexuais e mulheres – e por que não, também dos grupos hegemônicos como brancos, heterossexuais e homens? – como das reconstituições dadas no tempo e no espaço diegético existentes em todos os programas.

A importância do veículo também é estabelecida por Kornis (2000: 1-2), quando diz que “[...] a presença da história no mundo de hoje é um dado marcante, e particularmente a televisão firmou-se como um meio de narração de nosso tempo, estabelecendo uma simultaneidade entre o evento e sua representação”. Um enaltecimento que é consequência de um processo de massificação da indústria cultural, que a partir de meados do século XX, permitiu que seus espaços de enunciação se tornassem um lugar de destaque para que minorias também tivessem um alcance social mais amplo.

Os discursos midiáticos mostram construções ideológicas presentes em uma indústria cultural fortemente enraizada desde meados do século XX. Se em um primeiro momento, os produtos fabricados por essa indústria eram prerrogativa de poucos, os progressos tecnológicos e uma consequente redução de custos, massificaram o acesso aos mesmos (GROSS, 2010: 58).

Assim, detentores de um maior espaço para suas reivindicações, as minorias conquistam, então, novos lugares de visibilidade social.

Para as classes populares [...], a massificação trouxe mais ganhos do que perdas. [...] A nova cultura, a cultura de massa, começou sendo uma cultura que não era apenas dirigida às massas, mas na qual elas encontravam retomadas [...] algumas de suas formas de ver o mundo, senti-lo e expressá-lo (MARTÍN-BARBERO, 2006: 234-235).

Mas o crescimento da chamada indústria cultural também traz questionamentos sobre seus benefícios e do quanto esses meios de comunicação podem ser homogeneizadores do indivíduo. Afinal, “se a massa é homogênea, por que a indústria cultural diversificaria os seus produtos?” (MIRA, 2001: 10). Para Mira, a cultura de massa promove uma pseudo-individação, ou seja, o mercado segmenta para se tornar um produto mais atraente, mas, dentro dessa segmentação, generaliza o indivíduo (Ibidem).

Uma relação de consumo e de apropriação que fala sobre nós e os posicionamentos que assumimos diante da sociedade em que vivemos e que para García-Canclini, “[...] quando selecionamos os bens e nos apropriamos deles, definimos o que consideramos publicamente valioso, bem como os modos de nos integrarmos e nos distinguirmos na sociedade, de combinarmos o pragmático e o aprazível” (2008: 35). Ou, ainda: “O consumo é um processo em que os desejos se transformam em demandas e em atos socialmente regulados” (Ibidem: 65).

Um processo de consumo, que carrega em si uma apropriação identitária, que se dá quase como um rito:

Por meio dos rituais, dizem Mary Douglas e Baron Isherwood, os grupos selecionam e fixam – graças a acordos coletivos – os significados que regulam a sua vida. Os rituais servem para “conter os cursos dos significados” e tornar explícitas as definições públicas do que o consenso geral julga valioso. Os rituais eficazes são os que utilizam objetos materiais para estabelecer o sentido e as práticas que os preservam. Quanto mais custosos sejam esses bens, mais forte será o investimento afetivo e a ritualização que fixa os significados a eles associados. Por isso, eles definem muitos dos bens que são consumidos como “acessórios rituais”, e vêem o consumo como um processo ritual cuja função primária consiste em “dar sentido ao fluxo rudimentar dos acontecimentos” (GARCÍA-CANCLINI, 2008: 64-65).

Rituais que podem ser tratados por uma relação de cumplicidade. Para Mira, a relação entre produtor e receptor é determinada

[...] por uma espécie de cumplicidade. Um não conhece o outro, mas sabe mais ou menos o que pode esperar dele. Entre eles estabelece-se como que um pacto ou contrato constituído por uma série de cláusulas, explícitas [...]. O autor sabe o que o leitor está querendo, ou melhor, ele imagina. E é a esse leitor imaginado que ele se dirige (MIRA, 2003: 18).

Se em seu início, tal como já explanado, a televisão, principalmente em programas fictícios, privilegiou os grupos hegemônicos, então, por que ao debatermos as questões das minorias sociais não incluímos as mulheres nesse debate, já que este é um grupo social que sofreu (e ainda sofre) fortes depreciações sociais, tendo sido excluído durante séculos afora?

Muitos falam da (falaciosa) democracia racial existente em nosso país. Outros (e talvez os mesmos) reproduzem o discurso de que nos tempos atuais, nós mulheres não temos mais do que reclamar, que já atingimos o grau de igualdade desejado: temos direito ao voto, *invadimos* o mercado de trabalho, recebemos o mesmo tratamento que os homens, podemos fazer tudo o que desejamos.

Mas essa é uma verdade parcial. Sofremos muita violência e somos discriminadas e maltratadas quando tentamos denunciar. Para melhorar as condições de denúncia foi preciso criar uma delegacia especial para atender às mulheres vítimas de violência.

“A primeira Delegacia de Defesa da Mulher (DDM) foi criada na cidade de São Paulo em 1985. Experiência pioneira no Brasil e no mundo, desde sua instalação estas delegacias têm ocupado posição central nos debates a respeito da violência contra a mulher” (IZUMINO, 2004: 2). Segundo consta no site do governo do estado de São Paulo<sup>34</sup>, a DDM oferece

Atendimento de polícia judiciária e atendimento psicossocial à vítima de violência doméstica, violência sexual, crianças e adolescentes vítimas. Todas as vítimas de violência sexual são encaminhadas ao Hospital Pérola Byington a fim de serem devidamente medicadas e receberem atendimento psicossocial (Programa Bem-Me-Quer). (CIDADÃO.SP, online<sup>35</sup>)

<sup>34</sup> Disponível em <http://www.cidadao.sp.gov.br/servico.php?serv=1715>.

<sup>35</sup> Ibidem.

Mas apenas a criação das delegacias não foi suficiente para diminuir o índice de violência sofrida pelas mulheres: apesar de termos um lugar específico para denúncia, não havia lei que penalizasse o homem agressor, a ponto de coibir a violência e/ou a reincidência.

Dessa forma, ainda uma reivindicação do movimento feminista, em agosto de 2006 foi criada a Lei 11.340, conhecida como *Lei Maria da Penha*, popularmente assim denominada, em função da história da

[...] farmacêutica bioquímica Maria da Penha Maia Fernandes [que] deu nome para a Lei nº 11.340/2006 porque ela foi vítima de violência doméstica durante 23 anos. Em 1983, o marido tentou assassiná-la por duas vezes. Na primeira vez, com um tiro de arma de fogo, deixando Maria da Penha paraplégica. Na segunda, ele tentou matá-la por eletrocussão e afogamento. Após essa tentativa de homicídio, a farmacêutica tomou coragem e o denunciou. O marido de Maria da Penha foi punido somente após 19 anos (PORTAL BRASIL, online<sup>36</sup>).

A nova lei apresentou melhorias nos índices de violência, mas esse ambiente se manteve, com um alto o índice de casos de estupros, bem como de mortes por feminicídio<sup>37</sup>. Assim, em 2015, a presidenta Dilma Rousseff sancionou a lei 13.104/2015, que

Altera o art. 121 do Decreto-Lei no 2.848, de 7 de dezembro de 1940 - Código Penal, para prever o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio, e o art. 1º da Lei no 8.072, de 25 de julho de 1990, para incluir o feminicídio no rol dos crimes hediondos (LEI 13.104, online<sup>38</sup>).

Dessa forma, quando pensamos nas representações do feminino na teledramaturgia, é bastante relevante questionar, entre outros pontos, o quanto esses programas problematizam as questões que o movimento feminista busca solucionar, diminuir e/ou eliminar em sua luta. Também é importante destacar o quanto em um país racista a mulher negra tem essas questões que todas nós passamos de forma intensificada.

A invisibilidade é tida como a pior forma de racismo. Diferentemente dos norte-americanos, que em sua história sempre explicitaram seu segregacionismo diante dos negros, bem como de outras etnias, no Brasil, atravessamos os séculos criados por uma cultura escravocrata, e que, mesmo diante da abolição, manteve um racismo de forma velada (GROSS, 2010: 49).

Assim, quando pensamos no preconceito e na violência sofridos pelas mulheres, é bastante assertivo pensarmos que nesse país de cultura tão machista e racista, as mulheres

<sup>36</sup> Disponível em <http://www.brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2015/10/9-fatos-que-voce-precisa-saber-sobre-a-lei-maria-da-penha>.

<sup>37</sup> “Entende a lei que existe feminicídio quando a agressão envolve violência doméstica e familiar, ou quando evidencia menosprezo ou discriminação à condição de mulher, caracterizando crime por razões de condição do sexo feminino. [...] entenderemos por feminicídio as agressões cometidas contra uma pessoa do sexo feminino no âmbito familiar da vítima que, de forma intencional, causam lesões ou agravos à saúde que levam a sua morte” (WAISELFISZ, 2015, 7).

<sup>38</sup> Disponível em [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2015-2018/2015/lei/L13104.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/lei/L13104.htm).

negras perpassam pelas mesmas violências que as mulheres brancas, mas de forma bastante intensificada.

Isso posto, apesar dos ganhos sociais, das vitórias conquistadas pelos movimentos que lutam por mais igualdade, ao longo dos anos, será que a teledramaturgia mantém (ou não) as representações dos hegemônicos de forma privilegiada, tal como nos idos dos anos 1950? Como as minorias vêm sendo representadas? Enfim, partindo da nossa proposta, a pergunta que fazemos é: como a mulher vem sendo representada na televisão? Assim, antes de tentarmos responder a essa pergunta – na parte II desta tese, quando iniciamos as análises com uma explanação das temáticas encontradas nos programas estudados –, no próximo capítulo apresentaremos definições nossas dos gêneros e formatos da teledramaturgia, bem como os programas que formam o *corpus* de análise; e, para no Capítulo 3 – o último desta primeira parte –, traremos questões do movimento feminista, dentro de um panorama diacrônico, bem como buscaremos identificar o perfil da mulher brasileira, por meio de dados de várias instituições, desde taxas de alfabetização, renda familiar, responsabilização pelo domicílio, bem como dados de violência contra a mulher, entre outras problematizações.

# Teledramaturgia Brasileira: entre gêneros, representações e espaços discursivos

Ao nos remeter ao *potencial transformador* da televisão, Machado (2003) nos faz lembrar imediatamente da capacidade que o veículo tem como meio de comunicação: grande alcance – tanto em relação ao sinal de transmissão, quanto da facilidade de consumo de seus produtos –, linguagem abrangente, atualidade temática e, também, representação e influência.

Na minha opinião, a *televisão é e será aquilo que nós fizermos dela*. Nem ela, nem qualquer outro meio, estão predestinados a ser qualquer coisa fixa. Ao decidir o que vamos ver ou fazer na televisão, ao eleger as experiências que vão merecer a nossa atenção e o nosso esforço de interpretação, ao discutir, apoiar ou rejeitar determinadas políticas de comunicação, estamos, na verdade, contribuindo para a construção de um conceito e uma prática de televisão. O que esse meio é ou deixa de ser não é, portanto, uma questão indiferente às nossas atitudes com relação a ele. Nesse sentido, muitos discursos sobre a televisão às vezes me parecem um tanto estacionários ou conformistas, pois negligenciam o potencial transformador que está implícito nas posturas que nós assumimos em relação a ela; e “nós”, aqui, abrange todos os envolvidos no processo: produtores, consumidores, críticos, formadores, etc. (MACHADO, 2003: 12-13)

O produto de massa, como já debatido no capítulo anterior, é visto com certo desdém, já que não é tratado, pela elite, como um produto de cultura, muito menos um produto de qualidade. Mas o que é qualidade? O que define a qualidade de um produto audiovisual? O primor técnico, diriam alguns. Mais primor do que a teledramaturgia brasileira possui? A temática, que deve ter um clamor social, diriam outros. Os mesmos programas também o possuem, como bem exemplifica aquilo que chamamos de *marketing social*. Assim, qualidade ficou definido como aquilo que, certamente, não é voltado para as massas, ainda que algumas produções sejam tecnicamente inferiores aos produtos televisivos.

Por cultura popular entendemos que é cultura produzida pelo povo. O conceito povo é polissêmico. Nesse sentido, povo tanto pode fazer menção à população de um país, quanto às classes dominadas [...]. Evidentemente, que ambas se confundem. Porém, a maneira como se exprimem irá depender das condições sócio-econômicas e políticas de cada classe social (Santos, 1983), ou seja, não havendo homogeneidade sócio-econômica na sociedade, emergirá formas distintas de se expressar uma mesma cultura. Desta forma, é possível, também, falar de cultura popular como sinônimo de cultura das classes dominadas (TEIXEIRA, 2006: 62-63)

As telenovelas, produto de maior sucesso da teleficção brasileira, são tidas como produtos populares, da massa, sendo, para alguns, consideradas como produtos de baixa qualidade (cf. WILLIAMS, 2011b). Nesse grupo, também podemos inserir outros produtos da teledramaturgia nacional como *sitcoms*, seriados, séries e minisséries que, com raras exceções, são desprezados por um grupo que se acha acima da massa, nessa escala hierárquica social estabelecida na maior parte das sociedades, ou como representado por Elias e Scotson (2000), pelos estabelecidos e pelos *outsiders*.

Pensando nas problemáticas sociais, bem como nesse *poder transformador*, lembrado por Machado (2003), trazemos, deste ponto em diante, as definições do objeto de estudo e também da seleção do *corpus* que aqui pretendemos analisar, entrando, em seguida, nas questões da representação midiática, bem como da incorporação do discurso pelo público.

## 2.1 Em meio a gêneros e formatos: algumas definições

Diante da nossa proposta de pesquisa, cujo objeto está na teledramaturgia nacional, deparamo-nos com algumas divergências entre os autores, que a seguir apresentaremos, juntamente com suas definições de gêneros e/ou formatos desses produtos: microssérie, minissérie, série, macrossérie, seriado, *sitcom*, unitário e telenovela. Ressaltamos que “macrossérie” é um conceito relativamente novo, tendo sido usado em 2011 e 2012, pela Rede Globo em suas releituras das telenovelas *O Astro* e *Gabriela*, respectivamente, e mesmo assim, após um período inicial em que divulgava *Gabriela* como macrossérie, a emissora passou a denominá-la como “novela das 11”, formato, a partir de então, aplicado a todos os produtos de sua teledramaturgia apresentados nesse horário, independentemente de sua duração, como foi o caso do *remake* de *O Rebu* (2015), com apenas 36 capítulos, mas que em sua primeira versão (1974) foi exibida com 112. Assim, por *macrossérie* ser um conceito que surgiu apenas nos últimos anos, nenhum dos autores aqui apresentados traz conceito e/ou definição acerca do termo.

### 2.1.1 Das Definições Já Existentes

Isso posto, na busca de uma melhor definição dos gêneros e formatos da teledramaturgia nacional, pesquisamos os seguintes autores e obras: *Dicionário da TV Globo* (2003); Kornis, *Uma História do Brasil Recente nas Minisséries da Rede Globo* (2000); Malcher, *Teledramaturgia: agente estratégico na construção da TV aberta brasileira* (2009); Pallottini, *Dramaturgia de Televisão* (2012); Rabaça e Barbosa, *Dicionário de Comunicação* (2002); e Souza, *Gêneros e Formatos na Televisão Brasileira* (2004).

Além desses, Machado (2003), em *A Televisão Levada a Sério*, apesar de não trazer uma definição para cada gênero da teledramaturgia nacional, oferece uma outra acerca da *serialidade televisiva*.

Chamamos de *serialidade* essa apresentação *descontínua e fragmentada* do sintagma televisual. No caso específico das formas narrativas, o *enredo* é geralmente estruturado sob a forma de *capítulos* ou *episódios*, cada um deles apresentado em dia ou horário diferente e subdivido, por sua vez, em blocos menores, separados uns dos outros por *breaks* para a entrada de comerciais ou de chamadas para outros programas (MACHADO, 2003: 83, grifos do autor).

Nas palavras de Malcher (2009: 96): “A ficção televisiva é então uma forma de ‘narrativização’ da sociedade”. A autora também divide os programas televisivos em três áreas (entretenimento, informativo e educativo), trazendo, em cada um deles, os gêneros respectivos. Para a pesquisadora (2003; 2009), a ficção televisiva e todos os seus produtos estão vinculados à área do entretenimento.

Malcher também aborda a dificuldade em se traçar definições exatas a esses produtos que abrangem a teledramaturgia televisiva, visto serem – em grande parte – programas híbridos que mesclam características de vários tipos.

A denominação das categorias das diferentes obras teledramatúrgicas causam ainda polêmicas, acredita-se que essa dificuldade, percebida no momento de sua categorização provenha de seu caráter híbrido, que se mescla processualmente a outras categorias, até encontrar sua forma mais precisa. Se fossem resgatados os primeiros momentos da “telenovela”, seria possível perceber que nas décadas de 1950 e 1960 a forma das telenovelas possuía traços semelhantes aos verificados nas minisséries, como por exemplo, o número de capítulos, o uso farto de textos clássicos da literatura transcodificados para televisão. No seriado-série, também, é possível identificar traços desse parentesco, seja no ritmo de sua narrativa, pelo fato de suas histórias possuírem uma estrutura fechada, pelo menos nessa década [1980], não permitindo alteração ao longo de sua veiculação, o cuidado apurado com a produção etc (MALCHER, 2009: 141-142).

A seguir, apresentamos uma tabela para cada autor pesquisado, com suas respectivas definições acerca de sete produtos aqui, inicialmente, problematizados: *macrossérie*, *microsérie*, *minissérie* (chamada por alguns de “*séries brasileiras*”), *série*, *seriado*, *sitcom*, *telenovela* (novela), *unitário*.



<b>PRODUTO</b>	<b>DICIONÁRIO DA TV GLOBO, v.1: PROGRAMAS DE DRAMATURGIA &amp; ENTRETENIMENTO (2003)</b>
<b>MICROSSÉRIE</b>	NÃO TIPIFICOU O GÊNERO.
<b>MINISSÉRIE</b>	Ao contrário das telenovelas, o enredo das minisséries já está definido pelo autor antes do início da produção. Sua duração pode variar entre quatro e 60 capítulos. Na década de 1980, a faixa de horário das 22h, antes ocupada por novelas e depois por seriados, passou a exibir minisséries com adaptações de importantes obras literárias nacionais [...] e estrangeiras [...] e mesmo histórias originais [...]. As minisséries destacam-se pela experimentação em termos de linguagem e pelo extremo cuidado na produção (p. 4-5).
<b>SERIADO</b>	Exibidos em episódios autônomos que se inter-relacionam através dos mesmos protagonistas e seguem a mesma linha dramática, os seriados costumam ser apresentados em dias e horários determinados, sempre com o mesmo título geral (p. 5).
<b>SÉRIE</b>	O dicionário não especifica, mas elenca todas as variantes (micro, mini, série) como minisséries.
<b>SITCOM</b>	NÃO TIPIFICOU.
<b>TELENOVELA</b>	NÃO TIPIFICOU.
<b>UNITÁRIO</b>	NÃO TIPIFICOU.

Tabela 02: gêneros e formatos da teledramaturgia, segundo o *Dicionário da TV Globo* (2003)

<b>PRODUTO</b>	<b>KORNIS</b> <b>UMA HISTÓRIA DO BRASIL RECENTE NAS MINISSÉRIES DA REDE GLOBO (2000)</b>
<b>MICROSSÉRIE</b>	NÃO TIPIFICOU.
<b>MINISSÉRIE</b>	Exibidas nesse mesmo horário [22h00] a partir de 1982, igualmente integrando as chamadas “Séries Brasileiras”, as minisséries possuem características distintas dos seriados. Baseadas em obras da literatura brasileira ou em roteiros realizados especialmente para a televisão, e semelhantes a uma novela com poucos capítulos, as minisséries já estão na maioria das vezes escritas no momento em que as gravações se iniciam, e estas, por sua vez, estão concluídas quando o “produto” entra no ar. Consideradas por essa razão uma obra fechada, cujo desenvolvimento da trama e seu desenlace já estão definidos no momento da exibição e não estão sujeitas assim a modificações ao longo de sua exibição, diferentemente da telenovela, mais suscetível às oscilações da audiência e das diretrizes da empresa. Com um número de capítulos significativamente menor que os das telenovelas, as minisséries possuem em sua grande maioria uma trama central sobre a qual é construído um conflito básico, ao lado da qual são construídas tramas secundárias. Da mesma forma que na telenovela, os intervalos comerciais e a mudança de capítulos nas minisséries seguem o mesmo princípio no sentido de criar uma situação de suspense para o telespectador ao longo de toda a história. Apesar da redução do número de capítulos, há uma repetição e uma redundância nas informações que vão sendo apresentadas, para que o telespectador esteja sempre atualizado com o andamento da narrativa (p. 22). O formato, exibido num horário de menor audiência para um público em princípio mais seletivo, traz a marca de um produto nobre, beneficiado ao longo da década de 1990 pela introdução de novos recursos técnicos, como a utilização de computação gráfica, entre outros alardeados pela mídia (p. 24).
<b>SERIADO</b>	Os seriados, sob a denominação de “Séries Brasileiras”, passaram a ser exibidos no horário das 22 horas, até então ocupado por telenovelas. Com ênfase no realismo e com uma temática brasileira, o seriado possui como característica a estruturação dos programas em episódios independentes, escritos especialmente para a televisão, e que possuem uma unidade entre si realizada pela existência de personagens fixos, tratando de questões ligadas a uma época, a um problema ou a um tema (p. 21).
<b>SÉRIE</b>	NÃO TIPIFICOU.
<b>SITCOM</b>	NÃO TIPIFICOU.
<b>TELENOVELA</b>	No que diz respeito à telenovela, Kornis apenas traça um comparativo entre esta e os seriados e minisséries, no sentido de todos esses programas buscarem estabelecer uma verossimilhança em suas narrativas (p. 19).
<b>UNITÁRIO</b>	NÃO TIPIFICOU.

Tabela 03: gêneros e formatos da teledramaturgia, segundo Kornis (2000)

PRODUTO	<p style="text-align: center;"><b>MALCHER</b>  <b>TELEDRAMATURGIA:</b>  <b>AGENTE ESTRATÉGICO NA CONSTRUÇÃO DA TV ABERTA BRASILEIRA (2009)</b></p>
<b>MICROSSÉRIE</b>	<p>[...] na virada do século surge a categoria microssérie, originária de um desdobramento da categoria minissérie, já bastante enformada (p. 173). Percebe-se que existe uma “nova” categoria que é denominada microssérie [...]. Categoria nova, com traços diferenciados, [<i>Cidade dos Homens</i>] composta por quatro episódios veiculados [...], com duração de 35 minutos. Como categoria recente, provavelmente sua denominação foi baseada na quantidade de episódios que a compõe. Acredita-se, no entanto, que essa denominação ainda não se definiu concretamente, pois no mesmo ano foi veiculado <i>Pastores da Noite</i> [...] com duração de quatro episódios sob a denominação de série. <i>Hoje é dia de Maria</i> [...] também é considerada microssérie pela emissora, e teve oito capítulos. <i>A invenção do Brasil</i> [...], com três capítulos foi também denominada série (p. 160).</p>
<b>MINISSÉRIE</b>	<p>Essas obras se estruturaram a partir de algumas realizações, integrando elementos do <i>telerromance</i>, outro elemento destacado no mapeamento dos seriados-séries brasileiras nesse processo híbrido nascem as minisséries brasileiras (p. 141). Por fim, quando vieram as minisséries da Globo, inaugurando em rede nacional a nova serialidade, surgiram confusões na hora de nominá-las. Os boletins de divulgação da emissora chegaram a chamá-las de mini-novelas ou mesmo seriados, como se falassem ou de uma telenovela curta ou de seriados como <i>Malu Mulher</i>, <i>Carga Pesada</i> ou <i>Plantão de Polícia</i>. Logo depois o nome minissérie ficou estabelecido para o formato (LOBO<sup>39</sup>, 2000, apud MALCHER, 2009: 141).</p>
<b>SERIADO</b>	<p>Vieram, assim, as “Séries Brasileiras<sup>40</sup>”: seriados que, perseguindo a trilha de bem sucedidas produções norte-americanas, puderam, com a experiência de escritores, roteiristas, diretores e atores brasileiros, mostrar a cara do país naquele exato momento. [...] As “Séries Brasileiras”, como foram denominadas, desde o início, os novos programas, traziam o formato do seriado (LOBO, 2000, apud MALCHER, 2009: 128). [...] se pode chamar de seriado uma ficção televisiva contada em episódios, que têm unidade relativa suficiente para que possam ser vistos independentemente e, às vezes, sem observação de cronologia de produção. A unidade total do conjunto é dada por um propósito do autor, por uma proposta de produção. Essa base de unidade se consubstanciará em personagens fixos, no tratamento de uma época, de um problema, de um tema [...]. É esse objetivo único que, realmente, unifica o seriado. Seus episódios serão, portanto, uma consequência desse objetivo básico, dessa cosmovisão, e terão como características a relativa unidade de cada episódio e a unidade total de todo o seriado, dada por um sentido e convergência. (LOBO, apud MALCHER, 2009: 143)</p>
<b>SÉRIE</b>	Ver nota de rodapé 40, nesta página.
<b>SITCOM</b>	NÃO TIPIFICOU.
<b>TELENOVELA</b>	Não traz uma definição própria, mas sim de autores que estão nesta pesquisa e, por esse motivo, não serão aqui colocadas, evitando, assim, uma repetição dos conceitos.
<b>UNITÁRIO</b>	Os unitários, formato que atende a um único objetivo autoral, são, portanto, produtos pontuais e com exibição fechada em um único episódio (p. 143).

Tabela 04: gêneros e formatos da teledramaturgia, segundo Malcher (2009)

<sup>39</sup> Malcher faz referência às definições trazidas por Lobo em artigo publicado no XXIII Congresso Internacional de Ciências da Comunicação (INTERCOM, 2000) [para mais informações, ver Bibliografia].

<sup>40</sup> Malcher em sua análise acerca dos programas da teledramaturgia nacional une em uma categoria dois dos gêneros/formatos aqui analisados, série e seriado, nomeando-os como “seriados-séries brasileiras”.

PRODUTO	<p style="text-align: center;"><b>PALLOTTINI</b> <b>DRAMATURGIA DE TELEVISÃO (2012)</b></p>
<b>MICROSSÉRIE</b>	NÃO TIPIFICOU.
<b>MINISSÉRIE</b>	<p>A minissérie é uma espécie de telenovela curta, cujo texto está totalmente fechado, comumente, quando começam as gravações. É uma obra já então definida em sua história, peripécias e final, no momento em que se inicia. Não comporta, em geral, modificações a serem feitas no decurso do processo e do trabalho, como a telenovela de modelo brasileiro. [...] A minissérie é hoje, para nós, um programa que tem, geralmente, de cinco a vinte capítulos (essa duração é arbitrária, mas não pode, de maneira nenhuma, aproximar-se da duração padrão de uma novela que tem, em média, duzentos capítulos). É, [...] em geral, um trabalho totalmente fechado, pronto em sua escrita antes da gravação, que tem continuidade absoluta – a mesma de uma telenovela –, cuja unidade se completa na visão da totalidade dos capítulos e é garantida pelo conjunto do assunto, e cujos capítulos possuem a mesma unidade relativa de um capítulo de telenovela; pareceria, mesmo, que a minissérie nada mais é que uma telenovela pequena. No entanto, em sua técnica de escrita, ela se assemelha mais a um filme longo de cinema. Supõe apenas uma trama importante, desenvolvida ao longo dos capítulos, e não a multiplicidade de tramas que caracteriza a telenovela (p.28). [...] A minissérie desenvolve, na verdade, uma trama básica, à qual se acrescentam incidentes menores. Se biográfica, gira em torno de uma vida humana; se ficcional por inteiro (e supomos sempre que as biografias mencionadas sejam ficções que têm por base a vida de uma personalidade conhecida), a minissérie procura se conter num <i>plot</i>, num conflito básico, numa linha central de ação bem-definida, não comportando a diversidade de linhas de ação da telenovela, às vezes só consolidadas depois que ela já está em andamento (p. 28-29). [...] uma minissérie conta uma única história, gira ao redor de uma trama básica; o espectador depende muito mais do conhecimento do capítulo anterior para avaliá-la e conhecê-la toda (p. 29)</p>
<b>SERIADO</b>	<p>O seriado é uma produção ficcional para TV, estruturada em episódios independentes que têm, cada um em si, uma unidade relativa. A unidade total é inerente ao conjunto, ao seriado como um todo, mas difere, claro, da sequência obrigatória e indispensável da minissérie (p. 29). Os episódios do seriado (e, aqui, preferimos chamar de episódios as partes do programa, em vez de capítulos, como fazemos com os demais, exatamente para fixar seu caráter relativamente independente) têm uma estrutura mista, entre a estrutura do unitário e a do capítulo. Um episódio deve contar sua história, inserir-se no conjunto, respeitar as características lançadas pelo programa no seu total (p. 30).</p> <p>Portanto, creio que se pode chamar de seriado uma ficção televisiva contada em episódios, que têm unidade relativa suficiente para que possam ser vistos independentemente e, às vezes, sem observação de cronologia de produção. A unidade total do conjunto é dada por um propósito do autor, por uma proposta de produção. Essa base se consubstanciará em personagens fixos, no tratamento de uma época, de um problema, de um tema (a feminilidade, a desigualdade social, o poder do dinheiro, o heroísmo dos motoristas de caminhão, o dia-a-dia de uma delegacia de polícia, etc.). É esse objetivo único que, realmente, unifica o seriado. Seus episódios serão, pois, uma consequência desse tratamento básico, dessa cosmovisão, e terão como característica a convergência da unidade relativa de cada episódio com a unidade do seriado como um todo (p.31) O episódio [...] compartilha as características do unitário e do capítulo: tem começo, meio e fim, como o unitário, mas mantém personagens fixos de uma história inteira e remete-se, ainda que de maneira relativa, ao corpo da ficção maior [...] (p. 70).</p>

Tabela 05: gêneros e formatos da teledramaturgia, segundo Pallottini (2012)

PRODUTO	<p style="text-align: center;"><b>PALLOTTINI</b>  <b>DRAMATURGIA DE TELEVISÃO (2012)</b>  [CONTINUAÇÃO]</p>
SÉRIE	<p>[Apesar da autora aproximar a definição das <i>soap operas</i> estadunidenses, com os seriados, ao exemplificar, trata por séries]. A <i>soap opera</i>, ou telenovela norte-americana, é uma produção ficcional transmitida por meio de imagens em TV, história sem um fim exatamente previsto que se presta a ser permanentemente estendida e que se baseia nas peripécias de uma comunidade cambiante, de um local definido ou de uma família circunscrita. Os exemplos mais próximos e mais conhecidos do público brasileiro são as séries <i>Dallas</i> e <i>Dinastia</i>. Na verdade, a <i>soap opera</i> está mais para um longuíssimo e infundável seriado que para a telenovela como a conhecemos (p. 48).</p>
SITCOM	<p>NÃO TIPIFICOU. Programas que aqui classificamos como <i>sitcoms</i> – como <i>Sai de Baixo</i> (Globo, 1996-2002) – são classificados pela autora como humorísticos (p. 204).</p>
TELENOVELA	<p>A telenovela seria, assim, uma história contada por meio de imagens televisivas, com diálogo e ação, criando conflitos provisórios e conflitos definitivos; os conflitos provisórios vão sendo solucionados e até substituídos no decurso da ação, enquanto os definitivos – os principais – só são resolvidos no fim. A telenovela se baseia em diversos grupos de personagens e de lugares de ação, grupos que se relacionam interna e externamente – ou seja, dentro do grupo e com os demais grupos; supõe a criação de protagonistas, cujos problemas assumem a primazia na condução da história. E na atualidade, tem uma duração média de 160 capítulos, sendo que cada capítulo tem, aproximadamente, 45 minutos de ficção. Faz parte do esquema da telenovela brasileira o fato de ter ela seus trabalhos de produção e gravação iniciados antes de estar totalmente escrita. Sua gravação pode começar com vinte, trinta, ou cinquenta capítulos já escritos e prontos para a produção, mas na quase totalidade dos casos [...], a redação da telenovela prossegue, estando ela no ar. Dessa forma, está sujeita ao julgamento do público e da crítica, modifica-se, se for necessário, pelo menos nos detalhes mais ou menos importantes, quando não no caminho principal que havia sido previsto pela sinopse (p. 33).</p>
UNITÁRIO	<p>Trata-se, como o nome indica, de uma ficção para TV, levada ao ar de uma só vez, com duração de aproximadamente uma hora, programa que se basta em si mesmo, que conta uma história com começo, meio e fim, que esgota sua proposição na unidade e nela se encerra (p. 25-26).</p>

Tabela 05: gêneros e formatos da teledramaturgia, segundo Pallottini (2012) [continuação]

PRODUTO	<b>RABAÇA e BARBOSA</b> <b>DICIONÁRIO DE COMUNICAÇÃO (2002)</b>
<b>MICROSSÉRIE</b>	NÃO TIPIFICOU O GÊNERO.
<b>MINISSÉRIE</b>	Seriado de TV composto de poucos episódios (p. 492).
<b>SERIADO</b>	Diz-se de cada filme ou programa que integra uma série. Em alguns casos (como nas novelas em capítulos), o episódio contém apenas parte de uma narrativa maior. Em outros, cada episódio contém uma história autônoma, como ocorre nos seriados de aventura, desenho animado ou <i>sitcom</i> . Em todos esses casos, os episódios de uma série são relacionados entre si por desenvolverem o mesmo tema central, em torno dos mesmos protagonistas, com a mesma linha dramática e a mesma filosofia de produção. Os seriados são apresentados em dias e horários determinados, sempre sob o mesmo título geral, podendo variar apenas o título do episódio (p. 668).
<b>SÉRIE</b>	Seqüência de episódios relacionados entre si, exibidos sob o mesmo título geral, em dias e horários determinados (p. 668).
<b>SITCOM</b>	Abreviatura do inglês <i>situation comedy</i> , comédia de situação. Gênero de seriado humorístico, originalmente característico da televisão norte-americana, apresentado geralmente em episódios com duração de 25 a 50 minutos, produzidos em filme ou VT. Difere da telenovela pois os episódios são quase sempre histórias completas, que têm em comum os personagens centrais (p.682).
<b>TELENOVELA</b>	Novela escrita especialmente para televisão ou adaptada de outro gênero (literário, teatral etc.), e geralmente apresentada em capítulos diários de 20 a 40 minutos, em horários determinados. A telenovela brasileira, (“espécie de folhetim eletrônico”, no dizer de Muniz Sodré) tem sua origem imediata na novela de rádio e deste veículo trouxe inúmeras características que, aos poucos, foram sendo ajustadas à linguagem televisiva; atualmente é gravada e editada com recursos a apuro técnico similar às produções cinematográficas (p. 716).
<b>UNITÁRIO</b>	NÃO TIPIFICOU.

Tabela 06: gêneros e formatos da teledramaturgia, segundo Rabaça e Barbosa (2002)

PRODUTO	<p style="text-align: center;"><b>SOUZA</b> <b>GÊNEROS E FORMATOS NA TELEVISÃO BRASILEIRA (2004)</b></p>
MICROSSÉRIE	NÃO TIPIFICOU.
MINISSÉRIE	[Série Brasileira] A televisão brasileira investe no gênero novela e tem obtido sucesso também em alguns subprodutos Das novelas nasceram as séries brasileiras, baseadas em temas da história ou do cotidiano nacional, com textos originais ou tirados da literatura. A duração é bem menor que a das novelas, que costumam ter mais de cem capítulos (p. 133-134). O formato das séries brasileiras segue a fórmula de produção em capítulos. As minisséries têm continuidade no dia seguinte, como as novelas, mas têm, em média, de cinco a vinte capítulos sequenciados, número que pode ser ampliado de acordo com a audiência. Elas obrigam o telespectador a acompanhar os capítulos para entender a trama, porém sem ter uma complexidade que afaste a audiência rotativa (p. 135).
SERIADO	Diferente do formato capítulo e semelhante ao formato episódio, o seriado deu origem à fórmula de prender a audiência com histórias que envolvem sempre as mesmas personagens e têm começo, meio e fim, mas dão margem à continuidade. O gênero <i>sitcom</i> utiliza o formato seriado, saído dos antigos seriados do gênero <i>western</i> . Os programas seriados elaboram roteiros para uma audiência cativa e ao mesmo tempo permitem que novos telespectadores entendam o assunto e reconheçam as personagens em apenas um programa (p. 175).
SÉRIE	As séries podem sobreviver anos e ser exibidas em qualquer país sem nenhuma modificação além da legendagem ou dublagem. Em algumas delas, nem mesmo o nome é traduzido. [...]. Se a técnica de produção das séries não exige do público o acompanhamento permanente, como nas novelas, ela prende o telespectador até o último minuto do capítulo (p. 131). As séries, com capítulos independentes, mantêm as mesmas personagens. No entanto, a história tem começo e fim em um só capítulo e não exige do espectador conhecimento das personagens. Por esse motivo, permite que sua periodicidade seja aumentada: pode ser programada com um capítulo por semana, quinzena ou mês. Os capítulos duram de trinta minutos a uma hora (p. 135).
SITCOM	Os programas do gênero <i>sitcom</i> são os dois braços do corpo formado pelo humorismo: em um, carrega o humor; no outro, a teledramaturgia. O <i>sitcom</i> é o gênero mais enraizado na cultura americana – um tipo de humor que utiliza a teledramaturgia para apresentar em situações cômicas os costumes dos cidadãos comuns (p. 135).
TELENOVELA	O gênero favorito e mais popular é o das novelas, também chamadas na literatura especializada de teledramaturgia ou ficção. [...] O sistema de produção de telenovelas apresenta inúmeros elementos organizados para motivar a resposta desejada do telespectador: melodrama, tipos humanos, atores, diálogos, locações, cenários, música, figurino, maquiagem, planos de câmera, horário, edição e muito mais (p. 120). O formato utilizado pelo gênero novela é praticamente o mesmo em todas as redes: capítulos diários, sequenciados, com duração média de 30 a 40 minutos (p. 124).
UNITÁRIO	NÃO TIPIFICOU.

Tabela 07: gêneros e formatos da teledramaturgia, segundo Souza (2004)

Além desses autores, Jost também apresenta algumas diferenças entre a telenovela e o seriado:

Diferentemente delas [telenovelas], os seriados são longos: ao invés de capítulos, apresentam-se sobre a forma de episódios autônomos, mas articulados entre si e exibidos por temporadas com mais ou menos a mesma quantidade de emissões, ficando no ar, via de regra, enquanto houver patrocínio e interesse por parte do telespectador. Assim, ao contrário das telenovelas, eles não acabam: procuram manter os focos temáticos, os personagens principais, os cenários e, grande desafio, a tonalidade (JOST, 2012: 14).

Para esse autor há também um tipo de programa que vem ganhando cada vez mais audiência, a *sitcom*.

É verdade que, dentre os seriados brasileiros com maior audiência, estão aqueles ligados ao subgênero *sitcom*, o que talvez aponte uma tendência nacional, estreitamente ligada ao tom conferido a esse tipo de programa, cujo tratamento dos temas, bastante atuais, é mais leve, perpassado de humor, ironia, gozação; já os seriados densos, complexos, sérios, não têm permanecido no ar por muitas temporadas (JOST, 2012: 15-16).

Enfim, as diferenças entre os autores, principalmente no que concerne a séries, seriados e minisséries [o *unitário*, apresentado apenas por Malcher (2009) e Pallottini (2012), tem definição bastante semelhante entre as autoras], faz com que, em busca de uma melhor demarcação do nosso *corpus* de análise, apresentemos definições próprias.

## 2.2 Gênero Discursivo e Seus Tipos Estáveis: a colaboração de Bakhtin e as propostas apresentadas

Partindo da definição que Bakhtin (2011: 262, grifos do autor), de que “evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*”, consideramos teledramaturgia como o “campo com tipos estáveis”, ou como um *gênero discursivo*.

Para nós, a teledramaturgia [tele, do grego *téle*, longe, ao longe, de longe; e do também grego *dramatourgía*, composição ou representação de uma peça de teatro<sup>41</sup>] é um produto destinado ao entretenimento – e, dependendo do olhar dado, também à informação –, que traz uma narrativa dramatúrgica, que tem em si uma história central, rodeada geralmente de um protagonista – alguns produtos podem ter vários protagonistas; ou um par romântico como

---

<sup>41</sup> Verbetes retirados do dicionário Houaiss [tele, disponível em <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=tel%28e%29->; dramaturgia, disponível em <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=dramaturgia>].



personagens centrais, como nas telenovelas – e que tem um eixo narrativo central, com uma questão/problema a ser transformada e/ou solucionada, geralmente, na parte final da narrativa.

Quanto maior a extensão do produto, maior a complexidade narrativa e mais intrincada será a sua estrutura, bem como maior o número de personagens e, por consequência, serão apresentadas outras narrativas conectadas direta ou indiretamente à história central, ao conflito matriz, e que, diferentemente deste, poderão ser transformadas e ou solucionadas durante a narrativa e não apenas no final. Assim, desavenças amorosas de personagens secundários podem ser solucionadas na primeira parte do programa em questão, mas o drama amoroso e/ou a questão central que envolve as personagens centrais será resolvido apenas no final. E é a essa somatória de elementos que aqui tratamos é – na concepção bakhtiniana – o que percebemos como os *tipos estáveis* deste *gênero discursivo*.

Assim, apoiados na concepção de Bakhtin (2011), a partir deste ponto trataremos *teledramaturgia* como um *gênero discursivo televisivo* e os produtos nele trabalhados – microssérie, minissérie, série, macrossérie, seriado, *sitcom*, unitário e telenovela – como *formato*, visto que divergem entre si em sua estrutura e/ou extensão, mas não nos *tipos estáveis*, o que, para nós – tal como nos apresenta Bakhtin (ibidem) –, é fundante na definição de gênero.

### 2.3 Gêneros e formatos: distinções, extensões e desdobramentos

Entre os oito formatos aqui problematizados, observamos que entre eles, há duas tipificações: os que têm suas divisões tratadas por capítulos e os que têm episódios. Os primeiros são assim tratados por terem uma história dividida ao longo desses capítulos, ou seja, para a compreensão da trama é necessário que se assista todos os capítulos ou, pelo menos, boa parte deles. Fazem parte desse tipo as séries e seus desdobramentos (microssérie, minissérie e macrossérie) e as telenovelas, e o que diferencia uns dos outros é a quantidade de capítulos.

O segundo tipo, exibido em episódios, possui uma história que começa e se encerra no mesmo programa, ou seja, não há uma continuidade da narrativa – com raras exceções, quando alguns programas exibem dois episódios para completar uma história. Assim, os formatos aqui elencados, e que atendem a essa definição são os seriados, as *sitcoms* e os unitários – e o que os diferencia é que os dois primeiros, apesar de apresentarem uma história completa em cada episódio, de possuir essa independência em sua construção narrativa, possuem uma base comum, com personagens de um mesmo núcleo dramático e cenários que aparecem em todas as histórias; os unitários, por sua vez, não possuem conexão entre seus episódios, não tendo sequer personagens em comum.

Seriados e *sitcoms*, por sua vez, como explicado, são bastante semelhantes: ambos são apresentados em episódios, geralmente semanais, sempre com a trama iniciada e encerrada

naquela unidade; a *sitcom* sempre carrega em suas enunciações a comédia, o humor, e muitas vezes, a ironia. Resultado da aglutinação das palavras *situation* e *comedy*, tem por significado imediato uma “comédia de situação”, a qual, acreditamos ser melhor elencada como uma “comédia de costumes”. Assim, sendo a vertente humorística a única diferença entre seriados e *sitcoms*, trataremos estas como um *subformato* do seriado, visto que se fôssemos tipificar como formato distinto aqueles que apresentam uma vertente temática diferente, teríamos novos formatos a cada pequena modificação temática na narrativa, a que aqui elencamos de *linhas dramáticas*, como veremos a seguir.

Assim, dentro do universo apresentado, antes de tratarmos as definições dos *formatos teledramáticos*, traremos os significados dos prefixos contidos neles, buscando assim um melhor enquadramento da proposta que aqui expomos.

PREFIXO	SIGNIFICADO (Dicionário Porto, <i>aplicativo android</i> , grifos do dicionário <sup>42</sup> )
MICRO	Do grego <i>mikrós</i> , pequeno. Elemento de formação de palavras que exprime a ideia de pequenez. Prefixo do Sistema Internacional de Unidades, de símbolo $\mu$ , que exprime a ideia de <i>um milhão de vezes menor</i> , <i>milionésima parte</i> e que equivale a dividir por um milhão ( $\times 10^{-6}$ ) a unidade por ele afetada.
MINI	Do latim <i>minĭmus</i> , mínimo. Elemento de formação de palavras que exprime a ideia de <i>pequenez</i> , <i>miniatura</i> , <i>mínimo</i> .
MACRO	Do grego <i>makrós</i> , grande. Elemento de formação de palavras que exprime a ideia de <i>grande</i> , <i>longo</i> .
TELE	Do grego, <i>téle</i> , longe. Elemento de formação de palavras que exprime a ideia de <i>longe</i> , <i>ao longe</i> , <i>à distância</i> .

Tabela 08: Significados dos prefixos de alguns dos formatos, colaboram com as definições dos conceitos que aqui apresentamos

No que diz respeito à veiculação dos formatos aqui estudados, os programas apresentados em capítulos, como as séries e suas variantes – micro, mini e macro –, são geralmente exibidos entre segundas e sextas, podendo variar entre um e cinco capítulos nesse intervalo, excetuando as telenovelas que – nos horários mais tradicionais (18h, 19h e 20h/21h) também são apresentadas aos sábados. No que concerne às telenovelas transmitidas no último horário, o das 23h, essas

<sup>42</sup> Definições apresentadas pelo Dicionário de Língua Portuguesa da Porto Editora, em aplicativo para sistema *Android* [até o final desta pesquisa, a ABNT não havia apresentado nenhuma norma para citações de aplicativos de celulares, assim, adaptamos da melhor forma, buscando a compreensão do leitor para o termo].

costumam receber – na Rede Globo – veiculação distinta de seus pares, sendo, muitas vezes, exibidas de terça a sexta. Em 2015, devido ao sucesso de audiência do primeiro capítulo, *Verdades Secretas* foi exibida uma hora antes do horário programado (23h). Assim, evitando conflitos entre o público da novela e o do futebol, o programa foi veiculado de segunda a sexta, exceto às quartas, dia em que a emissora tradicionalmente reserva para o futebol. Por sua vez, os programas episódicos (seriados e unitários) são, geralmente, apresentados uma vez por semana, podendo inclusive veicular aos domingos, como a *sitcom Sai de Baixo* (Globo, 1996-2002).

Dessa forma, correlacionando os conceitos dos prefixos acima listados com essa observação temporal, ou seja, por meio desse intervalo acima estipulado, elaboramos uma divisão que buscasse representar a maior parte dessa periodicidade, atingindo, assim, limites múltiplos a esse número (cinco) – que abrangem, na grande maioria dos formatos aqui trabalhados, a quantidade de dias de sete desses oito tipos. Obviamente, a definição de quantidade de capítulos de cinco dos formatos listados é, de certa forma, arbitrária – unitários e seriados têm, em sua grande maioria, um episódio semanal –, mas bastante necessária para a definição dos programas estudados, como também para uma melhor compreensão dos mesmos.

PROGRAMAS CAPITULARES	
FORMATO	DEFINIÇÃO
<b>SÉRIE</b>	Narrativa em capítulos – entre 21 e 60 –, tem seus núcleos dramáticos de acordo com a duração do programa – quanto maior a extensão, maior também a complexidade narrativa. As séries são um formato que possui – tal como as revistas impressas – uma nova divisão, gerando novos produtos <sup>43</sup> – neste caso, novos formatos (ou subformatos).
<b>MACROSSÉRIE</b>	Novo subformato das séries, as macrosséries foram apresentadas pela Rede Globo em refilmagens de programas anteriormente tratados como telenovelas – <i>O Astro</i> (2011) e <i>Gabriela</i> (2012) –, mas que na nova versão foram ofertados ao público neste novo formato <sup>44</sup> . As macrosséries apresentam a mesma estrutura de uma telenovela, mas com seu tamanho reduzido, entre 61 e 90 capítulos.
<b>MICROSSÉRIE</b>	Outra segmentação das séries, traz uma história contada entre dois e cinco capítulos, em que para sua completa compreensão é recomendado que se assista a todos eles. Em função dessa micro extensão, esse tipo de programa não permite que existam muitos núcleos narrativos.
<b>MINISSÉRIE</b>	As minisséries são o subformato mais conhecido do público, sendo também o nome mais trabalhado pela Rede Globo, que muitas vezes generaliza os programas capitulares – que não as telenovelas – como minisséries. Assim, para nós, sua narrativa é apresentada entre seis e vinte capítulos e, para entender a história, também se necessita assistir a uma grande maioria desses. Dependendo da duração do programa, núcleos dramáticos – além do central – são estabelecidos, aumentando assim a complexidade narrativa.
<b>TELENOVELA</b>	Formato mais amplo das narrativas apresentadas em capítulos, as telenovelas possuem vários núcleos narrativos, ligados direta ou indiretamente a um núcleo central. Narrativa bastante complexa e com maior extensão do que qualquer um dos formatos aqui apresentados, as telenovelas são exibidas com mais de 90 capítulos, tendo, atualmente, uma média de 145 capítulos/ano <sup>45</sup> .

Tabela 09: Definições dos formatos do gênero teledramatúrgico capitular, elaboradas pela pesquisadora e utilizadas na aplicação das análises aqui apresentada

<sup>43</sup> Mais informações sobre a supersegmentação revisteira podem ser encontradas no capítulo *Mercado Editorial & Segmentação Revisteira*, na dissertação *Raça em Revista: identidade e discurso na mídia negra* (GROSS, 2010).

<sup>44</sup> Apesar de inicialmente a emissora ter apresentado os programas como macrosséries, durante a exibição de *Gabriela* (2012), a mesma passou a elencá-la como “novela das 11”. Uma mudança que, pressupomos, deveu-se ao estranhamento do público à nova nomenclatura.

<sup>45</sup> Ao longo de seus 50 anos de existência (1965-2015), a Rede Globo veiculou 287 telenovelas (pesquisa realizada no site Memória Globo ([www.memoriaglobo.com](http://www.memoriaglobo.com)), apresentando uma média de 164 capítulos por trama. De 2011 a 2015, a emissora apresentou 31 novelas, com uma média de 145 capítulos, sendo *Amor à Vida* a que mais capítulos teve (221) e *O Rebu* [que a emissora considera telenovela, mas que na nossa classificação seria uma série] – exibido às 23h – a de menor quantidade de capítulos (36). A tabela completa deste levantamento pode ser verificada nos anexos 9.3.

PROGRAMAS EPISÓDICOS	
FORMATO	DEFINIÇÃO
SERIADO	Narrativa elaborada em episódios, que conta com um núcleo de personagens em comum e também uma base narrativa, presentes ao longo da temporada e que desenvolvem uma história, que se inicia e se encerra naquele episódio – algumas raras vezes um episódio é mais extenso, sendo apresentado em duas partes. Diferentemente dos programas cuja serialidade se dá em uma história que se encerra com um capítulo final, os seriados possuem episódios que encerram uma temporada, geralmente anual, tendo programas que chegam a mais de dez temporadas. Os seriados estadunidenses costumam ter temporadas apresentadas ao longo de um ano, mas geralmente com uma extensão que abrange de quatro a seis meses de exibição, muitos com uma média de 20 episódios por temporada. Aqui no Brasil, esses programas possuem uma extensão um pouco maior, tendo programas, com média de 36 episódios/ano, abrangendo um período de oito meses de exibição, como é o caso de <i>Tapas &amp; Beijos</i> . Observamos que, na classificação que aqui propomos, as <i>sitcoms</i> são seriados que têm as mesmas características episódicas que aqueles, bem como o mesmo intervalo de veiculação (tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, os seriados costumam ser apresentados em episódios semanais). Dessa forma, o que diferencia as <i>sitcoms</i> de seus pares é a questão cômica, como veremos a seguir.
SITCOM	A <i>sitcom</i> ou <i>situation comedy</i> , em português, uma “comédia de costumes”, é um seriado, com episódio geralmente semanal, podendo ser apresentado em cenários diversos, como a maioria dos formatos ficcionais da televisão, ou em cenário único – em um estilo teleteatro. Quando apresentado neste tipo de cenário, as <i>sitcoms</i> comumente fazem recurso do <i>gap</i> <sup>46</sup> (do inglês, lacuna, brecha), para dar espaço para a reação do público (risadas e/ou aplausos). O que diferencia a <i>sitcom</i> dos outros seriados é a vertente cômica, que levou muitos autores a classificá-la como um formato distinto do seriado. Aqui, apesar de listá-la como um item à parte nesta tabela, categorizamos a <i>sitcom</i> como um seriado, com <i>linha dramática</i> (que a seguir explicamos) versada obrigatoriamente na comédia.
UNITÁRIO	Também elaborado em episódios únicos, não possui nenhum vínculo narrativo entre eles, sendo toda a história, como indica a nomenclatura, contada de uma vez, em um único episódio, sem qualquer continuação. Em alguns casos, são apresentados vários episódios sob a nomenclatura de um título em comum, mas ainda assim, por meio de histórias únicas, sem conexão alguma entre elas.

Tabela 10: Definições dos formatos do gênero teledramatúrgico episódico, elaboradas pela pesquisadora e utilizadas na aplicação das análises aqui apresentadas

Além do gênero discursivo e de seus formatos, temos a questão do que é comumente chamado de gênero cinematográfico e/ou televisivo. Assim, drama, romance, animação, comédia, espionagem, faroeste, ficção científica, infantil, espionagem, aventura, polícia, biográfico, desenho animado, suspense, musical, entre outros, são tratados como gênero. Seriam eles possíveis de – na concepção bakhtiniana de gênero discursivo – serem considerados um campo com tipos estáveis? Sim. Muito provavelmente ao pensarmos em uma comédia, um

<sup>46</sup> Além do uso nas *sitcoms* gravadas em teatro, aqui no Brasil, as *gaps* são bastante utilizadas em programas de auditório.

drama, um romance, uma biografia ou um musical, cada um desses campos tem tipos relativamente estáveis de enunciados – como problematizado por Bakhtin em sua definição de gêneros discursivos.

Entretanto, apesar dessa possibilidade, percebemos esses campos como algo dentro do gênero discursivo teledramaturgia (ou do cinematográfico), estando inserido no gênero. Poderíamos elencá-los como subgêneros, mas acreditamos também que tal classificação possa apresentar imprecisões conceituais. Além disso, quando acrescentamos o prefixo *sub* damos um efeito de sentido hierárquico às diferentes categorias, o que, na proposta conceitual aqui apresentada, tal hierarquia não é procedente: são dois os elementos que formam o gênero teledramatúrgico, estando assim complementares, sendo vinculados entre si, mas sem estarem sobrepostos. Dessa forma, para nós, a teledramaturgia é um gênero, que possui variados formatos, que por sua vez são distribuídos nas mais diversas linhas dramatúrgicas. Ou seja, essas três diferentes categorias formam esse todo, que determina e classifica os programas. Mas não há uma relação hierárquica, são itens complementares, diretamente vinculados, mas não mais ou menos importantes que os outros. Assim, na classificação que aqui propomos, os produtos da ficção televisiva ficam distribuídos da seguinte forma:

- **Gênero:** teledramaturgia;
- **Formato:** os tipos de programas desenvolvidos, pertencentes ao gênero teledramaturgia (capitulares e episódicos, e suas divisões);
- **Linhas Dramatúrgicas:** abordam o estilo ou a linha temática narrativa que predomina no programa, como drama, comédia, terror, musical, policial, animação, desenho, entre outros.

# TELEDRAMATURGIA

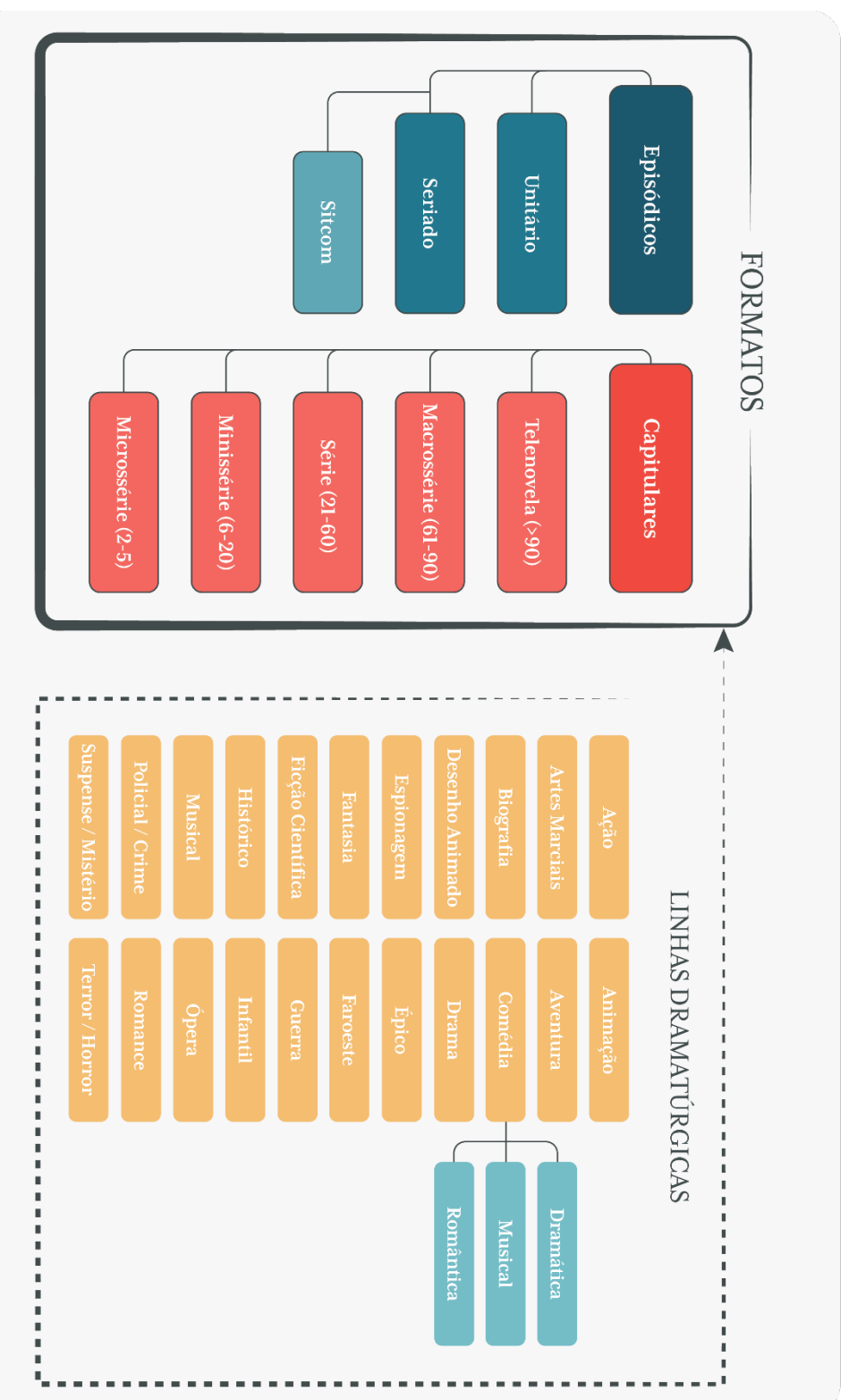


Figura 03: Teledramaturgia. O quadro acima apresenta a distribuição entre os formatos e as linhas dramáticas do conceito de teledramaturgia aqui proposto. As linhas dramáticas, não estão em menor destaque por serem uma categoria inferior ou menos importante que os formatos, mas sim por ser uma menor problematização do que aqui debatemos

Ressaltamos que, nos programas exibidos em capítulos, há uma técnica típica do folhetim, em que se repetem informações ao longo desses, garantindo assim a compreensão de uma audiência rotativa, ou das pessoas que perderam um ou outro dia de exibição. Em alguns programas, há também a estratégia de um resumo do que anteriormente foi apresentado, antecedendo o capítulo a ser exibido. É certo que, programas muito curtos, como as microsséries, não conseguem fazer grande uso desta técnica, visto não haver tempo hábil para tal. Dependendo da extensão, as minisséries também podem apresentar o mesmo tipo de dificuldade.

Os seriados – apesar de terem em seus episódios uma narrativa que se encerra nele próprio – possuem, como já explanado, personagens, lugares e uma história de base, em comum, que prende um episódio ao outro. Apesar disso, vimos observando que alguns desses programas têm apresentado uma narrativa mais presa entre os episódios, criando um maior vínculo entre público e programa. Como exemplos, podemos trazer os seriados estadunidenses *The Blacklist List* e *How To Get Away With Murder*. Ambos programas mantêm uma narrativa ao longo dos episódios, conectando os episódios entre si, e rompendo – ainda que minimamente – a independência que os mesmos possuem. Ainda classificados como seriados, pois apesar dessa sub-narrativa, os episódios contêm uma história única que ali se encerra, esses programas, para manter o público, que perdeu um ou outro episódio, interessado, fazem recurso da mesma estratégia dos programas capitulares: relembram os fatos anteriormente ocorridos, mas não como parte da narrativa ficcional, e sim na fala de um narrador, ali colocado apenas para resgatar tais fatos. Um recurso interessante para quem não conseguiu acompanhar todos os episódios, mas que também pode ser considerado enfadonho para a parcela do público que a todos assistiu.

Expostas as definições do gênero estudado, bem como seus formatos pesquisados, destacamos que, deste ponto em diante, para evitar confusões entre o termo *gênero* para as referências às definições antropológicas entre homens e mulheres, e o mesmo termo, quando usado como definição dos programas televisivos, sempre que formos utilizar o termo gênero para teledramaturgia, este sempre estará acompanhado de sua definição ou de alguma explicação ou especificação que não deixe dúvidas sobre o que é tratado. Assim, toda vez que o termo aparecer sem qualquer complemento, estará sendo referência para a definição antropológica, evitando assim erros conceituais. Complementa esta advertência, o lembrete de que tal como aqui definido, quando micro, mini, macro e séries, seriados, *sitcoms* e unitários não forem tratados por suas próprias nomenclaturas serão referenciados por *formato*.

Assim, partimos então para a apresentação dos programas estudados, bem como explanação inicial do método de seleção, que finalizaremos mais à frente, no Capítulo 4, quando apresentaremos o *corpus* final.



## 2.4 Um Corpus Feminino

É comum existir certa dificuldade em se adquirir produtos audiovisuais da televisão brasileira, principalmente os de seus anos iniciais – quando toda a programação era feita ao vivo<sup>47</sup>. Seja por ausência de material – nem todas as emissoras tiveram ao longo de sua existência preocupação em manter cópia de sua produção, em criar um arquivo histórico de seus produtos; e também alguns episódios acidentais, como incêndios que destruíram parte desse material –, seja por questões burocráticas ou de restrito acesso aos programas, acessibilidade torna-se quesito fundamental para a seleção (e posterior análise) do *corpus*.

No que concerne à escolha do tema central desta pesquisa, bem como a de seus objetos de estudo, acreditamos que, em um país de grandes desigualdades sociais, é importante buscar compreender como se dão as representações feitas sobre grupos socialmente minoritários. Corroboram essa importância estudos acadêmicos que debatem a questão da visibilidade que os meios de comunicação dedicam às minorias sociais, como os negros (GROSS, 2010; LEITE, 2007; MARTINS, 2010), entre outros, bem como os efeitos de sentido gerados pela presença de um espaço midiático voltado a esses grupos.

Assim, a proposta que apresentamos busca analisar como se dão as representações do feminino, por meio de protagonistas mulheres – um grupo que apesar de maioria quantitativa na sociedade brasileira, também sofre discriminações. A intenção desta tese é buscar descobrir o viés pelo qual a mulher (o feminino) e suas questões são representadas na televisão brasileira. Em outras palavras, como se dão as representações nos formatos televisivos estudados; como são, enfim, realizadas essas construções – para alguns, como Hamburger (2005b: 209), tratadas por *políticas da representação*, ou essas “[...] diferentes maneiras de *apropriação dos mecanismos de produção da representação*” (grifos da autora).

Sobre essas *políticas da representação*, ao estudar as voltadas à violência, Hamburger afirma que “não só a maneira de representar a favela mudou, como as relações entre quem produz, quem é representado e quem processa a representação também” (Ibidem: 210). Dessa afirmativa, a pergunta que nos fazemos, então, é: a representação do feminino sofreu alterações tal como a forma de representar a favela? Ou, ao longo das décadas, apesar das conquistas do movimento feminista e do espaço ocupado pela mulher na sociedade, a mulher continua sendo da mesma forma representada? Sabemos, por observação – mesmo que superficial – que sim, houve mudanças, visto que a mulher que existe em nossa sociedade hoje, não é a mesma do final dos anos 1970 e início dos 1980, se ficarmos apenas no período de veiculação de *Malu Mulher* [o

---

<sup>47</sup> O *videotape* foi inventado em 1956, tendo sido “usado pela primeira vez no Brasil em 1958, com a apresentação de ‘O Duelo’ de Guimarães Rosa, pelo programa ‘TV de Vanguarda’, da TV Tupi de São Paulo” (GRAVAÇÃO E EDIÇÃO..., S/D, *online*).

primeiro programa, na ordem cronológica de veiculação, de nossa lista de pesquisa] para cá. Mas, se nos aprofundarmos nas questões discursivas e no que define as enunciações, os discursos circulantes e as formações discursivas, então teremos que apesar das *práticas sociais* terem sofrido mudanças – afinal, nós mulheres temos um lugar de ações mais amplo e livre que outrora: trabalho, estudo, opinião, participação política direta, voto (eleição de uma presidenta da república), leis de combate à violência doméstica –, nossos discursos ainda são determinados e atravessados pelo discurso hegemônico, neste caso, o masculino<sup>48</sup>. Assim, o que aqui debatemos é que, apesar de todas essas conquistas, as formações discursivas que ditam e determinam os discursos circulantes e seus enunciados partem de um discurso hegemônico.

Sobre a complexidade das formações discursivas, Gomes nos traz que “é no interior de uma formação discursiva que os enunciados são concebíveis, ou melhor, que eles podem encontrar sua existência. Sua significação é rebatimento de um pré-dado de caráter cognitivo já inscrito na formação discursiva” (2012: 8). E, explicando certa colocação hierárquica entre formações discursivas, discursos circulantes e enunciações, traz que “um discurso, dimensão mais ampla em que os enunciados se ajeitam, encontra sua razão de ser numa formação discursiva, também uma dimensão mais ampla do que a de discurso” (Ibidem: 9).

Dessa forma, para exemplificarmos a afirmativa de que para um estereótipo sofrer transformações são necessárias mudanças nas formações discursivas, podemos pensar no ideal do corpo. Antigamente, as mulheres admiradas e desejadas eram as que tinham um corpo mais rechonchudo; se pensarmos também o corpo masculino, o homem exibir barriga, até algumas décadas atrás, era sinal de riqueza, de fartura. Hoje, a estereotipia física para mulheres e para homens mudou, e a magreza tomou conta dos discursos circulantes e das enunciações que os compõem, tratando a obesidade não mais como critério atrativo, mas sim como doença, como algo não admirado, tampouco desejado.

Entretanto, quando falamos de minorias sociais como negros, homossexuais e mulheres – apesar das mudanças nas práticas sociais –, o que observamos é que essas novas práticas são determinadas ainda por formações discursivas compostas pelos discursos dos mesmos grupos hegemônicos de antes: brancos, heterossexuais e homens.

---

<sup>48</sup> Dizemos discurso “masculino” e não do homem, porque falamos de um lugar simbólico, da representação social construída e que permeia as formações discursivas de gênero em nossa sociedade, podendo inclusive ser enunciado por mulheres.

### 2.4.1 As Práticas Sociais e a Mulher Representada: mais do mesmo?

A estereotipia sobre as mulheres permanece. Se os estereótipos mudaram factualmente, se tais práticas sociais hoje são diferentes das do século XVIII, dos anos 1920, 1950, 1970 e outros, ainda somos julgadas por nossas ações sociais, por comportamentos padrão, ainda temos um modelo ditado que devemos seguir – normas sociais impostas pelos hegemônicos – os estabelecidos, segundo Elias e Scotson (2000). Tal estereotipia é facilmente comprovável em diversas leituras sobre a história das mulheres (PRIORI, 2013; PINSKY, 2013; PEDRO, 2013; VENÂNCIO, SOIHET, 2013; MIGUEL, BIROLI, 2015), bem como em parte das análises que apresentaremos sobre os programas que formam o *corpus* de pesquisa desta tese.

Exemplo bastante pragmático é o julgamento sofrido por mulheres que colidem com o comportamento padrão. Um caso bastante representativo foi o debate entre as cantoras Pitty e Anitta. Participantes do programa *Altas Horas*<sup>49</sup> (Globo), em 06 de dezembro de 2014, foram convidadas, junto com outras mulheres, a discutir a liberdade sexual feminina, diante de uma plateia formada apenas por homens (ANITTA E PITY [...], 2014). Ao ser questionada sobre reações inusitadas/inesperadas nos shows em função da sensualidade que a cantora carrega em suas apresentações, Anitta relata que em determinado momento ela convida alguns homens para subirem ao palco com ela, e que tem as reações mais diversas da plateia, mas que ela acha que essas reações masculinas são, em boa parte, consequência do comportamento das mulheres, e exemplifica com a mulher que sai na noite e “pega” vários homens:

**Anitta:** “Ah, não! Eu que vou e pego 50! E eu que...”. Eu não acho bonito pegar 50 nem o homem nem a mulher. Não acho bonito ninguém sair e pegar 50. Mas a mulher acabou querendo tomar essa, o lugar do homem em todas as situações. Eu continuo acreditando que a mulher precisa se dar ao respeito. Eu falo isso, porque eu tô na noite, eu vivo a noite, a boate, e eu vejo um comportamento feminino, que dá margem realmente pra o homem achar a coisa X ou Y da mulher e etc. Então, assim, pelo que eu costumo ver, quando eu tô na noite, quando eu tô numa boate, aí realmente, eu penso: “Gente! Mas como é que o homem não vai tratar uma mulher assim, se várias delas estão se comportando dessa maneira?” (ANITTA E PITY [...], 2014).

Pity, por sua vez, discorda enfaticamente de Anitta: “Ele tá errado! Ele está errado! [...] Ele não tem que achar ou achar nada! Quem tem que fazer o que você quer, é você, cara!” (ANITTA E PITY [...], 2014).

Esse diálogo é um exemplo bastante elucidativo do que estamos buscando aqui demonstrar sobre as formações discursivas: apesar das mulheres terem conquistado diversos lugares, de poderem escolher uma carreira, de debaterem abertamente sobre suas questões, o universo feminino ainda é recortado culturalmente pelo discurso masculino. Mulheres são

<sup>49</sup> O vídeo com o debate entre Pitty e Anitta pode ser visto em: <http://globotv.globo.com/rede-globo/altas-horas/v/anitta-e-pitty-discordam-em-debate-sobre-liberdade-sexual-feminina/3815453/>.

julgadas por seu comportamento social, comportamento influenciado, muitas vezes, pelo pensamento do que os homens julgam como ideal para “suas”<sup>50</sup> mulheres.

Anitta e Pitty são representantes de lugares aparentemente opostos, mas ambas pertencem a essa sociedade recortada pelo discurso masculino e respondem a um mesmo imaginário. Anitta acha que muitas mulheres não são respeitadas porque querem se igualar aos homens em tudo, inclusive no comportamento sexual e que isso afasta os homens dessas mulheres. A cantora também acredita que é a mulher quem tem que conquistar respeito por meio de seu comportamento social. Pitty discorda, e acha que não importa o comportamento da mulher, ninguém tem que julgá-la por isso. A roqueira também acredita que a conquista das mulheres é parcial e que ainda vivemos diante de grandes desigualdades perante os homens.

O que buscamos com esse exemplo é demonstrar que, apesar das práticas sociais terem mudado, de hoje vivermos em uma sociedade com mais respeito à mulher e maior igualdade entre os gêneros – quando comparado a décadas anteriores – tanto mulheres quanto homens são regulados por uma mesma formação discursiva. O mesmo acontece com as dicotomias branco/negro, heterossexual/homossexual. Por mais que os negros tenham conquistado direitos e que hoje galguem lugares na nossa sociedade, os mesmos ainda são estereotipados por um olhar dominante do branco hegemônico; o mesmo em relação aos homossexuais.

Silva (2006) explica a força dos grupos hegemônicos nas criações identitárias, bem como das relações dessas identidades.

As relações de identidade e diferença ordenam-se, todas em torno de oposições binárias: masculino / feminino, branco / negro, heterossexual / homossexual. [...] A normalização é um dos processos mais sutis pelos quais o poder se manifesta no campo da identidade e da diferença. Normalizar significa eleger – arbitrariamente – uma identidade específica como o parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas. Normalizar significa atribuir a essa identidade todas as características positivas possíveis, em relação às quais as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa. A identidade normal é ‘natural’, desejável, única. A força da identidade normal é tal que ela nem sequer é vista como *uma* identidade, mas simplesmente como *a* identidade. Numa sociedade em que impera a supremacia branca, por exemplo, “ser branco” não é considerado uma identidade étnica ou racial. [...] É a sexualidade homossexual que é “sexualizada”, não a heterossexual. A força homogeneizadora da identidade normal é diretamente proporcional à sua invisibilidade (SILVA, 2006: 83).

Ou seja, o padrão da sexualidade heterossexual está posto de tal forma na sociedade que os que pertencem a esse grupo têm essa identidade naturalizada e completamente inserida e aceita na sociedade em que se encontra. A invisibilidade de que Silva trata não é a mesma

---

<sup>50</sup> Problematizamos aqui a questão de pertencimento. A oposição nós-eles – muito debatida em Elias e Scotson (2000) e em Silva (2006) – demonstra bem as expectativas em relação aos comportamentos sociais. Para pertencer a determinado grupo social, o indivíduo tem que se comportar dentro das normas daquele grupo: à não obediência a tais normas, corre-se o risco de exclusão. Assim, a mulher de determinado grupo não pode ter certos comportamentos, que as mulheres de outros, podem.

invisibilidade a que os negros reclamam em nossa sociedade. Esses são colocados de lado, com menos chances e oportunidades, nos mais diversos patamares de nossas sociedades. A invisibilidade do heterossexual é, por sua vez, a que é carregada junto ao processo de normalização. Essa é a sexualidade esperada por todos, assim, não há contestações a seu respeito.

Não estamos, com isso, negando a importância das lutas impetradas pelos movimentos sociais e das conquistas que esses grupos tiveram ao longo da história. Apenas buscamos, nas análises que aqui trazemos, demonstrar que apesar dessas conquistas, o imaginário social desses grupos – mulheres, negros e homossexuais – ainda é determinado pelos grupos hegemônicos, nos três casos, os formados pelo par dicotômico, de onde vemos surgir os estereótipos a eles associados.

Retomando então o questionamento acerca dos programas, o que nos perguntamos é: em que diferem os discursos nesses enunciados? Que temáticas eles problematizam? Ao debaterem questões importantes ao universo feminino (se debaterem, visto que, inicialmente, partimos da hipótese de que o fato de trazerem mulheres protagonistas não implica que suas enunciações tratem, obrigatoriamente, das questões desse universo), eles são similares ou divergentes entre si? Enfim, que práticas sociais são enunciadas ali e como se dão esses construtos?

E se a questão de gênero muito é debatida no que concerne às suas representações televisivas, a telenovela, programa ficcional de grande sucesso na teledramaturgia brasileira, é tida como um produto feminilizado – mesmo que hoje já tenha uma parcela bastante representativa de seu público formada por homens.

A associação entre mulheres, consumo e emoção é parcialmente responsável pelo sucesso comercial das novelas, um programa pensado igualmente como feminino e que cria identificações de ordem afetiva com seus espectadores. [...] [As novelas] são vistas como programas femininos, ao mesmo tempo, familiares e para ‘todo mundo’. No espectro dos programas da TV aberta, atingem grande audiência, cobrindo bem todas as classes sociais, e ainda têm qualidade de produto, ou seja, prestígio cultural relativo (ALMEIDA, 2002: 191).

#### 2.4.2 De Malu (1979) a Suburbia (2012)

A representação do gênero – de homem e de mulher – tem em si conceituações preestabelecidas na sociedade em que se encontram, carregando nelas as *formações discursivas* (Foucault, 2008), permeando os valores inseridos nos *discursos circulantes* (CHARAUDEAU, 2006), interferindo diretamente nas construções dessas representações e, por consequência, em seus produtos. Buscaremos, então, responder como a representação do feminino tem sido construída, ao longo das décadas, na teledramaturgia brasileira – tendo como proposta a análise de seriados, séries (e seus desdobramentos)<sup>51</sup> e unitários brasileiros que tenham tido

<sup>51</sup> Já no andamento desta pesquisa, a Rede Globo veiculou, por duas vezes, reprises homônimas do que anteriormente foram tratadas como novelas, mas que nesta segunda veiculação foram apresentadas pela emissora

seu protagonismo exclusivamente exercido por uma mulher<sup>52</sup>, excluindo-se assim as telenovelas, visto que as mesmas, em sua grande maioria, têm um par romântico como protagonista, tirando a exclusividade do protagonismo do feminino.

E, observamos que, apesar de uma menor audiência, quando confrontados com as novelas, os demais formatos da teledramaturgia brasileira estudados apresentam estrutura similar à das telenovelas – Renata Pallottini (2012, informação verbal<sup>53</sup>) classifica as séries e seriados como *mininovelas* –, podendo, por conseguinte, ser considerados representantes desse imaginário nacional, tal como apresentado por Hamburger:

Os modelos de homem e mulher, de namoro e casamento, de organização familiar, divulgados pela novela e sucessivamente atualizados, amplificam para todo o território nacional as angústias privadas das famílias de classe média urbana do Rio de Janeiro e de São Paulo. A novela estabelece padrões com os quais os telespectadores não necessariamente concordam, mas que servem como referência legítima para que eles se posicionem. A novela dá visibilidade a certos assuntos, comportamentos, produtos e não a outros; ela define certa pauta que regula as intersecções entre a vida pública e a vida privada (HAMBURGER, 2002: 443).

Assim, em busca de análise representativa da mulher, decidimos – apenas para termos um critério inicial de seleção de material – estudar apenas programas que tivessem o protagonismo exclusivo de mulheres. Dessa forma, as telenovelas estão automaticamente fora da seleção, visto terem, em sua grande maioria, um par romântico (heterossexual) como protagonistas.

Ressalvadas as distinções entre os tamanhos (extensão de capítulos) das microsérie, minissérie e série [a exclusão das macrosséries no estudo está explicada na NR 51, p.78], podemos afirmar que as três são bastante parecidas em estrutura e formato, todas apresentando uma história contínua e dependente entre seus capítulos. Assim, abordaremos – quando permitido – um tratamento mais abrangente, elencando-as por série; mas, quando necessário, retomaremos a especificidade de cada uma.

Os seriados, por sua vez, apesar da distinção diante das séries, de terem uma unicidade em seu episódio, ou seja, a narrativa nele iniciada ali se encerra, têm uma estrutura também bastante similar em relação às telenovelas. Como nos explica Malcher: “[...] percebem-se

---

como macrosséries (*O Astro*, 2011; *Gabriela*, 2012). Mesmo assim, após um período inicial em que divulgava *Gabriela* como macrossérie, a emissora passou a denominá-la como “a novela das 11”, formato, a partir de então, aplicado a todos os produtos de sua teledramaturgia apresentados neste horário, independentemente de sua duração, como foi o caso do *remake* de *O Rebu* (2015), com apenas 36 capítulos, mas que em sua primeira versão (1974), foi exibida com 112. Assim, por, no original, ter sido tipificada como telenovela, *Gabriela* não será aqui trabalhada – *O Astro*, por não ter o critério de seleção aqui estabelecido (protagonismo feminino), sequer foi cogitado para o estudo aqui proposto. Informações disponíveis em <http://memoriaglobo.com>. Acessado em 17 de ago. 2014.

<sup>52</sup> Nesse escopo, excluem-se também crianças e adolescentes, visto que, o recorte realizado não abrange infância e adolescência. Dessa forma, *Hoje é Dia de Maria*, de Luiz Fernando Carvalho, não será analisada.

<sup>53</sup> Informação obtida no curso Diálogos com Renata Pallottini: dramaturgia e teledramaturgia, ministrado pela professora Renata Pallottini (ECA/USP, de 16 ago. a 22 nov. 2012).

elementos que são comuns às diferentes categorias da ficção, não há sequer uma categoria que não traga impregnada em suas estruturas elementos da telenovela” (2009: 143). Assim, dentre os formatos expostos, os que poderão estar presentes na formação do *corpus* desta tese são as microsséries, as minisséries, as séries, os seriados, as *sitcoms* e os unitários.

Definido os formatos, partimos para o levantamento dos programas que preenchem a proposta de protagonismo anteriormente explicada. O primeiro programa que se encontra nesses perfis (formato e protagonismo feminino) é *TNT*<sup>54</sup>, seriado apresentado pela Rede Globo, já no ano de sua inauguração, em 1965.

Da lista apresentada na tabela a seguir, temos um levantamento de 44 programas, até o ano em que fechamos o recorte da amostra, 2012. Esse total se divide em 28 seriados – duas *sitcoms* –, cinco séries e seis minisséries, duas microsséries e três unitários.

Ressaltamos que a minissérie *Presença de Anita* (Globo, 2001) não aparece nesta seleção, porque, apesar de ter forte presença na narrativa, Anita (Mel Lisboa) é personagem que atormenta a vida de Fernando (José Mayer), sendo ele o protagonista. O mesmo acontece em *Capitu* (Globo, 2008), em que, apesar do nome da minissérie, a narrativa gira ao redor de Bentinho, sendo ele considerado o protagonista. Além desses dois programas, *A Casa das Sete Mulheres* (Globo, 2003) apresenta estrutura semelhante: mesmo que a sinopse da série – encontrada no *Memória Globo*<sup>55</sup> – nos traga a informação de que ali teremos a história de sete mulheres reclusas à espera do final da Guerra dos Farrapos (1835-1845) e do retorno de seus amados, o eixo narrativo se dá ao redor dos personagens masculinos.

---

<sup>54</sup> *TNT* conta a história de três modelos, Tânia (Vera Barreto Leite), Nara (Márcia de Windsor) e Tetê (Thaís Muniz Portinho), que viajam para o exterior, a fim de promover a moda brasileira. Informações disponíveis em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/seriados/tnt/trama-principal.htm>.

<sup>55</sup> <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/a-casa-das-sete-mulheres.htm>

	Programa	Formato	Emissora	Tipo	Ano Transmissão
1	TNT	Seriado	Globo	Aberta	1965
2	As Confissões de Penélope	Seriado	Tupi	Aberta	1969
3	Malu Mulher	Seriado	Globo	Aberta	1979/1980
4	Dona Santa	Seriado	Bandeirantes	Aberta	1981-1982
5	Casa de Irene	Seriado	Bandeirantes	Aberta	1983
6	Meu Destino É Pecar	Série	Globo	Aberta	1984
7	Marquesa de Santos	Minissérie	Manchete	Aberta	1984
8	Joana	Seriado	Manchete	Aberta	1984/1985
9	Delegacia de Mulheres	Seriado	Globo	Aberta	1990
10	Tereza Batista	Série	Globo	Aberta	1992
11	Retrato de Mulher	Unitário	Globo	Aberta	1992/1993
12	Memorial de Maria Moura	Série	Globo	Aberta	1994
13	Engraçadinha... seus amores e seus pecados	Minissérie	Globo	Aberta	1995
14	A Justiceira	Seriado	Globo	Aberta	1997
15	A Filha do Demônio	Microssérie	Record	Aberta	1997
16	Hilda Furacão	Série	Globo	Aberta	1998
17	Mulher	Seriado	Globo	Aberta	1998/1999
18	Chiquinha Gonzaga	Série	Globo	Aberta	1999
19	As Aventuras de Tiazinha	Seriado	Bandeirantes	Aberta	1999/2000
20	Ô Coitado!	Seriado	SBT	Aberta	1999-2000
21	A Diarista	Sitcom	Globo	Aberta	2004 a 2007
22	Sob Nova Direção	Sitcom	Globo	Aberta	2004 a 2007
23	Avassaladoras	Seriado	Record	Aberta	2006
24	Antônia	Seriado	Globo	Aberta	2006/2007
25	Mothern	Seriado	GNT	Fechada	2006/2007
26	Donas de Casa Desesperadas	Seriado	Rede TV!	Aberta	2007/2008
27	Dilemas de Irene	Seriado	GNT	Fechada	2008
28	Alice	Seriado	HBO	Fechada	2008
29	Aline	Seriado	Globo	Aberta	2008/2009
30	Cinquentinha	Minissérie	Globo	Aberta	2009
31	Maysa - quando fala o coração	Minissérie	Globo	Aberta	2009
32	Norma	Seriado	Globo	Aberta	2009
33	As Cariocas	Unitário	Globo	Aberta	2010
34	Na Fama e Na Lama	Seriado	Multishow	Fechada	2010
35	A História de Ester	Minissérie	Record	Aberta	2010
36	Adorável Psicose	Seriado	Multishow	Fechada	2010 a 2012
37	Divã	Seriado	Globo	Aberta	2011
38	Lara Com Z	Seriado	Globo	Aberta	2011
39	Mulher de Fases	Seriado	HBO	Fechada	2011
40	Olivias na TV	Seriado	Multishow	Fechada	2011
41	Tapas & Beijos	Seriado	Globo	Aberta	2011/2012
42	Dercy de Verdade	Microssérie	Globo	Aberta	2012
43	As Brasileiras	Unitário	Globo	Aberta	2012
44	Subúrbia	Minissérie	Globo	Aberta	2012

**Tabela 11:** Programas, com exclusivo protagonismo de mulheres, veiculados na televisão brasileira, desde sua inauguração. Nesta tabela os formatos já estão tipificados de acordo com a classificação definida nesta tese. A minissérie *Marquesa de Santos* está inserida neste formato, pois acatamos a informação dada, já que não conseguimos descobrir o número de capítulos em sua exibição televisiva – o DVD lançado é um compacto, não tendo a mesma duração/distribuição que o programa original



De todos os programas apontados nesse levantamento inicial, 37 deles (84,09%) foram veiculados em TV aberta; e 26 (59,09%) pela Rede Globo. Se analisarmos a demanda dessa emissora, apenas entre os programas da TV aberta, esse índice aumenta para 70,27%. Assim, a distribuição dos 44 programas, dentre os formatos e as emissoras que os veicularam, dá-se da seguinte forma:

EMISSIONA	TIPO	Nº DE SERIADOS	Nº DE SITCOMS	Nº DE UNITÁRIOS	Nº DE MICROSSÉRIES	Nº DE MINISSÉRIES	Nº DE SÉRIES	TOTAL
Bandeirantes	Aberta	3						3
Globo	Aberta	11	2	3	1	4	5	26
Manchete	Aberta	1				1		2
Record	Aberta	1			1	1		3
RedeTV!	Aberta	1						1
SBT	Aberta	1						1
Tupi	Aberta	1						1
GNT	Fechada	2						2
HBO	Fechada	2						2
Multishow	Fechada	3						3
TOTAL		26	2	3	2	6	5	44

**Tabela 12:** Distribuição dos programas, por formato, emissora e tipo de emissora

Acreditamos que, tanto pelo fato de ser a maior produtora dos programas listados, quanto por sua elevada audiência, faz-se pertinente uma análise dedicada exclusivamente aos produtos veiculados pela Rede Globo. E, mesmo que em alguns momentos a emissora tenha perdido público para a concorrência, em muitos momentos a rede ainda é líder de audiência, como também é modelo da teledramaturgia para outros veículos, sendo a única emissora a manter um núcleo de dramaturgia ativo ao longo das décadas.

Aliás, quando se fala de produção ficcional brasileira, não se pode deixar de render os devidos tributos à Rede Globo de Televisão (RGT), que, dentre todas as grandes redes nacionais, é quem realiza por aqui ficção de maior qualidade: seus programas são exibidos em âmbito nacional, através de suas filiadas e afiliadas, e muitos deles são exportados para diversos países, havendo a emissora conquistado inúmeros prêmios nacionais e internacionais, com destaque, naturalmente, para as telenovelas. Mais ainda, para além das telenovelas e minisséries, a RGT é uma das poucas emissoras de televisão no país que vem investindo também na produção de seriados. (JOST, 2012: 13).

Assim, confiamos que aprofundarmos os estudos na emissora que mais investiu e veiculou produtos da teledramaturgia seja uma escolha que permita uma análise de maior amplitude acerca das representações midiáticas do feminino. Dessa forma, como demonstrado na tabela anterior, em um levantamento inicial, entre 1965 e 2012, a Globo veiculou 26 programas: 13 seriados (duas *sitcoms*), três unitários, cinco séries, uma microssérie e quatro

minisséries. A ausência de material reduz a amostra inicial para dezenove programas: dez seriados (duas *sitcoms*), três séries e quatro minisséries; e dois unitários.

	FORMATO	PROGRAMA
C A P I T U L A R	Minissérie	Cinquentinha
		Engraçadinha... seus amores e seus pecados
		Maysa - quando fala o coração
		Subúrbia
	Série	Chiquinha Gonzaga
		Hilda Furacão
		Memorial de Maria Moura
E P I S Ó D I C O	Seriado	A Justiceira
		Aline
		Antônia
		Delegacia de Mulheres
		Divã
		Malu Mulher
		Mulher
		Tapas & Beijos
	Sitcom	A Diarista
		Sob Nova Direção
	Unitário	As Brasileiras
		As Cariocas

Tabela 13: Os 19 programas que temos acesso ao material audiovisual (Rede Globo)

Separados por tipo – episódico e capitular – a tabela anterior apresenta um segundo recorte dos programas elencados. Entretanto, a seleção do corpus final será feita detalhadamente no Capítulo 4, quando já traremos resultados do banco de dados, bem como iniciaremos as análises.

Isso posto, explicados os objetos de estudo desta tese, redirecionamos as questões da televisão, tanto nas correlações com os processos de representação e identificação, quanto nas questões construção e também representação da história, como veremos nos próximos tópicos deste capítulo.

## 2.5. A Televisão e os Processos de Representação e de Identificação: uma correlação

Assim, antes de adentrarmos às questões das representações do feminino na teledramaturgia, trataremos um pouco das questões das identificações, bem como de que forma a televisão (e os discursos midiáticos) são importantes para as mesmas.

Isso posto, pesquisar a incorporação (ou não) aos discursos midiáticos, e buscar compreender como se dão os processos de identidade/identificação, é de extrema importância para um estudo mais aprofundado sobre esse meio (televisão) que, como já demonstrado, muito se popularizou em nosso país.

Para Silva (2006: 89-91),

A identidade é um significado – cultural e socialmente atribuído. [...] Para a teoria cultural contemporânea, a identidade e a diferença estão estreitamente associadas a sistemas de representação. [...] Na história da filosofia ocidental, a idéia de representação está ligada à busca de formas apropriadas de tornar o “real” presente – de apreendê-lo o mais fielmente possível por meio de sistemas de significação. [...] É também por meio da representação que a identidade e a diferença se ligam a sistemas de poder. Quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade.

Dessa forma, nos processos de identificação, buscamos nos relacionar com indivíduos que corroborem esse processo, nos inserindo em grupos nos quais percebemos alguma assimilação identitária, em que o discurso (como prática social) e a dinâmica de constituição de identidades se correlacionam, já que, se estabelecemos nossos processos de identificação através desse Outro, também precisamos da linguagem, pois, se é por meio do discurso que uma sociedade se legitima e cria suas narrativas, é também por meio desse discurso que o indivíduo estabelece vínculos sociais com o outro (SOARES, 2003; GROSS, 2010). Uma identidade que é atravessada pelo que Foucault elencou por *Formações Discursivas*:

No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma *formação discursiva* [...] (FOUCAULT, 2008: 43, grifos do autor).

Somos educados em várias *Formações Discursivas* e operamos em *Discursos Circulantes*, em um jogo entre nossas identificações e esses discursos que atuam em nossa sociedade. No que diz respeito aos *Discursos Circulantes*, Charaudeau (2006: 118) diz que estes são somatórias de enunciados sobre o que “são os seres, as ações, os acontecimentos, suas características, seus comportamentos e os julgamentos a eles ligados”. O autor complementa a definição, dizendo que “esses enunciados tomam uma forma discursiva [...], [sendo] através desses enunciados que os membros de uma comunidade se reconhecem” (CHARAUDEAU, 2006: 118).

Além disso, “[...] é preciso lembrar que a questão da identidade do sujeito passa por representações sociais: o sujeito falante não tem outra realidade além da permitida pelas representações que circulam em dado grupo social e que são configuradas como ‘imaginários sociodiscursivos’” (CHARAUDEAU, 2011: 117).

Complementa tal pensamento, o fato de nossa linguagem e nosso conhecimento de mundo serem construídos em cima de “pacotes” discursivos, ou seja, estereótipos, que preveem certa estabilização desses discursos. Para compreendermos melhor a significação do termo estereótipo, trazemos a definição apresentada por Mazzara, em *Estereotipos y Prejuicios*:

Na verdade, o termo provém do ambiente tipográfico, de onde foi cunhado nos fins do século XVI, para indicar a reprodução de imagens impressas por meio de formas fixas (do grego *stereòs* = rígido e *tùpos* = impressão). Se usou pela primeira vez fora desse meio no âmbito psiquiátrico e referindo-se a comportamentos patológicos caracterizados pela obsessiva repetição de palavras e gestos. Foi um jornalista, Walter Lippmann, que introduziu o termo nas ciências sociais quando, em 1922, publicou um interessante e inovador livro sobre os processos de formação da opinião pública. Recorrendo a uma antiga tradição filosófica, o autor sustenta que a relação cognitiva com a realidade externa não é direta, mas é feita através de imagens mentais que cada um forma dessa realidade, e portanto está fortemente condicionada, precisamente pela imprensa, que então estava assumindo as conotações modernas da comunicação de massa. Segundo Lippmann, essas imagens mentais, que constituem uma espécie de pseudo-ambiente com o qual se interage, têm a característica de serem frequentemente simplificações grosseiras e quase sempre bastante rígidas (a dizer, estereótipos) porque a mente humana não está em condições de compreender e tratar a infinita variedade de gamas e a extrema complexidade com as quais se apresenta o mundo (1999: 13, tradução nossa).<sup>56</sup>

Assim, se não é possível operar sem esses estereótipos, para que estes sejam passíveis de transformação, é necessário que ocorra uma mudança em uma plataforma maior que a que envolve esse estereótipo em si.

Tal como Salgado (2008: 83), ao debater a produção dos sentidos de um texto, nos lembra – nas noções da Análise do Discurso Francesa –, que os discursos são postos como “[...] *práticas discursivas*, isto é, como sistemas de restrições semânticas indissociáveis das práticas sócio-históricas e verificáveis na matéria linguística” (SALGADO, 2008: 83, grifos da autora). Assim,

---

<sup>56</sup> No original: En realidad el término proviene del ambiente tipográfico, donde fue acuñado hacia fines del siglo XVI para indicar la reproducción de imágenes impresas por medio de formas fijas (del griego *stereòs* = rígido y *tùpos* = impresión). Se usó por primera vez fuera de este medio en el ámbito psiquiátrico y refiriéndose a comportamientos patológicos caracterizados por la obsesiva repetición de palabras y gestos. Fue un periodista, Walter Lippmann, quien introdujo el término en las ciencias sociales cuando en 1922 publicó un libro interesante e innovador sobre los procesos de formación de la opinión pública. Recogiendo una antigua tradición filosófica, el autor sostiene que la relación cognoscitiva con la realidad externa no es directa sino que se realiza a través de las imágenes mentales que cada uno se forma de esa realidad, y por lo tanto está fuertemente condicionada precisamente por la prensa, que por entonces estaba asumiendo las connotaciones modernas de la comunicación de masas. Según Lippmann esas imágenes mentales, que constituyen una especie de pseudoambiente con el cual se interactúa, tienen la característica de ser a menudo simplificaciones burdas y casi siempre muy rígidas (es decir, estereotipos) porque la mente humana no está en condiciones de comprender y de tratar la infinita variedad de gamas y la extrema complejidad con las que se presenta el mundo (MAZZARA, 1999: 13).

sendo indissociáveis do contexto social e histórico em que se encontram, estão diretamente vinculados à teoria foucaultiana (2006; 2008).

Para Foucault (2008), o que faz uma *Formação Discursiva* sofrer mudanças é o embate entre o poder e o saber, visto que o primeiro é sustentado pela produção de um saber sobre o mundo, que é produzido a partir disso. E quando essa conjugação entre poder e saber é rearticulada, surgem novas formações discursivas. Inúmeros são os elementos envolvidos nessas formações – uma rede e um equilíbrio bastante sutis e que cada pequena alteração afeta a todos – e por isso não são mudanças que possam ser concretizadas no patamar da individualidade, não são dependentes de uma projeção voluntarista, não é algo que se possa realizar sozinho.

[...] em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 2006: 8-9).

Dessa forma, a mídia também é envolta por essas formações, sendo lugar de disseminação dos discursos circulantes, disciplinadores da sociedade e que atuam de certa forma no inconsciente das pessoas, em um processo que reverbera esse poder circulante – que para Foucault (2007: 103) está em toda parte e não tão centralizado quanto comumente se pensa. A mídia, então, faz rearticulações desses discursos, mas não os cria.

Assim, da premissa de que a realidade se constrói na linguagem, partimos para essa hipótese das representações do discurso midiático. Não estamos, com isso, afirmando um poder do enunciador sobre seu destinatário. Ao contrário: a incorporação do discurso enunciado não é um simples processo dual, linear, existe uma troca de influências entre enunciador e receptor (ou coenunciador): este compra o produto midiático porque se reconhece naquele discurso, mas o primeiro viabiliza um produto que ele sabe estar adequado ao gosto de seu receptor – a não observância desse aspecto leva aos fracassos midiáticos.

E se, tal como já demonstramos, as questões de identidade/identificação se fazem prementes a este estudo, compreender os processos de incorporação dos discursos também. Para Maingueneau

[...] a incorporação do leitor ultrapassa a simples identificação a uma personagem fiadora. Ela implica um “*mundo ético*” do qual o fiador é parte integrante e ao qual ele dá acesso. Esse “*mundo ético*”, ativado por meio da leitura, é um estereótipo cultural que subsume determinado número de situações estereotípicas associadas a comportamentos [...]. Propus designar com o termo “*incorporação*” a maneira pela qual o destinatário em posição de intérprete – ouvinte ou leitor – se apropria desse *ethos*. [...] A “*incorporação*” não é um processo uniforme; ela se modula em função dos gêneros e dos tipos de discurso (MAINGUENEAU, 2008a: 65-66).

Assim, se os discursos midiáticos podem ser vanguardistas em suas formas – como o foi a vídeo-arte, por exemplo – raramente o são em suas temáticas. Ao contrário, disseminadores dos discursos circulantes, eles sempre vão tratar de assuntos que, de alguma forma, já estão inseridos na sociedade, já foram incorporados por seus receptores – do contrário, tal incorporação não ocorreria e o produto não seria adquirido.

A proposta que aqui fazemos parte do pressuposto de que, mesmo sendo uma minoria social, as mulheres tiveram sua representação intensificada desde o surgimento da televisão no país, pelo fato do veículo ser, principalmente em suas décadas iniciais, um aparelho doméstico, mais direcionado a elas, as *donas do lar*. Isso posto, será que ao carregarem o feminino em seus programas, os discursos enunciados, mesmo colocando a mulher como principal protagonista da teledramaturgia, trataram de fazê-lo de forma a reverberar o discurso socialmente impetrado, que colocava a mulher em lugar de submissão ao homem; ou, ao contrário, problematizaram questões das mulheres em nossa sociedade, debateram esse lugar socialmente imposto, trouxeram a luta feminista para a telinha? Entretanto, se nas décadas iniciais da TV brasileira, hoje, passados mais de 65 anos do surgimento do veículo no país, vivendo em uma sociedade que de alguma forma dá mais visibilidade às minorias, como se encontra a representação do feminino na teledramaturgia?

Na busca desta resposta, enfim, tentamos compreender a importância que as enunciações desses veículos têm no cotidiano das pessoas, do quanto a massificação da mídia – em destaque, a televisiva – colabora na expansão de seus discursos, causando interferências no dia a dia das pessoas. Corrobora a afirmativa de que os veículos não são tão poderosos em sua influência, o fato dos receptores serem tratados de forma mais ativa, elencados também como coenunciadores ou coautores, afinal eles também definem os rumos das enunciações.

A ficção tem limites para além dos quais a ação passa para o poder público e para a sociedade, que não podem delegar a ela a solução dos problemas concretos que a ineficiência dos sucessivos projetos políticos brasileiros não conseguiu resolver. A ficção pode fazer muito pela realidade, pode desenhar mundos, pode apontar caminhos. Só não pode fazer a mágica de transformar, por si só, o que historicamente é resistente à mudança, o que cabe aos agentes sociais concretos. [...] A ficção pode fazer mais pela realidade do que esta tem feito por si mesma. [...] Para tanto, basta que se unam as pontas do novelo e se celebre a parceria, pois o mundo virtual contém o mundo possível (MOTTER, 2003b: 79).

O que podemos afirmar é que, se as violências impetradas contra as mulheres ao longo dos séculos resultaram em movimentos de luta pela igualdade social entre os gêneros, a partir do momento em que essa luta surge na teledramaturgia, é porque esse discurso, de alguma forma, já se encontra instituído, já está entre – para usar a terminologia de Charaudeau (2006) – os discursos circulantes. Caso contrário, não teria reconhecimento por parte de seu público e muito menos poderia ser rearticulado pelas enunciações televisivas. Nas palavras de Almeida,

[...] a TV é a melhor mídia para criar comportamento. No entanto, para atrair o consumidor ao seu produto, ela tem que trabalhar com valores sociais que já existem, estão em circulação social e, ao mesmo tempo, que podem promover comportamentos e produtos novos (ALMEIDA, 2002: 190).

Quando surgem na mídia, os discursos televisivos reverberam algo que já se encontra nos discursos circulantes, gerando assim efeitos de sentido, e em alguns casos, deslocamentos, e, portanto, são passíveis de criar vínculos com seu público por meio de processos de identificação.

A TV, como veículo de massa, interfere – positiva e negativamente – no dia a dia das pessoas, seja nos hábitos de consumo, na criação de gírias e expressões, seja no ato de transmitir informação a seu público, seja no *potencial transformador* (MACHADO, 2003), ainda que por meio de seus produtos ficcionais. Nas palavras de Kornis,

[...] através de imagens socialmente produzidas, a televisão “educa”, e que a análise do processo de produção, da forma de apresentação do conteúdo e de sua recepção é fundamental para que se perceba todo esse circuito de mediações criadoras de sentido, e que conferem ao texto televisivo – como a todos os textos – o caráter de representação e não de expressão real e direta dos fatos (1994: 98).

Dessa forma, a partir do que aqui foi exposto, faremos, a seguir, uma correlação entre enunciações televisivas, memórias e histórias de uma sociedade construídas nesses discursos.

## 2.6 Televisão, Memória e História

É no mundo mundano que a mídia opera de maneira mais significativa. Ela filtra e molda realidades cotidianas, por meio de suas representações singulares e múltiplas, fornecendo critérios, referências para a condução da vida diária, para a produção e a manutenção do senso comum (SILVERSTONE, 2005: 20).

Se a ficção televisiva, desde *Beto Rockefeller* (TV Tupi, 1968) trata sua enunciação de forma realista (KORNIS, 2000: 17), buscando a verossimilhança em suas representações, abandonando o estilo grandiloquente e fantasioso que a cubana Gloria Magadan exercia até então, podemos, assim, pensar no quanto essa intersecção ficção-realidade permite que a televisão colabore na construção de novas realidades e desejos de consumo (MAURO; TRINDADE, 2012<sup>a</sup>: 93).

Ao rearticular os discursos existentes na sociedade, também podemos pensar a mídia como lugar de representação da memória e da história. Para Motter a ficção televisiva é

[...] memória no sentido que ela guarda e no sentido daquilo que ela faz guardar enquanto registro na memória coletiva, com maior força de permanência que outros geradores de memória por sua duração e por ser única para os milhões de telespectadores. Por esse mecanismo social ela tenderá também a permanecer na memória de cada indivíduo (MOTTER, 2000-2001: 87).

Mesmo as narrativas não-documentais, carregam trechos de memória e história. É o que Napolitano trata por “visão objetivista”: aquela que decorre de um “efeito de realidade” que o registro técnico de imagens e sons denota para o espectador (2005: 236). No que concerne aos filmes históricos, que por sua titulação já carregam em si esse efeito de sentido, Morettin diz que:

[...] acreditamos que os filmes de reconstituição histórica são importantes pelo que dizem do momento em que foram feitos. Um dos caminhos promissores para se efetivar esta relação pode ser encontrado na identificação dos saberes históricos que este tipo de cinema veicula e constrói. Apesar de seu apreço pela fidelidade ao passado, às fontes e aos historiadores – e quase todas as obras cinematográficas que se intitulam históricas fazem questão de ressaltar este apego –, o chamado filme histórico contribui para que determinadas imagens sobre o passado sejam consolidadas e/ou reelaboradas, permitindo que um público mais vasto entre em contato com este saber (MORETTIN, 1993: 252).

De certo que uma ficção televisiva não equivale ao chamado “filme histórico”. Entretanto, acreditamos que é possível fazer tal correlação junto a programas que narram representações de personagens reais, trazendo ao público a reconstrução da vida da pessoa retratada. Exemplos de programas que realizam tais construções são Chiquinha Gonzaga e Maysa que, mesmo sendo apresentados como ficção são construídos em cima de biografias – obras de não-ficção – e depoimentos sobre essas personalidades, dando, assim, um *efeito de sentido* de reprodução de uma realidade, de factualidade. Além disso, ao escolher contar a vida de uma personagem real, a emissora traz em seus enunciados reconstruções históricas, rearticulações, do período em que tal personagem viveu. *Retrato de Mulher*, unitário protagonizado por Regina Duarte, apesar de personagens fictícias, criadas especificamente para o programa, traz em suas aberturas Regina Duarte explicando a história do dia, sempre com destaque do quanto elas são reais. O nome do programa já dá o tom, o *efeito de sentido*, de que ali, apesar de um programa ficcional, as personagens são bastante verossímeis.

Tal como nos traz Lopes, “a ficção televisiva não deve ser pensada numa história específica, numa particular produção de gênero, mas antes no inteiro *corpus* e fluxo das narrativas por onde assume a função de preservar, construir e reconstruir um ‘senso comum’ da vida cotidiana” (2004: 131). Assim, se a ficção televisiva preserva esse senso comum, então, é importante também debater como se dão as representações carregadas nos discursos – mesmo que ficcionais – televisivos.

Para Kornis “[...] o naturalismo é a palavra de ordem na ficção da TV [...]” (2000: 10), e, assim sendo, a ficção televisiva potencializa “a confusão entre narrativa ficcional e reprodução verdadeira dos fatos” (Ibidem). Esse *efeito de naturalismo* que Xavier (2008) denomina por *transparência*<sup>57</sup>.

<sup>57</sup> Arlindo Machado faz uma breve explicação dos conceitos, no prefácio da referida obra de Xavier, *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*: “Quando o ‘dispositivo’ é ocultado, em favor de um ganho maior de



Ainda na questão dos discursos construídos na teledramaturgia, como representantes da história, Kornis, ao estudar a minissérie *Agosto* (1993), nos diz que

[...] é no interior de uma estratégia alegórica que se organiza a construção da história na minissérie – fala-se do passado para se falar do presente – estabelecendo assim um traço comum entre os dois momentos que se remete a um esforço de totalização da história, torna-se possível especular ainda mais amplamente sobre os termos em que se constrói a partir das minisséries uma identidade de nação (2000: 14).

A série *Chiquinha Gonzaga* (Globo, 1999) é um bom exemplo para pensarmos as representações sociais e seus *efeitos de sentido*, tanto no que diz respeito aos de uma representação fiel dos fatos históricos, quanto aos de valores existentes em nossa sociedade, como é o caso do mito da democracia racial, que já é dado como existente na época retratada no programa, mesmo que isso seja contrário ao que se conhece da história do período: em várias cenas – apesar de algumas carregarem o racismo de alguns personagens e o preconceito racial existente na sociedade daquela época – a série traz situações de convívio social pacífico e de forte entrosamento entre brancos e negros. Em uma sociedade escravocrata como a nossa, tendo o Brasil sido o último país do continente a abolir a escravidão, parte da vida da protagonista ainda se dá sob esse regime: nascida em 1847, Chiquinha vivenciará a abolição pela qual lutou, somente aos 41 anos (1888). E boa parte das cenas que aqui problematizamos, se dá na primeira fase da narrativa, com a maestrina (Gabriela Duarte) aos 16 anos de idade – no tempo diegético, 1863.

Ora, o que é então a enunciação de uma sociedade racialmente democrática, mesmo durante seu período escravocrata, se não uma forma de discursar sobre um posicionamento que permeia o senso coletivo do momento da enunciação (1999), impedindo, talvez, maiores manifestações sócio-políticas, bem como fortalecendo o preconceito velado e tão peculiar de nossa sociedade<sup>58</sup>?

Tal como afirma Morettin, “a questão da aculturação e da reprodução de uma imagem da história construída por uma classe dominante é muito mais complexa do que se pode a princípio parecer” (1993: 253). Em uma sociedade, como a nossa, em que algumas poucas famílias detêm os meios de comunicação, podemos pensar, então, que os enunciados midiáticos partem de uma classe dominante, e que não seria, portanto, diferente com a Globo, emissora produtora dos programas que aqui serão analisados.

Sobre identidades e representações, Hall (1996: 68, grifos do autor) nos traz que,

---

ilusionismo, a operação se diz de *transparência*. Quando o ‘dispositivo’ é revelado ao espectador, possibilitando um ganho de distanciamento e crítica, a operação se diz de *opacidade*. (MACHADO, 2008: 6)

<sup>58</sup> Sobre preconceito, invisibilidade social e espaços midiáticos como lugares de contraestigmatização, ver Gross (2010).

Ao invés de tomar a identidade por um fato que, uma vez consumado, passa, em seguida, a ser representado pelas novas práticas culturais, deveríamos pensá-la, talvez, como uma “produção” que nunca se completa, que está sempre em processo e é sempre constituída interna e não externamente à representação. [...] Todos nós escrevemos e falamos *desde* um lugar e um tempo particulares, *desde* uma história e uma cultura que nos são específicas. O que dizemos está sempre “em contexto”, *posicionado*. [...] todos os discursos são “localizados” [...].

Assim, quando analisamos discursivamente essas representações de outra época, quando um programa fala de um tempo que não é o seu, quando carrega um discurso historicizado, podemos afirmar que essas enunciações sempre serão carregadas pelas formações discursivas e pelos discursos circulantes do tempo datado de sua enunciação e não de sua representação. Enfim, o que existe ali é uma construção do que se imagina que foi a época reconstruída, somada a valores existentes no momento presente. Em outras palavras, quando a série dá como já existente uma democracia racial em uma sociedade que sequer tinha aprovado a *Lei Rio Branco*, popularmente conhecida como *Lei do Ventre Livre* –, que considerava livres os filhos de mulheres escravas, que nasceram a partir da aprovação da medida, em 28 de setembro de 1871 –, corrobora a afirmativa de que um discurso traz em si enunciações de seu tempo, não importando o tempo diegético da narrativa.

E se é verdade que as minisséries são apresentadas como um produto de ficção televisiva, também é verdadeiro afirmar que essa ordem naturalista, verossimilhante, impetrada a seus produtos é algo elaborado para manter a audiência próxima, buscando criar vínculos cada vez maiores com seu público.

Se, na afirmativa de Ferro, o filme “vale por aquilo que testemunha” (1976: 203), o mesmo podemos dizer das narrativas televisuais, que, mesmo fictícias, são pautadas na verossimilhança, sendo, como já tratado, representantes da sociedade em que estão inseridas.

Para Malcher,

[...] a imagem televisiva cria um grande envolvimento psicológico e emocional com o telespectador, de tal forma que, muitas vezes, a ficção chega a se confundir com o próprio sentido da realidade. Em outras palavras, a linha entre a realidade e a ficção na TV se torna muito tênue em consequência da relação estabelecida entre o que é veiculado e o que é decodificado pelo telespectador (MALCHER, 2009: 158).

E que Kornis complementa:

A incursão da Rede Globo em outros produtos ficcionais, tais como os seriados, a partir da década de 1970 e as minisséries, a partir da década seguinte, reafirmou a mesma tendência expressa pelas telenovelas, no sentido de estabelecer uma verossimilhança, procurando trazer à tona temas ligados à realidade nacional e ao cotidiano do público, tratados num linguajar coloquial. Novos temas foram absorvidos, consoantes com as transformações políticas e sociais que se processaram ao longo desses anos, entre os quais o fim do regime militar e a mudança nos costumes, além da diminuição da censura que contribuiu para uma maior liberdade no tratamento dos temas, sobretudo aqueles ligados a questões de ordem sexual (KORNIS, 2000: 19).

Vínculos identitários, reciclados e reafirmados, por meio de novas tecnologias que aumentam o efeito de naturalidade.

Do ponto de vista temático e nos limites do entretenimento, a televisão recicla assim há três décadas o ideário nacional-popular de retratar o país em meio ao lançamento de novos produtos ficcionais – tentando, em alguns casos, inovar em termos de linguagem televisiva – e à incorporação de novas tecnologias que, reflexo de um investimento financeiro expressivo, permitem a realização de produções em moldes hollywoodianos, normalmente destinadas ao horário após as 22:00 horas, nas chamadas “minisséries” (KORNIS, 2000: 21).

Enfim, são as representações diegéticas desses programas, bem como as relações estabelecidas por essas construções discursivas sobre o feminino, que dão corpo ao estudo que aqui expomos.

## 2.7 O espaço discursivo e as representações dadas

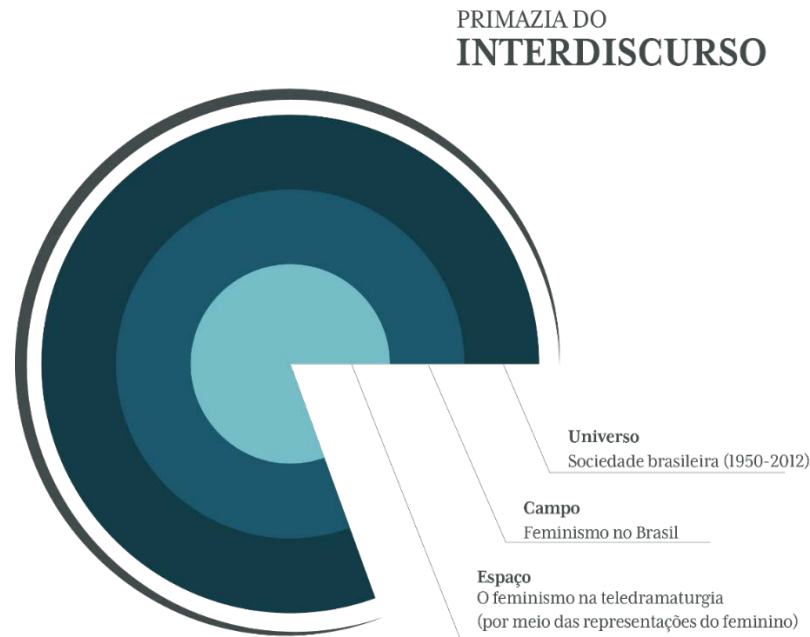
Assim, dentro da tríade discursiva proposta por Maingueneau (2008 b), vimos apresentando, ainda que parcialmente<sup>59</sup>, ao longo deste capítulo, o *espaço discursivo*, que para o autor são

[...] subconjuntos de formações discursivas que o analista, diante de seu propósito, julga relevante pôr em relação. Tais restrições são resultado direto de hipóteses fundadas sobre um conhecimento dos textos e um saber histórico, que serão em seguida confirmados ou infirmados quando a pesquisa progredir (MAINGUENEAU, 2008b: 35).

Dessa forma, o que aqui problematizamos – as representações do feminino construídas na teledramaturgia – fica exposto, a partir de Maingueneau, na seguinte figura:

---

<sup>59</sup> Na parte II desta pesquisa, aprofundaremos a tríade discursiva, dando mais destaque ao espaço discursivo, quando iniciarmos as análises.



**Figura 04:** Primazia do Interdiscurso. A representação da primazia do interdiscurso apresentada por Maingueneau (2008b) [elaboração nossa]

Enfim, nos perguntamos, entre outros pontos, como o feminismo e as demandas desse movimento são dadas nas enunciações construídas nesse espaço? Questões, dos mais diversos âmbitos, que são colocadas por nós, mulheres, na sociedade vivida e que julgamos importantes, tanto nas esferas individuais, quanto nas coletivas.

Quando Silverstone questiona “por que estudar a mídia?”, numa paráfrase direta perguntamos: por que estudar a televisão?; e por que, especificamente, estudar teledramaturgia?

A mídia medeia entre tempo e consumo. Fornece estruturas e exortações. A mídia é, ela mesma, consumida no tempo. [...] Consumo. Conveniência. Extravagância. Frugalidade. Identidade. Exibição. Fantasia. Anseio. Desejo. Tudo refletido e refratado nas telas, páginas e sons de nossa mídia. A cultura de nossa época. (SILVERSTONE, 2005: 160 e 161)

Assim, a partir de Silverstone, apresentamos a importância das mídias nas sociedades, como a nossa, tão complexa e tão interligada; uma sociedade que reflete e refrata seus valores por meio desse que é, ainda hoje – apesar da internet<sup>60</sup> –, o seu maior veículo massivo: a televisão.

<sup>60</sup> Segundo o Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação (Cetic.br) sobre a disponibilidade das tecnologias de informação e comunicação (TIC) no Brasil, em 2014, em relação a possuir aparelhos dessas tecnologias em casa, a população se encontrava com a seguinte distribuição doméstica: 98% com aparelho de televisão, 75% de rádio, 28% computador de mesa, 30% computador portátil, 17% *tablet* e 92% celular. Na mesma pesquisa, temos que 60% da população já utilizou um computador e 61% já acessou a internet. E, em relação ao dispositivo utilizado para acesso à rede, temos: 54% computador de mesa; 46% computador portátil; 22% *tablet*; 76% celular; 5% aparelho de videogame; e 7% aparelho de televisão. Disponível em <http://data.cetic.br/cetic/dados>.

Como qualquer enunciador, a televisão – brasileira, estadunidense, europeia, latina – não importa sua origem – carrega em seus discursos os valores tanto de seu lugar, quanto de seu tempo. Característica pertinente a qualquer enunciação. Se tal como problematizado por Maingueneau, todo discurso é precedido por um interdiscurso (2008b), nesses pressupostos midiáticos tal fato se repete. Assim, a televisão como meio de comunicação de massa, traz um todo enunciativo que pertence a uma cultura de uma determinada sociedade. Obviamente, os discursos possuem particularidades entre si. O que explica as diferenças entre os enunciados das diversas emissoras existentes, mas que somadas, se traduzem no todo que nos representa. Assim, mesmo unificadas, as emissoras de televisão também são parte de um todo – um todo que representa a sociedade brasileira do século XXI, ou, ainda nas conceituações propostas por Maingueneau (ibidem), o *universo discursivo*.

De tal modo, não importa a origem de um veículo ou de um produto, sempre haverá influência local, agregando valores da cultura, do grupo, da sociedade na qual se está instaurado – o que nos remete ao conceito de *glocalização*, ou à interferência que o global e o local têm um no outro (ROBERTSON, 1992). Ou, nas palavras de Rondelli:

Toda televisão nacional tem, portanto, sua pronúncia original, como toda emissora tem seus cacoetes e acentos característicos por mais rede global que se pretenda. [...] a televisão brasileira [...] produziu o seu próprio estilo. De um híbrido entre o seriado ou o telefilme americano e as telenovelas latino-americanas, ela construiu seu próprio modo de produzir ficção, mais próximo das nossas maneiras de nos pensarmos culturalmente (RONDELLI, 1997: 150)

Isso posto, apresentados o universo e o espaço discursivo, partimos para o Capítulo 3, o último desta primeira parte, em que iniciamos a explanação acerca do campo discursivo – o feminino –, completando a tríade discursiva da proposta de Maingueneau, mesclando-os às propostas elaboradas nesta pesquisa e, encerrando assim, esta primeira parte.

## Quem Somos Nós Nesta Sociedade?

A história do movimento feminista, bem como a da opressão feminina carregam em si intensa importância na história social, tanto na evolução de concepções que colaboraram – na prática e na teoria – com a melhoria das condições sociais da mulher, quanto na contraestigmatização e na contribuição da afirmação de novos conceitos e também de novos lugares políticos, sociais e econômicos.

A teoria política feminista é uma corrente profundamente plural e diversificada, que instiga a organização social tendo como ponto de partida as desigualdades de gênero. Com essa análise, evidenciam-se alguns dos limites mais importantes das instituições vigentes, que, a despeito de suas pretensões democráticas e igualitárias, naturalizam e reproduzem assimetrias e relações de dominação (MIGUEL; BIROLI, 2015: 7)

A história traz, então, um feminismo liberal, no século XVIII, fundante do movimento, que tem em Wollstonecraft (2015) sua precursora, que em sua obra (publicada originalmente em 1792) já apresentava as dificuldades da emancipação das mulheres, como também apontava os obstáculos que a impediam (MIGUEL; BIROLI, 2015); e também com um outro, contemporâneo (MIGUEL, 2015: 27), marcado pelo posicionamento de Beauvoir e sua assertiva – no final da primeira metade do século XX – de que “Não se nasce mulher: torna-se mulher” (1967: 9).

Um debate empreendido pela autora de *O Segundo Sexo*, mas ainda atual, visto que quase setenta anos depois – foi lançado na França em maio de 1949 –, vivemos em sociedades que naturalizam as ações de seus habitantes, separando-as pelo pertencimento de seu sexo biológico.

A já citada pesquisa elaborada por Elias e Scotson (2000) apresenta o estudo de uma pequena comunidade, em que ocorre uma supra divisão: os estabelecidos e os excluídos<sup>61</sup> – ainda que esses dois tenham em si, pequenas outras subdivisões. Bastante contemporânea<sup>62</sup>, a riqueza

---

<sup>61</sup> Na edição realizada pela Jorge Zahar, o tradutor escolheu não colocar o termo *excluído*, para a referência à nomenclatura *outsider*. Aqui, em alguns momentos, fazemos mão de ambas formas: tanto do termo traduzido – excluído –, quanto do seu original, *outsider*.

<sup>62</sup> A pesquisa foi realizada no final dos anos 1950, tendo o livro sido editado pela primeira vez em 1965 (NEIBURG, 2000: 8).

dessa pesquisa se dá na amplitude da mesma: a análise de um microcosmo que pode ser aplicada em um macrocosmo. Nos deparamos, então, com ações intensificadas pela polarização presente entre os dois grupos: afirmações e negações de estereótipos; aprovação e não-aprovação de leis que beneficiem minorias sociais; reconstruções, reformulações e/ou reafirmações de preconceitos; entre outros. Grupos hegemônicos e grupos pertencentes às minorias sociais – colocando de uma forma ampliada, apenas a título de exemplificação – apresentam uma luta cujos aspectos mantêm essa dicotomia social representada por estabelecidos e *outsiders*. Uma relação que pode ser dada em qualquer grupo social, como demonstrou a pesquisa de Elias e Scotson (2000): em uma pequena comunidade inglesa, a que os pesquisadores – para evitarem a identificação de seus moradores – nomearam por *Winston Parva*, um grupo homogêneo, sem nenhuma marca aparente que diferenciasse os membros da comunidade (corporal, física, biológica, socioeconômica ou cultural) intrigou os pesquisadores, pois apesar da similaridade aparente, havia mais do que uma exclusão, sendo detectada uma grande estigmatização entre os grupos, dada pela anterioridade, ou seja, os que chegaram antes eram os estabelecidos – marcados fortemente por um laço de união –, e os que vieram depois, décadas depois, os *outsiders*, com uma característica de desunião, de dissipação, tornando-os fáceis alvos para o estigma impetrado pelos anteriormente ali situados.

Toda sociedade é configurada por características formadas por interferências de culturas tanto locais, quanto globais. Assim, no mundo de hoje, nossos valores são tão atravessados pelas nossas tradições e pelas construções aqui efetuadas ao longo tempo, quanto pelos valores apresentados/carregados por aqueles que vieram de outros países – e aqui temos influência tanto dos tempos do Brasil colônia, quanto pela extensão dada pelos avanços tecnológicos, como o acesso a produtos culturais de outros lugares e também a intensa amplitude informacional que a internet permitiu. Ou alguém duvida das interferências que o advento – para nos atermos apenas ao objeto de estudo desta tese – da televisão teve em nosso país, trazendo intensas influências na cultura/formação de nosso povo? Ou alguém acredita que os seriados estrangeiros não carregam valores morais, sociais, políticos que também acabam sendo inseridos, de alguma forma, na nossa rotina? Certamente, que os produtos televisivos por nós produzidos também trazem valores próprios, nacionais, locais, mas, certamente, não estamos fechados ao mundo – nenhuma comunidade, no mundo de hoje, está.

E a influência do externo também atingiu nossa intensa e premiada produção televisiva: muitos programas que aqui tiveram grande sucesso de audiência, foram adquiridos de emissoras/produtoras de outros países. Sucesso de audiência por mais de uma década, o *Big Brother Brasil* – originário da Endemol (Holanda), produtora de televisão especializada em *reality shows* –, é um grande exemplo desse tipo de programa. Muitos dos programas apresentados por Silvio Santos também foram concebidos em outros países.

### 3.1. Gênero: cultura x naturalização

No que concerne ao movimento feminista – que tem seu primeiro marco no sufrágio feminino, no século XIX – uma das questões ainda centrais a esse movimento são as definições de gênero e as questões que envolvem – direta e indiretamente – os direitos das mulheres em diversos patamares, tais como os econômicos, os políticos, os sociais (que, por sua vez, abrangem diversos outros).

Muitas (os) teóricas (os) tentam traçar definições de gênero e do feminino - trazendo, obrigatoriamente, correlações com o masculino. Uma das questões mais peculiares – e intensamente debatidas – que se percebe na literatura feminista é o rompimento da naturalização que os conceitos de homem/mulher, macho/fêmea, masculino/feminino carregavam em si.

Além disso, tal como nos traz Piscitelli (2002: 7), "[...] ainda é freqüente a confusão entre 'gênero' e 'mulher'". Ou, como nos traz Rubin, em sua definição sobre o sistema sexo/gênero: "[...] um conjunto de arranjos através dos quais uma sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana, e na qual estas necessidades sexuais transformadas são satisfeitas" (1993: 2). A definição de Rubin é também trabalhada por Piscitelli (2002: 8), que traz que aquela autora localiza essa passagem de fêmea à mulher, "no trânsito entre natureza e cultura, especificamente, no espaço da sexualidade e da procriação".

Ainda nos dias de hoje a discussão entre as definições de sexo e gênero permanecem, colocando o primeiro como natural e o segundo como cultural (BUTTLER, 2003), o que faz com que alguns mantenham a dicotomia biológica homem *vs* mulher, e que em muitas sociedades – a nossa inclusive – colocou (em algumas regiões/comunidades ainda coloca) o homem como ser forte e único, provedor, e a mulher como frágil e um ser doméstico. Do pressuposto que essas significações carregavam, as identidades eram tidas como fixas e a diferença sexual dada como pré-determinada, como inata ao humano, tendo como referência o seu sexo biológico, natural, levando sempre a uma divisão dicotômica.

É na primeira metade do século XX, com os estudos feministas buscando explicações sobre a opressão feminina – quase que universal – que surgem novos esclarecimentos: naquele momento, passa-se a pensar em dois tipos de diferenciação, a sexual e a cultural – a primeira natural e a outra construída (ALMEIDA, S., 2002). E é a partir desse pensamento que surge a possibilidade de romper com a, até então natural, superioridade masculina. Assim, nasce também uma outra visão – já na chamada "segunda fase do movimento feminista" – período de renascimento do movimento no final da década de 1960, estendendo-se até o início dos anos 80 (ALMEIDA, S., 2002) –, que traça essa correlação de dependência entre as diferenças sexual e cultural, em que a primeira é a base de construção da segunda, ou o já citado sistema



sexo/gênero. Ou seja, tudo o que é dado do cultural tem uma base de correspondência com o que é supostamente natural. As definições de gênero estão sempre interligadas às da sexualidade biológica, tida como natural.

Nessa ruptura com o natural, o conceito de gênero é trazido e debatido, buscando sempre mostrar que as divisões realizadas nas sociedades carregam em si, conceituações culturais. Tudo, enfim, é cultural. Qualquer definição é feita a partir da linguagem – e esta não pode ser dada como fora da cultura. Assim, apesar de uma tentativa de naturalização dos corpos biológicos, todas as significações, o sentido das coisas é dado tendo como princípio a culturalização do humano.

[...] a significação do mundo deve irromper antes mesmo da codificação lingüística com que o recortamos: os significados já vão sendo desenhados na própria percepção/cognição da realidade. [...] O signo seria, afinal, algo que substitui ou representa as *coisas*, isto é, a realidade. [...] O signo representaria a realidade extralingüística e, em princípio, é por meio dele que podemos conhecê-la [...]. (BLIKSTEIN, 2003: 17; 20; 21)

Muito desse pensamento pode ser afirmado em uma ruptura trazida por teóricos, como Butler (2003), quando questionam a validade de conceitos que trazem as identidades como fixas. Ou como Hall (2006a), ao demonstrar que essa fixidez das identidades não é mais aceita como possível.

[...] as velhas identidades [...] estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. [...] as identidades modernas estão sendo "descentradas", isto é, deslocadas ou fragmentadas. [...] Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um "sentido de si" estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. (HALL, 2006a: 7-9)

Vale de Almeida (1996: 163) apresenta definição bastante importante sobre o universo masculino/masculinidade e do quanto esse universo tanto como o da feminilidade são categorias sociais impostas por um "modelo cultural ideal", que "[...] exerce sobre todos os homens e sobre todas as mulheres um efeito controlador" (ibidem). O que podemos correlacionar diretamente ao pensamento de Foucault (2007), quando nos traz que, no século XVIII, o comportamento sexual desviante começa a ser regulado e passa a ser dado aos que são socialmente excluídos. Assim, imersos em uma mesma cultura, homens e mulheres são regulados pelas mesmas normas – quando as pensamos em sentido mais amplo –, o que nos leva, mais uma vez, à pesquisa de Elias e Scotson (2000), que nos trazem que, para o indivíduo se manter como estabelecido, ele precisa acatar as normas impostas aos membros desse grupo, ou certamente será alocado no grupo oposto, passando a ser visto como um *outsider*. Uma relação que forma, por meio de correlações de poder (FOUCAULT, 2007), um efeito bastante controlador.

Se todo discurso tem em si uma vontade de verdade (FOUCAULT, 2006), também podemos afirmar que todo discurso é político, nunca, portanto, podendo ser tido como inocente – mesmo que essa seja a sua intenção. Ou, nas palavras de Gomes:

Posto o discurso como desejo, suposto seu vínculo com o saber e o poder, é assim que estas dimensões se associam aos termos com os quais serão designadas: a vontade de saber, também referenciada como vontade de verdade, e a vontade de poder, sempre trabalhando em uníssono. (2003: 49)

O discurso é o meio pelo qual representamos nossos pensamentos, o instrumento que permite nossa sociabilização. Assim, é importante compreendermos seu “funcionamento, tanto através de seus atos, como de seus protagonistas, bem como perceber de que forma se dá o funcionamento deste que, tal como a linguagem, também é uma atividade humana: o discurso” (RAMOS, 2008, online).

Em seus estudos sobre a mulher e suas ações acerca do feminismo, Judith Butler (2003) debate o poder que as representações têm.

Por um lado, a representação serve como termo operacional no seio de um processo político que busca estender visibilidade e legitimidade às mulheres como sujeitos políticos; por outro lado, a representação é a função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres. (BUTLER, 2003: 18)

### 3.1.1. Comportamento Naturalizado: traições e violências autorizadas

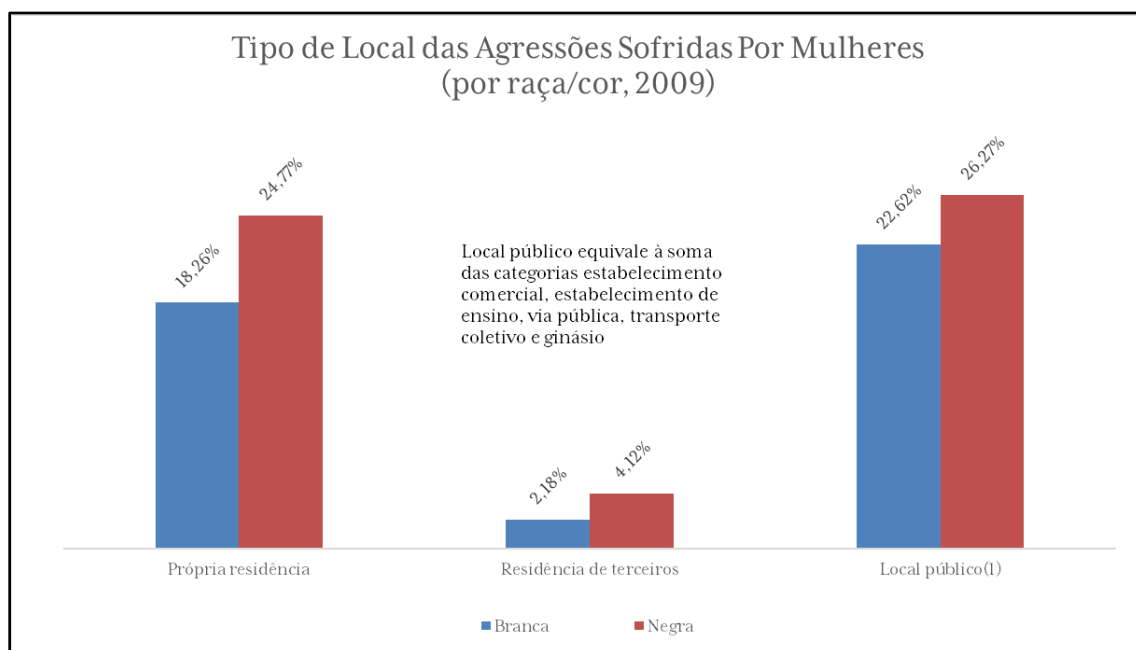
Quando pensamos em polaridades como essa (natural/cultural), quando buscamos compreender o quanto a linguagem cria e mantém tais conceitos, do quanto estamos cerceados de controle e poder, acreditamos ser possível também vincular tais termos a uma outra oposição complementar: o privado/público.

Vivemos em uma sociedade que, durante séculos perpetuou essa dicotomia com bastante distanciamento entre seus extremos, estando o privado acessível somente a quem nele se encontra, e também nunca misturando as ações que ocorrem em cada esfera. Assim, inseridas nesse pensamento, as violências impetradas contra as minorias sociais, estavam validadas e eternizadas, bastando, para tal, não serem concretizadas em público.

As esferas pública e privada são os dois tipos de esferas associados a gênero que se tornou prática comum considerar como dividindo o mundo social. A esfera privada é o estereótipo típico do mundo feminino do lar, da família, do trabalho doméstico não remunerado; a esfera pública é o mundo supostamente masculino da política e do emprego remunerado. A emergência das duas esferas data da Revolução Industrial capitalista, que tirou a produção do lar e levou-a para a fábrica, arrastando nesse processo os homens e deixando esposas e mães atrás para cuidar dos filhos e da casa. [...] A cisão privado/público ignora também o fato de que as mulheres negras e das classes operária e baixa nunca tiveram o luxo de não trabalhar por salário fora de casa,

enquanto ao mesmo tempo cuidavam da maior parte do trabalho doméstico. [...] que embora a reconhecida cisão entre as esferas pública e privada talvez não possa refletir com precisão a verdadeira natureza da vida das mulheres, constitui ainda assim uma imagem cultural poderosa que é freqüentemente usada para limitar suas vidas e tornar invisível sua produtividade econômica. Neste sentido, a cisão privado/público desempenha um papel ideológico importante na perpetuação da desigualdade entre sexos (JOHNSON, 1997: 90-91).

O conflito que essa oposição pode trazer não carrega de nulidade o direito que todos temos à privacidade; a questão que aqui apresentamos trata do quanto, em alguns momentos, o privado pode ser um excelente refúgio para o agressor. Comportamento bastante comum, quando pensamos na cultura misógina a que estamos inseridas, em que à vítima cabe a comprovação do fato: quando uma mulher vai à público e faz uma denúncia, comumente ela é posta em dúvida; quando ocorre estupro ou qualquer outro abuso sexual, é bastante comum ouvirmos o quanto ela, a vítima, deve ter provocado tal situação. Além disso, ressaltamos aqui que a crítica que fazemos ao âmbito do privado não é para quaisquer casos, ou quando refletimos sobre o direito à privacidade que as pessoas têm.



**Gráfico 08:** Tipo de local das agressões sofridas por mulheres. Ao longo de 2009, foram registradas 1.082.716 agressões contra mulheres. O gráfico distribui as agressões por etnia das mulheres (branca/negra) e tipo de lugar (público/privado). Quanto ao tipo, 19,3 mil (1,78%) agressões foram computadas em outros lugares que não os aqui indicados. Assim, pela baixa representatividade, tal dado não foi contemplado neste gráfico (IPEA, 2011)

Em 2009, temos – como nos traz o gráfico anterior – uma equivalência entre os locais (público/privado) em que as agressões sofridas pelas mulheres<sup>63</sup> ocorreram: 48,89% nos públicos, como estabelecimentos comerciais e de ensino, vias públicas, transportes coletivos e ginásios; e 49,33% na própria residência ou na de terceiros. Mas, se praticamente metade das agressões são expostas publicamente, por que nada – ou quase nada – foi feito a respeito?

Outros são os obstáculos que beneficiam a impunidade. Primeiramente, até 2006, no que diz respeito à violência contra a mulher, a denúncia só poderia ser feita pela vítima – mesmo quando em ambiente público. Além disso, o que também dificultava a denúncia (e ainda o faz) da agressão ocorrida no privado é a – quase sempre – falta de testemunhas. No mais, vivemos em uma sociedade em que a sexualidade masculina sempre foi tida como natural, o que levaria as mulheres a uma aceitação (e, conseqüente, compreensão) dessa natureza. Por outro lado, a mulher deveria (ainda deve) manter um comportamento “decente”, casto (ao menos publicamente), tendo qualquer desvio de sua parte como algo extremamente condenável, imoral, desprezível.

Para os homens, o fato de não conseguirem manter materialmente a família é uma das maiores vergonhas vivenciadas. Aquilo que desmoraliza a mulher é a sua infidelidade, que é algo citado em inúmeros depoimentos e apontado como uma “falha” gravíssima. Não que a infidelidade é permitida ao homem, mas esta é mais tolerada do que se ocorrer com a mulher, fazendo com que haja uma maior coerção às mulheres com relação aos lugares onde não é permitida a sua presença (TEIXEIRA, 2006: 84).

Assim, a prática do adultério era muito mais aceita quando em relação aos homens do que às mulheres, como trazem Iczuka e Abdallah (2007: 214):

Historicamente a prática de Adultério costumava ser punida com mais severidade quando praticado pela mulher do que quando praticado pelo homem. Um bom exemplo disso é o artigo 279 do Código Penal Brasileiro de 1890, que punia a mulher adúltera com a pena de prisão celular de um até três anos, a mesma pena somente se aplicava ao marido adúltero se este mantivesse uma concubina “teúda e manteúda”, ou seja, caso sustentasse uma amante (ICIZUKA; ABDALLAH, 2007: 214).

Enfim, se o Código Penal de 1940<sup>64</sup> já não especificava o adultério como crime exclusivamente feminino, naquele período – e continuamente durante muitas décadas – vivíamos em uma sociedade na qual os homens se julgavam *proprietários* de suas esposas/namoradas, mesmo quando o relacionamento já havia acabado. Eliane de Grammont, morta com cinco tiros nas costas pelo ex-marido, o cantor Lindomar Castilho, em março de 1981, três meses depois de ter se separado dele; o procurador de justiça Augusto Carlos Eduardo da

<sup>63</sup> Das ocorrências de agressão registradas, 43,8% aconteceram com mulheres brancas e os outros 56,2%, entre mulheres negras – a problematização étnica será trabalhada durante as análises, ficando aqui apenas um apontamento estatístico.

<sup>64</sup> O texto original do código pode ser encontrado em> <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-2848-7-dezembro-1940-412868-publicacaooriginal-1-pe.html>.

Rocha Monteiro Gallo, que matou a esposa Margot Proença Gallo com 11 facadas, em novembro de 1970, por desconfiar que o traía com um professor de francês; Ângela Diniz, assassinada pelo marido Doca Street, em dezembro de 1976, são alguns casos famosos de *feminicídios*, crimes ainda muito praticados em nossa sociedade, como o cometido por Antônio Pimenta Neves, diretor do jornal O Estado de S. Paulo, que assassinou a tiros a também jornalista – e ex-namorada –, Sandra Gomide, em agosto de 2000; ou Maria do Carmo Alves, esquartejada pelo ex-amante e cirurgião plástico Jorge Farah, em janeiro de 2003.

Assim, o domínio do homem sobre a mulher não apenas foi acentuado, mas também autorizado em nossa sociedade, de tal forma que se tornou lugar comum a expressão “em briga de marido e mulher não se mete a colher”. Um dito popular, bastante representativo de uma sociedade que via a agressão física entre casais (homens agredindo suas mulheres) algo do âmbito privado (mesmo quando realizado em ambientes públicos), em que nem a polícia interferia nesses casos<sup>65</sup>. Ditos populares, leis, comportamentos, cultura de uma sociedade que intimida e coloca a mulher como ser subserviente ao homem; cultura algumas vezes maior que a lei, impedindo que a mesma seja cumprida.

Nos anos 1970/1980 alegações como “crime de ação privada”, “matei por amor”, “legítima defesa da honra”, “ela me levava à loucura” eram bastante comuns para esses assassinatos. *Quem ama não mata*<sup>66</sup> virou slogan do movimento feminista no período, que foi às ruas pedir por justiça, já que no primeiro julgamento, em 1979, o assassino de Ângela Diniz foi condenado a dois anos de prisão, mas sequer foi encaminhado à prisão, saindo ao final do julgamento com o direito de cumprir a pena em liberdade. A pressão popular e o recurso impetrado pela promotoria levaram Doca Street a novo julgamento, em novembro de 1981, quando foi condenado a 15 anos em regime fechado.

Se a frequente ocorrência desse tipo de crime intensificou as ações do movimento feminista brasileiro, isso não foi o suficiente para vivermos em uma sociedade menos desigual e violenta, apesar dos avanços ocorridos tanto na legislação quanto nas práticas sociais. Mesmo o adultério tendo saído do escopo da criminalidade em 2005<sup>67</sup>, ainda inseridos nessa dicotomia natural *versus* cultural, que mensura nossos comportamentos por meio do gênero ao qual

---

<sup>65</sup> Informação informal, adquirida durante trabalho por mim realizado, na transcrição de entrevistas para a tese de Cecília MacDowell Santos, sobre as delegacias de mulheres, que resultou no livro *Women's Police Stations: gender, violence, and justice in São Paulo, Brazil* (2005). Em uma das entrevistas, a depoente conta que enquanto um homem batia em sua mulher, em plena rua, foi pedir ajuda a um policial que ali se encontrava e o mesmo negou ajuda, alegando que era briga de marido e mulher, então, era melhor não se envolver.

<sup>66</sup> Anos depois, a expressão virou título de uma minissérie de 20 capítulos, exibida pela Rede Globo entre 12 jul. e 06 ago. de 1982. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/coberturas/angela-diniz-assassinato/sobre.htm>.

<sup>67</sup> A Lei 11.106/05 revogou, entre outros, o artigo 240 do Decreto-Lei 2848/1940, o Código Penal. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2004-2006/2005/lei/111106.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/lei/111106.htm).

pertencemos. Ao homem ainda é dada a concepção de uma natureza sexual mais intensa que a da mulher, o que, de certa forma, *autoriza* um comportamento de traição.

O que aqui problematizamos é que é importante conceber que a esfera do privado não pode ser um lugar de autorização para a violência. Se há essa cisão entre essa esfera e a pública, como vimos demonstrando, afetou (e ainda afeta) o âmbito tanto do sustento financeiro, quanto da carreira, da idealização de uma profissão para as mulheres, não se pode colocá-la como uma justificativa para a permanência de uma cultura que defende essa divisão, apenas para sustentar as violências impetradas contra as mulheres, visto que a violência, em si, não é um tema do privado, mas algo que deve ser debatido e combatido em sociedade.

Isso ocorre, porque são lugares sociais que carregam em si uma simbologia muito forte – ainda hoje – de que na particularidade do casal, não devemos nos manifestar. Apesar de já termos uma lei (11.340/2006, conhecida como *Lei Maria da Penha*) que nos garanta o direito de qualquer pessoa, mesmo que não a vítima, poder realizar a denúncia, há casos em que tal direito não foi respeitado, como o ocorrido no Metrô de São Paulo, em agosto de 2015, quando funcionários se recusaram a registrar a denúncia de uma ameaça coletiva de estupro, porque não era a vítima a fazer a queixa (ainda que a mesma estivesse presente), contrariando o disposto na referida lei<sup>68</sup>.

Mesmo nos dias atuais, quando repensamos os discursos das mulheres em sociedades como a nossa, é bastante perceptível a reprodução de falas sexistas por parte delas. Algo não tão difícil de se compreender, se pensarmos o quanto essas mulheres estão inseridas em uma sociedade extremamente patriarcal e, sendo produto desse grupo, irão, naturalmente, reproduzir os discursos nele existentes (cf. debate entre Anitta e Pitty, no Capítulo 2, p. 76).

Essa cultura machista, que coloca a mulher em lugar de subserviência, gera, conseqüentemente, um ideal do modelo que a mulher, para ser socialmente aprovada e inserida na sociedade, deve seguir. Assim, partindo dessas normas<sup>69</sup>, temos o estereótipo idealizado da mulher. Estamos em meio a um intenso debate social, com diversos questionamentos sobre os padrões sociais, bem como os *lugares* e *papeis* que homens e

---

<sup>68</sup> Em agosto de 2015, ao reclamar de estar sendo sexualmente abusada em um metrô lotado, uma jovem sofreu ameaça de estupro coletivo. Retirada por uma outra garota do vagão, quando buscaram fazer a denúncia, os funcionários do metrô se recusaram, visto que a vítima – em estado de choque – não era quem estava apresentando a queixa. Vale ressaltar que o caso se deu durante campanha do próprio metrô contra abuso sexual nos três e plataformas. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/geral/cidadania/indicacao/estudante-denuncia-tentativa-de-estupro-coletivo-no-metro-de-sao-paulo/>; <http://jornalggn.com.br/noticia/jovem-relata-abuso-coletivo-dentro-do-metro>; <http://www.pragmatismopolitico.com.br/2015/08/jovem-sofre-abuso-coletivo-apos-reclamar-de-encoxador-no-metro-de-sao-paulo.html>; <http://noticias.r7.com/sao-paulo/em-meio-a-gritos-de-estupra-jovem-sofre-abuso-coletivo-no-metro-21082015>.

<sup>69</sup> Ou tais normas são conseqüências já de um estereótipo carregado nesta cultura. O que destacamos nesta nota é que não estamos determinando uma ordem hierárquica entre as normas sociais e os estereótipos: acreditamos que ambos são parte de um mesmo todo, e que, provavelmente, aconteçam simultaneamente, em que os estereótipos criam novas normas, e normas reforçam estereótipos.

mulheres devemos ter. Nos últimos tempos, vimos assistindo uma gama de denúncias e manifestações sobre as violências sofridas pelas mulheres.

A *ThinkOlga*, Organização Não-Governamental (ONG) criada para o “empoderamento feminino por meio da informação”<sup>70</sup>, teve ação bastante marcante (lançada em 21 out. 2015<sup>71</sup>) diante das manifestações eróticas de homens adultos sobre uma participante de 12 anos no *MasterChef Júnior Brasil*<sup>72</sup>, quando lançou a campanha #primeiroassedio<sup>73</sup> no Twitter, incentivando as mulheres a falar sobre a violência sofrida.

Mas, os casos de violência estão muito além do universo virtual: se tivemos muitos que foram parar na mídia e carregaram grande apelo popular, fora das câmeras, os números absolutos são outros. No Brasil, a cada duas horas<sup>74</sup> (WAISELFISZ, 2015) uma mulher é assassinada. A cada onze minutos (FÓRUM, 2015), outra é estuprada – levando-se em consideração que apenas 35% dos casos foram relatados. Assim, em termos probabilísticos, apenas em 2014 o Brasil deve ter sido solo de 136,1 mil estupros, ou 373 estupros a cada dia, ou 15 a cada hora, ou um a cada quatro minutos.

Em maio deste ano, um vídeo de um estupro coletivo<sup>75</sup> de uma menor, no Rio de Janeiro, ganhou as redes sociais. A manifestação pública do crime pelos agressores levou à denúncia e à prisão de alguns. Mas, se não houvesse imagens, provavelmente todos (a maioria ainda está) estariam livres, e a vítima, talvez, abandonada à sorte. O que nos deparamos é que, mesmo diante de provas, de evidências concretas, como o vídeo e as falas dos estupradores, ainda duvidou-se do ocorrido. O primeiro delegado questionou a vítima de tal forma, colocando a credibilidade dela em jogo. Um comportamento que o levou a ser substituído. Estamos em uma sociedade que culpabiliza a vítima. Se percorrermos a internet, encontraremos comentários – de homens e também de mulheres – criticando a vítima, como podemos frequentemente verificar nas notícias

<sup>70</sup> <http://thinkolga.com/>. Acesso em 13 jul. 2016

<sup>71</sup> Disponível em: <http://www.revistaforum.com.br/2015/10/22/em-campanha-no-twitter-mulheres-relatam-primeiros-casos-de-assedio-que-sofreram/>.

<sup>72</sup> *Reality show* de gastronomia, realizado pela Rede Bandeirantes de Televisão, com participantes entre 9 e 13 anos. Disponível em: <http://entretenimento.band.uol.com.br/masterchef/junior/2015/masterchef.asp>. Acesso em: jun. 2016.

<sup>73</sup> O símbolo cerquilha (#), usado em redes sociais como Twitter, Instagram e Facebook, cria um link na palavra/expressão (hashtag) a ele seguida, tornando o termo indexável pelos mecanismos de busca. Além disso, as *hashtags* mais usadas são listadas no *Trending Topics*, no próprio Twitter.

<sup>74</sup> Número baseado no total de ocorrências do ano de 2013 – 4.762 assassinatos –, dividido por 365 (dias), e em seguida por 24 (horas), obtendo-se o valor 1,8.

<sup>75</sup> A imprensa noticiou o crime. <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2016/05/vitima-de-estupro-coletivo-no-rio-conta-que-acordou-dopada-e-nua.html>; <http://g1.globo.com/horal/noticia/2016/06/vitima-de-estupro-coletivo-no-rj-deve-mudar-de-estado-e-ate-de-nome.html>; [http://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/31/politica/1464713923\\_178190.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/31/politica/1464713923_178190.html); <http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2016/05/29/o-delegado-queria-colocar-a-culpa-em-mim-diz-vitima-de-estupro-coletivo.htm>.

sobre esse tipo de crime/violência<sup>76</sup>: para parcela da sociedade, algo no comportamento da vítima causou aquilo, sendo ela a responsável pelo ocorrido.

### 3.2. Nós, brasileiras: produtos de uma mesma cultura

Há pouca documentação sobre a história das mulheres, bem como sua participação nos acontecimentos ao longo dos séculos. Se a mulher foi subjugada e colocada em papel de subserviência ao homem, sua participação em quaisquer âmbitos – político, social, econômico – foi pouco ou nada documentado. “Há menos de um século as mulheres não tinham nem a metade dos direitos que têm agora, especialmente no que se refere à vida pública e política” (GARCIA; LIPPI, 2014a, online<sup>77</sup>). A história das mulheres, como bem sabemos, quando narrada, foi, em boa parte, ao longo dos séculos, realizada por homens – um quadro que tem apresentado mudanças, mas que não poderia ser diferente, visto que nós mulheres vimos a ter acesso aos estudos, entre outros direitos, não faz muito tempo.

A história é o que acontece, a sequência dos fatos, das mudanças, das revoluções, das acumulações que tecem o devir das sociedades. Mas é também o *relato* que se faz de tudo isso [...]. As mulheres ficaram muito tempo fora desse relato, como se, destinadas à obscuridade de uma inenarrável reprodução, estivessem fora do tempo, ou pelo menos, fora do acontecimento. Confinadas no silêncio de um mar abissal. [...] *o silêncio mais profundo é o do relato*. O relato da história constituído pelos primeiros historiadores gregos ou romanos diz respeito ao espaço público: as guerras, os reinados, os homens “ilustres”, ou então os “homens públicos”. O mesmo ocorre com as crônicas medievais e as vidas de santos: fala-se mais de santos do que de santas. Além disso, os santos agem, evangelizam, viajam. As mulheres preservam sua virgindade e rezam. Ou alcançam a glória do martírio, que é uma honra suntuosa (PERROT, 2015: 16, 18, grifos da autora).

Perrot (2015) também já inicia o debate de uma segunda questão que aqui apontamos e que problematizaremos ao longo desta pesquisa: a sexualização – ou a proibição desta – da mulher, bem como sua associação ao pecado original – realizado no Éden, pelas mãos de Eva, que pela doutrina católica-cristã, colocando-a como a transgressora, aquela que trouxe o pecado a Adão, destinando a mulher a uma eterna dívida, devendo agir de forma oposta a Eva, sendo sempre recatada e pura, como também posta em eterna vigilância – e como também veremos aquela que é responsabilizada pelo martírio masculino, pela sedução e outros. Assim, à mulher, cabe um comportamento casto, como o de uma santa.

<sup>76</sup> Sobre o estupro coletivo de uma adolescente no Rio de Janeiro em junho deste ano: <http://gl.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2016/06/jovem-vitima-de-estupro-no-rio-teria-sido-abusada-por-grupos-diferentes.html>; ou sobre o estupro coletivo no Piauí, também em junho deste ano, <http://gl.globo.com/pi/piaui/noticia/2016/06/jovem-e-abusada-dentro-de-carro-e-policia-apura-novo-estupro-coletivo-no-pi.html>; ou sobre um estupro de uma garota de nove anos, feito pelo pai, e que tanto o delegado quanto uma mulher nos comentários responsabilizam a mãe por não ter feito nada a respeito, <http://gl.globo.com/ro/vilhena-e-cone-sul/noticia/2016/06/pai-e-presosuspeito-de-estuprar-filha-de-11-anos-na-frente-da-mae-em-ro.html>.

<sup>77</sup> <http://www.revistaforum.com.br/digital/167/18-mulheres-brasileiras-que-fizeram-diferenca-parte-1/>



A Bíblia já havia representado a mulher como fraca e suscetível. Desde Eva, as tentações da carne e as perversões sexuais surgem do sexo feminino. Os eruditos do final da Idade Média partem comumente da falta de autocontrole para explicar as perversões sexuais das mulheres. Aí está incluído o desejo canibal, que aproxima o ato de beber e comer da cópula. A correlação é fartamente repetida entre os viajantes e missionários que descrevem o cotidiano ameríndio. (RAMINELLI, 2013: 42)

Ou, como nos traz Perrot: “Poder sobre as mulheres: as grandes religiões monoteístas fizeram da diferença dos sexos e da desigualdade de valor entre eles um de seus fundamentos. A hierarquia do masculino e do feminino lhes parece da ordem de uma Natureza criada por Deus”, (2015: 83).

A historiadora francesa, ao citar Michèle Le Doeuff<sup>78</sup>, também aponta sobre a religiosidade e culpabilização da mulher, que é castigada por seu pecado.

O saber é contrário à feminilidade. Como é sagrado, o saber é o apanágio de Deus e do Homem, seu representante sobre a terra. É por isso que Eva cometeu o pecado supremo. Ela, mulher, queria saber; sucumbiu à tentação do diabo e foi punida por isso. As religiões do Livro (judaísmo, cristianismo, islamismo) confiam a Escritura e sua interpretação aos homens. A Bíblia, a Torá, os versículos islâmicos do Corão são da alçada dos homens (PERROT, 2015: 91).

Dessa forma, a mulher que age de forma contrária, que se permite aos seus desejos, que se coloca em sociedade como ser livre, vai de encontro ao perfil feminino estereotipado como ideal nas mais diversas sociedades. A que assim agir será julgada como alguém indesejável, sendo posta no grupo dos *outsiders*, dos excluídos (ELIAS; SCOTSON, 2000).

Também as índias, sofreram o estigma que a mulher do ocidente recebeu: se anteriormente ao período da colonização, as mulheres indígenas tinham um papel bastante diversificado nas sociedades tribais – sendo desde escravas a chefes de grupos, dependendo a que grupo pertencia, podendo, inclusive, se separar de seu companheiro e procurar outro parceiro (RAMINELLI, 2013) –, com a instauração do Brasil Colônia e a consequente escravização, passaram a ser vistas não apenas como força reprodutora, mas também como seres irracionais (TELES, 2011).

Nas terras do além-mar, os *costumes heterodoxos* eram vistos como indícios de barbarismo e da presença do Diabo [...]. A cultura indígena foi descrita a partir do paradigma teológico e do princípio de que os *brancos* eram os *eleitos de Deus*, e por isso superiores aos povos do novo continente. [...] a lógica das narrativas sobre o cotidiano ameríndio prende-se aos interesses da colonização e da conversão ao cristianismo. Representar os índios como bárbaros (seres inferiores, quase animais) ou demoníacos (súditos oprimidos do príncipe das trevas) era uma forma de legitimar a conquista da América. [...] Os hábitos que os missionários descreviam eram ou reminiscências do cristianismo primitivo ou deturpações promovidas pelo Diabo; não havia a hipótese de serem concebidos apenas como estranhos ao universo cristão. (RAMINELLI, 2013: 11-12, grifos do autor)

---

<sup>78</sup> Michelle Perrot (2015: 91; 106) faz referência à obra *Le Sexe du savoir* (O Sexo do saber, tradução nossa), de Michèle Le Doeuff (1998).

Já no início do período colonial (século XVI), a mulher branca (portuguesa) deveria ser obediente e se enquadrar a padrões socialmente pré-estabelecidos.

Além das atividades do lar (organização da cozinha, cuidado com as crianças, direção dos trabalhos das escravas), cabia ainda à mulher tarefas como fiação, tecelagem, rendas e bordados e o cuidado com o pomar. Muitas vezes a mulher branca foi descrita como indolente e preguiçosa. De qualquer forma, o fundamental era que ela se colocasse de forma subalterna em relação ao homem, aceitando passivamente o que lhe fosse determinado (TELES, 2011: 19)

Enfim, o que problematizamos aqui é que do *início* de nossa história – dessa que tomamos conhecimento, a partir da colonização (1500) –, podemos observar que a mulher, seja ela indígena, branca, negra, foi colocada em lugar de submissão, de obediência ao homem branco, o hegemônico dominante<sup>79</sup>.

Ao longo dos séculos, essa premissa permaneceu e, nos anos 1800 – período de atuação política e profissional de Chiquinha Gonzaga, que teve sua vida narrada em série biográfica homônima (Globo, 1999) – com poucos espaços sociais conquistados, as mulheres que fugissem ao estereótipo socialmente esperado, seriam *expulsas* dessa sociedade. Apesar de permanecerem *fisicamente* ocupando algum lugar, o desprezo social era um preço bastante alto a se pagar, implicando muitas vezes em falta de recursos para requisitos básicos, como alimentação e moradia.

Ainda no período do império apareceu a primeira compositora popular brasileira, Chiquinha Gonzaga, autora da famosa marchinha “Ó abre alas”, que até hoje anima os carnavais brasileiros. Compôs também operetas e sua primeira ópera não foi encenada por ser música escrita por mulher. Fazia orquestração e foi a primeira mulher a reger em público no Brasil. Chiquinha nasceu no Rio de Janeiro a 17 de outubro de 1847. Casada aos 13 anos, com um noivo indicado pelos pais, teve cinco filhos desse primeiro casamento. Mas a vida de casada não lhe agradava. Precisava da música e quando o marido vendeu seu piano, ela comprou um violão, o que provocou novas brigas entre o casal. Convidada a escolher entre o marido e o violão, não teve dúvida. Ficou com o violão. Naquela época, uma atitude desse tipo representava a desonra, a vergonha. (TELES, 2011: 32).

Obviamente, outras mulheres fizeram parte dessa luta: a escritora em favor de mulheres, escravos e índios, e que também não suportou o casamento arranjado pelos pais, Nísia Floresta; a bióloga que teve participação direta na conquista pelo direito da mulher ao voto, Bertha Lutz, doze anos antes das francesas adquirirem o mesmo direito (EBC, 2016, online<sup>80</sup>); a também sufragista Leoninda Daltro que “fundou, no Rio de Janeiro, em dezembro de 1910, o Partido Republicano Feminino, o primeiro e único partido político feminino no Brasil” (GARCIA; LIPPI,

<sup>79</sup> Não problematizamos, neste momento, as questões de relação de gênero, dentro de uma mesma etnia, como seria o mesmo lugar de submissão/subserviência da mulher negra em relação ao homem também negro. Entre homens brancos e negros, estes são colocados em um grupo *outsider*, socialmente minoritário.

<sup>80</sup> <http://www.ebc.com.br/cidadania/2016/03/feminismo-conheca-mulheres-precursoras-da-luta-pelos-direitos-da-mulher-no-brasil>

2014a, online<sup>81</sup>). Além delas, (EBC, 2016, online<sup>82</sup>), a primeira deputada federal brasileira, Carlota Pereira de Queirós, que apresentou seu mandato em defesa das mulheres e das crianças; a militante de esquerda, Patrícia Galvão – a Pagu –, a primeira mulher presa por motivações políticas, tendo lutado tanto pela mulher pobre, quanto criticado o papel conservador imposto à mulher pela sociedade; Laudelina de Campos Melo, que fundou o primeiro sindicato voltado às trabalhadoras domésticas do Brasil; Rose Marie Muraro, reconhecida como Patrona do Feminismo Brasileiro.

A educação também foi pauta da luta dessas mulheres. O acesso das brasileiras ao ensino foi, como sabemos, bastante restrito. No Brasil Colonial, a educação era função dos padres jesuítas, que além de decidirem quem terá acesso aos estudos, também estabelecia os valores morais que deveriam ser abraçados por todos, por meio de uma ideologia patriarcal, colocando a mulher em lugar de subserviência ao homem e reforçando o estigma de pecadora e responsável pelos pecados do homem.

[No século XVII], no Brasil, a educação estava a cargo da Igreja Católica, em especial dos padres jesuítas. A Igreja disseminava a ideologia patriarcal e racionalizava seu significado: ‘Adão foi induzido ao pecado por Eva e não Eva por Adão. É justo que aquele que foi induzido ao pecado pela mulher seja recebido por ela como soberano’, pensamento de Santo Ambrósio que embasava, na época, as práticas pedagógicas. Com esse conteúdo educacional, a mulher se tornava mais tímida, ignorante e submissa. E os valores e idéias que transmitia eram os mesmos que aprendera: tradicionais, conservadores e atrasados. Assim, ela se tornava um elemento fundamental para manter a situação existente” (TELES, 2011: 19-20).

A educação formal – implicando assim a alfabetização – era pouco ofertada às mulheres. Em meados do século XIX, diante da reivindicação ao estudo por algumas mulheres, uma minoria conseguiu o acesso ao primeiro grau apenas.

Na metade do século XIX, algumas mulheres começaram a reivindicar seu direito à educação. No Brasil, por exemplo, as mulheres puderam se matricular em estabelecimentos de ensino somente em 1827. O direito de cursar uma faculdade foi adquirido 52 anos depois [1879]. Apenas em 1887 o país formaria sua primeira médica (GARCIA; LIPPI, 2014a, online<sup>83</sup>).

Assim, a escolha de uma carreira bem como o sucesso profissional, independência financeira, acesso à pesquisa continuavam sendo privilégios dados aos homens. Às mulheres, “o aspecto principal continuava sendo a preparação para as atividades do lar (trabalhos de agulha), em vez da instrução propriamente dita (escrita, leitura e contas)” (TELES, 2011: 27).

<sup>81</sup> <http://www.revistaforum.com.br/digital/167/18-mulheres-brasileiras-que-fizeram-diferenca-parte-1/>

<sup>82</sup> <http://www.ebc.com.br/cidadania/2016/03/feminismo-conheca-mulheres-precursoras-da-luta-pelos-direitos-da-mulher-no-brasil>

<sup>83</sup> <http://www.revistaforum.com.br/digital/167/18-mulheres-brasileiras-que-fizeram-diferenca-parte-1/>

Em uma análise entre acesso ao estudo e ganho salarial, apesar do impacto positivo que o estudo tem no rendimento financeiro, é perceptível a diferença entre os gêneros: apesar das mulheres terem, em média, mais tempo de estudo, seus salários – em cargos similares ou que executem as mesmas funções e responsabilidades – são menores. A diferença salarial pode ser observada no Gráfico 09, a seguir, que traz um comparativo entre gênero e cor/raça, em três faixas salariais: até um salário mínimo (SM), entre um e três salários mínimos e acima de três. O gráfico também apresenta uma tendência entre os dados, nos três períodos apresentados (1995; 2004; 2012), tornando possível uma melhor percepção de ascensão ou queda no ganho de cada um dos grupos étnicos (colocados em um quesito cor – branco e negro – pelos institutos que divulgam os dados) e agrupados pela distribuição de gênero (masculino e feminino – e que os institutos distribuem pelo quesito biológico, usando a nomenclatura *sexo*).

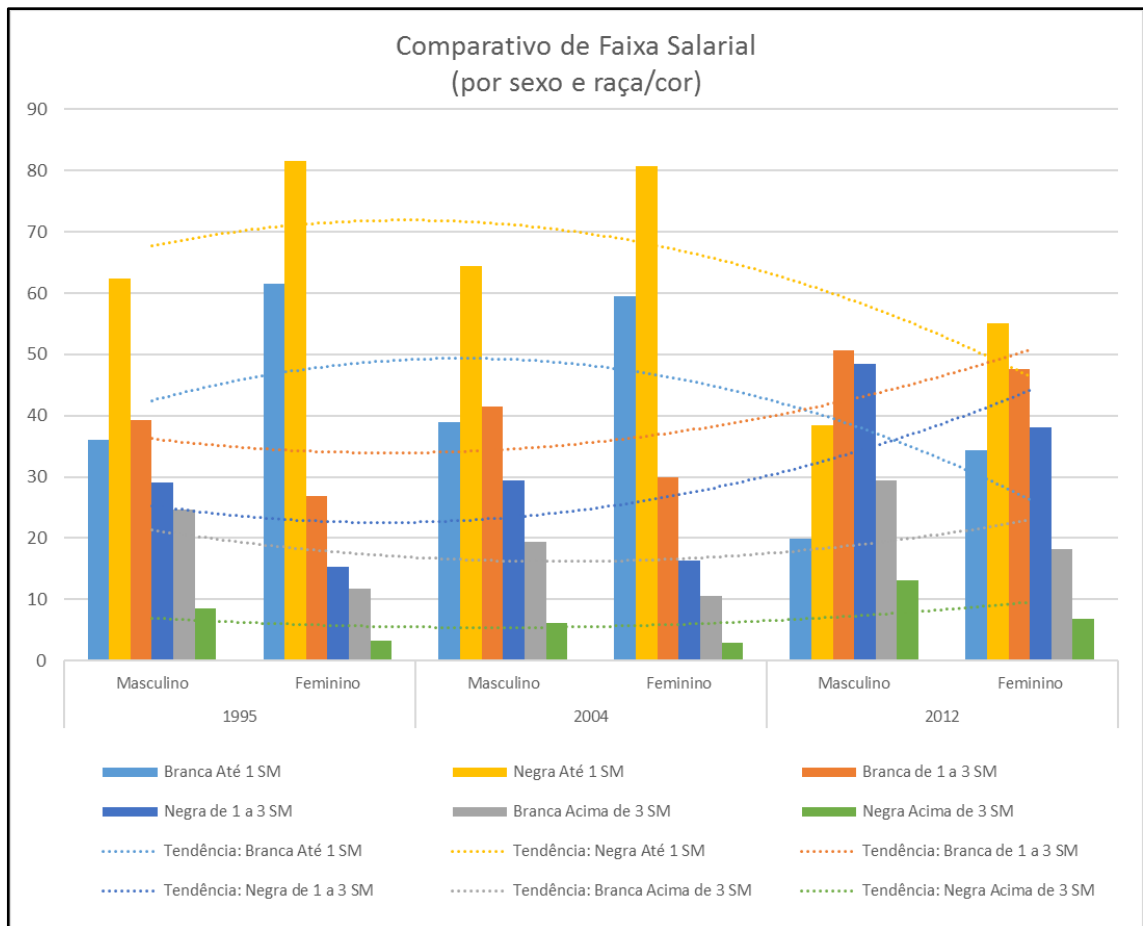


Gráfico 09: Comparativo de faixa salarial (por sexo e raça/cor). Comparativo salarial entre homens e mulheres, brancos e negros, e uma curva de tendência, mostrando ascensão ou queda na faixa salarial dos grupos étnicos (IPEA, 2011)

Além das questões educacionais e salariais, nesse panorama que aqui traçamos, vale destacar a presença das mulheres nessa luta político-social, desde o movimento abolicionista, que intensificado a partir da segunda metade do século XIX, trouxe além da vitória – ainda que

parcial, com a assinatura da Lei Áurea, em 13 de maio de 1888 –, “mulheres brasileiras na política, coletivamente e de maneira inédita” (GARCIA; LIPPI, 2014a, online<sup>84</sup>), que também procuraram alfabetizar escravos e ensinar-lhes técnicas de trabalhos manuais, para inseri-los no mercado de trabalho (Ibidem), fechado para eles, tanto pela falta de capacitação técnica, de aprendizado, quanto pelo racismo latente da época.

A abolição da escravatura não significou de forma alguma a libertação do povo negro. Pelo contrário, acentuou-se sua condição de marginalizado. Enquanto o desenvolvimento industrial emergente abria as portas para a mão-de-obra branca procedente da Europa, deixava aos negros os serviços piores e de mais baixa remuneração ou mesmo a condição de “desocupados”. Isso favoreceu ainda mais a ideologia contra a raça negra. Intensificou-se a difusão de conceitos como “preto é vagabundo”, “só gosta de pinga e samba”, “só faz sujeira, quando não é na entrada, é na saída”, “mas tem preto de alma branca, graças a Deus”. Nessa época, a mulher negra teve um papel preponderante ao garantir sozinha a sobrevivência de sua família, quando apenas ela conseguia ainda algum serviço remunerado (TELES, 2011: 41-).

Teles (2011) também apresenta a luta feminista por meio de uma imprensa liderada por mulheres, com jornais que buscavam

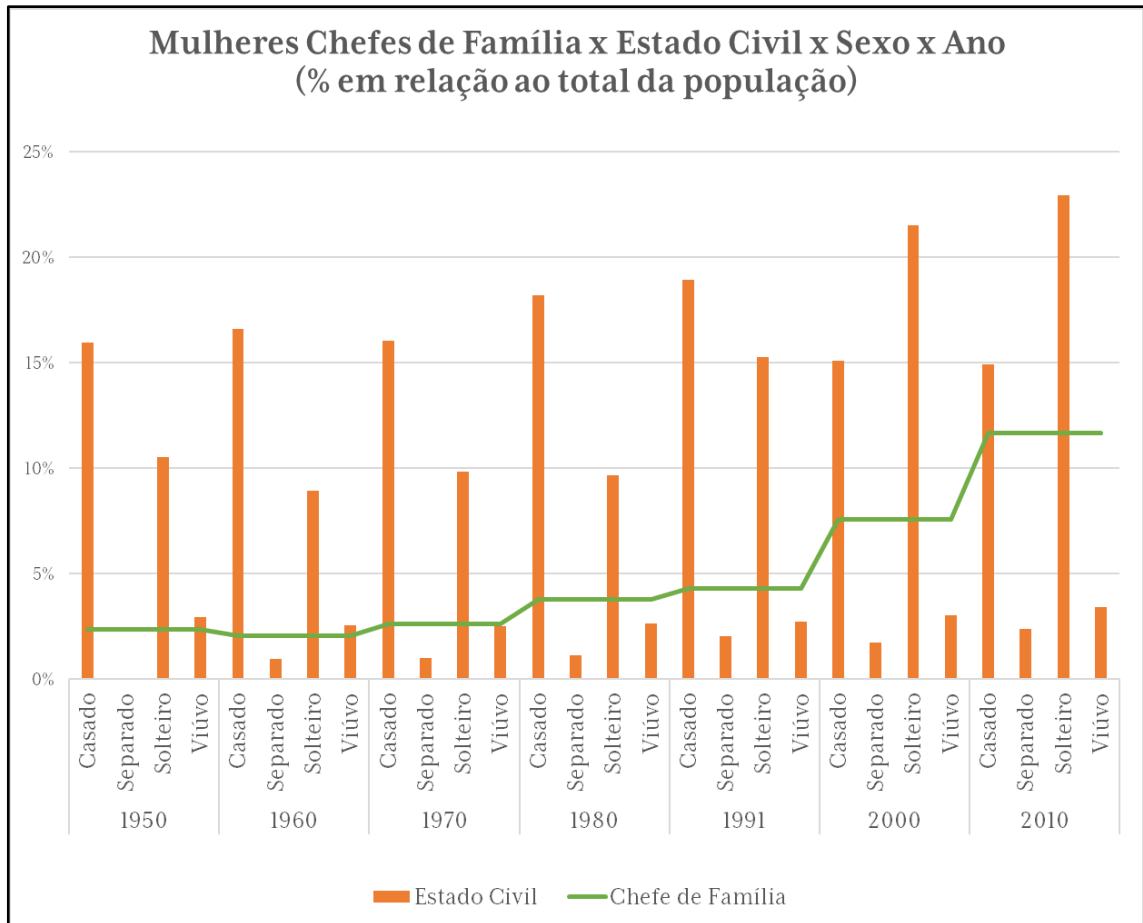
[...] estimular e disseminar as novas idéias a respeito das potencialidades femininas. Vários brasileiros recorriam à imprensa para a informação e trocas de idéias sobre suas crenças e atividades. As feministas brasileiras também lançaram mão desse recurso. O Brasil foi o país latino-americano onde houve maior empenho do jornalismo feminista (2011: 33).

Tais focos dessa luta apresentaram alguns resultados, mas ainda assim, o processo de conquistas foi – e ainda é – lento. Se o movimento feminista já tinha uma pauta intensificada desde de meados do século XIX, conquistas importantes, como direito ao voto, divórcio, não foram suficientes para a existência de uma sociedade justa e menos desigual.

Na questão trabalhista, não faz muito tempo que as mulheres adquiriram amplo direito ao mercado. Mesmo nos libertários anos 1960/1970, poucas mulheres assumiam a responsabilidade pela família – anteriormente chamada pelo IBGE de *chefia da família*. O gráfico abaixo apresenta dados – não cruzados – das mulheres, seu estado civil e a taxa percentual das que são responsáveis pelas suas famílias. O que podemos observar é que, nos três primeiros Censos (1950, 1960, 1970), o índice de mulheres chefes de família (2,35%, 2,06% e 2,60% respectivamente) é bastante próximo da quantidade de mulheres viúvas (2,92%, 2,55% e 2,51%, para os mesmos períodos). Apesar de não ser um dado cruzado pelo levantamento do instituto, a aproximação dos valores, bem como o conhecimento histórico de nossa sociedade em que a mulher valorizada era aquela que se dedicava à casa, aos filhos e ao marido, nossa interpretação é bastante possível, quando pensamos que essas viúvas talvez tenham ficado em difícil situação

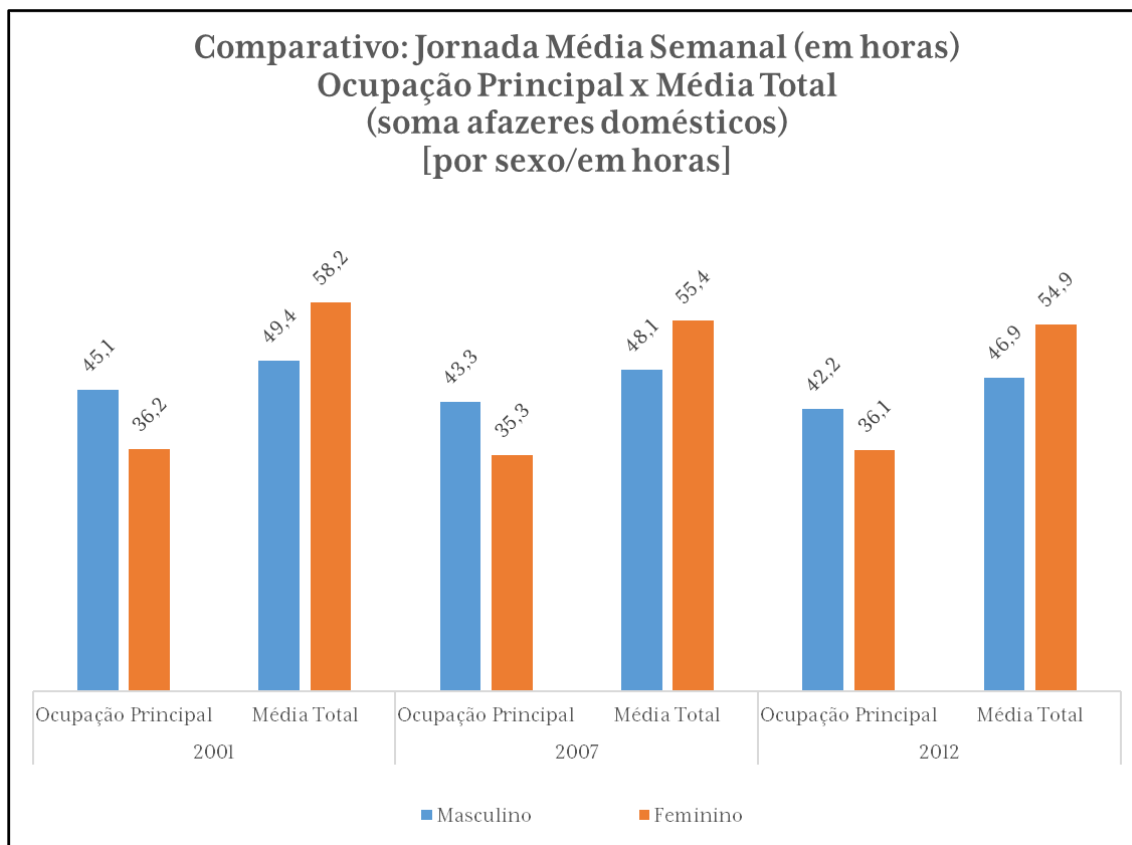
<sup>84</sup> <http://www.revistaforum.com.br/digital/167/18-mulheres-brasileiras-que-fizeram-diferenca-parte-1/>

financeira, tanto para si, quanto para a criação e sustento dos prováveis filhos, o que fez com que fossem para o mercado, garantir a manutenção própria e da família.



**Gráfico 10:** Mulheres chefes de família x Estado civil (em anos de Censo). A linha que atravessa as colunas – estado civil – apresenta a quantidade de mulheres que eram responsáveis por suas famílias: nos três primeiros Censos (IBGE) mulheres viúvas e chefes de família apresentavam valores aproximados

O início do novo século, trouxe, aos poucos, algumas outras melhorias e as mulheres também intensificaram suas reivindicações. Mas, apesar das novas conquistas, como a já apontada vitória do direito ao voto, nos anos 1930, nesse período, ainda estamos inseridas em uma sociedade em que “cada vez mais é reforçada a ideia de que ser mulher é ser quase integralmente mãe dedicada e atenciosa, um ideal que só pode ser plenamente atingido dentro da esfera da família ‘burguesa e higienizada’”. (D’INCAO, 2013: 229).



**Gráfico 11:** Comparativo: Jornada média semanal ocupação principal x Média total (soma afazeres domésticos [por sexo/em horas]). O gráfico demonstra o total de horas gastas na ocupação principal e na média total, sendo que esta é a soma da primeira com os afazeres domésticos. Assim, apesar do acesso das mulheres ao mercado de trabalho ser cada vez maior, as tarefas domésticas geram uma considerável elevação no total de horas trabalhadas por elas. O gráfico também problematiza o quanto os homens pouco agregam os serviços domésticos aos seus afazeres. A *dupla jornada* – mesmo nos dias de hoje – ainda é, na maior parte das vezes, tarefa feminina

Dessa forma, duas décadas depois da conquista do direito ao voto, os *anos dourados*<sup>85</sup>, da segunda metade da década de 1950 para a frente, trouxeram um “espírito otimista” (KORNIS, s/d, online), com Juscelino Kubitschek (1956-1961), que tinha como lema de governo “cinquenta anos de progresso em cinco anos de governo”. No mesmo ano em que Brasília foi inaugurada, iniciou-se a comercialização da pílula anticoncepcional nos Estados Unidos. A inovação tecnológica não demorou a chegar nas terras brasileiras e, “o comércio da pílula anticoncepcional teve início no Brasil em 1962, dois anos após ter sido aprovada nos Estados Unidos pelo FDA – *Food and Drug Administration* – a pílula chamada ENOVID, produzida pelo laboratório Searle” (PEDRO, 2003: 242). Assim, as mulheres brasileiras também são inseridas tanto no controle contraceptivo quanto na

<sup>85</sup> A identificação dos chamados “anos dourados” com o espírito otimista que consagrou o governo Kubitschek acabou, assim, por englobar todo um conjunto de mudanças sociais e manifestações artísticas e culturais que ocorreram dentro de um debate mais geral sobre a reconstrução nacional, em curso desde o início dos anos 50 até os primeiros anos da década seguinte (KORNIS, S/D, online). Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Sociedade/Anos1950>.

liberdade sexual que a pílula permitiu. Naqueles anos dourados, “as moças de família portavam-se corretamente, tinham gestos contidos, respeitavam os pais, preparavam-se para o casamento e conservavam sua inocência sexual” (PINSKY, 2013: 617).

Ou seja, a liberdade que os anos 1960 carregavam não afetava o comportamento idealizado ou estereotipado às mulheres, não permitindo ações mais ousadas ou não-recatadas. Diferentemente dos homens, que carregam na sua *natureza* um direito a uma maior liberdade social, sexual e de mandante dentro da relação amorosa, as mulheres – apesar do direito conquistado, não *possuem*, para os defensores desse sistema sexo/gênero, tal natureza. E, provavelmente, por esse motivo, ainda devem se manter enquadradas a uma boa conduta – determinada, obviamente pelo grupo hegemônico, aqui representado pelo par dicotômico, o homem.

Assim, se hoje temos uma sociedade distinta da das décadas 1950-1960-1970 – por mais ganhos sociais, trabalhistas que nós, mulheres, tenhamos conquistado –, ainda vivemos em um meio bastante controlador, que recai em julgamentos morais, comportamentais, sexuais – muitas vezes emitidos por nós mesmas, afinal somos produtos de um mesmo ambiente, de uma mesma cultura, portanto, é natural que reproduzamos discursos tão intensamente inseridos na sociedade a qual pertencemos, mesmo que esses discursos sejam contrários a nós.

Neste debate sobre nossas enunciações, enquanto seres capazes de produzir nossos discursos, de exteriorizar nossas vontades, desejos e pensamentos, em *Pode o subalterno falar?* (2010), Spivak enfatiza o quanto os que são enquadrados nesse grupo são efetivamente impossibilitados da fala. Não a fala física, obviamente, mas, para a autora indiana (2010, apud RABENHORST; CAMARGO, 2013: 982), “os grupos subalternos ou marginalizados não conseguem elaborar um retrato deles mesmos e são, por isso mesmo, representados por outrem, isto é, por aqueles que possuem o poder e os meios de representar”.

[Spivak] lança mão do termo “representação”, distinguindo os dois sentidos da palavra, segundo seu significado em alemão – *Vertretung* e *Darstellung*: o primeiro termo se refere ao ato de assumir o lugar do outro numa acepção política da palavra, e o segundo, a uma visão estética que prefigura o ato de performance ou encenação. Na análise de Spivak, há uma relação intrínseca entre o “falar por” e o “re-presentar”, pois, em ambos os casos, a representação é um ato de fala em que há a pressuposição de um falante e de um ouvinte. A autora argumenta ainda que o processo de fala se caracteriza por uma posição discursiva, uma transação entre falante e ouvinte e, nesse sentido, conclui afirmando que esse espaço dialógico de interação não se concretiza jamais para o sujeito subalterno que, desinvestido de qualquer forma de agenciamento, de fato, não pode falar. (ALMEIDA, 2010: 13)

Para Spivak (1994) a construção da história – bem como sua reelaboração – também é extremamente importante, visto ser ela determinante para a constituição das representações.



Como as narrativas históricas são construídas? [...] A história não pode voltar atrás ou ser apagada com base na nostalgia. Refazer a história envolve uma negociação com as estruturas que produziram o indivíduo como agente da história [...]. Refazer a história é uma persistente crítica, sem glamour nenhum, eliminando oposições binárias e continuidades que emergem continuamente no suposto relato do real. (SPIVAK, 1994: 187;199; 205).

A escritora nigeriana, Chimamanda Adichie (2009) problematiza as representações que todos fazemos sobre o outro, em uma palestra ministrada para a TED Talks. Ali, a escritora debate a formação das *histórias únicas* e do quanto elas são determinantes para o estabelecimento de preconceitos e estereótipos.

O que me impressionou foi que ela [colega de quarto da faculdade estadunidense que Chimamanda foi para estudar] sentiu pena de mim antes mesmo de ter me visto. Sua posição padrão para comigo, como africana, era um tipo de arrogância bem-intencionada: a piedade. (ADICHIE, 2009, online<sup>86</sup>)

Adichie (idem) fala o quanto os africanos são estereotipados por, ao longo dos séculos, terem recebidos histórias únicas sobre suas culturas, formação e condições. E do quanto é libertador para um povo [grupo ou comunidade] receber várias histórias e não apenas uma, generalizada e generalizante, permitindo uma vivência com menos preconceito, desigualdades e violências.

Quando, enfim, refletimos sobre as construções, sobre a arquitetura, a edificação dos grupos subalternos (*outsiders*) pelos hegemônicos (estabelecidos), impossível não pensar nas consequências que tais discursos possuem – ou não – na sociedade e nos co-autores (receptores) dessas enunciações (pensando aqui no nosso objeto de estudo).

Assim sendo, o debate sobre representação recai – mais uma vez – sobre a performance: representar é (re)construir uma imagem, uma percepção sobre algo ou alguém. Positiva ou negativamente, bem ou mal-intencionado, não importa. Quando pensamos nas construções discursivas, quando buscamos pelas representações enunciadas, não nos preocupamos com intenções, mas com o que efetivamente foi concretizado.

[...] não devemos pensar a representação como um mecanismo passivo que apenas descreve ou imagina a realidade. Bem, ao contrário, a representação estabelece um modelo de realidade a ser seguido, um parâmetro a partir do qual as subjetivações são elaboradas. Desse modo, como já havia observado Michelle Perrot<sup>87</sup>, as mulheres, do ponto de vista histórico, mais do que retratadas ou contadas, são concebidas e construídas a partir de um “bloco de representações que as cobrem e que é preciso necessariamente analisar sem saber como elas mesmas as viam e as viviam”, daí uma das dificuldades de se fazer uma história das mulheres. (RABENHORST; CAMARGO, 2013: 997)

<sup>86</sup> Disponível em: [https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story?language=pt-br](https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br). Acesso em: 23 maio 2010.

<sup>87</sup> Rabenhorst e Camargo fazem referência a *As mulheres ou os silêncios da história* (2005)

Dessas construções discursivas, é importante também analisar alguns outros aspectos, quando pensamos na representação do feminino: assim, trazemos às análises conceitos como o do *ethos* impingido em cada uma das personagens, em que problematizaremos a competência discursiva, ou a quem é dado (e por quem) o lugar de fala, bem como os papéis social e discursivo. Ao redor dessa análise, trabalharemos também as cenas de enunciação e suas cenografias, o contexto em que esses discursos foram dados/construídos. Também daremos destaque aos efeitos de sentido ali elaborados: que mensagem sobre as mulheres é passada nesses discursos?

Diante de todos esses aspectos, merece destaque a concepção dada por Maingueneau acerca da *primazia do interdiscurso* (cf. Figura 04, Capítulo 2, p. 93), em que o autor apresenta a noção de que o interdiscurso sempre precede o discurso. Ou, como bem explica Souza-e-Silva,

Chamo a atenção para o princípio da interdiscursividade tal como formulado por Maingueneau [2008b]: não se trata de considerar cada discurso uma identidade fechada, nem de levar em conta o fato de haver dois ou mais discursos em contato, ou de um enunciado ter mais de um sentido ou a presença de várias vozes, trata-se de olhar para o espaço discursivo, que é o local onde se dá a relação Eu x Outro, é o local onde Eu e Outro, se constituem, tomam forma. Nessa perspectiva, o princípio do primado do interdiscurso implica considerar que os discursos, em termos de gênese, não se constituem independentemente uns dos outros para serem, em seguida, colocados em relação, mas que eles se constituem, de maneira regulada, no interior de um interdiscurso (2013: 100).

Souza-e-Silva (2013) dá destaque à importância que o livro de Maingueneau trouxe à análise do discurso, por implementar a ideia de que o interdiscurso precede o discurso e tratar o discurso a partir de um sistema de restrições/coerções globais (2013: 99).

Maingueneau também debate – em várias obras suas (2006a, 2008b, 2008c) – um outro conceito acerca da formação do *ethos efetivo* que traz em si o *pré-discursivo* e o *discursivo*, como veremos a seguir.

### 3.3. A Propósito de um Ethos Pré, Dito e Mostrado

Para Maingueneau, o *ethos* discursivo nos diz que,

O *ethos* de um discurso resulta da interação de diversos fatores: *ethos* pré-discursivo, *ethos* discursivo (*ethos mostrado*), mas também os fragmentos do texto nos quais o enunciador evoca sua própria enunciação (*ethos dito*) – diretamente (“é um amigo que lhes fala”) ou indiretamente, por meio de metáforas ou de alusões a outras cenas de fala, por exemplo. A distinção entre *ethos dito* e *mostrado* se inscreve nos extremos de uma linha contínua, uma vez que é impossível definir uma fronteira nítida entre o “dito” sugerido e o puramente “mostrado” pela enunciação. O *ethos efetivo*, construído por tal ou qual destinatário, resulta da interação dessas diversas instâncias. As flechas duplas do esquema abaixo indicam que há interação. (MAINGUENEAU, 2008c: 18-19).

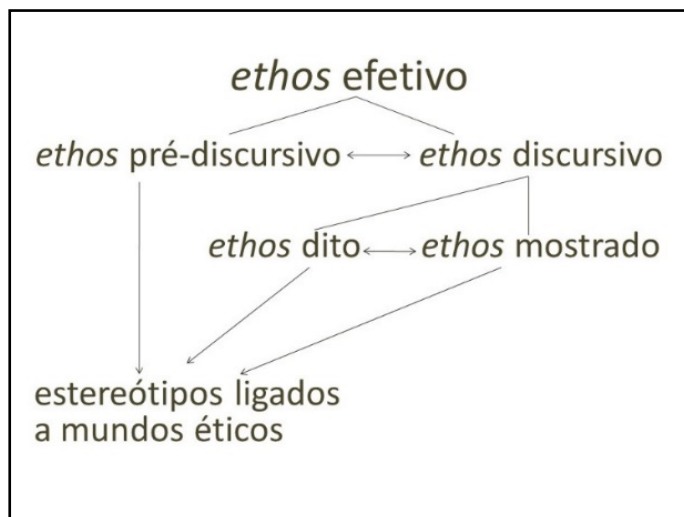


Figura 05: Ethos efetivo (Maingueneau). Quadro apresentado por Maingueneau (2006a, 2008b, 2008c) sobre o *ethos efetivo* e como ele se constitui [reprodução nossa]

Pensando nos gêneros televisivos, o que se espera de um programa de ficção é uma narrativa que traga personagens coerentes, com conflitos que sejam construídos e solucionados ao longo da trama, mas mantendo uma linearidade que acentue a naturalidade tão presente nesses programas, de forma a prender a atenção do público.

Dentro de uma gama de possibilidades, essas enunciações são dadas de acordo com o tipo de drama construído em cada programa, variando desde os chamados *dramalhões*, narrativas em que a mocinha sofre bastante, até chegar a um final feliz; até outras, carregadas em comédia – mas que também apresentam conflitos que serão solucionados até o último capítulo.

Posto dessa forma, cremos que além das questões do gênero (teledramaturgia) e seus formatos, quando pensamos nas personagens e suas construções, também podemos pensar nas *cenas de enunciação* – que detalharemos mais adiante, na parte II desta tese – que são postas na teledramaturgia brasileira: uma história com um protagonista (às vezes mais de um, como no caso de *Antônia*) central<sup>88</sup>, que passará por um ou mais conflitos, que serão solucionados no passar dos episódios – muitas vezes com novos obstáculos, que também serão vencidos, até se chegar a um encerramento com final feliz (cf. Propp, 2010). As *cenas de enunciação* são, assim, validadas pelas cenografias construídas ao longo dos episódios/capítulos.

Além disso, acreditamos que os anúncios que as emissoras realizam antes da estreia dos programas, apresentando um resumo da narrativa, também trazem um *ethos pré-discursivo* – um *ethos* que não obrigatoriamente corresponderá ao *discursivo* (*dito* e *mostrado*), mas que é dado no momento em que se cria alguma expectativa em relação ao programa anunciado. “De qualquer

<sup>88</sup> Mesmo nesses casos, é bem provável que um programa com quatro protagonistas, como *Antônia*, tenha uma delas em destaque, sendo mais protagonista que as outras – possibilidade que verificaremos na análise final.

forma, mesmo que o destinatário não saiba nada antecipadamente sobre o *ethos* do locutor, o simples fato de um texto pertencer a um gênero de discurso ou a certo posicionamento ideológico induz expectativas em matéria de *ethos*” (MAINGUENEAU, 2008<sup>a</sup>: 60).

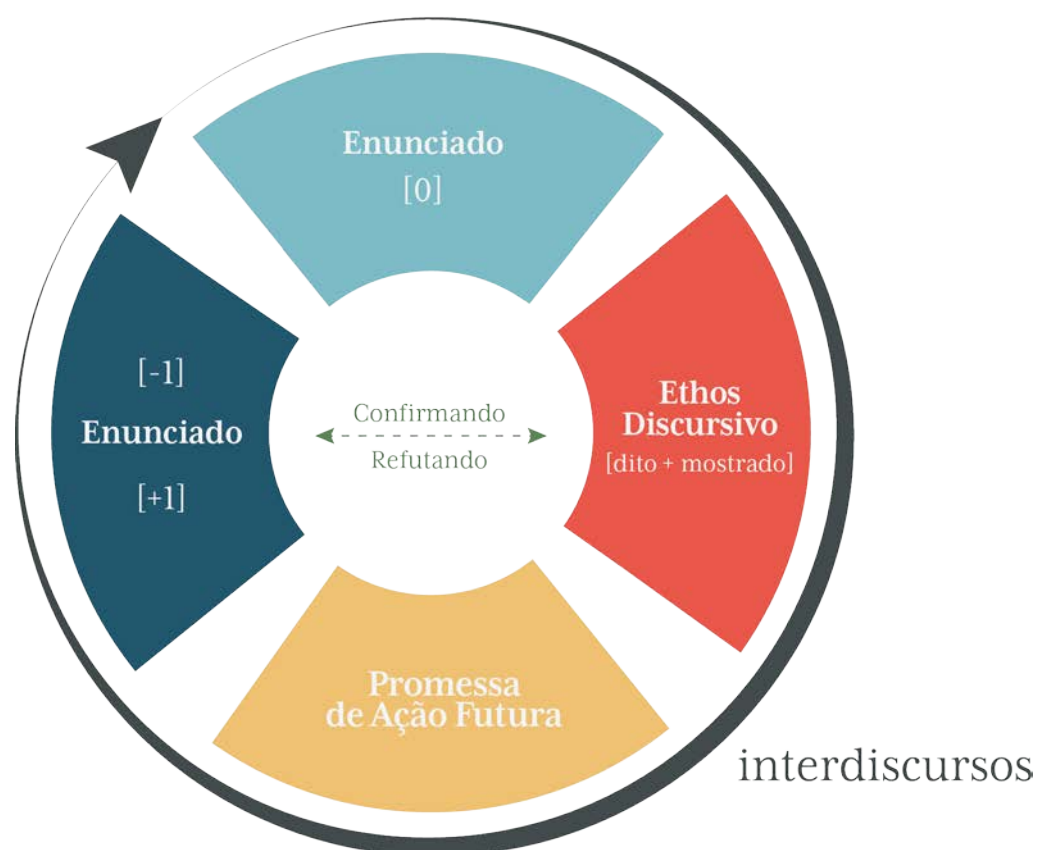
Para nós, a concepção do *ethos discursivo* possui também uma outra instância além da apresentada pelo pesquisador (cf. citação, p. 115): uma melhor compreensão dessa estrutura complexa que é o *ethos* e as análises que se dão ao seu redor.

Assim, compreendemos que o *ethos discursivo* – composto pelo *ethos dito* e pelo *ethos mostrado* – também carregará em si um (novo) *ethos pré-discursivo* do que serão suas próximas enunciações. Em outras palavras: cada discurso carrega um *ethos* que se constrói por si e em si, mas que traz um outro, que cumpre ou não a prévia enunciada anteriormente e que já dá, também, um novo pré-discursivo, que será confirmado ou refutado quando da nova enunciação, construindo um ciclo ininterrupto (se pensarmos nesses seriados que podem ter sempre uma nova temporada, com novos episódios e personagens, podendo ser constantemente renovados; ou mesmo em *sitcoms*, como *Malhação*, no ar pela Rede Globo desde 1995, e sem previsão de término) – ou que só findará quando for ao ar o último capítulo/episódio, mas, ainda assim, implicando uma expectativa de futuro, que ficará no imaginário de seu público<sup>89</sup>.

---

<sup>89</sup> Sobre expectativas de futuro em filmes nacionais, ver artigo apresentado por mim, em parceria com Paula Paschoalick, no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual, na sessão “Cinema e Sociedade Brasileira”, sob o título *A favela: narrativas migrantes e perspectivas de futuro em cinco produções audiovisuais* (PASCHOALICK; GROSS, 2013).

# CICLO CONTÍNUO DISCURSIVO



**Figura 06:** Ciclo-Contínuo Discursivo. A partir do quadro *Ethos Efetivo* (MAINGUENEAU, 2008a; 2008c) [reproduzido à p. 130 a. b ou C], elaboramos este em que apresentamos o **Ciclo-Contínuo-Discursivo**: se todo enunciado carrega em si um *ethos pré-discursivo*, influenciado pelos *interdiscursos* que todos nós carregamos – e por isso apresentam-se soltos no esquema –, ao se concretizar, o enunciado, por meio de seu *ethé dito e mostrado* [*ethos discursivo*], confirmando ou refutando o *pré-discursivo*, faz, implicado em sua própria enunciação, uma promessa de ação futura [já que personagem, como nos traz Pallottini (2012), é ação], dando **continuidade** à enunciação (inicial), que poderíamos chamar de **enunciado zero** [apenas como ilustração, visto que, em função dos interdiscursos, nenhum enunciado pode ser dado como zero ou inicial], que carrega em si um novo *ethos pré-discursivo* – que pode ser a repetição (**ciclo**) do *pré* anterior, ou uma nova construção (**contínuo**) – que mesmo gerando um novo *ethos* (que mais uma vez pode ser confirmado ou refutado, bem como novo ou repetido) e uma nova promessa é **continuidade do enunciado zero**, pois é a partir dele que se **reitera** ou se **refuta** (negando a promessa, mas sempre a partir dela e por isso **rearticulando**, mesmo que negando, o **enunciado zero**, ou seja, dando **continuidade** a um **ciclo** que sempre se repete), e assim sucessivamente (**contínuo**), até que se encerre as enunciações, como quando acaba uma série, seriado ou novela, em que um novo *ethos pré-discursivo* fica implicado (**contínuo**), mas não concretizado, retornando assim, a um **lugar (supostamente) zero de enunciação**, mesmo que implícito e sem concretude [quando, e se, um programa se encerra]

Como são as personagens que os programas objeto de estudo desta tese carregam? Quais *ethos* apresentam? Que mulheres são ali construídas ou reconstruídas? Quais representações são dadas? Que enunciações são realizadas? Forster faz em *Aspectos do Romance* (2005) uma tipificação de personagens, colocando-as como *planas* ou *redondas*.

[...] divide as personagens em “planas” – que podem ser expressas por uma só frase, porque são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade – ou “redondas”, quando construídas ao redor de mais de um fator. Ou, em outras palavras, se ela “é capaz de nos surpreender de modo convincente”, é redonda; se ela “nunca nos surpreende”, é plana; se não convence, “é plana pretendendo ser redonda”. Agora, mesmo admitindo, que as pessoas planas não são, em si, realizações tão notáveis quanto as redondas, Forster é categórico em afirmar que “o romance mais complexo por vezes requer gente ‘plana’ tanto quanto gente ‘redonda’, e o resultado de suas colisões é um paralelo com a vida (RUFFATO, 2005: 4).

As personagens que aqui analisamos são complexas, ou simples? Planas ou redondas? Das prerrogativas sobre tais construções, é que nos indagamos: quem é a mulher representada nesse veículo de grande alcance como a televisão?; quem é a mulher (re)construída na emissora que mais produz teledramaturgia no país?, na televisão com maior alcance, visto que, mesmo tendo perdido a liderança na audiência de alguns programas, a Rede Globo ainda é protagonista na produção de teledramaturgia, com índices de público bastante elevados, como já observamos anteriormente.

Retomando então a importância da representação e do quanto as enunciações da mídia são relevantes, trazemos um estudo apresentado por Rabenhorst e Camargo (2013) sobre televisão e corpo da mulher italiana.

Lorella Zanardo e Marco Malfi Chindemi produziram, no ano de 2009, um instigante documentário, largamente difundido na internet, intitulado “Il corpo dele donne” (O corpo da mulher). Construído a partir da visualização de 400 horas de televisão italiana, canais privados e públicos confundidos, o documentário apontou para a presença constante de uma imagem “contrafática” das mulheres. No entender de Lorella Zanardo (que posteriormente transformou o documentário em livro com idêntico título<sup>90</sup>), as mulheres concretas com as quais convivemos são substituídas nas emissões televisivas por um conjunto de representações que reforçam estereótipos de gênero e buscam disciplinar o corpo do sexo feminino a partir de padrões masculinos. (RABENHORST; CAMARGO, 2013: 997-998).

Estudo que nos remete diretamente à pesquisa que aqui construímos: qual é a representação da mulher realizada na televisão brasileira? Que mulheres estão ali? Que estereótipos são ali dados?

Partindo dessas indagações, procuramos uma maior compreensão dos discursos midiáticos e a importância deles nas sociedades em que circulam. Também destacamos que não estamos afirmando que todos os discursos dados pela mídia são negativos. Ou seja, não anulamos os aspectos positivos que tais discursos podem carregar em si – ou, do contrário, as análises aqui

<sup>90</sup> ZANARDO, Lorella. *Il corpo dele donne*. Milano: Feltrinelli, 2010

propostas já estariam, de imediato, descartadas. Sabemos, de antemão, que tais enunciações não vão – na maior parte das vezes – a fundo nas demandas do movimento feminista, como ocorre em *Malu Mulher*. Mas, se há uma ausência de uma profundidade explícita, isso não significa que não haja problematizações sobre as demandas sócio-política-econômicas das mulheres, em outros programas. Assim como o fato de *Malu Mulher* trazer explicitamente tais questões, não é garantia de que sua protagonista não reproduza discursos machistas, como sabemos ser bastante plausível, visto sermos todos produtos de uma mesma cultura.

Sabemos também que o fato de um discurso ser generalista, ou fazer uso de um recurso massificador, hegemônico também pode propor uma maior valorização das minorias sociais, permitindo inclusive mudanças sociais extremamente importantes, como demonstrado em pesquisa anterior, sobre a revista impressa *Raça Brasil*<sup>91</sup>, que colaborou fortemente na elevação da autoestima do negro, bem como a fazer o mercado perceber o negro como um potente consumidor.

### 3.4. Sociotecnologia do Gênero

Assim, colocadas as questões identitárias e de representações sociais e midiáticas, apresentaremos a definição de feminino que trataremos ao longo desta tese, buscando manter um vínculo teórico entre as conceituações de representações sociais e de identidades. Assim, partindo do conceito de “tecnologia do gênero” apresentado por De Lauretis (1994), em que a autora constrói o gênero como uma representação, usando como apoio conceituações foucaultianas – que tratam o gênero como uma tecnologia (2007) – reposicionamos tais definições, acrescentando a elas uma vertente social, propondo, assim, uma “sócio-tecnologia do gênero”, conceito que trabalharemos ao longo das análises apresentadas nesta pesquisa.

Se tudo é então uma representação, sempre estruturada pelo simbólico, as naturalizações e culturalizações acerca do feminino também o são. A partir disso, trazemos a definição de feminino dada por De Lauretis como uma “tecnologia do gênero”. A autora – que construiu esse conceito a partir de Foucault – trata o gênero como uma representação:

O sistema de sexo-gênero, enfim, é tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social etc.) a indivíduos dentro da sociedade. Se as representações de gênero são posições sociais que trazem consigo significados diferenciais, então o fato de alguém ser representado ou se representar como masculino ou feminino subentende a totalidade daqueles atributos

<sup>91</sup> Em *Raça em Revista: identidade e discurso na mídia negra*, dissertação de mestrado de minha autoria, também sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dra. Rosana de Lima Soares, problematizamos o quanto espaços midiáticos voltados a minorias sociais colaboram na contraestigmatização desses grupos. A pesquisa também apresentou a questão do consumo: depois do lançamento de *Raça Brasil*, chegaram ao mercado muitos produtos destinados a esse público, como xampu, sabonete, hidratante etc. (GROSS, 2010)

sociais. Assim, a proposição de que a representação de gênero é a sua construção, sendo cada termo a um tempo o produto e o processo do outro, pode ser reexpressa com mais exatidão: 'A construção do gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação' (DE LAURETIS, 1994: 212).

Ou, nas palavras de Vale de Almeida (1996: 162): "[...] tanto o corpo sexuado como o indivíduo com gênero são resultados de processos de construção histórica e cultural". E, ao ser tratado como construção, perde a suposta naturalidade. Dessa forma, da premissa de que a realidade se constrói na linguagem, firmamos a importância do discurso midiático como enunciador das representações do imaginário social.

Isso posto, tratamos a mídia como lugar de grande importância social, visto que é veículo de grande influência – em todos os seus suportes. Afinal, mesmo que em um primeiro momento, os produtos fabricados por essa indústria fossem prerrogativa de poucos, a aceleração dos processos comunicacionais, por meio dos progressos tecnológicos – e uma consequente redução de custos –, massificou o acesso a esses produtos.

Ou, como traz Heloísa Buarque de Almeida, “[...] a tipificação do gênero na publicidade constitui parte de uma ‘tecnologia do gênero’, um discurso disciplinar e normativo que constitui algumas das representações hegemônicas acerca do gênero” (2002: 190).

Diante de tudo isso, é importante pensar no feminino que é construído na teledramaturgia brasileira. Sobre isso, Almeida (2007: 188) nos traz que:

As narrativas de grande penetração no cotidiano, em sua repetição de estruturas narrativas e de construções simbólicas, vividas com proximidade durante anos a fio, acabam por constituir parte das categorias culturais com as quais esses espectadores convivem, particularmente aqueles conteúdos que são mais comuns e repetitivos, como certa construção da heroína. É possível notar como o modelo ideal de feminilidade, na voz de muitas mulheres e homens no trabalho de campo em Montes Claros, assemelhava-se a certo tipo de heroína melodramática urbana e independente: uma mulher que trabalha fora, tem seu emprego e salário, que busca completude no amor, tem vida sexual associada ao amor, mas também é uma mãe dedicada, e por fim ainda soma-se a esse tipo ideal todo o *glamour* da mídia, tratando-se portanto de uma mulher linda, elegante, bem cuidada, que se veste com roupas da moda. Parece-me que esse foi um dos estereótipos, não o único, que ao longo das últimas duas décadas foram bastante reiterados nas novelas (principalmente das oito) (ALMEIDA, 2007: 188).

Isso posto, a afirmação de De Lauretis (1994), em que traz o gênero, o sentido de mulher/homem, bem como dos atributos associados a cada um desses universos socialmente postos como opostos e complementares –, coloca como correlacionais e inseparáveis tanto o produto quanto o processo de suas representações.

Assim, a representação do gênero – de homem e de mulher – tem em si conceituações preestabelecidas na sociedade em que se encontram, carregando nelas as formações discursivas (Foucault, 2008) coligadas a essas definições, permeando os valores inseridos nos discursos



circulantes, interferindo diretamente nas construções dessas representações. Assim, tais interferências estão presentes nesse processo de construção e, por consequência, em seus produtos.

Nas análises, procuraremos, dessa forma, demonstrar como se dão essas representações, ou como são construídas as políticas da representação dessa sócio-tecnologia do gênero mulher/feminino e do quanto essa construção problematiza e/ou atende às demandas das mulheres, do feminino e/ou do movimento feminista.

Buscaremos também apontar se a construção/representação dessas mulheres em relação a um discurso disciplinar e normativo, apresentado por Foucault (2007) e também debatido por Almeida (2002), reproduz (ou não) concepções hegemônicas sobre o feminino.

Desses conceitos, analisaremos as questões do feminino, ou do posicionamento da mulher na sociedade, de como estas são tratadas e/ou representadas na teledramaturgia brasileira, em seis eixos temáticos [*Cidadania, Políticas Públicas, Problemas Sociais; Corpo e Comportamento; Relações Amorosas e Familiares; Sexo e Sexualidade; Trabalho, Carreira e Sustento; e Violências Contra a Mulher*] – a serem explicados no capítulo 04, quando apresentamos o mapeamento temático realizado para esta tese, que englobam, por sua vez, 51 temas – também explicados no mesmo capítulo que os eixos.

Assim, partindo da afirmativa de De Lauretis (1994: 212), que trata a construção do gênero *como produto e processo de sua representação* (grifo nosso) e correlacionando-a às definições de Foucault (2007), que trata o sexo como uma tecnologia, adicionamos a esses sentidos uma reflexão sobre os aspectos socioculturais desse fenômeno.



**Figura 07:** Sociotecnologia do Gênero. O quadro acima problematiza o processo em que se dá a construção da sociotecnologia do gênero, conceito por nós elaborado a partir dos debates apresentados por Foucault (2007) e De Lauretis (1994). As separações foram realizadas de maneira a explorar as etapas desse processo, apenas para que se tornasse possível a compreensão desses “mini-processos”, mas com isso não queremos, em momento algum, estabelecer uma relação de anterioridade, como se uma ação fosse posterior à outra; apenas fizemos tais separações para representar de forma lógica a análise que aqui buscamos para esse conceito

O quadro acima apresenta as partes que compõem a *sociotecnologia do gênero*, em que compreendemos que – tal como traz De Lauretis, o sistema sexo-gênero é um aparato sociocultural e semiótico –, tudo é um composto sociocultural, sempre a partir da linguagem, de onde construímos nossa realidade, e de onde tudo parte.

Dessa forma, do pressuposto de que, para nós, toda definição é cultural, toda nomenclatura parte da linguagem e, por princípio, segue uma convenção. Assim, consequentemente, os valores sociais foram, em algum momento da história desta sociedade que analisamos, construídos por uma linguagem ali instaurada.

Assim, encerramos a Parte I desta pesquisa, tendo apresentado, por fim, o conceito que buscaremos nas análises das protagonistas: por meio do *ethos* e das *cenar de enunciação*,

buscaremos análises das enunciações realizadas nos programas – tanto das protagonistas quanto de outras *vozes* –, em que vincularemos tais análises à *sociotecnologia do gênero*.

A parte II também contará com três capítulos e trará o mapeamento da amostragem, com uma explanação desde sua concepção até seus resultados, bem como análises cruzadas sobre os levantamentos que o mesmo permitiu.

O primeiro capítulo desta segunda parte, explica mais amplamente o objeto de pesquisa e o *corpus* selecionado; traz também os diretores e roteiristas responsáveis pelos 15 programas estudados nesta pesquisa, assim como um levantamento estatístico dos eixos temáticos e os temas que os formam. Também apresentamos as protagonistas e suas demandas – temas mais problematizados, dores e alegrias.

O segundo e terceiro capítulos trazem os resultados do mapeamento, quais foram as temáticas levantadas, a partir de qual olhar e como foi construído esse levantamento. Traz também um panorama dos temas, tanto de forma global, quanto em cada programa. E, a partir dos resultados – além dos eixos temáticos – o agrupamento dos programas por similaridades.



PARTE II  
**AS VOZES QUE FALAM**



# Entre Malu e Suburbia: as décadas de problematizações do feminino

Iniciamos a segunda parte desta tese retomando o objeto de pesquisa, para abrirmos, assim, a explanação sobre a metodologia utilizada nos dois momentos de análise. Tal como em 2010, quando realizamos um mapeamento em *Raça em Revista: identidade e discurso na mídia negra* (GROSS, 2010), aqui também construímos um banco de dados para desenvolver, inicialmente, uma análise de conteúdo de parte dos programas já elencados no Capítulo 2.

Para a construção do banco de dados, fizemos uso da mesma, e também gratuita, tecnologia utilizada no mestrado: o *Microsoft SQL Express (2008 R2)*. Entretanto, para a realização desse mapeamento, além do banco de dados, foi desenvolvido um sistema exclusivo em C# (lê-se *C sharp*), na plataforma *.net*, com *Framework 4.5*, como podemos observar o resultado de uma das telas (mapeamento).

The screenshot displays a software interface for thematic mapping. The main area is a grid with 15 rows and 20 columns. The first column lists various themes, such as 'Ações (temas) - saúde / rede apoio social', 'Alcoolismo / Drogas / Jogo / Vícios', 'Associação Feminina / Solidariedade Feminina', 'Amor / Romance', 'Assédio Moral / Bullying', 'Assédio Sexual', 'Auto-Estima', 'Beleza / Estética', 'Caráter', 'Casamento', 'Casamento (caso natural)', and 'Ciclo da Família'. The subsequent 19 columns are color-coded and labeled with roles: P1, P2, P3, P4, ADJ, ADJ, ADJ, ADJ, ANT, ANT, ANT, ANT, NAR, NAR, NAR, NAR, CAM, CAM, CAM, CAM. Each cell in the grid contains a small icon and a number in parentheses, representing the mapped enunciators. On the right side, there are three panels: 'Consumo de Mídia - Protagonista(s)', 'Protagonista Mídia', and 'Cenas Seleccionadas'. The 'Consumo de Mídia' panel shows a table with columns for 'Nome' and 'Tema'. The 'Cenas Seleccionadas' panel shows a list of selected scenes with columns for 'Nome' and 'Tema'.

Figura 08: Tela do sistema do mapeamento realizado: a coluna da esquerda, intercalada em preto e cinza, com fonte branca, traz os temas mapeados; as colunas coloridas, com quatro subcolunas cada, apresentam os enunciadores mapeados [protagonista, antagonista, adjuvante, narrador, câmera e cenografia], sendo que cada um pode problematizar o tema positiva ou negativamente – por uma questão sistêmica, tem-se o dobro de colunas para que fosse possível excluir algum erro; por fim, a coluna cinza da direita apresenta duas outras partes do mapeamento: a superior, nos mostra os tipos de mídia que as protagonistas consumiram ao longo dos capítulos/episódios mapeados [cartaz, cinema, HQ/quadrinhos, internet, jornal, livro, mala-direta, *outbus*, *outdoor*, panfleto, publicidade, rádio, revista, televisão] e o conteúdo consumido [entretenimento, informação, publicidade]; a inferior, as cenas selecionadas ao longo do mapeamento, para posterior seleção e compilação, para a análise filmico-discursiva dos programas

No Capítulo 2, apresentamos dois recortes para os programas aqui estudados: o primeiro, a partir de um levantamento que trazia programas brasileiros que tivessem apenas mulheres como protagonistas, resultando em uma seleção de 44 títulos (cf. Tabela 11, p. 81), abrangendo todas as emissoras existentes no país, tanto em canais abertos quanto fechados. E um segundo, a partir desse recorte, como também demonstrado no mesmo capítulo, com a escolha de produções da Rede Globo e, conseqüentemente, das que tivemos acesso ao material audiovisual [Tabela 13, p. 83], com uma nova seleção de dezenove programas e que reproduzimos na tabela a seguir.

	Programa	Formato	Ano de Transmissão	Tempo Diegético = Veiculação
1	Malu Mulher	Seriado	1979/1980	Sim
2	Delegacia de Mulheres	Seriado	1990	Sim
3	Memorial de Maria Moura	Série	1994	Não
4	Engraçadinha... seus amores e seus pecados	Minissérie	1995	Não
5	A Justiceira	Seriado	1997	Sim
6	Hilda Furacão	Série	1998	Não
7	Mulher	Seriado	1998/1999	Sim
8	Chiquinha Gonzaga	Série	1999	Não
9	A Diarista	Sitcom	2004 a 2007	Sim
10	Sob Nova Direção	Sitcom	2004 a 2007	Sim
11	Antônia	Seriado	2006/2007	Sim
12	Aline	Seriado	2008/2009	Sim
13	Cinquentinha	Minissérie	2009	Sim
14	Maysa - quando fala o coração	Minissérie	2009	Não
15	As Cariocas	Unitário	2010	Sim
16	Divã	Seriado	2011	Sim
17	Tapas & Beijos	Seriado	2011/2012	Sim
18	As Brasileiras	Unitário	2012	Sim
19	Subúrbia	Minissérie	2012	Não

Tabela 14: o tempo diegético e o tempo enunciativo dos programas apresentados até este momento

A exibição desses programas deu-se em momentos muito distintos da sociedade brasileira, sendo o primeiro deles – *Malu Mulher* – veiculado em duas temporadas, em 1979 e em 1980; e o último – *Suburbia* –, em 2012. Desse recorte, treze programas trouxeram em suas enunciações representações diegéticas de sua própria época; os seis restantes contam histórias de outras épocas que não coincidem com o período de veiculação dos mesmos.

Apesar de acreditarmos que, mesmo quando um programa representa uma época distinta à da sua veiculação, o mesmo carrega em si representações do período de sua enunciação, trazendo em seus discursos valores de seu tempo, esses programas não farão parte do *corpus* de estudo.

Entendemos, assim, que um discurso agrega valores de seu tempo, independentemente do período que pretende retratar. É o que reafirma Kornis, quando nos traz suas análises a respeito da minissérie *Agosto* (Globo, 1993):

Ao reconhecermos em *Agosto* o caráter de um documento histórico que, através de determinada forma e com olhar de hoje, dá significado ao passado, sabemos estar diante de elementos de representação dos acontecimentos de agosto de 1954 construídos por uma série de televisão (KORNIS, 1994: 98).

Em outras palavras, apesar do programa ter um caráter de documento histórico, ele traz enunciações do momento em que foi criado, ou seja, é o presente que dá significação ao passado,



e que Kornis explicita, ao dizer que a série construiu uma representação dos acontecimentos daquele agosto de 1954.

Assim, da seleção dos dezenove programas a serem estudados nesta tese, apontamos uma peculiaridade entre seus formatos: todos os doze programas episódicos (dez seriados e dois unitários) têm um tempo diegético contemporâneo ao período de suas veiculações; mas, em relação às séries e minisséries, tal observação é contrária: dos sete programas elencados, seis realizam rearticulações de um período divergente do momento de sua enunciação, tendo a exceção na minissérie *Cinquentinha*, que, apesar de ter sido apresentada como tal, inicialmente seria exibida como seriado. Entretanto, a construção narrativa, e seus *ganchos* entre os episódios, transformaram-na em uma minissérie<sup>92</sup>.

O que, enfim, observamos, é que os programas que sofrem divisões em capítulos possuem narrativas mais longas e mais complexas, com uma maior diversidade de núcleos dramáticos, possuindo, assim, uma estrutura melhor direcionada a expor uma história de maior longevidade e, por consequência, necessitando de uma divisão que ligue suas partes – o que não ocorre (ou ocorre com menor intensidade) em programas episódicos, que possuem, como já explicitado, uma narração iniciada e encerrada no próprio episódio. Isso posto, parece-nos correto afirmar que os programas capitulares aqui estudados apresentam uma estrutura que permite, mais facilmente, contar uma história de épocas distintas, que abre espaço para uma construção envolvendo os mais variados, permitindo, dessa forma, a possibilidade de se construir histórias de tempos distantes, com maior quantidade de capítulos, permitindo também uma maior complexidade narrativa.

Diferentemente dos estudos que buscam pesquisar as representações de outras épocas ou, inclusive, de procurar perceber como se dão as construções dos outros períodos, o que aqui propomos não visa tal intento. Nossa sugestão, ao contrário, busca compreender a mulher construída nos discursos ficcionais brasileiros contemporâneos. Queremos, como já problematizamos nos capítulos anteriores, saber quais demandas a televisão brasileira, e sua teledramaturgia, dá como pertencentes ao universo da mulher. Para tanto, acreditamos que um *corpus* mais atual torna nossa análise mais pertinente à proposta, pois permite situar a temática do feminino em relação estreita com questões sociais, políticas e culturais. Entre outros objetivos, desejamos também problematizar o papel social da televisão, em geral, e suas relações com a sociedade brasileira, em particular. Está nas funções do veículo debater problemas sociais? É característica da teledramaturgia ser visionária e discutir temas tabus ou que ainda têm certa rejeição pelo público? Cabe aos programas de ficção levar para os lares – se ainda pensarmos a TV

---

<sup>92</sup> Informações disponíveis em:

<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/cinquentinha/curiosidades.htm>.

como um veículo doméstico – as violências sofridas pelas mulheres? Apresentar os casos de estupro, de pedofilia, de violência doméstica? A experiência tem nos mostrado que sim. Pode não ser tarefa obrigatória, mas a TV vem cumprindo tal papel desde muito. É assim em muitas das telenovelas da autora Gloria Perez, com o chamado *merchandising social*, como *De Corpo e Alma* (Globo, 1992), em que debateu doação de órgãos e transplantes de coração; *Explode Coração* (Globo, 1995), com os depoimentos das mães com filhos desaparecidos; e a não menos polêmica *Barriga de Aluguel* (Globo, 1990), com temática homônima ao título. É assim também em alguns momentos – como demonstraremos nos próximos capítulos – nos programas analisados nesta pesquisa.

Enfim, as perguntas que colocamos e que buscaremos apontar se fazem (ou não) parte dessa teledramaturgia, envolvem questionamentos como:

- quais demandas do feminino emergem de suas protagonistas?
- que outras demandas existentes na nossa sociedade estão carregadas em suas enunciações?
- que mulheres a televisão representa em sua ficção?
  - ✓ que características essas mulheres têm?
- e, por fim, como tudo isso é construído do ponto de vista discursivo?

Assim, apesar da marca temporal que todo discurso carrega, optamos por estudar produções mais contemporâneas à nossa pesquisa, reduzindo o escopo inicial de dezenove para quinze programas. Como anteriormente explanado, a seleção apresentava treze programas contemporâneos à sua diegese e seis com narrativas de outras épocas. Dos treze primeiros, apenas um – *Cinquentinha* – pertence ao formato capitular; os outros doze, episódicos, distribuem-se em dez seriados – duas *sitcoms* – e dois unitários.

Os seis programas capitulares, todos de períodos mais distantes, são distribuídos metade em séries [*Memorial de Maria Moura* (1994); *Hilda Furacão* (1998); e *Chiquinha Gonzaga* (1999)] e metade em minisséries [*Engraçadinha... seus amores e seus pecados* (1995), *Maysa*, quando fala o coração (2009); e *Suburbia* (2012)].

*Memorial de Maria Moura* traz a vida da protagonista em pleno século XIX, uma mulher que foge aos estereótipos do período em nome de sua liberdade e do direito à herança que seu pai havia lhe deixado, mas que seus primos entendiam pertencer a eles, visto ela ser mulher. *Chiquinha Gonzaga* é uma série biográfica, que traz a vida (1847-1935) da maestrina feminista e abolicionista que revolucionou seu tempo, tanto pela luta em favor dos negros escravos, quanto por seus posicionamentos nada submissos e que iam de encontro aos interesses patriarcais do período. Também uma minissérie, *Maysa* traz a vida da cantora que escandalizou a sociedade brasileira com seu comportamento, até sua morte prematura, em um acidente de carro, aos 40 anos, em janeiro de 1977.

*Engraçadinha... seus amores e seus pecados* é adaptação da obra homônima de Nelson Rodrigues. Apresentada em dois tempos, quando adolescente e depois já casada e mãe de filhos adultos, a minissérie conta a vida de Engraçadinha entre os anos 1940-1960, uma mulher que se permitiu aos prazeres e, após uma tragédia, se recolhe a uma vida religiosa. Narrativa dos anos 1950-1960, *Hilda Furacão* apresenta a sociedade mineira dos *Anos Dourados* e conta a história de uma jovem que, após consultar uma cartomante, abandona o noivo no dia do casamento, em nome da espera do “verdadeiro amor”. Fugida de casa e sem recursos, Hilda vai parar na zona boêmia de Belo Horizonte, tornando-se a prostituta mais requisitada da cidade. É ali que ela recebe o apelido de Hilda Furacão e onde também conhece o amor previsto por Madame Janete, Malthus, jovem seminarista, do interior de Santana dos Ferros, conhecido como Santo. *Suburbia* é o programa capitular mais recente entre os seis aqui apresentados, mas, apesar disso, tem uma diegese complexa, muito em função da multitemporalidade característica de seu diretor, Luiz Fernando Carvalho, como veremos mais à frente. A minissérie também se torna importante para nossas análises por trazer o subúrbio carioca, o funk, a violência e a exploração social ao debate, características que exploraremos nas análises.

Acreditamos que trabalhar com um produto biográfico seja bastante pertinente para pensarmos os *efeitos de sentido* que um programa pode engendrar, especialmente por termos focado nosso recorte em protagonistas mulheres. No caso de biografias, além do protagonismo narrativo é o protagonismo de sua própria vida que se coloca em cena. Assim, entre *Chiquinha Gonzaga* e *Maysa*, selecionamos a última, visto sua maior contemporaneidade com o restante do *corpus*. Por outro lado, a mescla temporal que *Suburbia* carrega, perpassando os anos 1970 até os 1990, chegando, talvez, a invadir os 2000, traz bastante proximidade com o restante dos programas selecionados.

À exceção de *Cinquentinha* – inicialmente um seriado – o que percebemos é que, dentre os formatos aqui problematizados, os seriados geralmente não são produtos de época, permitindo um debate voltado a questões mais contemporâneas, fator que julgamos não ser apenas uma questão ligada aos conteúdos e temáticas tratados mas, também, a aspectos formais e estéticos. *Suburbia* e *Maysa*, como explicado, mantêm certa contemporaneidade (dado o caráter mais recente de suas histórias) e por isso permanecem no estudo. Assim, após essas advertências, temos definido o escopo dos programas deste estudo, ficando assim distribuídos:

- **Seriados:** *Malu Mulher; Delegacia de Mulheres; A Justiceira; Mulher; Antônia; Aline; Divã; Tapas & Beijos.*
- **Sitcoms:** *A Diarista; Sob Nova Direção.*
- **Unitários:** *As Cariocas; As Brasileiras.*
- **Minisséries:** *Cinquentinha; Maysa, quando fala o coração; Suburbia.*

#### 4.1 As Representações do Feminino: de 1979 (*Malu Mulher*) a 2012 (*Subúrbia*)

Os quinze programas perfazem uma soma de 167 capítulos/episódios<sup>93</sup>, alcançando mais de 104 horas de produção audiovisual. Se considerarmos o total de capítulos/episódios, abrangemos 55,09% [92/167] das temporadas selecionadas no mapeamento; mas, se olharmos pelo total de horas de veiculação, chegamos a quase 60% do material, com 61,5 horas trabalhadas.

	Programa	Temporadas Veiculadas	Anos Selecionados	Episódios Capítulos Disponíveis	Mapeados (50%)
1:	Malu Mulher	1979/1980	1979/1980	10	5
2:	Delegacia de Mulheres	1990	1990	14	7
3:	A Justiceira	1997	1997	12	6
4:	Mulher	1998/1999	1999	9	5
5:	A Diarista	2004 a 2007	2004	6	3
6:	Sob Nova Direção	2004 a 2007	2005	8	5
7:	Antônia	2006/2007	2006/2007	10	5
8:	Aline	2008 a 2010	2008/2009	8	4
9:	Cinquentinha	2009	2009	2	2
10:	Maysa - quando fala o coração	2009	2009	4	4
11:	As Cariocas	2010	2010	10	5
12:	Divã	2011	2011	8	4
13:	Tapas & Beijos	2011 a 2015	2011	36	18
14:	As Brasileiras	2012	2012	22	11
15:	Subúrbia	2012	2012	8	8

Tabela 15: Programas mapeados. Ao todo 167 capítulos/episódios. Desses foram mapeados, pelo menos, 50% do material – quando por esse recorte. Considerados os arredondamentos, mapeamos 55,09% ou 92 capítulos/episódios

Numericamente, esses programas apresentam um universo de 42 protagonistas – isto porque os *unitários* *As Cariocas* e *As Brasileiras* têm uma protagonista diferente a cada episódio, ou seja, o primeiro tem dez e o outro, 22. *Malu Mulher*, *A Justiceira*, *A Diarista*, *Aline*, *Maysa*, *Divã* e *Subúrbia* são os que apresentam protagonista exclusiva. *Mulher*, *Sob Nova Direção* e *Tapas & Beijos* contam com duas protagonistas cada. Além desses, *Cinquentinha*, *Antônia* e *Delegacia de Mulheres* apresentam um número maior de protagonistas permanentes: o primeiro três, o segundo quatro e o terceiro, seis.

<sup>93</sup> Tal como demonstrado no Capítulo 2, os programas que exigem um acompanhamento do todo, ou de boa parte do programa, são divididos em capítulos, como telenovelas, séries (e suas subdivisões). Por sua vez, os seriados (e *sitcoms*) são divididos em episódios, que na sua duração compreendem uma história com começo, meio e fim, permitindo à audiência uma presença mais aleatória.

#### 4.2. O Mapeamento: ideia e concepção

A perspectiva de apresentar um panorama sobre os temas tratados trouxe a necessidade de se criar um banco de dados, visto que a realização manual desse mapeamento tornaria a proposta inviável de se executar no período dedicado a essa parte da pesquisa. Além disso, a compreensão do que seria efetivamente mapeado não permitiu que essa etapa acontecesse anteriormente, exigindo inúmeras incursões ao material, de modo não-linear, para que ao mesmo tempo pudéssemos conhecer seus enredos, descrever suas narrativas e organizar seu mapeamento, antes de proceder à seleção das cenas a serem analisadas.

Dessa forma, após ter assistido aos programas várias vezes, de já haver elaborado várias concepções para o mapeamento – que primeiramente seria manual, abrangendo temas mais amplos, apenas enunciados pelas protagonistas –, chegamos à percepção final dos itens que deveriam formar o mesmo, tendo assim incluído também no mapeamento os antagonistas, os adjuvantes, os narradores, a câmera e a cenografia.

Ademais, também foi apontado o consumo de mídia das protagonistas: qual veículo [cartaz, cinema, HQ/quadrinhos, internet, jornal, livro, mala-direta, *outbus*, *outdoor*, panfleto, publicidade, rádio, revista, televisão] e que tipo de conteúdo consomem [entretenimento, informação, publicidade], transformando o mapeamento mais do que um levantamento temático, abrangendo além dessas, informações como quantidade de protagonistas, profissão, etnia, atrizes; bem como, a listagem dos episódios ou capítulos de cada programa, duração e seus respectivos diretores e roteiristas.

A complexidade da proposta gerou uma segunda demanda: como alimentar o banco de dados, enquanto se assiste aos programas, pensando ao mesmo tempo no próprio enredamento que as narrativas audiovisuais possuem? Em uma cena de multiplicidade temática, na presença da protagonista, de adjuvantes e de antagonistas, buscando observar concomitantemente a cenografia, a câmera e narrador (se houver), como resolver tal amplitude? Como não permitir que o mapeamento perca a riqueza sincrética que o audiovisual produz?

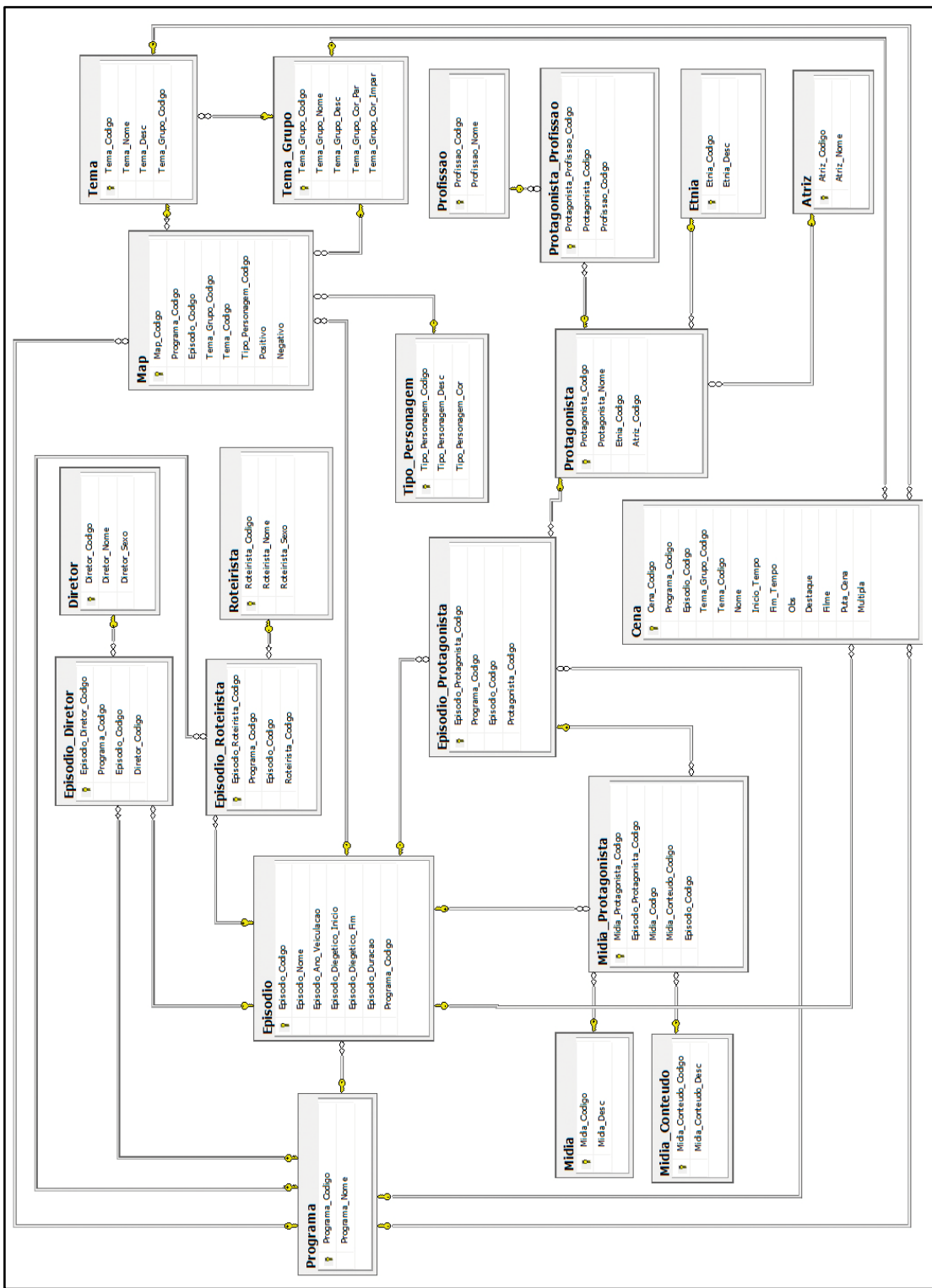


Figura 09: Diagrama do mapeamento dos programas, gerado no SQL, em que é possível compreender as conexões existentes entre os elementos que compõem todo o mapeamento

A figura anterior traz o diagrama de banco de dados representativo do que foi criado para o mapeamento desta tese, demonstrando o quanto essa demanda de nossa proposta tornou indispensável a realização de um mapeamento não-manual.

Diante dos questionamentos apresentados, pensamos que a única forma de manter essas perguntas na pauta da pesquisa, seria por meio de um sistema (cf. Figura 09, p. 135) que permitisse tal dinamicidade. Necessidade esta que não ocorreu para a criação do banco de dados populacionais, também elaborado com exclusividade para esta tese, e que contou com informações dos Censos do IBGE (1950 a 2010), dos PNADs do mesmo período, bem como pesquisas realizadas pelo IPEA – tal como explicado anteriormente.

Além disso, para uma segunda etapa das considerações aqui propostas – a análise de um filme, que explicaremos mais à frente –, o sistema também permite uma seleção das cenas que a pesquisadora julgar merecer destaque. O próprio sistema já seleciona automaticamente o programa que está sendo mapeado e seu respectivo capítulo/episódio, faltando optar pelo tema em questão, escrever uma indicação da cena no campo “nome”, bem como informar o início e o fim da mesma, de acordo com o *time* do vídeo. Também é possível escrever outros comentários no campo de observações.

Algumas cenas, dentre as selecionadas, possuíam múltiplos temas – hipótese não cogitada durante a criação do sistema. Assim, para resolver essa demanda, determinamos, por padrão no início do campo *nome* a palavra “MÚLTIPLO”, em letras maiúsculas, seguida dos temas que complementam a cena, além do já selecionado no campo anterior (se necessário, uma breve explicação da cena seria escrita nas observações). Outra possibilidade para a seleção das cenas é o quanto a cena em questão tem mais destaque que as outras. Assim, o campo “destaque”, quando clicado também permitiu uma seleção com um critério maior.

Figura 10: Tela da seleção das cenas, no exemplo com *Suburbia*, tratada pela emissora como seriado e por isso nomeamos os arquivos como episódios, mas em nossa pesquisa e metodologia, *Suburbia* é uma minissérie

Enfim, preenchido o mapeamento, o sistema oferece relatórios completos: geral, por programa, por episódio, por diretor e por roteirista e tipos de personagem – com todos os dados exportados dinamicamente<sup>94</sup> para arquivo Excel.

#### 4.2.1. As Vozes Mapeadas

Mas o que então mapeamos? Que *vozes* analisamos? Ou melhor: quem tem voz nesses programas? Hegemônicos ou subalternos? Dominantes ou dominados? Estabelecidos ou *outsiders*? Consagrados ou estigmatizados?

Ao longo dos anos desta pesquisa, quanto mais assistíamos aos programas, mais incômodo tínhamos em mapear apenas as protagonistas. Afinal, seria possível uma análise robusta, pertinente sobre Conceição (*Suburbia*), sem considerar Jéssica, a antagonista? É também plausível ignorar os movimentos que a câmera faz nessa protagonista, realizando um completo escaneamento em seu corpo? Quanto dizem os narradores de *As Cariocas* e *As Brasileiras* sobre as 32 mulheres ali representadas? Que informações são ditar pelas cenografias desses programas,

<sup>94</sup> Quando o sistema exporta dinamicamente para uma planilha Excel, significa que ele abre o programa automaticamente, já com os resultados na tela.



enquanto enunciador<sup>95</sup>? Seria crível uma análise sem um olhar sobre as/os adjuvantes? Acreditamos que, possivelmente, sim; mas, sob nosso olhar, a criação de sistema mais geral permitiu uma visão mais ampla. Assim, a partir de tal possibilidade, elencamos seis tipos de enunciadore, cujas temáticas foram listadas a partir do que emergiu nos programas. São eles:

- **protagonista:** “personagem principal, aquela que ganha o primeiro plano da narrativa” (BRAIT, 1990: 89);
- **adjuvante (ou coadjuvante):** “personagem secundária que está ao lado do protagonista ou do antagonista e que, como eles, pode estar individualizada ou não. O adjuvante também pode ser figurado por meio de um elemento não humano: uma máquina, uma fada, um animal” (BRAIT, 1990: 87);
- **antagonista:** “é o opositor, o protagonista às avessas. Muitas vezes, o antagonista é uma só personagem. Outras, pode ser manifestado por um grupo de personagens, individualizadas ou representantes de um certo grupo” (BRAIT, 1990: 87)
- **narrador:** pode ser apresentado em *voz off* ou em *voz over*: na primeira, o narrador não é conhecido do público, sendo apenas uma entidade que faz conexão a fatos ou oferece informações não dadas na cena; na segunda, a narração fica por conta de um dos personagens da história;
- **câmera:** a câmera só foi considerada um enunciador quando seu movimento era dado como uma ação própria, não podendo ser considerado como o olhar de algum outro personagem ou apenas um enquadramento, parte “natural” da cena;
- **cenografia:** neste aspecto, apenas consideramos os elementos cenográficos que “diziam” algo sobre os temas que aqui problematizamos – elementos como luz, enquadramento, figurino estarão presentes na análise fílmica.

Em relação à trilha sonora, ressaltamos que a mesma não foi inserida no mapeamento como um enunciador, porque não acreditamos ter capacitação técnica específica para tais análises. Assim, no âmbito geral, esse elemento não foi inserido, embora tenhamos convicção de sua importância na composição narrativa dos programas, algumas vezes corroborando outros elementos estilísticos apresentados, outras vezes deles se distanciando, gerando efeitos de sentido diversos. Entretanto, em programas como *Antônia*, *Maysa* e *Suburbia*, em que a música compunha fortemente a narrativa, ela entrou nos apontamentos temáticos, tendo as letras como ponto de observação.

#### 4.2.2. Sobre o Que Falam?

Além de quem fala, o que fala? Quais temas emergem dessas mulheres? E de seus antagonistas e adjuvantes – sejam eles mulheres ou homens?

De um prévio conhecimento parcial, construído a partir do acompanhamento dos programas, já sabíamos o quanto alguns temas estariam neles presentes. Um capítulo de *Maysa* é suficiente para compreender as angústias que a cantora carrega; da mesma forma um episódio

---

<sup>95</sup> A análise da cenografia num âmbito mais global será dada no último capítulo desta tese, quando analisarmos o filme de compilação das cenas.

de *Antônia* basta para entender a luta dessas amigas pelo sucesso tanto na vida profissional quanto na vida amorosa; em *Tapas & Beijos* não é diferente: o amor e a realização pessoal estão dados ali, de forma tão intensificada quanto a importância daquela amizade para ambas protagonistas [como veremos mais adiante].

Obviamente que, se os temas *emergem* dos programas, eles o fazem *também* sob o nosso olhar. Ou seja, existem dois elementos que dão vida a eles: um, o programa em si, as enunciações ali dadas; dois, a interpretação que a pesquisadora dá a essas enunciações, por meio de seu olhar e pela busca de um afastamento pessoal, procurando sempre manter um ponto de vista técnico e científico sobre o objeto. Mas, como bem sabemos, nenhum olhar é isento, assim como os discursos são alocados, estão situados e comprometidos com certas visões de mundo. Ou como nos traz Hall (cf. citação no Capítulo 2, p. 91), sempre falamos de algum lugar, tudo está localizado, posicionado.

Isso posto, de nossas observações, vimos programas que debatem a importância da beleza, da estética; trazem os estereótipos do feminino – tanto nas ações das personagens, quanto nas verbalizações; problematizam a sexualidade, a objetificação da mulher (e do homem também); carregam o amor e as relações amorosas, familiares e sociais como algo importante na vida dessas mulheres. Mas também debatem a política, o direito sobre o próprio corpo, a maternidade, bem como o trabalho apenas como meio de sobrevivência, o trabalho doméstico – e a exploração em cima dessas trabalhadoras –, a questão da independência econômica e as profissões, e o sonho em se ter uma carreira e se realizar profissionalmente.

Ao todo, foram listados 51 temas. Buscando facilitar sua compreensão, distribuimos os temas em seis eixos: ***Cidadania, Políticas Públicas, Problemas Sociais; Corpo e Comportamento; Relações Amorosas e Familiares; Sexo e Sexualidade; Trabalho, Carreira e Sustento; e Violências Contra a Mulher.***

***Cidadania, Políticas Públicas e Problemas Sociais*** apresenta temas como política, aborto, saúde da mulher, ações afirmativas – governamentais e/ou não-governamentais –, racismo, entre outros. ***Relações Amorosas e Familiares*** traz ao debate temas que dizem respeito à importância que o amor – por meio das mais diversas relações – tem na vida das mulheres, desde casamento, maternidade, família, também tratando de temáticas comumente vistas como negativas, tais como rompimento e traição. ***Trabalho, Carreira e Sustento*** problematiza independência econômica da mulher, a dupla jornada de trabalho, a profissão – aqui vista como carreira, como escolha –, em oposição ao trabalho que visa à sobrevivência. O eixo também traz a questão da exploração trabalhista, o trabalho doméstico, a prostituição, entre outros. ***Corpo e Comportamento*** trata desde autoestima, caráter, e “estereótipo do feminino” – tema de maior amplitude deste mapeamento e que um pouco mais à frente iremos detalhar –, até “beleza/estética”, “religiosidade”, “inteligência”, “subserviência e fragilidade feminina”.

*Sexo e Sexualidade*, por sua vez, mapeia a sexualidade entre os mais diversos gêneros e possibilidades<sup>96</sup>, sedução, sensualidade e erotização, e objetificação da mulher. Por fim, o eixo que problematiza as *Violências Contra a Mulher* irá apontar três agrupamentos internos: o que abrange os assédios (moral – este também listado como *bullying* – e sexual); o que responsabiliza a mulher por várias questões, como o tormento do outro, a traição do homem, a violência e o assédio sofridos; e os mais variados tipos de violência, englobando aqui a doméstica, a física, a sexual, a social. Assim agrupados nos eixos temáticos aqui descritos, a Tabela 16, apresentada a seguir, traz os 51 temas mapeados.

---

<sup>96</sup> As várias possibilidades não são debatidas nesta tese, visto não ser este o tema da pesquisa. Se surgir em alguma cena selecionada, sexualidade, não importando gênero ou quaisquer outras alternativas, será analisada com mais profundidade. No mapeamento, apenas será apontado se foi ou não debatida – positiva ou negativamente –, de forma quantitativa.

EIXO TEMÁTICO	TEMA
<b>Cidadania Políticas Públicas Problemas Sociais [5 temas]</b>	Aborto (direito / saúde / não exposição social)
	Cidadania / Empoderamento da mulher / Políticas Públicas para a mulher
	Participação Política
	Racismo
	Saúde da Mulher
<b>Corpo &amp; Comportamento [9 temas]</b>	Alcoolismo / Drogas / Jogo / Vícios
	Autoestima
	Beleza / Estética
	Caráter
	Estereótipo do Feminino
	Inteligência
	Religiosidade / Crença / Superstição
	Subserviência Feminina / Fragilidade Feminina / Necessidade em se chamar um homem para resolver a situação / Mulher sendo protegida por um homem / Homem controlando a mulher
	Superioridade da mulher / Independência emocional da mulher
<b>Relações Amorosas &amp; Famíliares [12 temas]</b>	Amizade Feminina / Solidariedade Feminina
	Amor / Romance
	Casamento (curso natural)
	Casamento / Relação Estabelecida
	Disputa por um homem / Mulher marcando território (em relação a um homem)
	Família
	Maternidade / Instinto Materno / Filhos
	Mulher comandando a relação amorosa
	Mulher é objeto social do homem
	Separação / Divórcio / Rompimento
	Traição (da mulher)
	Traição (do homem) / Perdão à traição masculina
<b>Sexo &amp; Sexualidade [4 temas]</b>	Objetificação da Mulher (+ sexual)
	Poder da Sedução Feminina
	Sensualidade Feminina / Erotização da Mulher
	Sexualidade da Mulher

Tabela 16: Eixos temáticos e temas do mapeamento elaborado com exclusividade para esta tese

EIXO TEMÁTICO	TEMA
<b>Trabalho Carreira Sustento [10 temas]</b>	Chefe de Família
	Dupla jornada de trabalho
	Educação formal da mulher / Falta de acesso à educação
	Exploração trabalhista
	Independência / Autonomia econômica
	Mulher responsável pela administração da casa, da família
	Profissão / Carreira / Luta pelo sonho profissional / Valorização do Trabalho Feminino
	Prostituição
	Trabalho doméstico
	Trabalho remunerado
<b>Violências Contra A Mulher [11 temas]</b>	Assédio Moral / Bullying
	Assédio Sexual
	Responsabilização da Mulher (falha da mulher)
	Responsabilização da Mulher (tormento do outro)
	Responsabilização da Mulher (traição do homem)
	Responsabilização da Mulher (violência sofrida)
	Violência (em vários tipos/contextos)
	Violência Doméstica
	Violência Física
	Violência Sexual
Violência Social	

**Tabela 16:** Eixos temáticos e temas do mapeamento elaborado com exclusividade para esta tese [continuação]

Alguns temas, apesar de parecerem relativamente simples, como o que carrega na sua nomenclatura a expressão “estereótipo do feminino”, são na verdade bastante complexos. O aqui citado envolve uma diversidade de situações tamanha, que o agiganta e o transforma na temática de maior alcance deste mapeamento, com 585 apontamentos (de 5.011), representando 11,67% do todo – o único tema a passar a casa dos 10%, como veremos a seguir. “Violência (em vários tipos / contextos)” problematiza violências de gênero – geralmente verbais –, aquela que só foi sofrida por ser mulher, do contrário, não teria acontecido.

Ainda sobre a temática em debate, difícil fica não elencar, principalmente nas questões de *Corpo e Comportamento*, algo que não seja colocado por nossa cultura como “estereótipo do feminino”, visto que o assunto abrange modos de se sentar, de agir, de falar, de se relacionar, de se vestir, entre outros. Isso posto, fazemos a ressalva de que a temática poderá ser melhor exemplificada por meio da análise fílmica, composta por uma seleção de imagens dos programas, quando conseguiremos demonstrar explicitamente o que determinamos para tal enquadramento.

EIXOS	TEMAS EM DESTAQUE [OS 15 +]	%
Corpo e Comportamento	Estereótipo do Feminino	11,67%
Sexo e Sexualidade	Sensualidade Feminina / Erotização da Mulher	9,54%
Sexo e Sexualidade	Sexualidade da Mulher	7,42%
Relações Amorosas e Familiares	Amor / Romance	7,10%
Relações Amorosas e Familiares	Maternidade / Instinto Materno / Filhos	5,41%
Corpo e Comportamento	Subserviência Feminina / Fragilidade Feminina / Necessidade em se chamar um homem para resolver a situação / Mulher sendo protegida por um homem / Homem controlando a mulher	5,37%
Trabalho, Carreira e Sustento	Profissão / Carreira / Luta pelo sonho profissional / Valorização do Trabalho Feminino	4,25%
Corpo e Comportamento	Beleza / Estética	3,87%
Relações Amorosas e Familiares	Casamento / Relação Estabelecida	3,79%
Relações Amorosas e Familiares	Amizade Feminina / Solidariedade Feminina	3,37%
Corpo e Comportamento	Religiosidade / Crença / Superstição	3,33%
Sexo e Sexualidade	Poder da Sedução Feminina	2,95%
Relações Amorosas e Familiares	Família	2,47%
Sexo e Sexualidade	Objetificação da Mulher (+ sexual)	2,22%
Relações Amorosas e Familiares	Mulher comandando a relação amorosa	2,06%
<b>Correspondência Total</b>		<b>74,84%</b>

Tabela 17: Os 15 temas de maior destaque. Dos 51 temas levantados, 15 abrangem quase 75% de todo o mapeamento. Os quatro temas com mais de 5% na somatória do todo aqui trabalhado (5.011 apontamentos) perfazem, entre si, um total de 35,74% [ou 47,76% dos 15 temas listados nesta tabela].

Ao reduzirmos o olhar dos *15 Mais* para os grupos aos quais pertencem, temos que dos seis eixos trabalhados, dois sequer aparecem – *Cidadania, Políticas Públicas e Problemas Sociais e Violências Contra a Mulher* – e *Trabalho, Carreira e Sustento* pouca presença faz, visto que os outros três – *Corpo e Comportamento, Relações Amorosas e Familiares, Sexo e Sexualidade* – somam 70,59% dos 74,84%, ou 94,32% dos 15 temas de maior destaque.

<b>EIXOS TEMÁTICOS [OS 15 +]</b>	<b>%</b>
Corpo e Comportamento	24,25%
Relações Amorosas e Familiares	24,21%
Sexo e Sexualidade	22,13%
Trabalho, Carreira e Sustento	4,25%
Cidadania, Políticas Públicas e Problemas Sociais	0,00%
Violências Contra A Mulher	
<b>Correspondência Total</b>	<b>74,84%</b>

Tabela 18: Somatória dos eixos dos 15 temas. Dentre os 15 temas mais apontados, três eixos representam 70,59% do levantamento total do mapeamento apresentado.

Em um primeiro olhar, esses dados podem ser vistos de forma negativa. Entretanto, no caso de produtos audiovisuais, o todo nem sempre é tão representativo assim, sendo necessário observá-lo por meio de cruzamentos e recortes. Se as questões de trabalho quase não aparecem neste olhar panorâmico – o único tema do eixo está em sétimo lugar, com 4,25% –, em programas como *A Diarista* a temática é central, principalmente no que diz respeito à “exploração trabalhista” – tema que, mais à frente, será problematizado.

O levantamento quantitativo serve para nos mostrar quais temas (e o quanto) são debatidos – positiva ou negativamente. Consideramos positivo quando a enunciação reafirma o tema, característica ou ação; e negativo, quando o desloca. Assim, se “estereótipo do feminino” é mapeado como positivo, significa dizer que o estereótipo ali foi reafirmado; e quando mapeado negativamente, que foi deslocado. No caso de um tema como “amizade feminina / solidariedade feminina”, quando positivo, reafirma que as mulheres valorizam as amigas entre elas, e quando o apontamento foi negativo, que o enunciador não valoriza tal fato, deslocando tal característica. Além disso, o fato de “*estereótipo do feminino*” estar no topo da lista não significa que tenha sido apenas reafirmado negativamente na sua representação televisiva, podendo, inclusive, ter contraestigmatizado determinados estereótipos sociais que nós, mulheres, carregamos, agregando valores positivados a essas representações.

Além disso, mesmo que a representação seja negativa ou que reafirme preconceitos, tal fato não garante audiência, muito menos anuência por parte do público. Aliás, mudanças bastante significativas nesses índices são algo que temos visto em larga escala nos últimos anos –



inclusive em produções da Rede Globo, única emissora pesquisada nesta tese –, mas que, apesar disso ainda tem um alcance bastante expressivo, como já apontamos anteriormente.

As análises de cada programa, bem como de sua(s) protagonista(s) e seus outros enunciadores, permitirão um olhar mais crítico e uma visão mais ampla sobre os eixos temáticos, e também sobre os temas mais trabalhados em cada uma dessas obras. Assim, ressalvadas as nuances que apontamentos mais gerais apresentam, partimos para a uma explanação mais global do mapeamento.

Quando avaliamos os eixos temáticos por esse aspecto mais amplo, temos as questões amorosas e familiares no topo, com 31,21% dos apontamentos; seguido pelos debates e preocupações acerca do corpo e do comportamento feminino, com 28,74%; e em 3º lugar, *sexo e sexualidade*, que aparecem com 22,13%. Os três eixos restantes, que debatem trabalho e carreira, violências e cidadania, perfazem 17,92% do mapeamento.

Os exames dos programas – mostrados no próximo capítulo – trarão essas questões com mais detalhamento. Mas, desde já, antecipamos que, de alguma forma, mesmo quando muitos aspectos sociais – independentemente dos posicionamentos favoráveis ou contrários a eles – são apresentados de maneira bastante crítica, comprovando algo que já havíamos observado em pesquisa anterior (GROSS, 2010), o fato de se fazer uso de um discurso popular, apontado com certo desprezo – como vimos no Capítulo 01.

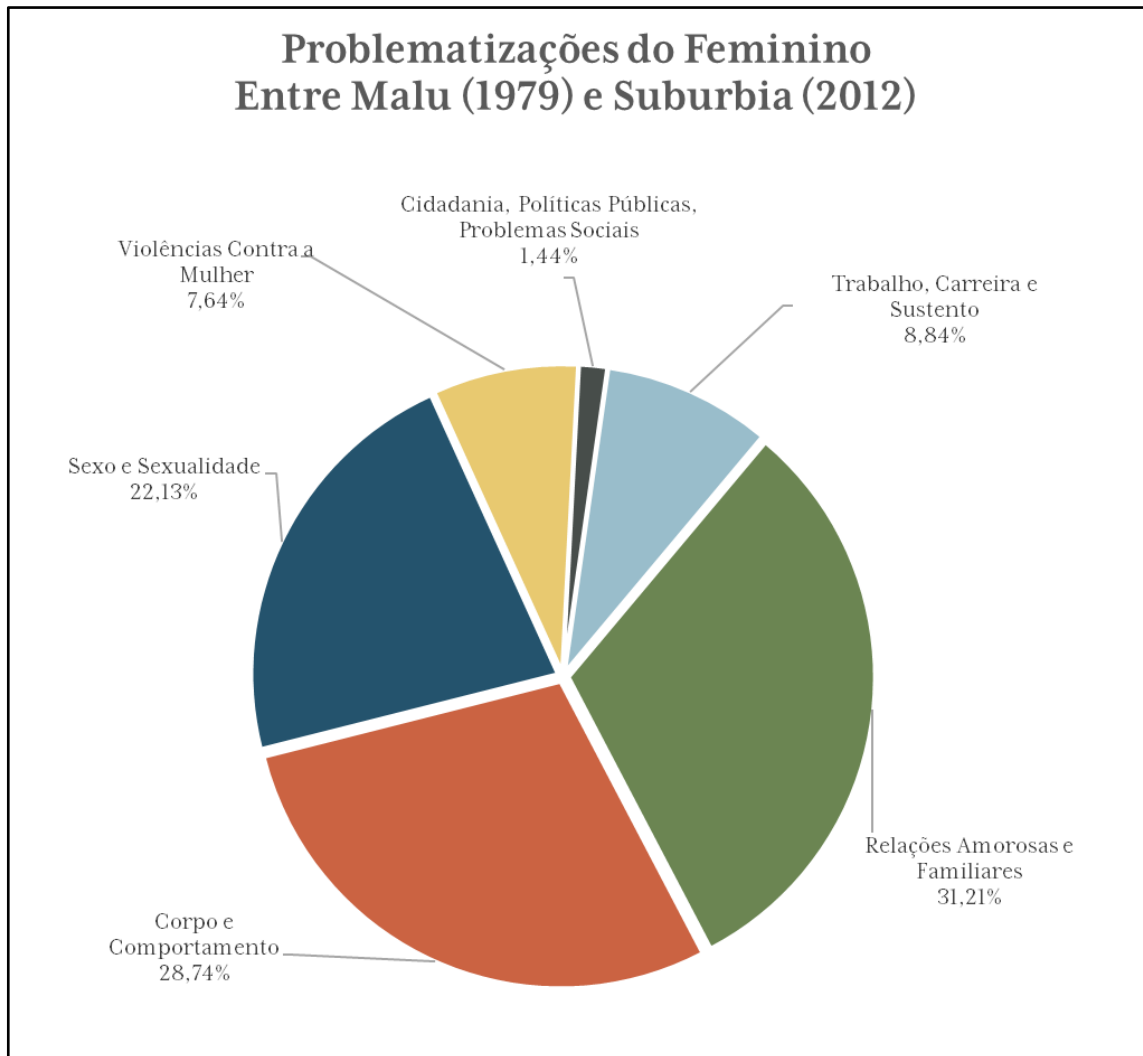
1 – não anula o aspecto político e transformador que essas enunciações podem ter. Revistas *femininas* ao longo dos tempos, mesmo mantendo os padrões sociais vigentes, trouxeram transformações: *Claudia*, lançada em outubro de 1961, trouxe Carmem Silva debatendo divórcio, voto e outros temas importantes à emancipação feminina; *Manequim*, publicada desde 1959, ensinou suas leitoras a terem uma renda extra com seus moldes de costura; *Raça Brasil* – que esteve nas bancas de setembro de 1996 até este ano de 2016 – sendo substituída pelo título *Afro Brasil* (editora Minuano) – trouxe a beleza do negro para as capas, ao longo de quase 20 anos, abrindo espaço na mídia para esse grupo étnico.

Assim, tal como podemos observar no gráfico a seguir, os eixos temáticos aqui elencados, nesse panorama geral, obedecem ao seguinte *ranking*:

- 1º) ***Relações Amorosas e Familiares***
- 2º) ***Corpo e Comportamento***
- 3º) ***Sexo e Sexualidade***
- 4º) ***Trabalho, Carreira e Sustento***
- 5º) ***Violências Contra a Mulher***
- 6º) ***Cidadania, Políticas Públicas, Problemas Sociais***

As problematizações, postas dessa forma quantitativa, apresentam índices bastante divergentes entre si, quando agrupados em trios: os três primeiros colocados, somam 82,08%,

enquanto os três últimos atingem – como já dito – apenas 17,92% dos apontamentos do mapeamento: uma diferença de 64,16 pontos, ou uma redução de 78,17%.



**Gráfico 12:** Problematizações do feminino entre *Malu* (1979) e *Suburbia* (2012). Os eixos temáticos diante do todo do mapeamento [universo de 5.011 apontamentos]

Interessante também se torna, diante de tudo o que até aqui foi exposto, pensar quem fala e sobre o que fala. O mapeamento, tal como explicado anteriormente, quantificou os apontamentos de seis enunciadores – protagonista, adjuvante, antagonista, narrador, câmera e cenografia. O gráfico a seguir traz a distribuição percentual sobre o que dizem estas *pessoas*, pela somatória de seus apontamentos nos seis eixos temáticos.

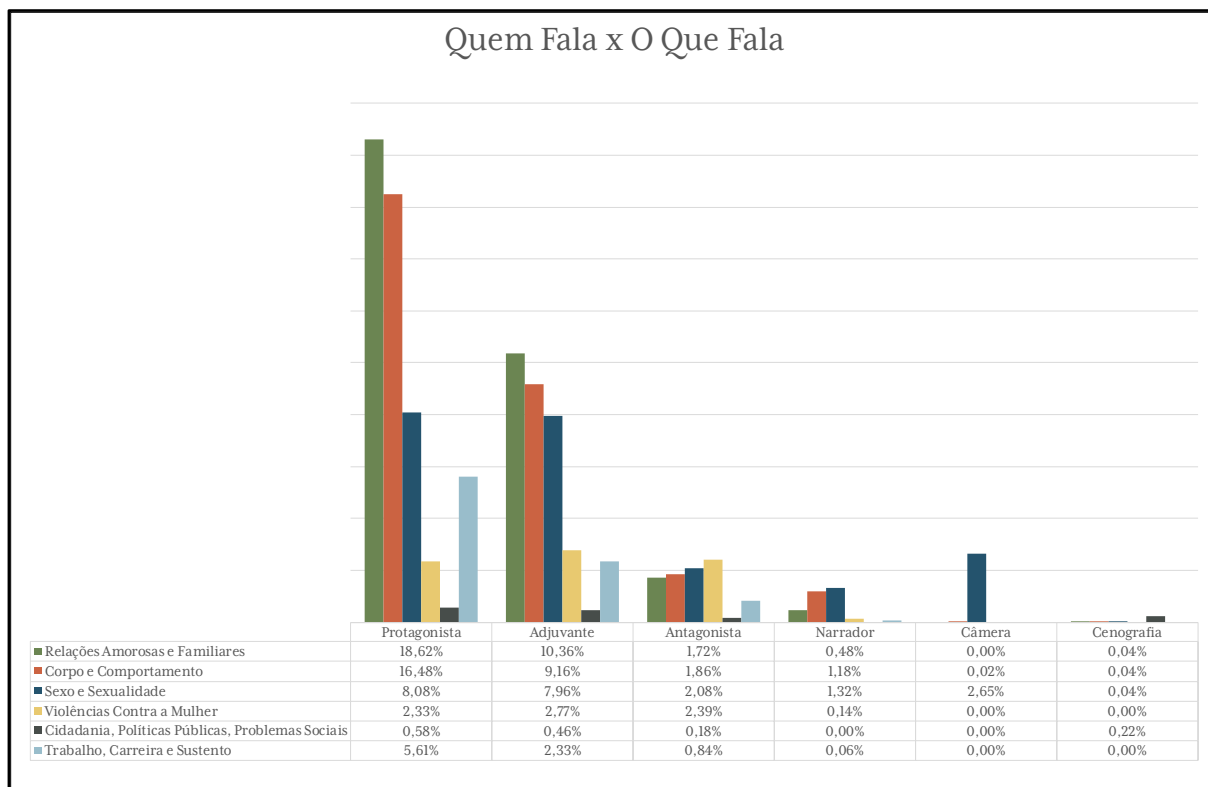


Gráfico 13: Quem fala x O que fala. Os eixos temáticos pelo olhar dos enunciativos, em um panorama dos quinze programas

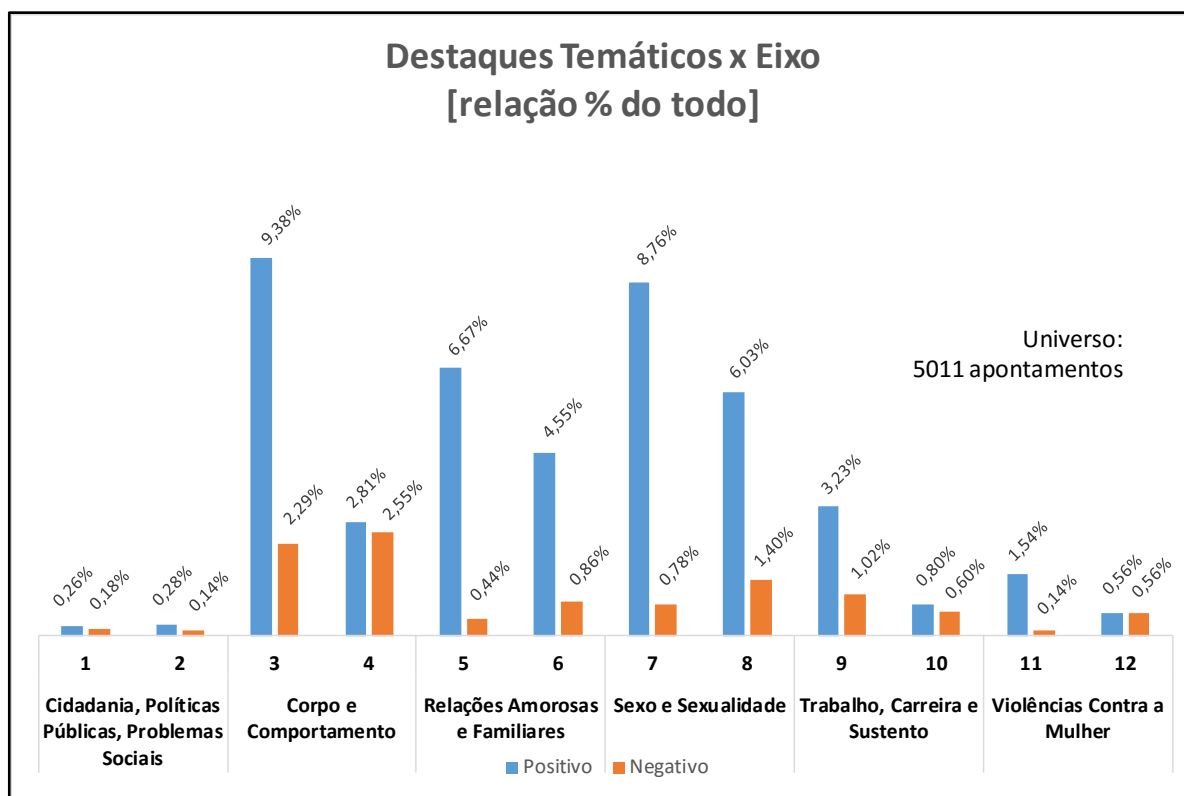
Somadas os apontamentos de cada enunciativo, as protagonistas respondem por mais da metade deles, com 51,71%; adjuvantes e antagonistas perfazem 42,11%, com 33,05% e 9,06% respectivamente. Narrador, câmera e cenografia apresentam 3,17%, 2,67% e 0,34%, somando 6,18%.

Interessante observar que o formato mais pesquisado – o episódico – pouco traz problematizações carregadas pelos antagonistas, o que nos dá a seguinte informação sobre o mesmo: mesmo contando com a presença dos antagonistas, eles/elas pouca voz têm nesses programas, diferentemente das telenovelas – de forma muito semelhante aos estudos apresentados por Propp (2010) –, que colocam diversos obstáculos para os protagonistas [geralmente um par romântico] atingirem seus objetivos, o que comumente acontece nos últimos capítulos.

Nossa observação aqui é contrária: a curta duração dos episódios não permitem longos obstáculos aos protagonistas, o que tira – quase que automaticamente – quaisquer destaques que os antagonistas possam apresentar. Afinal, se o roteiro problematizar por demais os obstáculos que as protagonistas têm a superar, não haverá tempo hábil para a solução dos mesmos, em um episódio que tem em média entre 30 e 45 minutos – diferentemente das telenovelas, que apresentam capítulos com duração entre 45 minutos e uma hora, mas têm por característica um

número bem maior de capítulos<sup>97</sup> para desenvolver e vários outros núcleos narrativos, que amarram a história e permitem um desenvolvimento mais complexo, com uma maior diversidade de objetivos a serem alcançados, bem como obstáculos a serem superados.

Em alguns momentos, quando buscamos novos prismas, os resultados se mantêm. Em outros, quando mudamos o enquadramento, outros aparecem – como veremos com roteiristas e diretores – e como mostra a inversão no topo do *ranking* dos eixos temáticos, quando analisamos o tema de maior destaque, demonstrado no gráfico e na tabela a seguir, em que **Corpo e Comportamento** sai da segunda colocação para a primeira, **Sexo e Sexualidade** passa a ocupar a segunda, e **Relações Amorosas e Familiares** vai da primeira para a terceira. Assim, temos que na somatória dos temas um grupo temático pode se fortalecer e ter mais destaque que um outro, como acontece com esse último. Entretanto, quando pensamos na força que um tema pode ter diante do todo – como acontece com *Estereótipo do Feminino*, que pertence a **Corpo e Comportamento**, o *podium* muda.



**Gráfico 14:** Destaques temáticos x Eixo [relação % do todo]. Nos dois principais temas de cada eixo, os destaques ainda se concentram entre **Corpo e Comportamento**, **Relações Amorosas e Familiares** e **Sexo e Sexualidade**, mas com alternância nas três primeiras colocações

<sup>97</sup> Sobre a média de capítulos por novela, cf. NR 45, p. 69, no Capítulo 2.

LEGENDA	
EIXO	TEMA
Cidadania, Políticas Públicas, Problemas Sociais	[1] Aborto (direito / saúde / não exposição social)
	[2] Racismo
Corpo e Comportamento	[3] Estereótipo do Feminino
	[4] Subserviência Feminina / Fragilidade Feminina / Necessidade em se chamar um homem para resolver a situação / Mulher sendo protegida por um homem / Homem controlando a mulher
Relações Amorosas e Familiares	[5] Amor / Romance
	[6] Maternidade / Instinto Materno / Filhos
Sexo e Sexualidade	[7] Sensualidade Feminina / Erotização da Mulher
	[8] Sexualidade da Mulher
Trabalho, Carreira e Sustentento	[9] Profissão / Carreira / Luta pelo sonho profissional / Valorização do Trabalho Feminino
	[10] Exploração trabalhista
Violências Contra a Mulher	[11] Assédio Moral / Bullying
	[12] Violência Sexual

Tabela 19: Legenda dos destaques temáticos x eixo apresentado no gráfico anterior (Gráfico 14)

Diante do todo apresentado, após esse olhar panorâmico, passaremos a uma percepção mais afunilada do mapeamento, iniciando nossas análises pela presença dos diretores e roteiristas dos programas e a forma como trabalham tanto os eixos temáticos quanto os temas mais destacados sob suas atuações, para em seguida dar início ao Capítulo 5, com um olhar específico sobre cada programa e sua(s) respectiva(s) protagonista(s).

#### 4.3. No Comando das Vozes: diretores e roteiristas

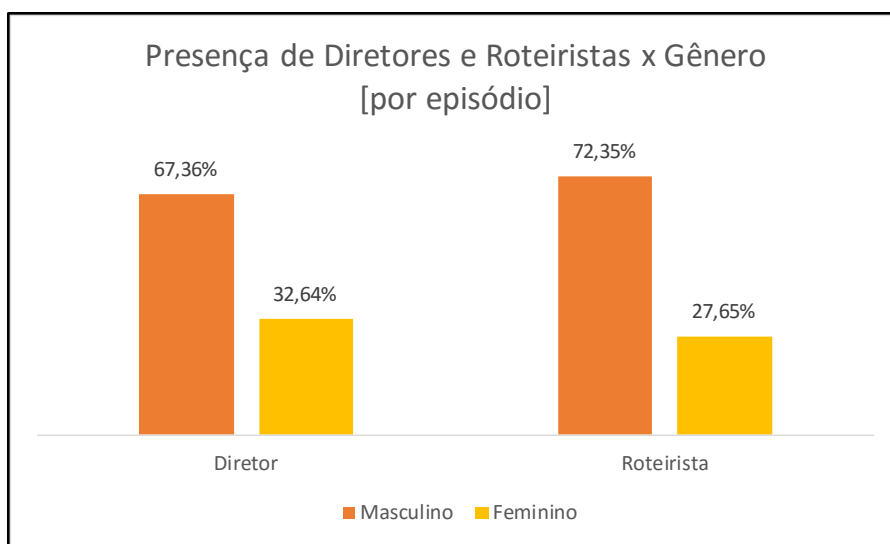
Importante ressaltar quem está por trás das câmeras. Se buscamos demonstrar como as mulheres são representadas na teledramaturgia hoje – e o quanto tais programas debatem ou não temas que julgamos pertinentes; ou outros que podem não ser socialmente importantes, mas são relevantes no quesito entretenimento, bem como também sabemos o quanto é possível e viável apresentar em somatória esses dois pontos –, inadequado seria ignorar a presença [determinante] de diretores e roteiristas em todos os patamares da execução desses programas.

Como veremos mais adiante – na etapa em que faremos análises específicas de cada programa – desconsiderar, por exemplo, a presença de Luiz Fernando Carvalho na direção de *Suburbia* não apenas empobrece as análises, mas as torna impertinentes, pois a atuação desse diretor específico garante determinadas características ao programa – e à sua protagonista, bem como a todos os personagens –, que diante de sua ausência transformaria a minissérie em outro programa, com outras análises e outros resultados. Não considerar a presença de Daniel Filho

em cinco dos quinze programas estudados – *A Justiceira*, *As Brasileiras*, *As Cariocas*, *Malu Mulher* e *Mulher* –, bem como os temas com que ele trabalha, também.

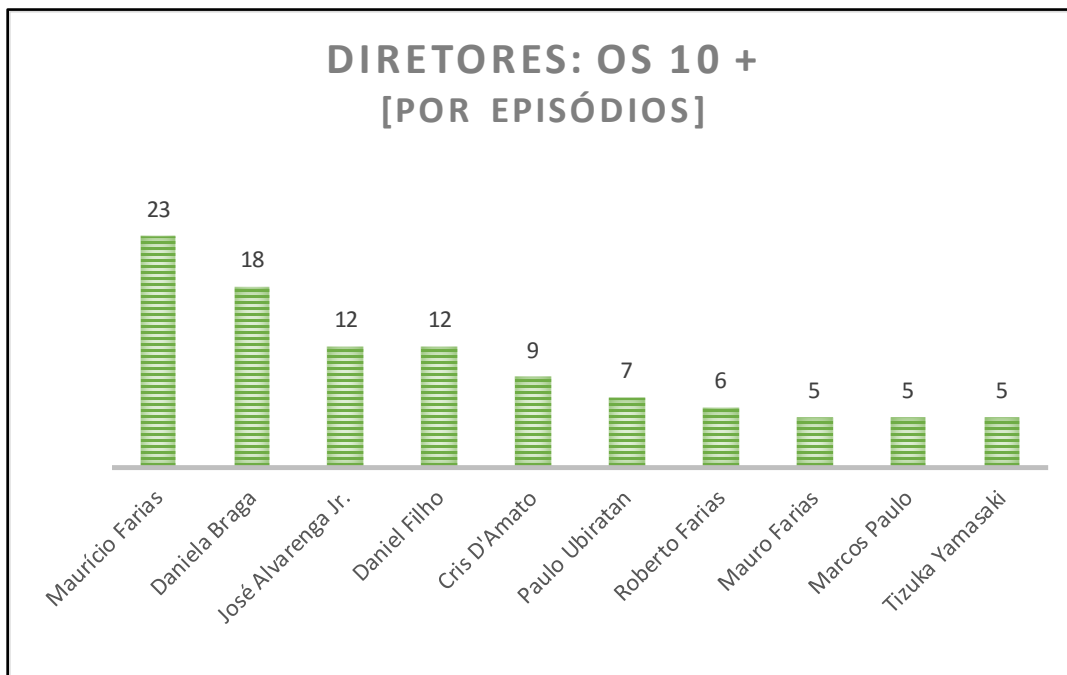
Ou, se ainda mantivermos *Suburbia* como exemplo, perceber [e apontar] a presença de Paulo Lins, autor do livro *Cidade de Deus*, que deu origem ao filme homônimo, certamente colabora na compreensão temática que a minissérie apresenta: o subúrbio carioca, as dificuldades que a mulher negra passa, a exploração trabalhista, entre outros, como veremos no próximo capítulo.

Isso posto, apresentamos mais um questionamento: será que a presença de uma maioria maciça de homens, com mulheres tão presentes no produto final, torna esses programas dotados de um olhar muito masculino, ou nada feminino? Será que o fato de serem dirigidos e escritos por muitos homens fazem desses programas produtos sexistas? Será que se fosse o contrário [70% mulheres, 30% homens] o resultado não seria o mesmo? Uma presença marcante de mulheres seria garantia de termos temas tão necessários a nós problematizados, socialmente discutidos, elaborados? Talvez não. Não há como saber, sem passar pela experiência. Mas se há algo passível de afirmar é o fato de sermos todos produtos de uma mesma cultura. E ao estarmos inseridos num mesmo círculo, isso talvez não garanta espaços midiáticos às minorias sociais, como também não garante debates pertinentes a esses grupos.



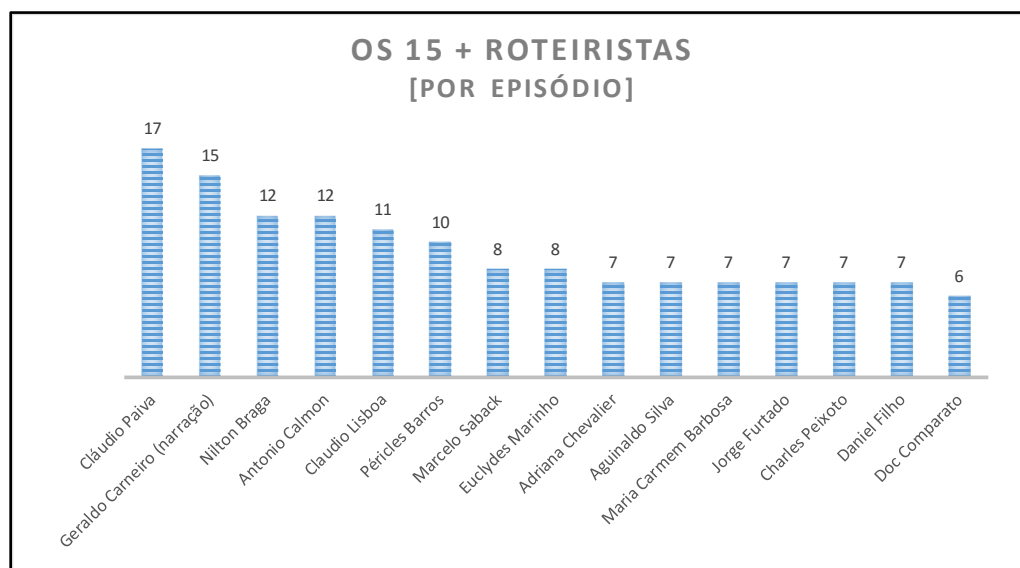
**Gráfico 15:** Presença de diretores e roteiristas x Gênero [por episódio]. Do total de capítulos/episódios mapeados [92], uma distribuição homogênea entre diretores e roteiristas, mas discrepante entre homens e mulheres: enquanto os primeiros ficam próximo aos 70%, as mulheres não ultrapassam os 35%

Assim, quando pensamos em quem faz, pertinente se torna saber quem são os nomes de maior destaque. No que diz respeito aos diretores, o gráfico abaixo traz os dez profissionais que mais atuaram na amostra aqui destacada – mantendo, também, a proporção 70/30.



**Gráfico 16:** Diretores: os 10+ [por episódios]. O gráfico apresenta os dez diretores mais frequentes, em uma lista de 43 diretores. Apesar de terem sido mapeados 92 episódios, existe uma frequência de de 141 diretores, já que um episódio, muitas vezes, conta com mais de um diretor

Em relação aos roteiristas, a proporção de mulheres se reduz consideravelmente, de 30% para 13,3% – uma diminuição de quase 17 pontos, ou 55,67% menos mulheres escrevendo programas com mulheres à frente deles.



**Gráfico 17:** Os 15+ roteiristas [por episódio]. Os 15 roteiristas com maior atuação (de 109 mapeados): Cláudio Paiva se destaca por sua atuação em *Tapas e Beijos*, Geraldo Carneiro responde pelo texto da narração tanto de *As Cariocas* quanto de *As Brasileiras*; Daniel Filho, que está à frente da direção de 1/3 dos programas, também colabora enquanto roteirista

Muitos dos questionamentos aqui dados talvez não sejam passíveis de respostas, mas acreditamos que são problematizações importantes para se refletir criticamente sobre os programas. Seriam, então, esses diretores e roteiristas os estabelecidos, os hegemônicos, ditando seus valores, escrevendo sobre outras pessoas, representando os mais diversos grupos a partir de uma visão particular desses? Ou entre eles também temos *subalternos* que conseguiram aumentar o *volume* de suas vozes? Paulo Lins é um subalterno que hoje consegue falar, que conseguiu um espaço para dar voz a um lugar antes emudecido, como Cidade de Deus? É possível um subalterno sair desse lugar, ocupar outro, um lugar dado aos estabelecidos, aos pertencentes aos grupos socialmente minoritários?

Se Spivak (2010) diz que o subalterno, por si, não pode falar, não consegue criar lugares de fala que nasçam de si mesmo, visto que esses são *concedidos* pelo discurso hegemônico, a pesquisadora indiana também afirma que de posse do *lugar dado*, ao subalterno também é ofertada a oportunidade de usufruir desse espaço, podendo fazer diferença, criando novos espaços, permitindo que tais vozes aumentem seus decibéis<sup>98</sup>.

Dessa forma, quando homens dirigem mulheres, quando roteiristas homens escrevem sobre o universo feminino, mesmo que eles estejam no comando – ou que ainda sejam uma maioria, mas não o todo –, esses lugares são oportunidades de fala e também de debate. Além do mais, o fato de um homem estar à frente da direção e/ou do roteiro não implica que o programa não traga questões importantes às mulheres em suas enunciações. Bem como o contrário também se faz: a presença de mulheres nesses postos também não traz tais garantias, como veremos no próximo capítulo.

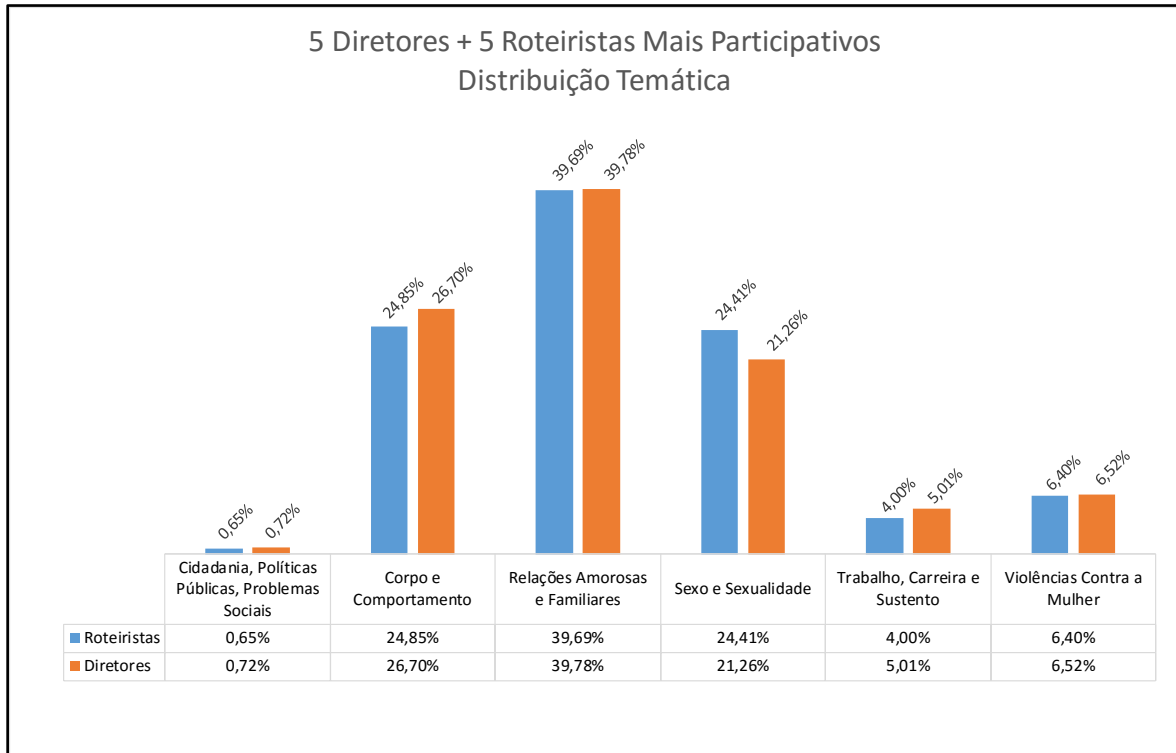
Ao separarmos os cinco diretores e cinco roteiristas de maior atuação nos episódios temos a seguinte distribuição: dentre os diretores, Maurício Farias atua em *Aline* e *Tapas & Beijos*; Daniela Braga, também em *Tapas & Beijos*; José Alvarenga Jr., *A Diarista*, *Divã* e *Mulher*; Daniel Filho, um dos maiores destaques, dirigiu *A Justiceira*, *As Brasileiras*, *As Cariocas* – nesses dois últimos também é o narrador de todos os episódios –, *Malu Mulher* e *Mulher*; e Cris D'Amato que também esteve à frente na direção de *As Brasileiras* e *As Cariocas*. Em relação aos roteiristas que mais atuaram (também dentre os 92 episódios mapeados), temos: Antônio Calmon [*A Justiceira*, *Delegacia de Mulheres*, *Mulher*]; Claudio Lisboa [*Tapas & Beijos*, *Aline*]; Claudio Paiva [*Tapas & Beijos*]; Geraldo Carneiro, responsável pelo texto da narração [*As Cariocas*, *As Brasileiras*]; e Nilton Braga [*Tapas & Beijos*].

Desse modo, quando analisamos os eixos temáticos tanto em relação aos roteiristas quanto aos diretores, temos pequenas oscilações percentuais, tal como demonstrado no gráfico comparativo a seguir.

---

<sup>98</sup> A expressão *aumentar decibéis* é interpretação nossa, não tendo sido escrita por Spivak (2010).





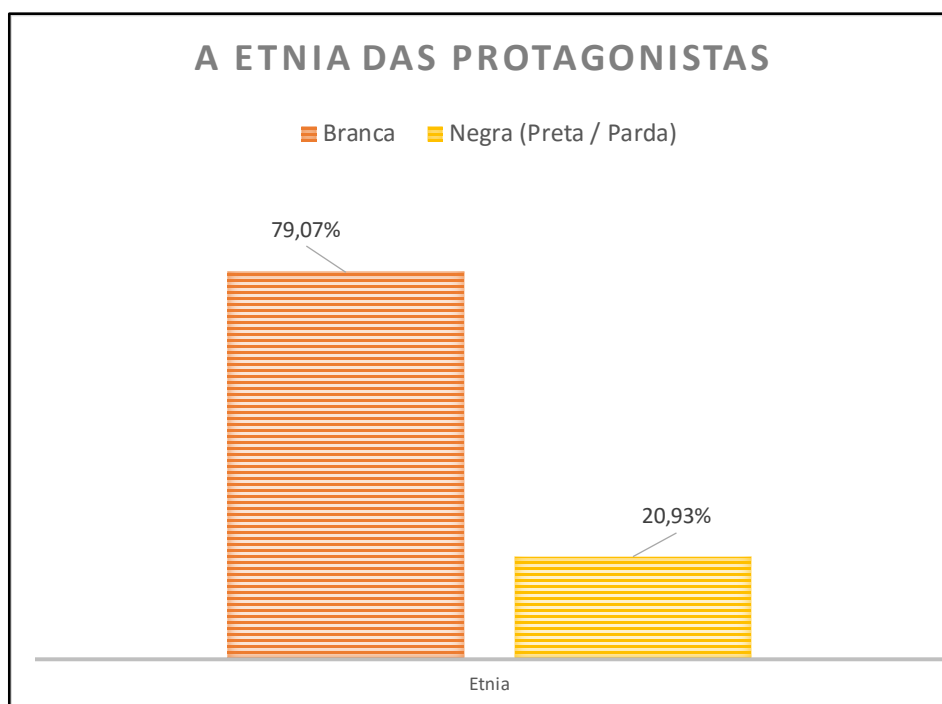
**Gráfico 18:** 5 Diretores + 5 roteiristas mais participativos (distribuição temática). **Relações Amorosas e Familiares** junto a **Corpo e Comportamento** estão entre os eixos temáticos de maior destaque, tanto para diretores quanto para roteiristas. Oscilações no *ranking* dos eixos acontecem na particularidade de cada programa, como veremos no Capítulo 5

Por fim, quando pensamos especificamente nas temáticas desses profissionais, observamos bastante similaridade na distribuição percentual entre os principais temas desenvolvidos por eles: tanto diretores quanto roteiristas apresentam os mesmos cinco temas no topo de suas listas, com pequenas oscilações tanto percentuais [diante do todo do mapeamento], sofrendo alterações apenas na classificação como podemos verificar na tabela a seguir.

OS 5 +			
TEMA	Diretores	Roteiristas	Total
Estereótipo do Feminino	8,00%	6,90%	14,90%
Sexualidade da Mulher	4,77%	5,07%	9,84%
Amor / Romance	5,19%	4,45%	9,64%
Sensualidade Feminina / Erotização da Mulher	4,63%	4,63%	9,26%
Casamento / Relação Estabelecida	3,65%	4,29%	7,94%

**Tabela 20:** Os cinco temas de maior destaque entre roteiristas e diretores pertencem a três eixos temáticos – o (1) a *Corpo e Comportamento*; o (2) e o (4), a *Sexo e Sexualidade*; e o (3) e o (5) a *Relações Amorosas e Familiares* – e são os mesmos tanto para roteiristas quanto para diretores, tendo apenas pequena variação no *ranking* classificatório: enquanto para os diretores, “amor / romance” se destaca como 2º lugar, para os roteiristas o tema aparece em 4º, colocando em 2º “sexualidade da mulher” [3º lugar para os diretores]; “sensualidade feminina / erotização da mulher” aparece, por sua vez, em 4º para os diretores e 3º para os roteiristas

Assim, encerramos este capítulo apresentando um perfil das protagonistas dos programas. Nos 15 programas pesquisados, temos um total de 42 protagonistas, atuando em 92 capítulos/episódios.



**Gráfico 19:** A etnia das protagonistas. Das 42 protagonistas, nos 15 programas mapeados, 33 são brancas e 9 negras (a terminologia de cores para as etnias é dada pelo IBGE)

Aqui não estamos considerando a etnia da atriz ou com ela se autodeclara. Suyane Moreira, atriz negra, vive uma índia em *A Selvagem de Santarém*, episódio não mapeado de *As*

*Brasileiras* – se tivesse sido contabilizada, entraria no grupo indígena. Chiquinha Gonzaga era filha de mãe negra e pai branco. Na série foi representada por Gabriela Duarte e Regina Duarte, ambas brancas e que não se autodeclaravam como negras na narrativa. Assim, seriam mapeadas como brancas, por mais contraditório que isso possa parecer.

Quando pensamos nas profissões que essas protagonistas executam, a área de maior destaque é a de Cultura, Arte e Artesanato, com 25% das protagonistas, seguida por Segurança, com 17,86%.

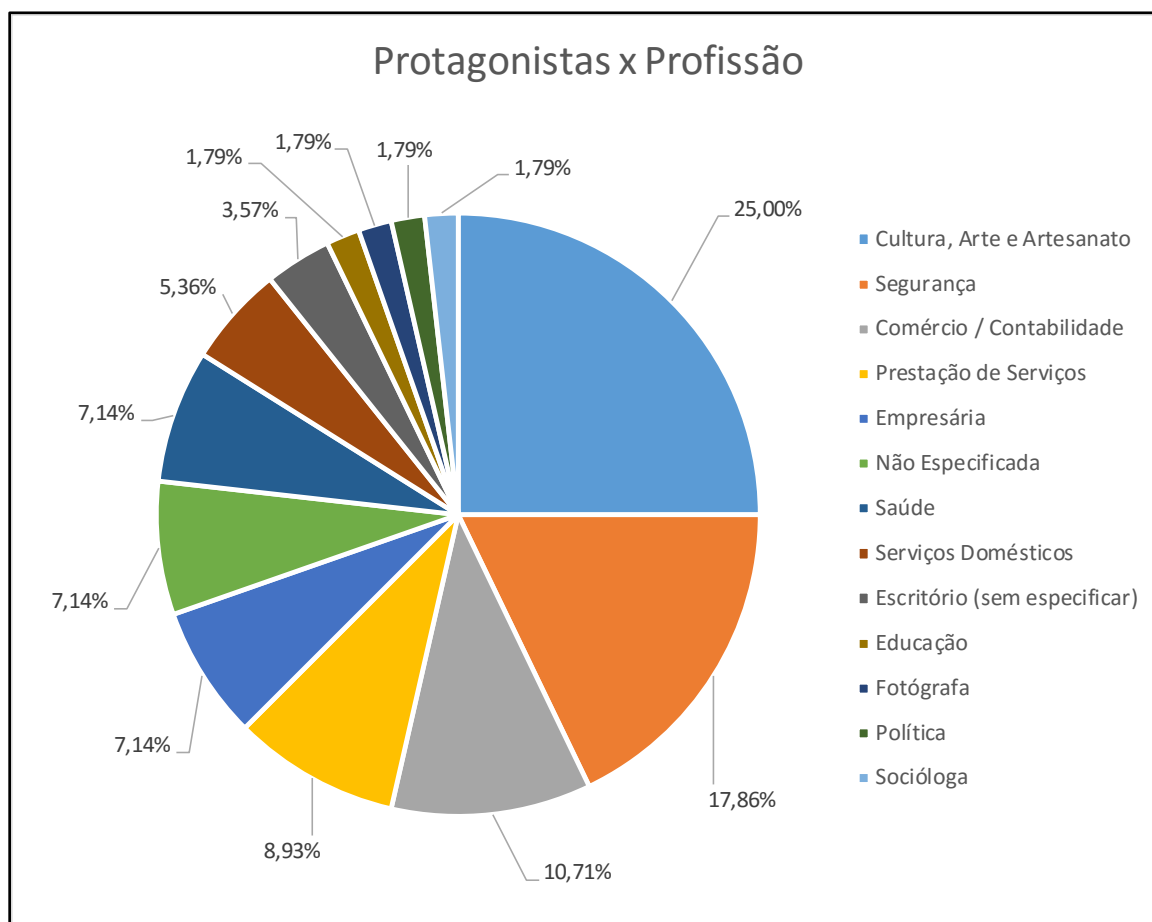
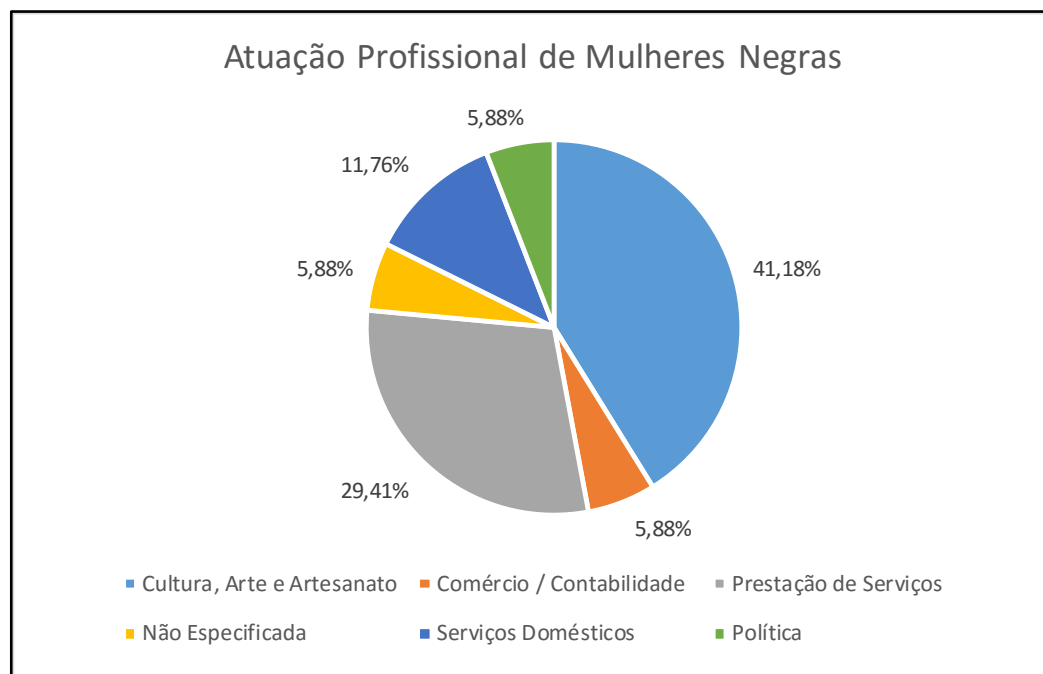


Gráfico 20: Protagonistas x Profissão. As 42 protagonistas atuam em 32 profissões distintas, agrupadas em 13 categorias, com uma frequência 56, já que cada protagonista pode atuar em mais de uma função

Quando recortamos o gráfico acima e consideramos as profissões apenas das protagonistas negras (9 personagens atuando em 17 profissões), nenhuma delas possui curso superior completo. Médica ou diretora de clínica médica, socióloga, delegada, são profissões ocupadas apenas por mulheres brancas. Professoras, empresárias, detetives e investigadoras,

também. Não muito diferente do que estamos acostumados a ver, a maior representação das pessoas dessa etnia se dá na área de Cultura, Arte e Artesanato<sup>99</sup>.



**Gráfico 21:** Atuação profissional de mulheres negras. As 9 protagonistas negras atuam, na grande maioria em áreas de *Cultura, Arte e Artesanato*. Dentre todas as protagonistas, somente uma busca uma atuação política: a personagem Lena, vivida por Cindy Mendes, em *Antônia*, e que aqui, representa apenas 5,88% (um apontamento) do todo da atuação das protagonistas negras

Além desses levantamentos sobre as protagonistas, procuramos saber o consumo de mídia delas. Para tal, mapeamos a atuação desta tarefa. Tal como já explanado, elencamos todos os tipos de mídia possíveis de serem consumidos, e dentre os 92 capítulos/episódios mapeados, apenas em 11 deles alguma dessas mulheres consomem algum tipo de mídia. Dezesseis protagonistas, de oito programas, estão nesse grupo. Apenas uma é negra: Gleice, vivida por Cintia Rosa, no episódio “A Internauta da Mangueira”, de *As Cariocas*, em que navega na internet, em sites de paquera, traindo seu marido por meio do ambiente virtual. Nos treze momentos em que essas protagonistas consomem informação, isso sempre se dá em protagonistas brancas: em *Delegacia de Mulheres*, a delegada Celeste é a única que lê jornal; as detetives Belinha, Marineide e Rute Baiana, e a escritã Adelaide, ouvem rádio. Em *Cinquentinha*, as três protagonistas (Lara Romero, Mariana Santoro e Rejane Bittencourt) também aparecem lendo jornal; o mesmo acontecendo com as duas

<sup>99</sup> Em *Raça e Revista: identidade e discurso na mídia negra* (GROSS, 2010), diante de 257 profissões, perfazendo um total de 2.884 citações, ao longo de 139 edições [setembro de 1996 a dezembro de 2009, exceto os exemplares de 2003, que não foram mapeados], 60,96% pertencem ao grupo de Artes & Cultura – o que traz, de alguma forma, uma representação bastante próxima do universo fora das telas. O banco de dados da pesquisa do mestrado encontra-se disponível em <http://danielegross.com.br/site/Resenhas/index.html>.

protagonistas (Cristina Brandão e Marta Correia Lopes) de *Mulher. Malu* também faz uso desse veículo e, em outro episódio – o primeiro – ouve rádio e, quando começa *A Voz do Brasil*, programa governamental, veiculado de segunda a sexta, às 19h, desliga o aparelho. Por fim, a jovem Aline, do seriado homônimo busca informação tanto pelo jornal, quanto pela TV.

Ao direcionarmos a análise para os eixos temáticos, as protagonistas representam 2.591 apontamentos do todo (5.011), ou 51,71%. Quando observamos os temas de maior destaque, em um recorte dos 15 principais [Tabela 20, a seguir], os grupos que mais aparecem são **Relações Amorosas e Familiares** e **Corpo e Comportamento**, com seis e cinco temas cada, seguidos por **Sexo e Sexualidade** e **Trabalho, Carreira e Sustento**, com três e um temas, respectivamente. O que essa tabela também nos mostra é que quando pensamos todo o mapeamento, os 15 principais temas das protagonistas correspondem a 40,97%. Ao afunilarmos para apenas o universo das protagonistas – com 2.591 apontamentos (51,71% do todo) –, esses temas ocupam 79,24% dos apontamentos. E se os cinco primeiros temas correspondem a 21,59% do mapeamento, o mesmo grupo atinge um índice de 41,76%, se observamos apenas o seu universo.

<b>PROTAGONISTAS: OS 15 +</b>		
<b>Eixo Temático</b>	<b>Temas</b>	<b>% (TODO)</b>
Corpo e Comportamento	Estereótipo do Feminino	6,43%
Relações Amorosas e Familiares	Amor / Romance	5,21%
Sexo e Sexualidade	Sexualidade da Mulher	3,59%
Trabalho, Carreira e Sustento	Profissão / Carreira / Luta pelo sonho profissional / Valorização do Trabalho Feminino	3,19%
Corpo e Comportamento	Subserviência Feminina / Fragilidade Feminina / Necessidade em se chamar um homem para resolver a situação / Mulher sendo protegida por um homem / Homem controlando a mulher	3,17%
Relações Amorosas e Familiares	Maternidade / Instinto Materno / Filhos	3,11%
Sexo e Sexualidade	Sensualidade Feminina / Erotização da Mulher	3,01%
Relações Amorosas e Familiares	Amizade Feminina / Solidariedade Feminina	2,39%
Relações Amorosas e Familiares	Casamento / Relação Estabelecida	2,39%
Corpo e Comportamento	Beleza / Estética	2,00%
Corpo e Comportamento	Religiosidade / Crença / Superstição	1,88%
Corpo e Comportamento	Superioridade da mulher / Independência emocional da mulher	1,26%
Sexo e Sexualidade	Poder da Sedução Feminina	1,22%
Relações Amorosas e Familiares	Família	1,16%
Relações Amorosas e Familiares	Mulher comandando a relação amorosa	0,96%
<b>Correspondência Total</b>		<b>40,97%</b>

Tabela 21: Protagonistas: os 15 temas de maior destaque. As 42 protagonistas dos 15 programas analisados enunciam vários temas, a maior parte voltada para questões de sociais, como amor, corpo, comportamento, *Sexo e Sexualidade*

Quando pensamos nas representações dos eixos temáticos pelos programas, temos – como na tabela a seguir – os dois que mais se destacaram ao longo dos seis eixos aqui problematizados. Apesar de *Malu Mulher* debater muito mais **Relações Amorosas e Familiares** (45,35%), a protagonista ocupa o topo do eixo **Violências Contra a Mulher**, com 18,60%, acompanhada de *As Cariocas* (11,02%). Entretanto, quem ocupa o destaque do eixo **Relações Amorosas...** são *Mulher* e *Divã*, com 60,29% e 54,44% dos apontamentos das protagonistas, respectivamente. *As Brasileiras* e *As Cariocas* – ambos dirigidos e narrados por Daniel Filho –, aparecem no topo de **Sexo e Sexualidade**. **Cidadania, Políticas Públicas e Problemas Sociais**, o grupo com menor representatividade, é encabeçado por *Antônia* e *Delegacia de Mulheres*.

Se considerarmos a distribuição dos programas pelos eixos, podemos observar que *Antônia* e *As Cariocas* se destacam em dois, enquanto outros dez programas aparecem apenas uma vez.

A VOZ DAS PROTAGONISTAS		
EIXO TEMÁTICO	MAIOR DESTAQUE	2º MAIOR DESTAQUE
Cidadania, Políticas Públicas, Problemas Sociais	<b>Antônia</b> 5,70%	<b>Delegacia de Mulheres</b> 5,04%
Corpo e Comportamento	<b>A Justiceira</b> 51,49%	<b>Cinquentinha</b> 50,47%
Relações Amorosas e Familiares	<b>Mulher</b> 60,29%	<b>Divã</b> 54,44%
Sexo e Sexualidade	<b>As Brasileiras</b> 35,14%	<b>As Cariocas</b> 34,75%
Trabalho, Carreira e Sustento	<b>A Diarista</b> 43,24%	<b>Antônia</b> 36,71%
Violências Contra a Mulher	<b>Malu Mulher</b> 18,60%	<b>As Cariocas</b> 11,02%

Tabela 22: As vozes das protagonistas. Os maiores destaques dos eixos temáticos apresentam programas que debatem os mais variados temas, como veremos no próximo capítulo

Assim, após apresentarmos as protagonistas de forma mais ampla, permitindo um olhar panorâmico sobre os programas e suas principais atrizes, partimos para o Capítulo 5, em que, iniciamos análises mais aprofundadas do *corpus* de pesquisa, agrupando-os por similaridade, como explicamos a seguir.

## Protagonismo construído |Parte I|

Em continuidade à apresentação do Capítulo 4, em que tratamos das temáticas apontadas tanto pelas protagonistas – de uma forma mais ampla – quanto dos diretores e roteiristas que estiveram à frente dos 15 produtos audiovisuais aqui estudados, neste e no próximo capítulos, apresentaremos os programas com mais detalhamento, demonstrando os resultados do mapeamento, bem como distribuindo os programas em grupos – ao todo 29, já que, para as análises, consideramos os episódios mapeados de *As Cariocas* (cinco) e de *As Brasileiras* (onze) de forma unitária.

Diferentemente da aproximação temática, os grupos foram alocados por uma observação mais extensa de suas enunciações. Se o mapeamento permitiu um amplo conhecimento sobre os temas debatidos e/ou apresentados nos programas, e por quem eram enunciados, esse tipo de pesquisa é, de alguma forma, estática – mesmo quando observamos as cenas por um olhar multitemático, visto que é apenas uma indicação do tema que ali ocorre, não mensurando a profundidade (ou ausência de) do(s) tema(s) em questão.

Além disso, distribuir os programas em grupos que respeitassem os eixos temáticos não apresentou resultado satisfatório. Ou algum eixo ficava fora da distribuição e, por consequência, outro, com excesso de programas; ou tínhamos como resultado, uma distribuição com todos os eixos, mas sem todos os produtos analisados.

Diante da dificuldade apresentada, chegamos a um ajuntamento desses produtos, que não buscam obrigatoriamente similaridade com os eixos temáticos, mas fornecem um conjunto entre esses produtos audiovisuais. Assim, se durante a realização do mapeamento, não tratamos, por exemplo, da mulher negra de forma específica – apesar da existência do tema “racismo” –, é bastante pertinente pensar como essas mulheres são ali construídas, visto que elas têm considerável representação tanto nos programas, quanto na sociedade brasileira, se observarmos que hoje, no Brasil de 2016, segundo o IBGE, somos mais de 104 milhões de



mulheres (de uma população projetada em pouco mais de 206 milhões) e a população preta e parda – formadora do grupo negro<sup>100</sup> – corresponde a 53,6% do todo. De tal modo, também pensamos na importância do perfil do subúrbio ou periferia neles representados, e do quanto isso afeta a construção realizada em relação a esse grupo étnico.

O fato de um grupo reunir programas com determinadas características, não impede que outros, em grupo distinto, também tenham o atributo que alocou os produtos no anterior, mas apenas que por uma questão de análise, tivemos que fazer uma seleção que agrupasse os objetos de estudo, permitindo que a proposta apresentada fosse realizada da forma mais condizente possível. Assim, os programas foram, então, distribuídos em sete grupos: 1) **Subúrbio, Periferia e Desigualdades** ; 2) **Trabalho, Carreira e Ideologias**; e 3) **Direitos, Luta Social e Não-Violência**, que serão tratados neste capítulo; 4) **Sob O Manto da Amizade**; 5) **Invejadas e Cobiçadas**; 6) **Apelo Sexual**; e 7) **O Amor Está no Ar**, a serem trabalhados no próximo.

Mas, de forma geral, quando observamos os sete agrupamentos, pelo viés dos eixos temáticos elencados no mapeamento, temos certa similaridade entre eles. *Relações Amorosas e Familiares, Corpo e Comportamento, e Sexo e Sexualidade* estão entre os três primeiros colocados, em praticamente todos os sete grupos. A exceção se dá em **Trabalho, Carreira e Ideologias**, e *Direito, Luta Social e Não-Violência*, que trazem *Trabalho, Carreira e Sustento*, e *Violências Contra a Mulher* para essas primeiras colocações, respectivamente. *Cidadania, Políticas Públicas, Problemas Sociais* sequer é apontado nos programas que formam **Invejadas e Cobiçadas, Apelo Sexual e O Amor Está no Ar**, ficando em 6º lugar em todos os sete grupos. Esses três grupos, por sua vez, carregam *Violências Contra a Mulher* em 4º lugar, tendo apenas *Direito, Luta Social e Não-Violência* com o respectivo eixo temático em 2º lugar. O eixo *Trabalho, Carreira e Sustento* tem destaque mediano: em **Trabalho, Carreira e Ideologias** ocupa o 3º lugar; e, tanto em **Subúrbio, Periferia e Desigualdades** quanto em **Sob O Manto da Amizade**, em 4º. O gráfico a seguir, apresenta o *ranking* dos eixos temáticos entre os grupos aqui apresentados.

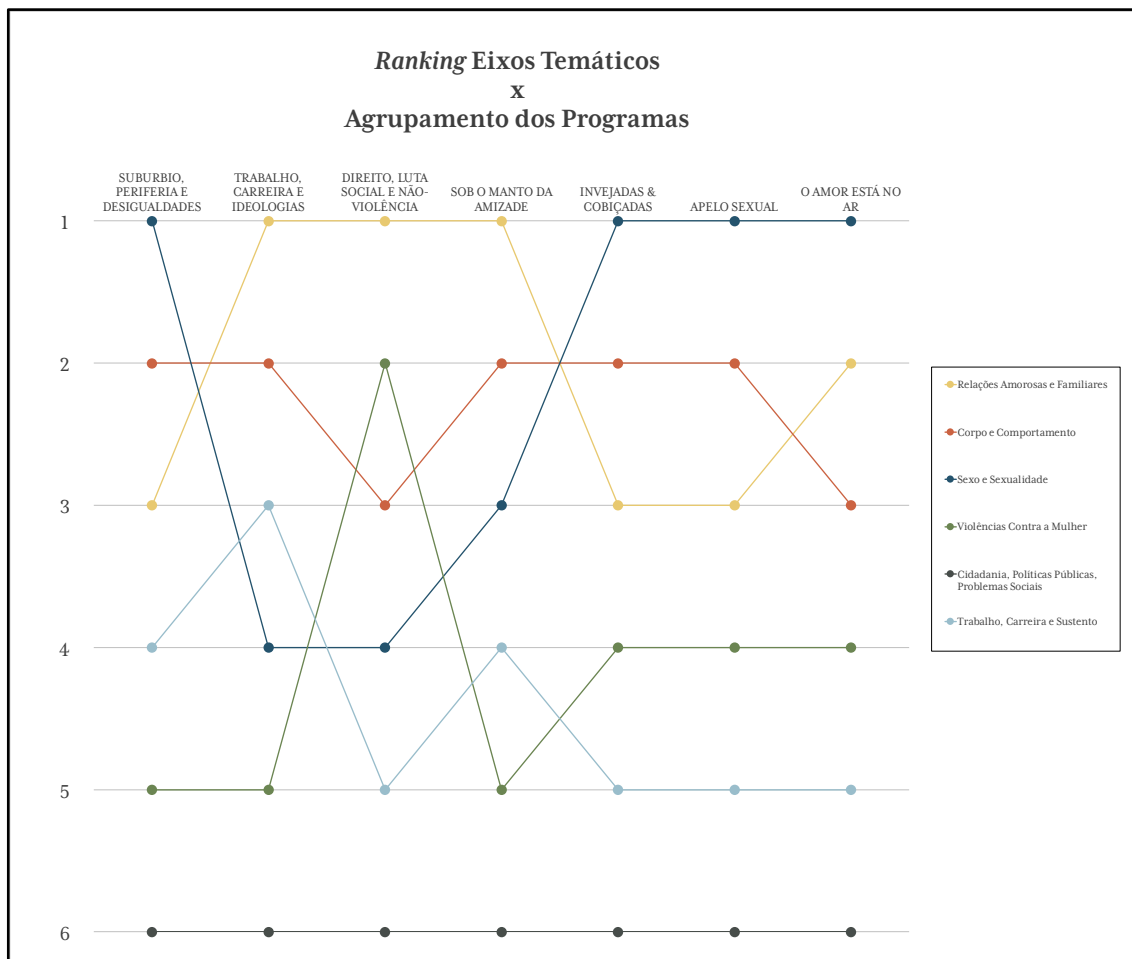
O fato de eixos como *Violência* e *Cidadania* estarem entre as primeiras colocações não significa que os programas não os problematizem. Como já explanado, o mapeamento permite um olhar mais estático sobre os assuntos trabalhados, o que não impede que um tema como “violência sexual”, por exemplo, apareça poucas vezes, mas quando surge seja realizado de forma bastante intensificada.

Ao longo destes dois capítulos, traremos comparativos entre os programas dentro do mesmo grupo, demonstrando suas enunciações e destacando a fala dos diversos personagens,

---

<sup>100</sup> A terminologia de cores para as especificações étnicas é dada pelo Instituto.

bem como a distribuição dos eixos e dos temas em si, além de um olhar mais dinâmico, percorrendo análises por outros caminhos que não o realizado no mapeamento.



**Gráfico 22:** Ranking eixos temáticos x Agrupamentos dos programas. A distribuição dos eixos temáticos nos sete agrupamentos dos programas

O gráfico acima apresenta um *ranking* com o total de cada eixo temático em cada um dos sete grupos dos programas. **Cidadania, Políticas Públicas e Problemas Sociais** fica em 6º (e último lugar) em todos os grupos; e **Relações Amorosas e Familiares**, e **Sexo e Sexualidade** disputam as duas primeiras colocações. **Trabalho, Carreira e Sustentento** é um eixo temático que recebe destaque em programas como *Antônia*, *Maysa* e *Mulher*. Mas, apesar do fato da temática não ter a mesma ênfase em outros programas, ela também se faz presente: entre os 29 programas listados, apenas em seis deles as protagonistas não trabalham (ou ao menos isso não é informado). Interessante observar que três desses são episódios de *As Cariocas* e os outros três de *As Brasileiras*, ambos sob a direção geral de Daniel Filho. Nessa questão do trabalho, temos mais uma protagonista que não exerce nenhuma profissão: Rejane (Bete Lago), a *hipponga tardia*, como ela mesma se define, de *A*

*Cinquentinha* (direção de Wolf Maya). Informação dada durante diálogo<sup>101</sup> de seu filho Daniel Junior (Bruno Garcia) com a namorada Fátima (Daniela Valente).

Fátima: Cadê Vanessa, hein? Tá muito quietinha...

Daniel Junior: Foi visitar a vó [Rejane] na casa nova.

Fátima [em tom irônico]: Sua mãe não tava trabalhando?

[Daniel faz careta, de quem não achou graça no comentário].

E, *Violências Contra a Mulher*, tal como *Trabalho, Carreira e Sustento*, apesar de não aparecer com destaque no mapeamento temático, é tema bastante explorado nos programas, como veremos ao longo das análises.

Explicados esse olhar mais macro entre eixos temáticos e agrupamentos dos programas, partiremos para uma explicação da formação de cada grupo para, em seguida, adentrarmos nas análises sobre cada um desses grupos. Ao final do capítulo, buscaremos ampliar nossas análises por meio de uma conexão entre os três grupos aqui apresentados, correlacionando também os eixos temáticos entre eles.

---

<sup>101</sup> Todas as transcrições de diálogos dos programas apresentadas ao longo desta tese buscam a forma mais fiel possível à fala personagem, tal como tratam as *Normas para transcrição de entrevistas gravadas*, do NURC, no Anexo 9.4.

## 5.1. SUBÚRBIO, PERIFERIA E DESIGUALDADES



Figura 11: Árvore de tags (cf. explicação na introdução desta tese) de subúrbio, periferia e desigualdades, com os destaques dos eixos temáticos e dos temas dos programas que formam o grupo **Subúrbio, Periferia e Desigualdades**: pela imagem observamos os três eixos temáticos de maior destaque – **Sexo e Sexualidade**, **Corpo e Comportamento** e **Relações Amorosas e Familiares** – esses dois sugerindo um empate entre si. Os eixos que problematizam as *violências*, trabalho e cidadania, pouco ou nada aparecem

A árvore de **Subúrbio, Periferia e Desigualdades** traz tanto os eixos temáticos quanto os temas de maior destaque. Obviamente, se os eixos são a somatória dos temas, eles sempre terão um destaque maior do que aqueles. Assim, na imagem da árvore podemos observar os eixos **Sexo e Sexualidade** (27,76%), **Corpo e Comportamento** (24,82%) e **Relações Amorosas e Familiares** (22,90%) como os maiores destaques; seguidos de **Trabalho, Carreira e Sustento** (16,41%), **Violências Contra a Mulher** (6,08%) e **Cidadania, Políticas Públicas, Problemas Sociais** (2,03%). No que diz respeito aos temas, vemos “sensualidade feminina” (170/5011 apontamentos) em grande destaque na árvore, atrás apenas dos eixos temáticos. “religiosidade / crença / superstição” (78 apontamentos); “estereótipo do feminino” (o tema de maior destaque no mapeamento, mas que aqui aparece em 3º, com 67 apontamentos); e “exploração trabalhista” (56 apontamentos), por terem uma diferença maior a 100 apontamentos não aparecem tanto na nuvem.

Dessa forma, o grupo agrega, tal como traz seu título, programas que problematizam o subúrbio e a periferia, também acrescentando ao debate tanto questões raciais, quanto trabalhistas, de moradia, de sustento e família, entre outros. Se esses locais de maior desigualdade social nem sempre são postos de forma explícita, o fato de terem seu espaço diegético neles já é, em si, uma enunciação. O mesmo para a presença de personagens negras: com a exceção de *A Diarista*, temos, neste grupo, protagonistas negras. Mas se aqui presenciamos tal destaque, o mesmo não acontece nos outros programas, quando mulheres negras aparecem apenas em personagens secundários, além da observação de que todas as empregadas domésticas são negras: em *Maysa*, “A Desiludida de Copacabana”, *Malu Mulher*, *Divã* – enfim, aonde há uma doméstica, ela é negra.

Este é um dos dois grupos de maior destaque – se considerarmos a quantidade de programas agrupados nele. Tal como em **Sob O Manto da Amizade**, é formado pelo ajuntamento de seis produtos audiovisuais: *Suburbia*, *Antônia*, *A Diarista*, “A Doméstica de Vitória”, “A Internauta da Mangueira”, e “A Mascarada do ABC”; e a ideia desse agrupamento surge pela complexidade temática existente nesses programas. *Suburbia*, *Antônia* e “A Internauta da Mangueira” têm sua diegese em lugares periféricos, como Madureira (subúrbio carioca), Vila Brasilândia (periferia paulistana) e Mangueira (morro carioca), respectivamente. Além desses, *A Diarista* traz uma protagonista que mora longe das casas aonde presta serviço – algo sempre carregado na narrativa; e “A Mascarada do ABC” traz a história de uma taxista em São Caetano do Sul, cidade da grande São Paulo. Ao tratarmos de questões sociais, tanto *A Diarista*, quanto “A Doméstica de Vitória” (que mora no serviço) e *Suburbia*, que trazem diretamente a questão do emprego doméstico, problematizam a exploração trabalhista; “A Mascarada do ABC” apresenta uma mulher casada que trabalha como taxista à noite, enquanto seu marido se ocupa da mesma função, mas durante o dia, é a ela que cabe as tarefas domésticas, bem como os cuidados com o sogro, que mora com eles. Desse modo, além do já exposto, este agrupamento surge da também

possibilidade em se alocar para análises comparativas programas que tragam esses espaços mais carentes, com menos acesso a direitos constitucionais como a escola, a saúde, o saneamento.

*Suburbia* conta a história de Conceição, (Erika Januza, quando adulta; Débora Letícia Nascimento, quando criança), garota vinda do interior de Minas, menina sem sobrenome e que recebe esse nome porque a mãe era devota de Nossa Senhora da Conceição Aparecida. Em busca de uma vida melhor, sai do interior de Minas – em cidade não localizada pela narrativa –, ainda garota, indo para o Rio de Janeiro, deixando para trás a família –, mas jurando voltar para buscar a mãe. Seu sonho é conhecer o Pão-de-Açúcar – que sua mãe lhe mostrava em foto e dizia que ficava “pras bandas do Rio de Janeiro, sendo todo feito de açúcar”.



Figura 12: Erika Januza em *Suburbia* é Conceição na fase adulta, uma mulher que tinha apenas um grande sonho: ser feliz, por meio de um amor sólido e verdadeiro

A trajetória de Conceição apresenta muitos momentos violentos: a morte acidental do irmão na carvoaria; ser confundida com garotos que assaltaram turistas logo no seu primeiro dia no Rio de Janeiro – sendo enviada para a Fenem. Na instituição, é ameaçada por outra interna, que afirma que a partir daquele momento ela lhe serviria como a uma esposa, cuidando de sua comida e roupa – mas a recém-chegada se recusa e numa luta física vence a oponente, garantindo sua paz dentro do reformatório. Tempos depois, sofre tentativa de estupro pelo namorado de sua patroa, mas consegue se desvencilhar, acertando um golpe em sua virilha. Já em Madureira, namorando e trabalhando com Cleiton (Fabrício Boliveira) num posto de gasolina é sequestrada por um juiz que a fica assediando, levando-a a força na garupa da moto, em mais uma provável tentativa de estupro, sendo, desta vez salva por Cleiton. A grande decepção de Conceição, entretanto, acontece quando o namorado a força ao sexo. Relembrando a tentativa que sofrera na casa da antiga patroa, reúne forças e aplica o mesmo golpe em Cleiton, fugindo dele. A consequência desse gesto faz com que o rapaz acabe na criminalidade, envolvendo-se com assassinatos, tráfico de drogas e de armas – o que o afasta de vez da amada, que se recusa a aceitá-lo sob as égides do crime. Obviamente, não foi apenas a ruptura da relação que o levou a isso –

como é mostrado no programa –, mas a ausência da amada, a dor da separação tira de Cleiton o filtro moral que o mantinha distante disso tudo.



Figuras 13 e 14: Cleiton domina o morro e a antagonista Jéssica. Após o rompimento com Conceição, Cleiton mata Tutuca, vingando a morte do irmão e tornando-se dono do morro; Jéssica observa Cleiton enquanto ele se declara a Conceição, pedindo pra voltar – mas a protagonista diz que enquanto ele estiver nessa vida criminoso, não é para ele sequer falar com ela

É na casa de Vera (Dani Ornellas), que a protagonista encontra paz, proteção que o amor de uma família pode oferecer. Extremamente religiosa, a amiga de Conceição, acredita no poder da fé – sentimento compartilhado por muitos da casa e apresentado pela democracia religiosa que reina ali: Vera, Evangélica; Conceição, devota de Nossa Senhora da Conceição, é católica, os pais de Vera, umbandistas. Todos em um ambiente de respeito e harmonia. E é o poder da fé que faz com que Cleiton saia da criminalidade, tornando-se pastor e reconquistando, assim, sua amada.

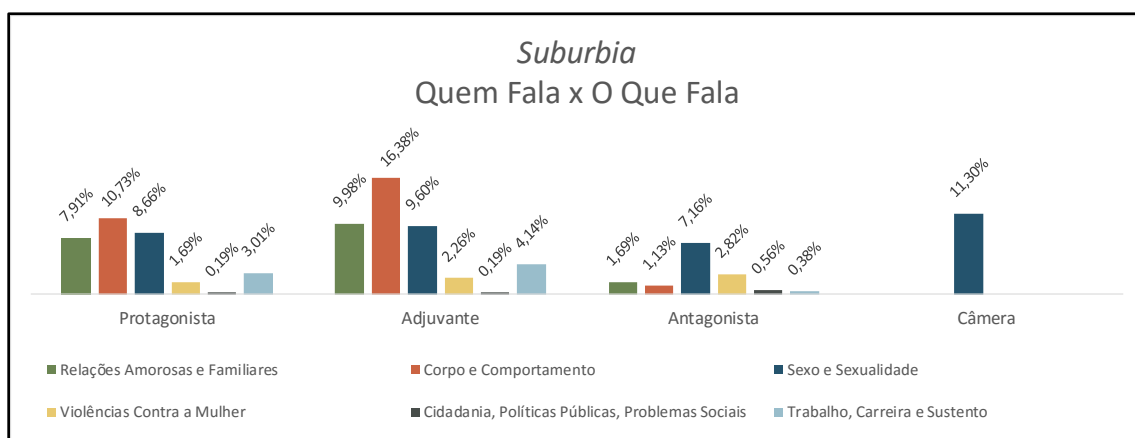


Gráfico 23: *Suburbia*: Quem fala x O que fala. Os eixos temáticos pelos enunciadores de *Suburbia* – como narrador e cenografia não tiveram apontamentos nesse programa, foram excluídos do gráfico [as colunas que não tiveram nenhum apontamento – 0% – também não aparecem no gráfico]

Quando comparamos as falas dos enunciadores entre si, temos em *Suburbia* o programa com dois destaques: é aqui que a *antagonista* mais aparece, com 13,74% das enunciações do programa, sendo 16,08% dentre essas personagens (1,46% de todo o mapeamento); e também as enunciações da câmera – que pouco apareceu no todo, com 134 apontamentos, correspondendo a 44,78% dessas enunciações (60 apontamentos), correspondendo a 11,30% dos apontamentos do programa.

Se há algo que a teledramaturgia trabalha bastante é a capacidade de mesclar fantasia com realidade, de construir verossimilhança mesmo em meio a histórias bastante ficcionais, improváveis ou até impossíveis. Algo que aparece com certa frequência nas narrativas construídas por diretores acostumados a trabalhar com fábulas, como Luiz Fernando Carvalho, ou ainda por meio do realismo fantástico tão bem trabalhado por Dias Gomes.

O chamado *realismo fantástico* é algo bastante interessante de se pensar em termos de *análise do discurso*. Em *Saramandaia* (Globo, 1976, 1ª versão), Wilza Carla vive dona Redonda, uma mulher que explode de tanto comer – algo que, obviamente, sabemos ser impossível de ocorrer, mas bastante presente em nossa sociedade, como comprova o dito popular “comi tanto que parece que vou explodir”, ou o imaginário popular representado em uma narrativa bastante fantasiosa.

*Suburbia* é dirigido por Luiz Fernando Carvalho, consagrado por uma ousadia estética (SOARES, 2014), diretor aclamado pela crítica especializada em *Lavoura Arcaica* e *Hoje É Dia de Maria* – não sendo diferente em *Suburbia*, que também recebeu muitos elogios dos especialistas do setor<sup>102</sup>. Em entrevista à revista *Serafina* (*Folha de S. Paulo*, 27 de abril de 2014 - n), o diretor fala sobre esse espaço artístico conquistado na Rede Globo: “Se não pudesse ter um espaço assim, artesanal, quase mambembe, como possibilidades diferentes de desenvolvimento na criação artística, eu não sobreviveria ao Projac” (CARVALHO, 2014, *online*). Carvalho também fala de seu estilo ao comentar sobre *Meu Pedacinho de Chão*, telenovela exibida às 18h (Globo, 2014): “Sinto-me mais à vontade para brincar de narrar, brincar de gravar, brincar de inventar uma novela, que nem mesmo chamo de novela, já que misturo gêneros, cruzando faroeste com a HQ, conto de fadas com opereta” (CARVALHO, 2014, *online*).

---

<sup>102</sup> A ousadia estética do diretor Luiz Fernando Carvalho é enaltecida por muitos, sendo comparado a diretores como Stanley Kubrick (CARVALHO, 2016a, *online* – disponível em <https://omelete.uol.com.br/series-tv/entrevista/velho-chico-stanley-kubrick-da-tv-brasileira-diretor-luiz-fernando-carvalho-fala-sobre-a-novela/>), Quentin Tarantino (<https://tendr.com.br/velho-chico-com-quantos-quilos-de-arte-se-faz-uma-tradi%C3%A7%C3%A3o-9358c393b134>), além de elogiosas críticas sobre o conteúdo de suas novelas, que apresentam o nordeste ao seu público, e dos posicionamentos de Carvalho, que defende a ideia da televisão como formadora de cidadãos (CARVALHO, 2016b, *online*, disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/01/1734731-a-maior-funcao-da-televisao-e-criar-cidadaos-diz-luiz-fernando-carvalho.shtml>), debatendo, como fez em *Velho Chico*, o racismo (STYCER, 2016, *online* – disponível em: <http://mauriciostycer.blogosfera.uol.com.br/2016/07/01/corajosa-velho-chico-coloca-o-dedo-na-ferida-do-racismo/>); (FELTRIN, 2016, *online* – disponível em: <http://tvefamosos.uol.com.br/noticias/ooops/2016/07/03/abordagem-ao-racismo-em-velho-chico-foi-insistencia-pessoal-de-diretor.htm>).



Essa ousadia estilística e esse realismo fantástico também estão presentes em *Suburbia*. Conceição, quando criança, tinha uma égua branca, Rapunzel, cega, e que por tal motivo, era vista pelo pai como inútil e custosa. Mas, à noite, ela enxergava, e Conceição cavalgava nela, livremente. É na égua que a protagonista tem seus sonhos, principalmente depois da tentativa de sequestro realizada pelo juiz. A fantasia também é posta no final da minissérie, quando Cleiton ressuscita, após ser morto a tiros pelo juiz, que lhe jurou morte por tê-lo atacado para resgatar Conceição.

A sensualidade da mulher negra também é bastante explorada em *Suburbia*, sendo 24,48% da temática do programa. Além da protagonista, Jéssyca – sua antagonista – usa bastante de seu corpo e sensualidade para alcançar seus objetivos. Conceição também faz uso do mesmo recurso, mas as duas trabalham de maneira bastante oposta. Quando Conceição chega em Madureira, Jéssyca é mulher de Tutuca, o dono do morro, quem manda na comunidade, aquele que ninguém contraria – nem a ele e nem a quem está ao redor dele. Para Jéssyca o poder é importante. É ela a rainha do baile *funk*, a admirada e desejada pelos seus frequentadores.



Figura 15: Tutuca e Jéssyca: antagonistas de *Suburbia*, observam *Suburbia* tomar o lugar de rainha do baile *funk*

Quando Tutuca é assassinado por Cleiton, e este toma o poder local, é ao novo dono que Jéssyca se dirige, continuando a ser a mulher do dono do morro. Conceição, por sua vez, se recusa a se envolver com pessoas ligadas ao crime. E, mesmo amando Cleiton, quando ele pede para reatar, ela o dispensa, dizendo que enquanto estiver nessa vida de crime, sequer dirija a palavra a ela. A *Suburbia*, apelido ganho ao se tornar a rainha do baile – destronando Jéssyca –, apesar de usar de uma sensualidade corpórea, que lhe garantiu o posto no baile e, mais à frente, o convite para ser a rainha da bateria da escola de samba da comunidade, carrega um tom de pureza, como se fosse uma sedução natural, não provocativa, inerente à pessoa, talvez inconsciente. Já Jéssyca

tem plena consciência de seu corpo e do quanto é poderosa e sedutora, usando o mesmo para alcançar seus objetivos. Luiz Fernando Carvalho apresenta, ao mesmo tempo, dois tipos de *funkeiras*: uma que cumpre com o estereótipo já bastante conhecido, de mulher que usufrui de seu corpo, de sedução e sexualidade intensificadas, com plena consciência de seu corpo, e que, aos olhos de quem é de fora, carrega vulgaridade e promiscuidade – Jéssyca; outra, também sedutora e sensual, mas de forma ingênua, e que se mantém pura; garota religiosa, virgem e que assim se manterá até o casamento – Conceição. Assim, ao mesmo tempo em que afirma a típica garota do funk carioca, Carvalho também diz que é possível um outro tipo, que não existe apenas uma *história única* (ADICHIE, 2009), que uma não exclui a outra, e que a multiplicidade e a diversidade sempre são possíveis.

*Antônia* traz um protagonismo quádruplo, ao contar a história de quatro amigas de infância, moradoras da Vila Brasilândia, bairro da periferia de São Paulo, localizado na Zona Norte da capital, que buscam o sucesso profissional, por meio do grupo de rap formado por elas, e que dá nome ao seriado, o *Antônia*.



Figuras 16 e 17: As garotas do *Antônia* na Vila Brasilândia e se apresentando suas músicas. Gravado na Vila Brasilândia, espaço diegético do seriado, as garotas do *Antônia* lutam por seu sonho e também enfrentam as dificuldades que os bairros periféricos possuem

Preta (Negra Li) trabalha em um posto de gasolina e é mãe de Emília (Nathalye Cris), filha de Hermano (Fernando Macario), de quem Preta já se encontra separada e com quem não pode contar na criação da filha. A protagonista também mora com a mãe (Sandra de Sá) e com o pai (Tobias). Bárbarah (Leilah Moreno) sai em liberdade condicional, podendo passar o dia na rua e voltar às 20h, depois de dois anos de total reclusão – não há a informação que trata o motivo pelo qual ela foi presa. É ela quem manifesta o maior desejo em reunir as amigas e resgatar a formação do grupo. Maiah (Quelynah) é garçonete e cantora do Tangerina Bar. Posteriormente, viverá um

romance com o agente do grupo, Marcelo Diamante (Thaíde). E Lena (Cindy Mendes), trabalha como panfleteira de farol. Casada com JP, enfrenta diversas brigas por causa do ciúme dele.

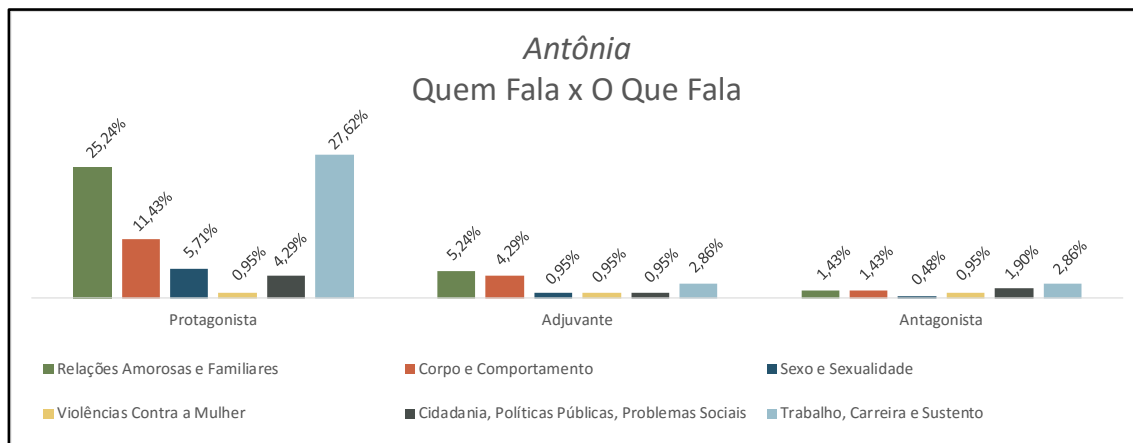


Gráfico 24: *Antônia*: Quem fala x O que fala – neste seriado todos os enunciadores participam

Aqui, como percebemos, as enunciações são realizadas quase todas pelas protagonistas (75,24%) – fato que talvez ocorra pela maior quantidade delas (quatro). Acreditamos também que as problematizações tratadas pelo seriado dispensam um intenso uso de antagonistas (9,05%) e adjuvantes (15,24%), visto este programa fazer bastante uso do espaço diegético para apresentar seus temas: o simples fato de um cenário naturalista, usando a Vila Brasilândia para as filmagens, já dá um tom mais dramático ao programa, apresentando com bastante visualidade – e algumas vezes pouca ou nenhuma oralidade – problemas da periferia. *Antônia* também é programa bastante contemporâneo ao seu ano de veiculação: lançado na televisão em novembro 2006, fez referências aos ataques facção criminosa Primeiro Comando da Capital (PCC), que deixou toda a cidade de São Paulo em estado de alerta, em maio do mesmo ano. Assim, se não há uma intensidade discursiva por meio de seus enunciadores – quantitativamente falando, o programa responde a 4,19% dos apontamentos do mapeamento – *Antônia* carrega muitas falas implícitas na narrativa visual em si, refutadas por seus enunciadores, como em *Pobres e Famosas*, episódio em que o cano estoura e Emília, filha de Preta, tem que dar conta sozinha da situação.

Dois eixos temáticos norteiam *Antônia*: **Trabalho, Carreira e Sustento**, com 33,33% dos apontamentos do grupo e 27,62% dessas enunciações realizadas pelas protagonistas; e **Relações Amorosas e Familiares**, com 31,90%, com 25,24% pelo mesmo viés. O principal eixo (70 apontamentos) carrega dois temas entre os cinco mais: “profissão / carreira / luta pelo sonho profissional / valorização do trabalho feminino”, com 38 apontamentos no total, sendo 33 pelas atrizes principais; e “exploração trabalhista”, com 12 e 8 respectivamente. Em termos percentuais, o eixo temático carrega 18,10% do programa, apenas por meio de seu tema principal,

mais 5,71% no 2º. O segundo eixo temático com maior percentual também traz dois temas entre os cinco mais – “amizade feminina / solidariedade feminina” e “maternidade / instinto materno / filhos” ou 14,76% e 9,05% respectivamente. Interessante observar que os dois eixos somam 23,81% das enunciações cada, perfazendo – em quatro temas – 47,62% dos temas dos programas.

O outro tema de maior destaque – na quarta colocação –, fechando a lista dos cinco mais, pertence ao eixo *Corpo e Comportamento*: “subserviência feminina / fragilidade feminina / necessidade em se chamar um homem para resolver a situação / mulher sendo protegida por um homem / homem controlando a mulher” detém 6,67%, ou 14 apontamentos – dez pelas protagonistas, três pelas antagonistas e um por algum adjuvante. O destaque aqui é como o tema (5,37% do mapeamento) é explanado: todas as falas das protagonistas, ou 71,43% do tema no programa, são feitas negativamente; enquanto que as três manifestações de antagonistas (21,43%) foram positivas.



**Figura 18:** Preta e Maria aguardam atendimento no hospital público. Em “Fidivó”, último episódio da primeira temporada, Preta e sua mãe Maria sofrem com a saúde pública: a mãe da protagonista não conseguindo tratamento adequado vem a falecer

Em outras palavras, *Antônia* mostra uma luta contra a subserviência feminina, inclusive com o seriado sofrendo críticas por mostrar mulheres negras de uma outra forma que não uma que retratasse a típica mulher negra brasileira<sup>103</sup>. Isso posto, discursivamente, para nós, o

<sup>103</sup> Mesmo tratando de mulheres da periferia, *Antônia* apresenta quatro mulheres fortes, *empoderadas*, determinadas e que se posicionam quando sofrem racismo, quando são maltratadas, não se submetendo aos hegemônicos. O

seriado carrega um *efeito de sentido* bastante significativo de que a mulher negra brasileira (e não apenas a negra) pode ser como Preta, Bárbarah, Lena e Maiah: fortes, determinadas, não-subservientes, empoderadas. Mulheres que buscam uma carreira, carregam o sonho e lutam por seus ideais, não se submetendo nem ao homem, nem ao branco e, que, quando se percebem em ações racistas, se posicionam enfaticamente contra o preconceito. Acreditamos que, ao trazer esse tipo de construto, o programa mostra uma força nem sempre carregada nos discursos televisivos, estabelecendo um diálogo com essas mulheres sobre cidadania e, direitos sociais, como também fortalecendo o *empoderamento do feminino* – expressão comumente usada nos tempos atuais, para se referir a um fortalecimento da mulher em relação aos seus direitos e aos lugares sociais os quais pode e deve ocupar.

O terceiro programa deste grupo, *A Diarista*, conta as aventuras de Marinete (Cláudia Rodrigues), mulher vinda do interior nordestino, residente do bairro da Abolição, zona norte do Rio de Janeiro. Além de trabalhar como diarista – tal como já informa o nome do programa –, Marinete sempre carrega uma bolsa com roupas e acessórios para vender. Apesar do tom de comédia, característica garantida pelo formato *sitcom*, o programa também apresenta temas que, por sua seriedade, talvez não combinassem nesse tipo de narrativa. Mas, aqui, como veremos mais à frente, três pontos são bastante problematizados: o quão longe essas pessoas estão de seus locais de trabalho; a exploração trabalhista; e a humilhação social que muitos sofrem, apenas por pertencerem a um estrato mais pobre. Acompanham sempre as situações engraçadas que a protagonista se envolve as amigas Solineuza (Dira Paes), Ipanema (Helena Fernandes) e Dalila (Claudia Mello).

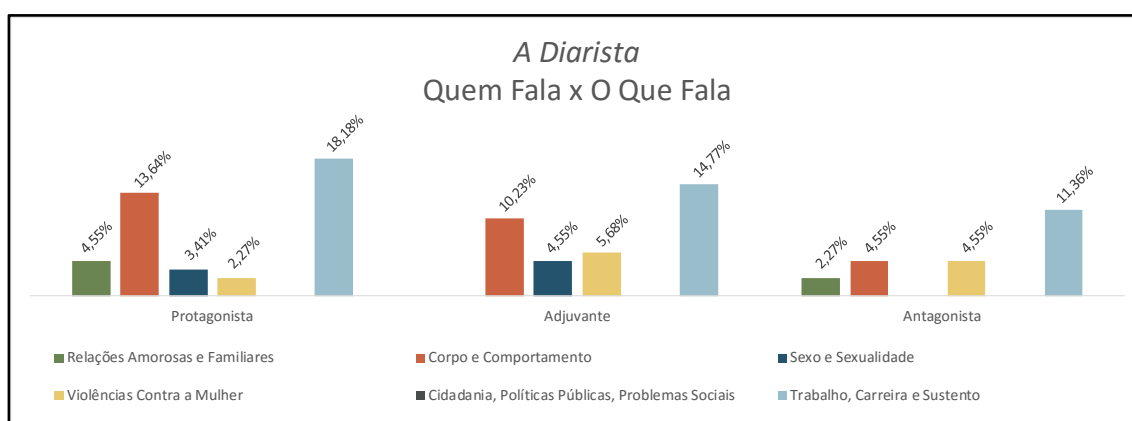


Gráfico 25: *A Diarista*: Quem fala x O que fala. [As colunas que não tiveram nenhum apontamento – 0% – não aparecem no gráfico]

seriado também vai na contramão de muitas representações das mulheres negras, ao não colocar nenhuma delas como doméstica – fato que veremos no final desta tese.

A *Diarista* é o programa que mais debate o eixo **Trabalho, Carreira e Sustento**, apresentando 44,32%<sup>104</sup> de suas temáticas nele, ou 0,78% de todo o mapeamento. O seriado demonstra de forma bastante elucidativa a questão da estatismo do mapeamento. Mesmo representando menos de 1% do deste, as questões trabalhistas são intensamente debatidas aqui, tendo “*exploração trabalhista*” o tema de maior destaque do programa, com 31,82% de suas enunciações e 40% do todo deste tema. Assim, por meio de piadas e gerando muita risada, Marinete e suas não deixam de trazer ao debate questões bastante pertinentes a uma sociedade de grande desigualdade social como a nossa, em que mulheres ganham menos que homens, como nos traz o *Boletim Rendimento Mulher*, do Sistema *PED* (Pesquisa de Emprego e Desemprego) realizado pelo (Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos (Dieese): “No triênio 2011-2013, em um painel conformado por esses recortes, o rendimento hora das trabalhadoras era menor, em média, entre 25% (Fortaleza) e 29% (São Paulo), nas áreas de produção mais industrializadas e no patamar de 18%, em Salvador e Recife” (DIEESE, 2014); ou em que negros têm menos acesso a estudos (cf. Gráfico 07, p. 50, Capítulo 1) e outros direitos constitucionais.

O programa pouco problematiza o amor – apenas 6,82% dos apontamentos são destinados ao eixo **Relações Amorosas e Familiares**. **Corpo e Comportamento** ocupa 12,5% **Violências Contra a Mulher**, 28,41%, ficando em 2º e 3º lugares respectivamente. Correlacionando os eixos, a soma entre os que tratam de direitos tanto sociais quanto trabalhistas, que apresentam questões de violência e cidadania – mesmo com **Cidadania, Políticas Públicas, Problemas Sociais** não ter recebido nenhum apontamento (como em muitos programas) – perfazem um total de 56,82% do mapeamento realizado no programa.

---

<sup>104</sup> No gráfico, a soma de **Trabalho, Carreira e Sustento** representa 44,31%, mas na execução do gráfico e numa distribuição mais ampla, sempre há ajustes. Assim, em alguns momentos, a somatória de um todo pode apresentar 99,99% ou 100,01%, visto que arredondamentos em vários itens podem gerar uma diferença de 0,01, para menos ou para mais.





Figuras 19, 20 e 21 (de cima para baixo, da esquerda para a direita): Claudia Rodrigues interpreta a diarista Marinete, uma diarista que luta por sua sobrevivência, se diverte com sua amiga Solineuza; e fica perplexa com os abusos que os patrões ou pessoas em melhores condições de vida acham que podem exercer em pessoas de classes sociais mais desfavorecidas

“A Doméstica de Vitória”, episódio de *As Brasileiras*, também tem Dira Paes no elenco, mas agora como protagonista, vivendo a doméstica Cleonice, mulher que frequentemente escreve para a filha – afastada dela há oito anos – em um caderno, já que não sabe para onde enviar a correspondência. A protagonista trabalha para Muriel (Betty Faria), escritora de livros de autoajuda e que explora a presença da empregada, impedindo que ela folgue, ou que tenha um horário mais livre – como no aniversário de Cleonice, em que a patroa não a liberou, alegando possíveis problemas de saúde e que ela, então, deveria ficar lá, de plantão, para caso acontecesse algo. Diante de uma reação alérgica de Muriel, Maria José (Inez Vianna) – sua colega de trabalho – a convence a sair, lhe entregando um convite da editora da patroa. Já na festa, Cleonice conhece Fernando (Dalton Vigh), o novo editor. Sucesso total no evento, lendo as cartas que escreveu para sua filha, ela e Fernando se encantam e vivem uma noite de paixão. Mas, no dia seguinte, com o evento publicado na imprensa, a verdadeira Muriel descobre todo o ocorrido e quando Fernando aparece, conta tudo para ele. A patroa então tira vantagem de Cleonice, comprando seu caderno por um preço baixo, com ameaças de denunciá-la à polícia. A tentativa de publicação, entretanto reaproxima o casal, já que

Fernando reconhece o caderno quando o recebe na editora, que a procura dizendo que é ela quem tem que publicar. Os dois se casam, e na noite de autógrafos, Cleonice autografa seu livro para sua própria filha, a quem Fernando saiu em busca para a amada.



Figura 22: Frame de abertura de “A Doméstica de Vitória” (As Brasileiras)

Temos no mesmo grupo duas domésticas bastante diferentes: enquanto em *A Diarista* as temáticas de amor e família quase não aparecem, neste episódio é tema de destaque, ficando em 2º lugar, com 26,23%, atrás de *Corpo e Comportamento*, com 29,52%. Mesmo assim, quando observamos apenas Cleonice, vemos uma mulher que, apesar da dor do afastamento da filha, mantém um tom romântico e uma esperança na vida, vivendo um – inicialmente – efêmero caso de amor com Fernando. E, se na somatória total do episódio, o eixo *Relações Amorosas e Familiares* está em segundo, Cleonice tem neste eixo, 50% de suas enunciações (14/28 apontamentos), ou, como traz o gráfico, 22,95% do todo do episódio.

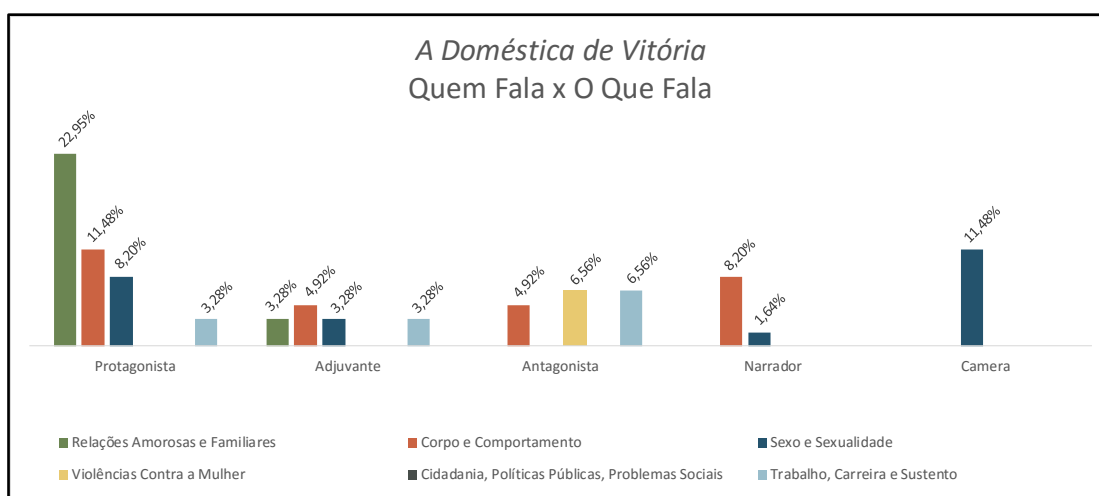


Gráfico 26: “A Doméstica de Vitória”: Quem fala x O que fala. [As colunas que não tiveram nenhum apontamento – 0% – não aparecem no gráfico]





Figura 23: Cíntia Rosa vive “A Internauta da Mangueira” (*As Cariocas*)

“A Internauta da Mangueira”, episódio de *As Cariocas*, por sua vez, traz a história de Gleicy (Cíntia Rosa), mulher que parou de trabalhar, porque seu marido Armando, ou Dodô (Eduardo Moscóvis), ciumento, não gostava da ideia dela trabalhando fora. Mesmo acatando o pedido do marido, ela fazia trabalhos de digitação, complementando um pouco a renda. E é por meio do computador e da internet, que a protagonista trai o marido – flamenguista fanático. Dodô descobre a traição de Gleicy às vésperas da final do campeonato brasileiro, em que existia a possibilidade do Flamengo ser hexacampeão. Decidido a matar a esposa pelo feito, ele a leva com ele no jogo, mas lá, diante da vitória de seu time e de tanta alegria, ele desiste da ideia e a perdoa.

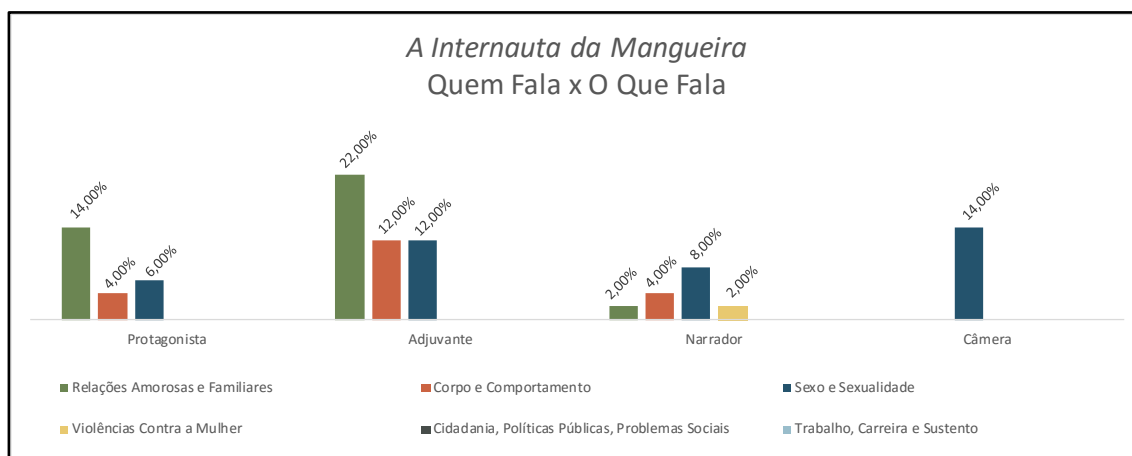


Gráfico 27: “A Internauta da Mangueira”: Quem fala x O que fala. [As colunas que não tiveram nenhum apontamento – 0% - não aparecem no gráfico]

Um dos itens levantados no mapeamento foi o consumo de mídia pelas protagonistas. Apenas oito dos 29 programas trazem suas personagens principais consumindo esses produtos – seja pra informação, entretenimento ou propaganda. A única personagem negra que consome

mídia, ou faz uso de um veículo que pode levá-la a tal<sup>105</sup>, é Gleicy, conectando-se à internet para se divertir com outros homens, virtualmente, traindo o marido.

Aqui, as violências impetradas contra a mulher são dadas sempre por meio das falas do narrador (Daniel Filho, também diretor geral do programa). O tom do episódio de *As Cariocas* é praticamente carregado em *Corpo e Comportamento* (20%) e *Sexo e Sexualidade* (40%). Quando analisamos as enunciações da câmera, no geral, “A Internauta da Mangueira” pouca representatividade traz a esse enunciador, com 5,22%, ou sete de seus apontamentos; mas, quando analisamos apenas as enunciações do episódio, o índice sobe para 14%.

O último programa deste grupo, “A Mascarada do ABC” (*As Brasileiras*), conta a história de Janice (Juliana Alves), casada com Samuel (Ângelo Antônio), ambos taxistas – ela no turno da noite e ele no de dia. Na narrativa, Janice apresenta um marido com dupla jornada, também trabalhando como segurança à noite. Ela, apesar de atuar somente como taxista, é a responsável pelas tarefas da casa e de cuidar do sogro, que vive com eles. Janice é amiga de infância de Rubi (Marcelo Saback), coreógrafo de um *night club*, ou nas palavras de Janice, “coreógrafo de show de vagabunda, em boate de quinta”. Um dia ele a convence a entrar na boate para ver o show que estreia naquela noite *A Mulher Mascarada* – na verdade, um travesti, que com medo de descobrirem que não é uma mulher, recua e não faz o espetáculo. Coreografia que ambos faziam quando crianças, o amigo a convence a exercer o papel da dançarina. E é ali que Janice encontra seu marido na plateia, enlouquecido pela mascarada no palco. Inconformada com a situação – e com o distanciamento entre eles no casamento, já que pouco se veem – ela decide lutar contra aquela “vagabunda” (ainda que a vagabunda seja ela) e reconquistar o marido, fato que se concretiza quando ela aparece mascarada para ele, em casa, no momento em que ele estava com as malas prontas para ir embora.

---

<sup>105</sup> Não problematizamos aqui se qualquer acesso à internet pode ser considerado consumo de mídia. No episódio em questão, a protagonista faz uso da rede para se conectar em programas de bate-papo ou redes sociais que permitem o uso de câmera, sendo mapeado como consumo.



Gráfico 28: “A Mascarada do ABC”: Quem fala x O que fala. [As colunas que não tiveram nenhum apontamento – 0% - não aparecem no gráfico]

“A Mascarada do ABC” traz como eixo central *Sexo e Sexualidade* (42,55%), seguido de *Relações Amorosas e Familiares* (29,79%). Se a protagonista traz equilíbrio a esses dois eixos, com 23,40% de suas enunciações em cada, isso ocorre muito em função do valor que dá a seu casamento, da sua atuação na boate e também pelo fato de ter conseguido resgatar o amor e o sexo com seu marido se transformando nessa mulher de sedução e sexualidade intensificadas.

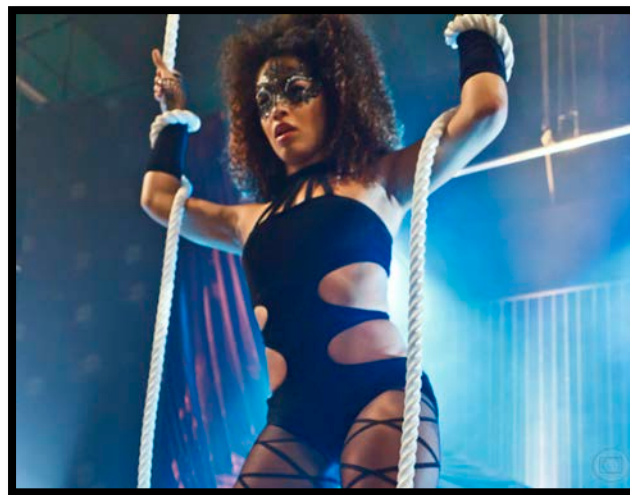


Figura 24: Juliana Alves é “A Mascarada do ABC” (*As Brasileiras*)

Neste episódio de *As Brasileiras*, o destaque que *Sexo e Sexualidade* tem – apesar de estar empatado com *Relações Amorosas e Familiares* – ambos com 23,40% nas enunciações da protagonista – acontece por meio de narrador, adjuvante e câmera, que somados ao percentual das enunciações de Janice, alcançam quase metade do mapeamento temático do episódio, com 42,55%. A salvação do casamento está na questão da sexualidade, das fantasias masculinas e do

quanto a esposa, comumente, não as realiza – aqui não sendo problematizado se pelo fato do marido não instigar a esposa a, ou se essa se recusa aos pedidos dele.

Quando refletimos apenas sobre as protagonistas (Gráfico 29, a seguir), podemos perceber certa oscilação no eixo temático de maior destaque em cada de cada uma: *Suburbia* traz *Corpo e Comportamento*, com 33,33%, seguido de *Sexo e Sexualidade*, com 26,90% e 24,56% para *Relações Amorosas e Familiares*; *Antônia* apresenta dois eixos com maior destaque: *Trabalho, Carreira e Sustento*, com 36,71% e *Relações Amorosas e Familiares*, 33,54%; *A Diarista* traz 43,24% de seus apontamentos voltados para *Trabalho, Carreira e Sustento*, seguido de *Corpo e Comportamento*, com 32,43%. Em “*A Doméstica de Vitória*”, metade é voltada para *Relações Amorosas e Familiares*, enquanto um quarto para *Corpo e Comportamento*. Já “*A Mascarada do ABC*” divide a maior parte de suas enunciações com *Relações Amorosas e Familiares* e *Sexo e Sexualidade*, com 35,48% cada. Por fim, “*A Internauta da Mangueira*” também se ocupa desses dois temas, sendo que para o primeiro, quase 60% dos apontamentos e o segundo, com 25%.

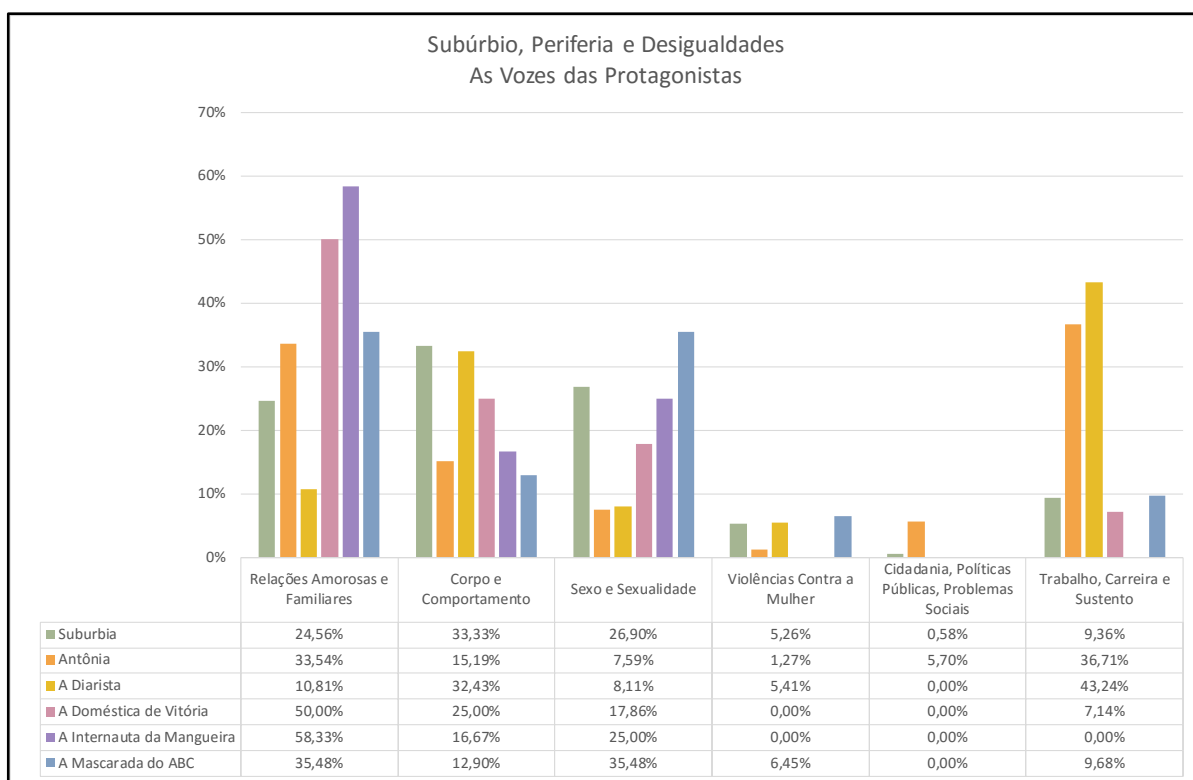
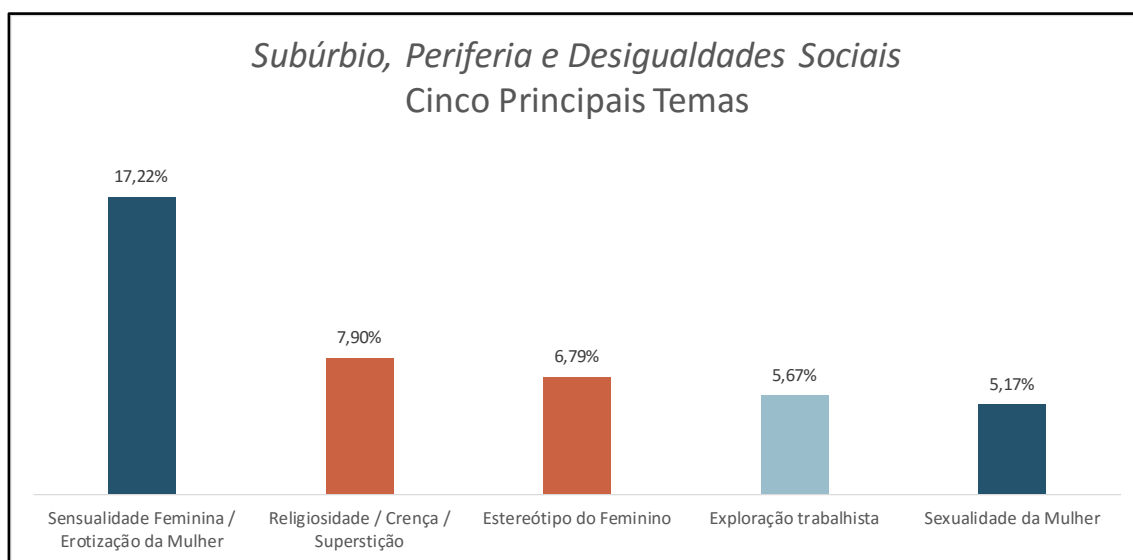


Gráfico 29: Subúrbio, periferia e desigualdades: As vozes das protagonistas. O baixo índice de apontamentos nos temas que envolvem os eixos de *Violências Contra a Mulher* e *Cidadania, Políticas Públicas e Problemas Sociais* em contraposição ao elevado percentual de *Corpo e Comportamento*, *Relações Amorosas e Familiares* e *Trabalho, Carreira e Sustento*, pelas enunciações das protagonistas dos seis programas desse grupo [cada programa soma 100%, assim o todo do gráfico apresenta uma somatória de 600%]

Também é possível observar se há similaridade ou discrepância na valorização que os programas, por meio de suas protagonistas, dão a cada eixo: *Marinete* é a que menos pensa sobre as *Relações Amorosas e Familiares* e a que mais questiona sobre *Trabalho, Carreira e Sustento*, principalmente no que diz respeito à exploração trabalhista. Em termos de similaridade, *Corpo e Comportamento* é o eixo que mais unifica os programas; e o eixo mais trabalhado por *Marinete* também é o mais problematizado pelas garotas do *Antônia*, o eixo com mais oscilações entre os outros programas.

Já quando pensamos nos principais temas do grupo **Subúrbio, Periferia e Desigualdades**, mesmo tratando de questões sociais, como aqui demonstramos, tem o 1º e 5º principais temas no grupo *Sexo e Sexualidade*, o 2º e o 3º em *Corpo e Comportamento* e o 4º em *Trabalho, Carreira e Ideologias*.



**Gráfico 30:** Subúrbio, periferia e desigualdades: Cinco principais temas. Apesar da intensidade com que questões sociais e trabalhistas são debatidas neste grupo, dos cinco principais temas, quatro pertencem a eixos temáticos que não focam nesses aspectos

Assim, dadas as análises do primeiro grupo de programas deste capítulo, partimos agora para o segundo, em que trabalho e ideologias são mote dos quatro programas ali colocados.

5.2. TRABALHO, CARREIRA E IDEOLOGIAS



**Figura 25:** Árvore de tags de Trabalho, Carreira e Ideologias tem grande destaque para *Relações Amorosas e Famíliares* e *Corpo e Comportamento*

O segundo grupo deste capítulo, **Trabalho, Carreira e Ideologias** carrega programas cujas protagonistas valorizam suas profissões, ou por uma ideologia inerente à mesma, como as médicas de *Mulher*, ou por amor à profissão, como uma necessidade vital, tal como apresentado em *Maysa*; ou aqueles em que suas protagonistas buscam por justiça fora dos patamares da lei, como *A Justiceira* e “O Anjo de Alagoas”.

Tal como podemos observar na árvore acima apresentada, os eixos temáticos de grande destaque desses programas se dão em **Relações Amorosas e Familiares**, com 41,19% dos apontamentos do grupo; e **Corpo e Comportamento**, com 33,18%; mas tendo como pano de fundo dessas enunciações o trabalho das protagonistas, um eixo que aparece na terceira colocação, com 11,60% – como podemos observar no gráfico a seguir. Como trataremos neste tópico, o fato de haver grande destaque de tais eixos nestes programas não impede que outras temáticas também estejam ali fortalecidas.

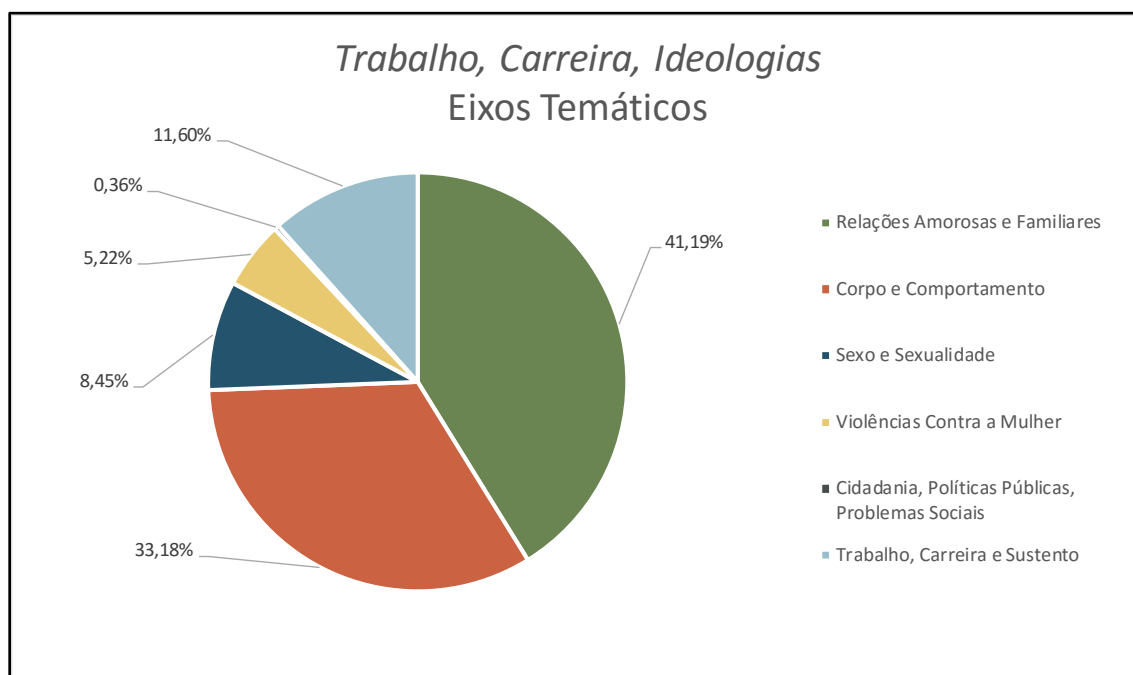
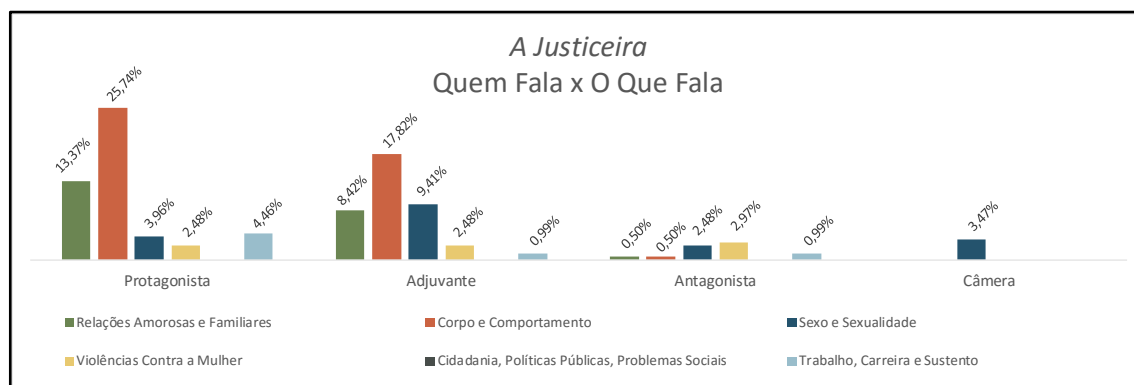


Gráfico 31: Trabalho, Carreira e Ideologias: Eixos temáticos.

*A Justiceira* apresenta a história de uma ex-policia federal, Diana (Malu Mader) que abandona carreira na área, quando o parceiro (Antônio Pompeu) morre em uma ação, se responsabilizando pelo ocorrido. A tragédia de Diana se dá quando seu marido, (Ângelo Antônio), viciado em drogas, vende seu filho para satisfazer o vício, acabando por morrer em uma crise de overdose. Desesperada, a protagonista sai em busca do filho, mas a luta isolada contra o tráfico de crianças é inútil. Assim, para aumentar suas chances de reaver o filho, une-se a Augusta (Nívea Maria), que coordena uma das unidades de um tipo de uma ONG que combate

o crime organizado, tornando-se, a partir daí, *A Justiceira*. Nessa instituição, Diana conhece Beto (Leonardo Brício), por quem se apaixona, mas a ausência do filho impede que ela se envolva com qualquer pessoa, mantendo o foco no seu objetivo. No último episódio, depois de resgatar a criança, a protagonista se entrega ao amor de Beto e o seriado acaba no tradicional estilo “felizes para sempre”. O seriado foi alocado neste grupo em função da ideologia de justiça existente na ação do grupo ao qual Diana se une.



**Gráfico 32:** *A Justiceira*: Quem fala x O que fala. [As colunas que não tiveram nenhum apontamento – 0% – não aparecem no gráfico]

Apesar de ter como busca central o resgate de seu filho, a protagonista está o tempo todo envolvida na luta contra o crime organizado. Para executar suas tarefas faz bastante uso do corpo, como no episódio “O navio luminoso”, em que faz as vezes da “enfermeira gostosa”, para se aproximar de um paciente que pode dar informações sobre os bandidos que estão atrás, ou no que se faz de “isca” porque o alvo é mulherengo (“Viagem ao Inferno”), e também em “*Mesmo que seja eu*”, também servindo de isca para um *serial killer* (José Wilker). Além disso, Diana tem o tema “estereótipo do feminino” bastante acentuado (8,42% apenas nela e 15,35% no programa em si), elevando o eixo **Corpo e Comportamento**, que atinge nas enunciações da protagonista, 25,74% – a maior entre todos os enunciadores do programa, e ocupando a sexta colocação entre todas as protagonistas, com 0,34% de todo o mapeamento, como podemos observar na tabela a seguir.



Mapeamento Temático	
Enunciações das Protagonistas	Estereótipo do Feminino
Cinquentinha	1,20%
Tapas e Beijos	1,10%
Maysa	0,96%
Delegacia de Mulheres	0,56%
Aline	0,48%
A Justiceira	0,34%
Suburbia	0,30%
Sob Nova Direção	0,22%
A Adormecida de Foz do Iguaçu	0,20%
Divã	0,18%
A Diarista	0,12%
Antônia	0,10%
A Viúva do Maranhão	0,10%
A Justiceira de Olinda	0,10%
Malu Mulher	0,08%
A Inocente de Brasília	0,08%
A Iludida de Copacabana	0,08%
A Adúltera da Urca	0,06%
A Internauta da Mangueira	0,04%
A Doméstica de Vitória	0,04%
O Anjo de Alagoas	0,02%

Tabela 23: Mapeamento temático. A tabela traz o percentual (em relação ao todo, 5011 apontamentos) das enunciações das protagonistas em relação ao tema “estereótipo do feminino” – o de maior destaque neste levantamento. As protagonistas de *Mulher*, “A Sexóloga de Floripa”, “A Reacionária do Pantanal”, “A Mascarada do ABC”, “A Indomável do Ceará”, “A Desinibida do Grajaú”, “A De Menor do Amazonas” e “A Atormentada da Tijuca” não se manifestaram neste tema



Figura 26: Malu Mader em *A Justiceira*

Em *A Justiceira*, a busca pelo filho sempre é dada de alguma forma, ficando empatada com o tema do estereótipo e ocupando a segunda colocação quando olhamos todo o programa, com 12,38% – assim, se “maternidade / instinto materno / filhos” não aparece como tema de maior destaque, sempre está de pano de fundo, permeando as enunciações – algumas vezes de forma implícita – e também por meio de vários personagens, seja colaborando na busca da protagonista, seja compreendendo sua dor, ou ainda ouvindo e se posicionando como amigo. Assim, **Corpo e Comportamento** soma 44,06%, seguido de **Relações Amorosas e Familiares**, com um total de 22,29%; e **Sexo e Sexualidade**, aparece com 19,32%. E, **Trabalho, Carreira e Sustento**, apesar da baixa representatividade, com 6,44% – última colocação do grupo, já que **Cidadania, Políticas Públicas e Problemas Sociais** não tem nenhum apontamento –, também ganha certo destaque quando mostra Diana como a chefe da família, já que o marido era viciado em drogas, não se dedicando ao sustento da casa – ao contrário, roubava das economias de Diana, para sustentar seu vício, chegando a vender o filho do casal, gerando assim o mote central do seriado.



Figura 27: Bruno Gagliasso e Cléo Pires em “O Anjo de Alagoas” (*As Brasileiras*)

Outro programa do grupo, focado mais em alguma ideologia do que uma carreira – e também seguindo esse lema de justiça –, é “O Anjo de Alagoas”, episódio de *As Brasileiras*, em que Cléo Pires vive Ana, justiceira que cumpre com o serviço contratado, tendo como foco apenas o cumprimento da tarefa dada. O trabalho, pago, é entregue em um confessionário, dando a entender que é um padre quem faz uso da *justiça* humana, evitando mais dor, enquanto a divina não acontece. No episódio, Ana vai atrás de coronel Zé Honório (José Rubens Chachá), da Fazenda Carcará, homem que mantém pessoas sob regime de escravidão, e aquele que tenta fugir é assassinado. O coronel tem um fiel afilhado, por quem Ana se envolve – fato que não impede que execute sua tarefa. No momento em que mata o coronel, Zé Sereno (Bruno Gagliasso), o afilhado, descobre que ela é o *Anjo*. Ela propõe que cada um siga sua vida, mas ele, tentando matá-la, acaba

morto. Ana então vai para a igreja, buscar sua próxima encomenda: um vereador que “além de roubar do povo, toma as meninas da aldeia a força. E se ficam prenha, ele mata, que não quer botar bastardo no mundo”, diz a voz de dentro do confessionário.

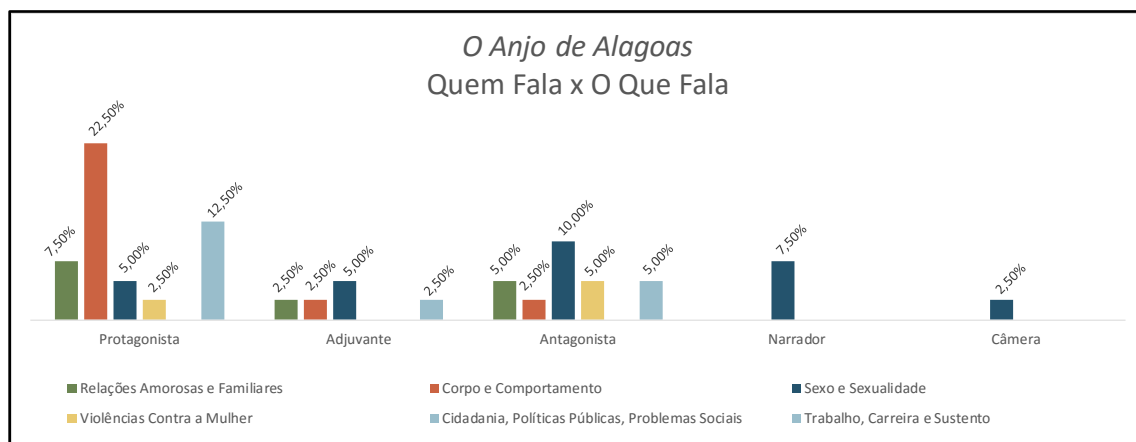


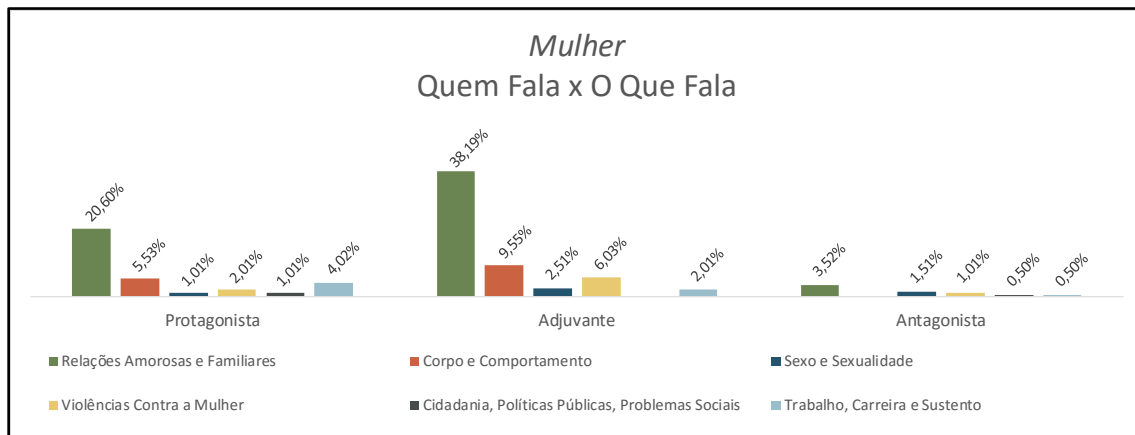
Gráfico 33: “O Anjo de Alagoas”: Quem fala x O que fala. [As colunas que não tiveram nenhum apontamento – 0% - não aparecem no gráfico]

“O Anjo de Alagoas” trabalha fortemente os temas de *Corpo e Comportamento*, com 27,50%, em que “subserviência feminina / fragilidade feminina / necessidade em se chamar um homem para resolver a situação / mulher sendo protegida por um homem / homem controlando a mulher” corresponde a 20% dos apontamentos da protagonista. O destaque aqui se dá a como Ana trabalha esse tema: ao se colocar como frágil e submissa, ela o faz de forma falseada, para que seus inimigos não descubram que, na verdade, ela é o Anjo. E, esse tom de falsa submissão, de fragilidade, é dado logo na primeira sequência, quando, após impedir o assassinato de trabalhadores escravos, foge em seu cavalo, enquanto é perseguida por Zé Sereno. Conseguindo uma pequena folga de seu perseguidor, esconde seu cavalo na mata e banha-se em um rio. Na aproximação de seu antagonista, mostra-se assustada e frágil, conseguindo despistá-lo, para em seguida, montar em seu animal e rumar para a cidade, ao encontro de sua tia Clotilde (Carla Daniel), que trabalha numa feirinha, vendendo rendas. O eixo temático de maior destaque é *Sexo e Sexualidade*, com 30% de todas as enunciações; e *Trabalho, Carreira e Sustento*, aparece com 20%, em 3º lugar. Assim, se o episódio não carrega este como seu principal tema, foi alocado no grupo em função da ideologia de vida de sua protagonista – tarefa compartilhada (e aprovada) por sua tia.



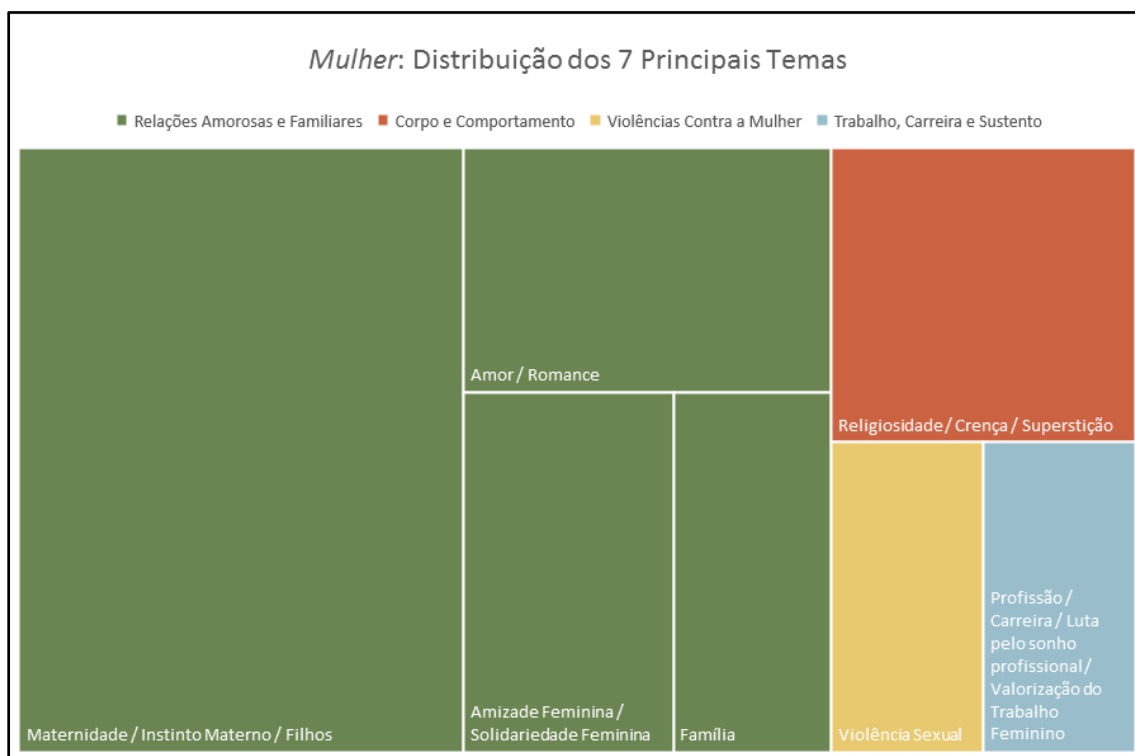
Figuras 28 e 29: As médicas Marta (Eva Wilma) e Cristina (Patrícia Pillar), em *Mulher*, à frente da Clínica Machado de Alencar, dedicada exclusivamente ao atendimento de mulheres

*Mulher*, por sua vez, narra a vida de duas médicas de gerações diferentes – Marta Corrêa Lopes (Eva Wilma) e Cristina Brandão (Patrícia Pillar) – e o dia a dia vivido na clínica Machado Alencar, especializada no tratamento de mulheres. Marta tem grande reconhecimento da comunidade médica brasileira, tendo sido uma das primeiras mulheres ginecologistas e obstetras do país. Casada com Otávio (Carlos Zara) e mãe de Carlos (Maurício Mattar) não abre mão de sua profissão, rompendo esse estereótipo da mulher que deve cuidar do marido, dos filhos e da casa, principalmente para mulheres de sua geração. Cris, a outra médica, divide apartamento com uma amiga advogada, Shirley (Carla Daniel). Na clínica, ela conhece João Pedro (Alexandre Borges), com quem vive o par romântico. *Mulher* apresenta a maternidade como um dos temas centrais de seus episódios, inclusive com o assunto sendo abordado nos dois episódios finais da segunda e última temporada, quando Cris, grávida de gêmeos, apresenta dificuldades no parto, sendo salva por Marta, que enfrentando problemas cardíacos, já estava afastada de suas atividades profissionais, mas que decide encarar esse último desafio profissional – salvar a vida e os filhos de sua amiga.



**Gráfico 34:** *Mulher*: Quem fala x O que fala. Em *Mulher*, apesar de uma das protagonistas (Marta) não ter aberto mão de sua carreira em função do casamento, o tema está bastante abaixo de **Relações Amorosas e Familiares** em função de vários outros apontamentos, com destaque para o fato do programa ter duas protagonistas, e Cristina não problematizar tanto a carreira. [As colunas que não tiveram nenhum apontamento – 0% – não aparecem no gráfico]

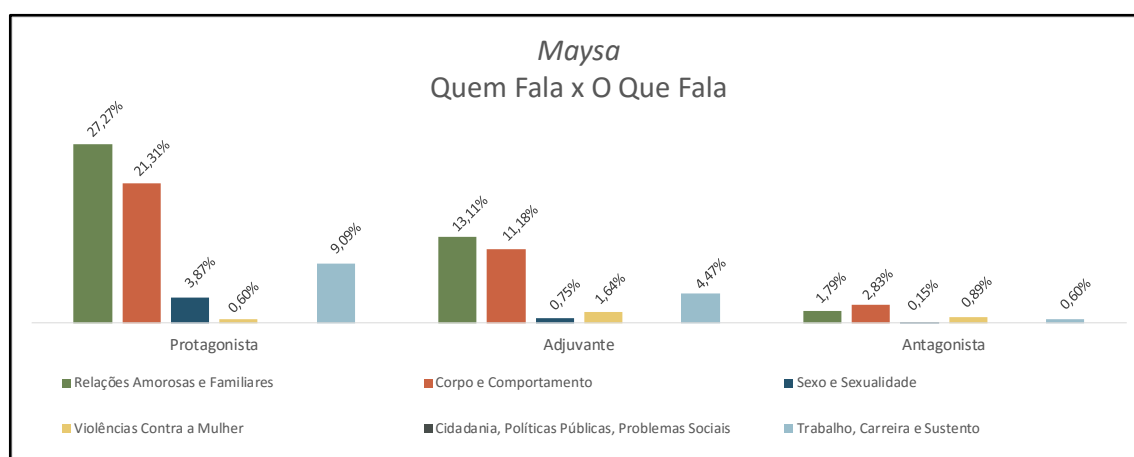
**Relações Amorosas e Familiares** é o grande destaque do seriado, que tem a maternidade como tema central de muitos de seus episódios – o DVD disponibilizado pela emissora apresenta apenas 19 dos 60 veiculados à época (1998/1999) – correspondendo a 62,31% das enunciações do programa. Em contraposição, **Trabalho, Carreira e Sustento**, aparece com apenas 6,53%.



**Gráfico 35:** *Mulher*. Distribuição dos 7 principais temas. Dos sete principais temas do seriado, quatro pertencem a **Relações Amorosas e Familiares**, ou 52,26% do mapeamento do episódio. **Corpo e Comportamento**, **Violências Contra a Mulher** e **Trabalho, Carreira e Sustento** completam ela lista

O gráfico acima permite uma boa visualização da distribuição espacial dos temas, diante de um todo. Em outras palavras, ao olhar para a imagem já sabemos que o tema “maternidade / instinto materno / filhos” não está apenas na primeira colocação, mas tem um destaque bastante maior que os outros seis (28,64% do programa). Também é possível perceber a proximidade entre “amor / romance” e “religiosidade / crença / superstição”, com 9,55% cada; bem como “violência sexual” e “profissão / carreira / luta pelo sonho profissional” / “valorização do trabalho feminino”, ambos na mesma proporção, com 5,03%. Complementam a análise os temas “amizade feminina / solidariedade feminina” (8,04%) e “família”, com 6,03%.

*Maysa, quando fala o coração*, o último programa deste grupo, retrata três décadas da vida dessa cantora brasileira de grande sucesso, conturbada por escândalos e episódios de alcoolismo, e que morre em um acidente de carro aos 40 anos. Dirigida pelo filho da cantora, Jaime Monjardim, Maysa era mulher além do seu tempo, rompendo completamente o *sistema sexo-gênero*, apresentando uma mulher oposta àquela socialmente idealizada entre as décadas de 1950-1970: independente, rejeitou a pensão comumente dada a mulheres que se separam; ousada, não tinha vergonha em demonstrar sua sexualidade ao homem desejado e muito menos de abordá-lo; ambiciosa, não abriu mão de sua carreira em nome de seu casamento ou de seu único filho, que sempre reclamava sua ausência.



**Gráfico 36:** *Maysa*: Quem fala x O que fala. [As colunas que não tiveram nenhum apontamento – 0% – não aparecem no gráfico]

E *Maysa* demonstra toda sua ousadia e distanciamento dos valores sociais de sua época justamente por meio dos temas trabalhados nos dois eixos de maior destaque: **Relações Amorosas e Familiares**, com 42,17% das enunciações do programa; e **Corpo e Comportamento**, com 35,32%. Ou seja, os dois eixos respondem por 77,49% do que o programa problematiza. **Trabalho, Carreira e Sustento** aparece como terceiro eixo, com 14,16%. E isso acontece porque, apesar de se

posicionar com certa frequência pelo seu direito a uma carreira, a cantora comumente o fazia conectado a um discurso feminista, que colocava a impossibilidade pelo fato de ser mulher.



Figura 30: Larissa Maciel encena o show de Maysa no Canecão. O vestido usado pela atriz para a cena em questão foi o mesmo usado por Maysa à época, reafirmando, assim, o efeito de sentido de narratividade dos fatos, que um programa biográfico carrega

A minissérie biográfica<sup>106</sup>, ao apresentar a vida de alguém *não-ficcional*, traz em si um *efeito de sentido* de historicidade, de realidade. Tal como já apresentado, não podemos classificar um produto televisivo biográfico no mesmo patamar de um filme histórico, mas, discursivamente, ousamos dizer que esse tipo de produto pode obter o mesmo sentido para o seu público.

Qual, então, a diferença entre os discursos impetrados entre os produtos audiovisuais biográficos e outros, que não seguem essa linha, mas apresentam essa característica tão presente em nossa teledramaturgia, a verossimilhança? Quando pensamos em termos de representação, talvez nenhum, já que o discurso também é um discurso, a representação – mesmo que biográfica – também é uma representação, uma construção. A única diferença é que o produto que traz a vida de uma personalidade de destaque talvez tenha um maior peso na apresentação de um discurso verossímil. Seria possível a uma biografia apresentar um realismo fantástico? Acreditamos que não. Ou melhor, apenas se fosse o caso de narrar (demonstrar, na verdade), alguma fantasia que aquela personalidade, em vida, tinha.

<sup>106</sup> Mesmo apresentando a vida de uma “pessoa real”, a emissora (sempre) coloca um alerta de que aquela é uma obra de ficção, apesar de ser *baseada* em fatos reais, ou ter tido como fonte biografias sobre a protagonista, como acontece na série *Chiquinha Gonzaga*.





Figura 31: Larissa Maciel interpretando Maysa em um de seus shows. A cantora rompeu o sistema sexo-gênero de sua época, tanto por meio de uma personalidade marcante, bem como por seu comportamento irreverente

Quando assistimos a Maysa – e a outras biografias também – aquele discurso se torna crível para nós, seu público. Não duvidamos que Maysa seduzia os homens que estava interessada, ou que não se posicionasse como uma mulher com direito a lutar pela sua carreira, muito menos que se envolvia nos escândalos que a minissérie nos apresentou. Mas, quando vemos em Suburbia, uma garota montando uma égua branca que, de dia é cega, mas à noite tudo vê, acreditamos que aquilo faz parte da fantasia da menina. O mesmo para a ressurreição de Cleiton – apesar que nesse quesito, religião, sabemos o quanto as crenças são diversas, e do quanto vivemos em um país de intensa religiosidade – segundo o Censo 2010, apenas 8% da população declaram-se “sem religião” (IBGE, 2010<sup>107</sup>).

Assim, tal como nos traz o gráfico a seguir, o grupo *Trabalho, Carreira, Ideologias* apresenta grande destaque em ***Corpo e Comportamento*** e ***Sexo e Sexualidade***, em que o primeiro traz 146,96% do gráfico – de um total de 400%, visto que cada programa representa os seus 100% – e o segundo, 145,90%; ou, se tratarmos o gráfico em si como uma totalidade, os dois eixos apresentam valores bastante próximos: 36,74% e 36,48%, respectivamente.

---

<sup>107</sup> Disponível em: [http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/94/cd\\_2010\\_religiao\\_deficiencia.pdf](http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/94/cd_2010_religiao_deficiencia.pdf) Acesso em 17 ago 2016



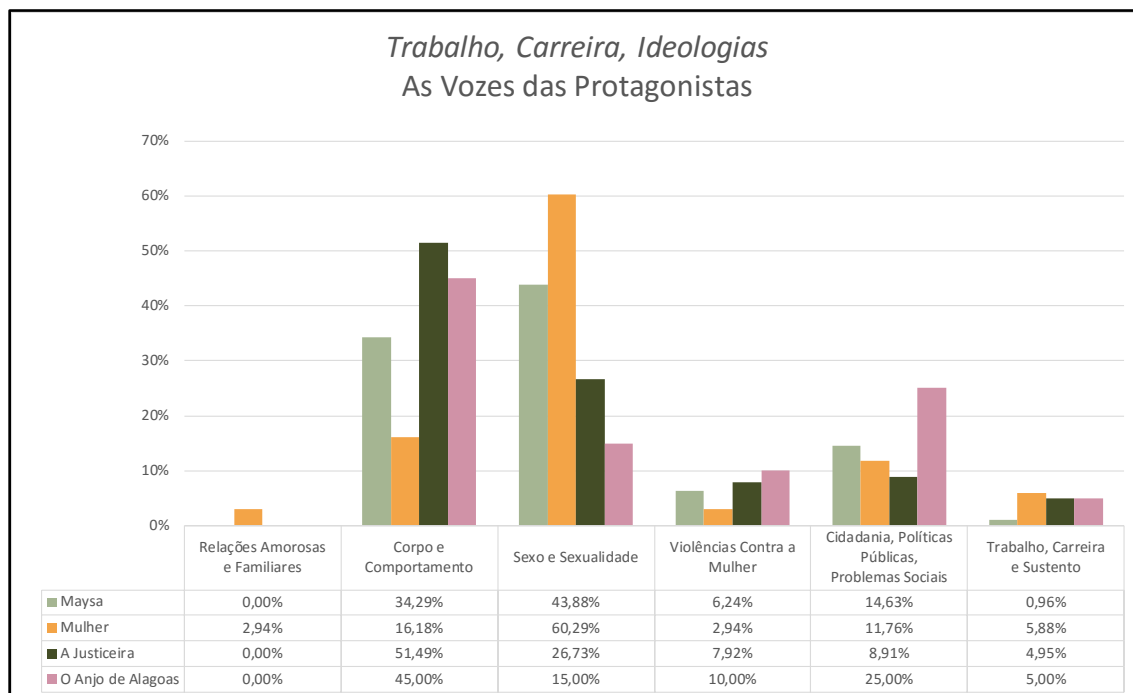


Gráfico 37: Trabalho, carreira, ideologias: As vozes das protagonistas.

Assim, o que observamos – como bem nos traz a construção televisiva de Maysa, ou de *Antônia*, ou quaisquer outros programas/protagonistas, é que ter ênfase em eixos como *Relações Amorosas e Familiares* e/ou *Corpo e Comportamento* e *Sexo e Sexualidade*, não é impedimento para que outras temáticas – também importantes – sejam ali debatidas.

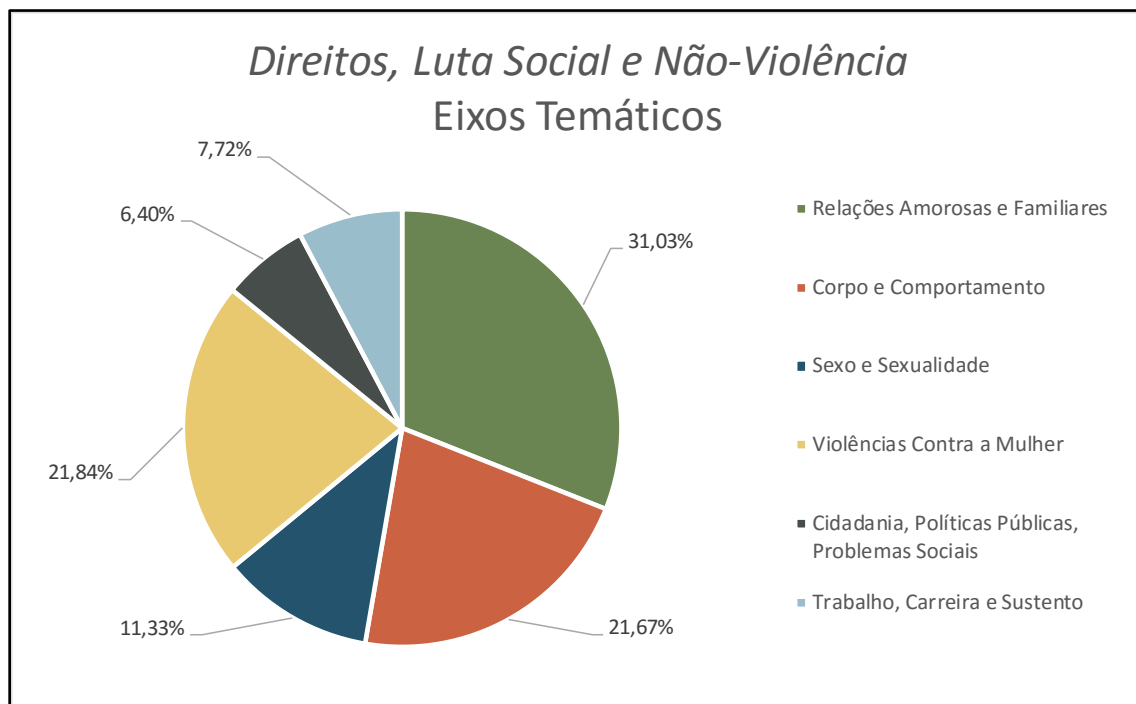
### 5.3. Direitos, Luta Social e Não-Violência



Figura 32: Árvore de tags do último grupo deste capítulo, **Direitos, Luta Social e Não-Violência**

O último grupo deste capítulo, **Direitos, Luta Social e Não-Violência** traz programas que ou apresentam questões como violência sexual, doméstica, ou preconceitos diante da sexualidade materna – caso do episódio “A Reacionária do Pantanal”, de *As Brasileiras*. O título do grupo foi pensado não apenas pelo o que ele apresenta, mas pela temática de luta que esses programas trazem – nem sempre de forma tão explícita, como em *Malu Mulher*.

Tal como nos outros grupos já analisados, **Relações Amorosas e Familiares**, bem como **Corpo e Comportamento** recebem destaque, com 31,03% e 21,67% respectivamente. A diferença aqui, dá-se no eixo que intermedia esses valores: **Violências Contra as Mulheres** apresenta 21,84%, ficando em 2º lugar. **Trabalho, Carreira e Sustento e Cidadania, Políticas Públicas e Problemas Sociais** têm as menores colocações do grupo, com 7,72% e 6,40% respectivamente, mas também divergem de outros, quando este último mal era listado.



**Gráfico 38:** Direitos, luta social e não violência: distribuição percentual dos eixos temáticos

“A Atormentada da Tijuca”, episódio de *As Cariocas*, conta a história de Clarissa (Paola Oliveira), mulher que vivencia a violência doméstica. A separação da protagonista parece autorizar os homens a se aproximarem dela sem medida. A presença de um homem – o amigo Gilberto (Gabriel Braga Nunes), que se faz passar por um namorado –, entretanto, afasta os assédios. É também esse amigo que a salva de uma tentativa de estupro em uma rua mal iluminada. Gilberto é professor de dança de salão, e veste um personagem de dançarino *gay* que, segundo ele, sempre o ajudou na conquista de mulheres. A informação de sua heterossexualidade e a declaração de que sempre foi apaixonado por ela, fazem Clarissa dar nova chance para o amor.

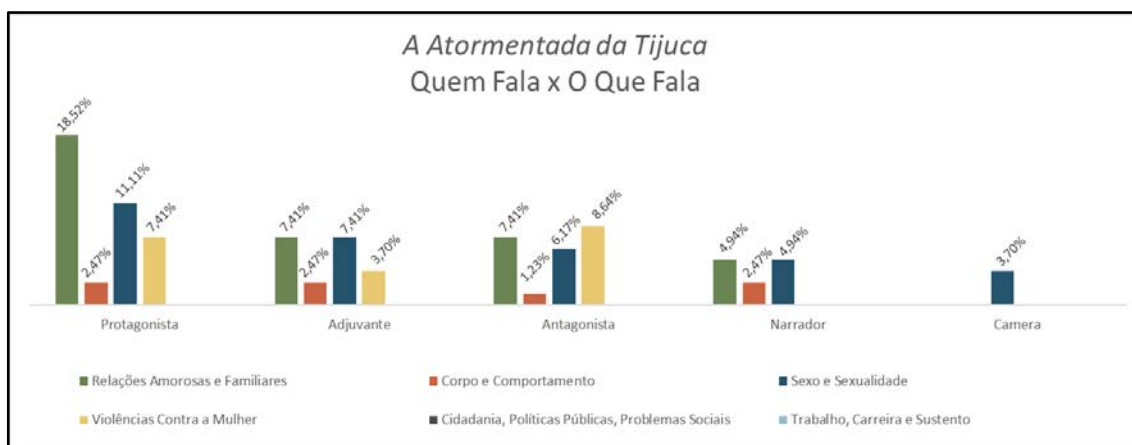


Gráfico 39: “A Atormentada da Tijuca”: Quem fala x O que fala. [As colunas que não tiveram nenhum apontamento – 0% - não aparecem no gráfico]

Dentre os programas aqui analisados, podemos dizer que “A Atormentada da Tijuca” é um dos que mais problematiza a violência contra as mulheres, unindo-se a *Malu Mulher* e *Delegacia de Mulheres*. A maior queixa de Clarissa se dá pelo fato de passar a ser livremente assediada depois que se separou. Ao mesmo tempo que o episódio problematiza a questão, também coloca a solução do problema na presença de um homem. Ao longo do episódio, a protagonista sofre várias violências: assédio no metrô, violência doméstica (física), tentativa de estupro quando volta a pé para casa depois de assistir à aula de dança que sua mãe faz com Gilberto. Além dessas, em várias cenas, a personagem passa por vários momentos de assédio sexual no escritório em que trabalha.



Figura 33: À espera do metrô, lugar onde Clarissa (Paola Oliveira) sofrerá mais um assédio

À exceção do metrô, todas as outras violências são resolvidas com a presença de um homem. Na tentativa de estupro, é salva pelo amigo de infância, que andava pelo mesmo caminho, já que são vizinhos de prédio. E, nas violências ocorridas no escritório, o amigo sugeriu que ambos inventassem a presença de um amante (falso), mas que mantivesse presença no escritório – com presentes, telefonemas, caronas –, tudo complementado com ela se vestindo de maneira exuberante. E o plano dá certo: diante da presença de um homem, o assédio é interrompido. Dessa forma, *Relações Amorosas e Familiares* (38,28%), *Sexo e Sexualidade* (33,33%) e *Violências Contra a Mulher* (19,75%) são os destaques desse episódio de *As Brasileiras*, que também tem outro diferencial, quando traz *Corpo e Comportamento* (8,64%) na última colocação do episódio, visto que nem *Trabalho, Carreira e Sustento* nem *Cidadania, Políticas Públicas, Problemas Sociais* tiveram qualquer apontamento.

*Delegacia de Mulheres* traz para a teledramaturgia a história das delegacias de mulheres que surgiram no país em 1985, retratando o dia a dia desse tipo de delegacia, no Rio de Janeiro, apresentando, em tom de suspense e humor, casos de violência contra a mulher – recebendo críticas do movimento feminista brasileira, em função desse humor, mesmo tendo mulheres pertencentes ao movimento na produção do programa, como Schuma Schumacher, uma das fundadoras do *S.O.S. Mulher*<sup>108</sup>, que “fez um levantamento sobre o funcionamento de uma delegacia feminina, oferecendo aos autores detalhes dos principais tipos de ocorrências e dos comportamentos de detetives e delegadas” (MEMÓRIA GLOBO, online<sup>109</sup>). O seriado trazia um conjunto de seis protagonistas: as detetives Belinha (Mayara Magri), Marineide (Lúcia Veríssimo), Rute Baiana (Susana Viera) e Rosclair (Cininha de Paula), a delegada Celeste (Eloísa Mafalda), e a escrivã Adelaide (Zilda Cardoso). Ao longo de dezoito episódios (só tivemos acesso a catorze), o programa debateu violência doméstica, estupro, sequestro de mulheres, violência sexual, aborto, entre outros.

---

<sup>108</sup> ONG fundada em Campinas/SP, para defender os direitos da mulher e da família. Mais informações podem ser encontradas em: <http://www.sosmulherfamilia.org.br/>

<sup>109</sup> <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/seriados/delegacia-de-mulheres/curiosidades.htm>  
Acesso em 22 mar. 2015.

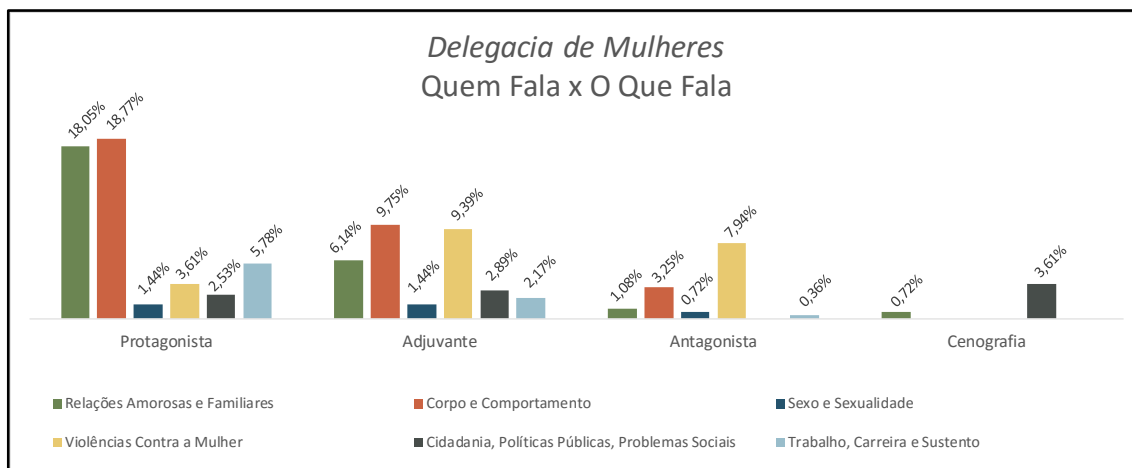


Gráfico 40: *Delegacia de Mulheres*: Quem fala x O que fala. [As colunas que não tiveram nenhum apontamento – 0% – não aparecem no gráfico]

O seriado problematiza a violência por meio das **Relações Amorosas e Familiares**, bem como das questões de **Corpo e Comportamento**. Obviamente, *Delegacia de Mulheres* não carrega uma biografia, mas traz, em si, a história de uma instituição que foi criada para defender as mulheres, em meio a uma sociedade permeada por violência doméstica, estupros, entre outros.

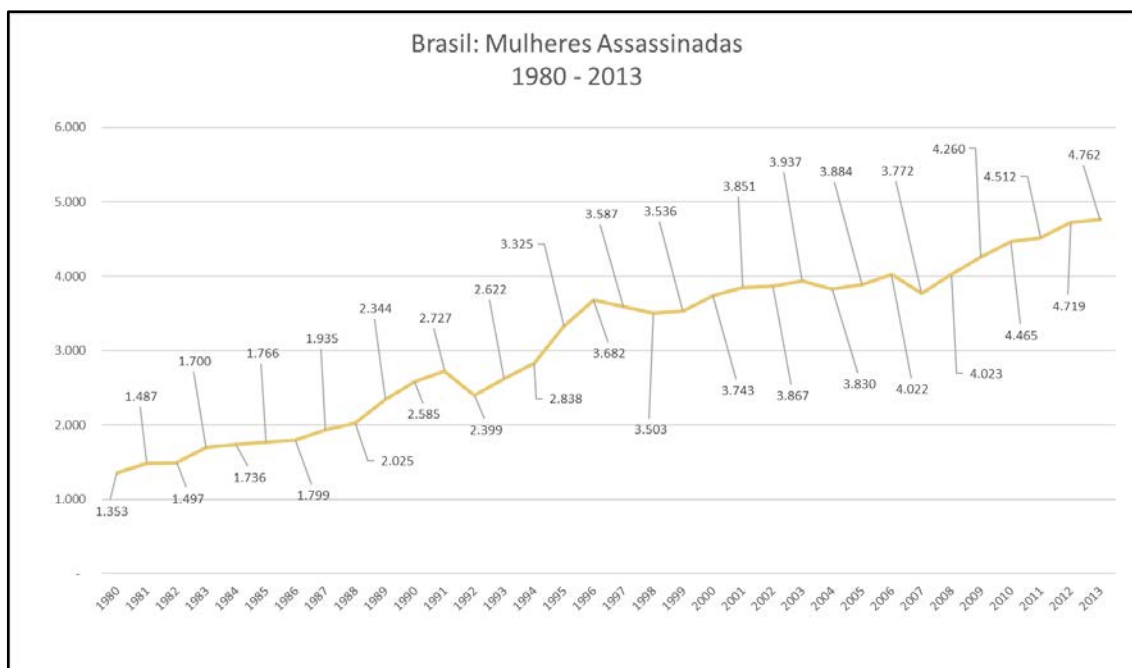


Gráfico 41: Brasil: Mulheres assassinadas (1980-2013). Na década de 1980, o alto índice de violência contra a mulher trouxe ao país – inicialmente em São Paulo – a criação das DDMs. Não suficiente para evitar ou coibir os assassinatos de mulheres no país, como demonstrado no gráfico acima (WAISELFISZ, 2015, reelaboração nossa), foi também criada a *Lei Maria da Penha* (Lei 11.340/2006) e, posteriormente a *Lei do Femicídio* (Lei 13.104/2015)

Ao mesmo tempo em que está ali, abrindo espaço para falar de algo real, que efetivamente está na vida das brasileiras, tanto em relação à existência das delegacias, quanto da necessidade em se debater sobre a violência contra as mulheres, *Delegacia de Mulheres* também apresenta cenas que colocam em dúvida a eficiência dessas delegacias. Em um episódio, uma bomba é misteriosamente colocada lá e desarmada por um homem; em outro, toda uma delegacia, repleta de mulheres armadas é rendida por um bandido, que entra lá para resgatar outro – a delegada Celeste, por sinal, referida por algumas como “os hómi” prefere que suas detetives não andem com seus revólveres na cintura ou no coldre, mas sim, na bolsa. Em outro, um superior na hierarquia da polícia civil entra na DDM e trata Celeste aos gritos e do imenso problema que tem que ser resolvido – mais uma ação política do que criminosa.



Figuras 34 a 37 (de cima para baixo, da esq. para a dir.): *Delegacia de Mulheres*. Cininha de Paula é a detetive Rosclair; Vítimas aguardam a vez para fazer a denúncia; A delegada Celeste e três de suas detetives; Eloísa Mafalda vive a delegada Celeste

Mas, o programa também apresenta detetives incorruptíveis que não aceitam qualquer tipo de suborno para ignorar uma denúncia de estupro de um padraсто – pessoa pública, de moral ilibada – feita por sua enteada, a pedido da mãe dessa. Mulheres que vão a fundo nas investigações para apresentar o melhor resultado possível às vítimas – mesmo fazendo uso de um tom não muito amigável com elas (o que sabemos talvez seja bastante próximo da realidade).

*Delegacia de Mulheres* merece destaque em relação ao uso da cenografia como mensagem para o telespectador, ao usar cartazes sobre Aids e outro sobre amamentação, ambos temas que

podem ser enquadrados tanto em saúde pública quanto “saúde da mulher”. Vale também destacar a questão da *valorização do trabalho feminino* (4,25%), como no episódio piloto “A Diarista”, quando o marido da detetive Rute Baiana some.

Celeste: Você já devia ter comunicado sobre o Cristóvão.

Rute Baiana: Mas eu, eu não podia acreditar que ele fosse demorar tanto tempo pa aparece.

Marineide: Mas você devia de te falado pra gente, Rute.

Rute: Mas eu já tomei as providências.

Marineide: Mas a gente teria tomado junto com você. Tu não taria tão sozinha, pô.

Celeste: Objetivamente, o que foi feito?

Rute Baiana: Eu passei lá na Polinter, eu fiz a descrição da roupa dele. Já liguei pro IML daqui, da Baixada, lá de Niterói, pedi pra me darem alguma notícia. E agora eu tô com as foto dele aqui, pra distribuir em todas as delegacias.

Celeste: Você notou alguma coisa diferente do comportamento dele nos últimos dias? Sei lá, bravo, irritado... alguma coisa?

Rute Baiana: Não. Não. Ele sempre foi muito calmo. Ele sempre é muito amoroso comigo. Esse homem nunca mentiu pra mim. Nunca. Esse homem nunca me traiu, nunca me criou problema. Deve ter acontecido alguma coisa, sim.

Marineide: Calma, Rute. Calma. Olha aí, ó: a gente vai acha o teu hómi. Esteja ele aonde estiver. Eu te prometo.

Celeste: Agora eu acho que você deve ir pra casa, descansar, porque vê-se claramente que você tá exausta. Sem dormir, tentando resolver essa história sozinha. [pausa] Deixa a foto... do Cristóvão comigo. Uma. [pausa longa] Devia ter confiado mais no seu trabalho e em nós... que nós também estamos aqui pra isso... Também.

Assim, a pergunta que nos fazemos é: tal como uma série biográfica nos faz crer que aquela personalidade era como a representada, será que ao construir uma DDM na televisão, teremos o mesmo *efeito de sentido*?

A cantora e atriz Sandy interpreta Gabriela, proprietária de uma agência de viagens em Corumbá (Mato Grosso do Sul), que demonstra todo seu preconceito no episódio de *As Brasileiras*, “A Reacionária do Pantanal”, quando a mãe (Regina Braga) comunica a ela e aos outros filhos que está namorando, mas que o romance é com outra mulher (Xuxa Lopes). A protagonista, a partir de então, exala todo o seu preconceito, com vocabulário chulo, sendo adjetivada – pelo narrador – por *funkeira*. Aos poucos, os outros filhos vão aceitando a nova condição da mãe e, diante de manifestações “pró-gay”, vindas de inusitados personagens, como pessoas mais velhas, e também por ter sido confundida como “sapatão” em um bar, por estar apenas com uma amiga, fazem Gabriela aceitar a escolha da mãe e ficar em paz com a nova formação familiar, presenteando o casal, no Natal, com uma viagem.





Figura 38: Sandy é a preconceituosa Gabriela, em “A Reacionária do Pantanal”

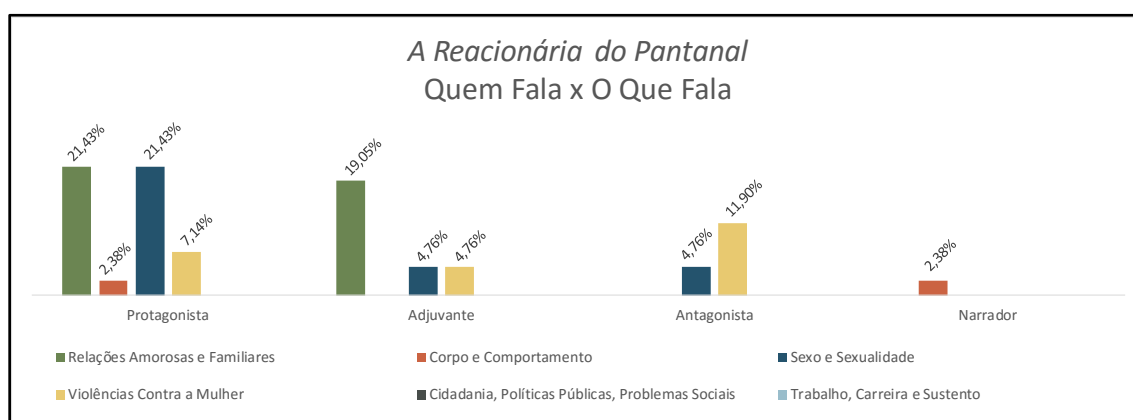


Gráfico 42: “A Reacionária do Pantanal”: Quem fala x O que fala. [As colunas que não tiveram nenhum apontamento – 0% - não aparecem no gráfico]

Ao tratar de preconceito, não haveria melhor forma do que fazê-lo por meio das **Relações Amorosas e Familiares** e, no caso da **lesbofobia**, pelo eixo **Sexo e Sexualidade**. Assim, seguindo esse pensamento bastante coerente à temática em si, o episódio traz 40,48% de suas enunciações no primeiro eixo aqui citado, e 30,95% no segundo. **Corpo e Comportamento**, por sua vez, diferentemente dos outros programas, aparece com apenas 4,76% do mapeamento do unitário, ficando na última colocação, atrás de **Violências Contra a Mulher**, que teve 23,80%.

O episódio mostra uma ação bastante comum aos homossexuais, que é a agressão verbal, seja direta, falada explicitamente ao ofendido, seja xingando para outras pessoas. Interessante também observar a reação da mãe e da namorada: não reagir. Assim agindo, é como se o programa falasse que o tempo cura o preconceito.

*Malu Mulher* é o precursor dos programas aqui analisados, sendo vanguardista nas temáticas que envolvem a emancipação das mulheres, e muitos dos direitos reclamados pelo movimento feminista brasileiro. Maria Lúcia, a Malu, é uma socióloga desquitada, mãe de uma garota de 12 anos, e que traz ao debate diversas questões importantes ao movimento feminista: a

defesa pela liberação do aborto (não aparecendo em mais nenhum outro programa, mesmo nos mais recentes); os constrangimentos a que uma mulher desquitada<sup>110</sup> é submetida; as dificuldades em se educar os filhos sem o apoio do pai; a liberdade sexual de uma mulher, tanto quando traz a questão do orgasmo feminino, quanto ao trazer ao público uma mulher que foi demitida por sua lesbianidade, tendo inclusive sofrido assédio sexual por tal; violência doméstica; a violência sexual entremeada pelas relações de poder; entre outros.

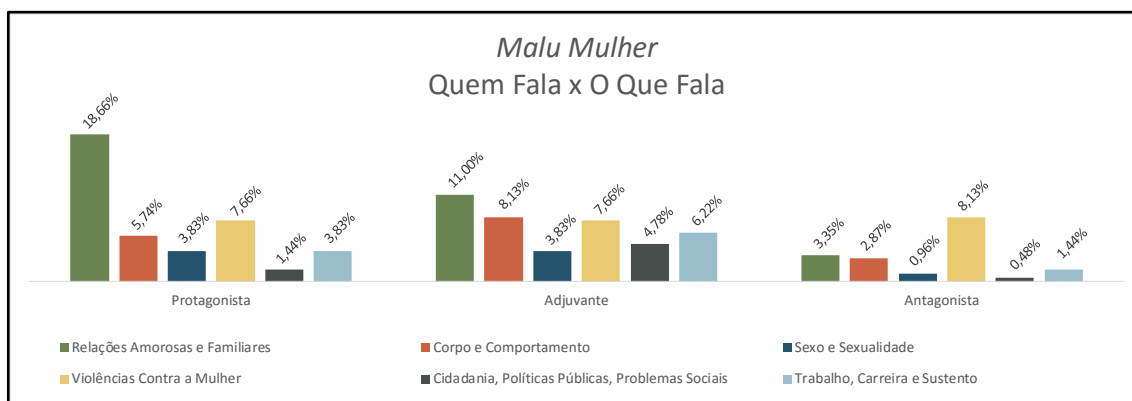
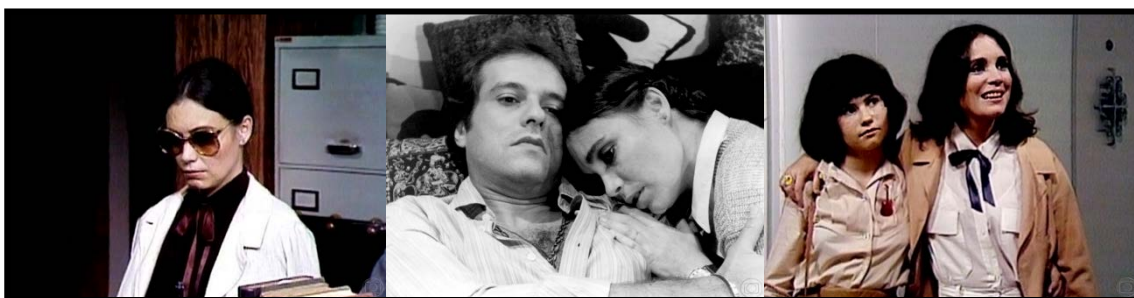


Gráfico 43: *Malu Mulher*: Quem fala x O que fala. [As colunas que não tiveram nenhum apontamento – 0% – não aparecem no gráfico]



Figuras 39 a 41 (da esq. para dir.): No primeiro episódio do seriado, Malu assina seu desquite; Malu e Pedro Henrique; Maria Lúcia e sua filha Elisa

*Malu* é programa emblemático na televisão brasileira. No que se refere a conteúdo, problematizações do feminino, apresentação da falta de cidadania a quais estávamos sujeitas, o seriado, ousamos afirmar, é bastante atual – e ainda estamos, embora passados 37 anos. Nos dias de hoje, temos vistos diversos casos de violência sexual praticados no Brasil e no mundo. Mas, se

<sup>110</sup> O desquite equivalia à separação judicial. Era o nome dado à separação até 26.12.1977, quando entrou em vigor a Lei 6.515/77 (Lei do Divórcio), que instituiu o divórcio no Brasil. Até então, os casais só podiam desquitarem-se, o que implicava em não poder estabelecer um novo casamento civil. Com o advento do divórcio, os casais podem se separar e casar quantas vezes desejarem.

apenas nos ativermos às ações nacionais, as estatísticas continuam altíssimas: a cada dia, vemos nos noticiários e nas redes sociais novos casos. E, se no Brasil dos 1979/1980 tínhamos em torno de 1.350 mulheres assassinadas no ano – as estatísticas acerca dos casos de estupro não são absolutas, mas ainda assim são elevadíssimas, como já tratado no Capítulo 3. O tema é tratado de forma mais sutil que em outros programas, que explicitam o estupro. Aqui o tema vem à tona por meio de uma conversa de *Malu* com Eunice, a doméstica do vizinho que acaba de ser demitida, e deixa o filho de colo com a protagonista para sair em busca de emprego e some por dias.

Malu: Cê não acha que cê me deve uma explicação? Como é que cê abandona teu filho assim, Eunice?

Eunice: Eu não abandonei ele, não, dona Malu?

Malu: Como não abandonou? Como não abandonou? Faz uma semana que você sumiu, largou o menino aí... sem deixar um bilhete, sem dá uma satisfação, um telefonema, nada. Como não abandonou? Não abandonou...

Eunice: Eu tava presa, dona Malu.

Malu: Tava p... como é que é? Não, dá licença. Deixa eu vê se eu entendo: cê tá dizendo que cê tava presa esse tempo todo?

[Eunice, calada, concorda com a cabeça]

Malu: Como, Se a polícia tava te procurando?

Eunice: Eles me jogaram com um monte de mulher da vida... Tava passando, eles me jogaram lá, eu falei que não eu podia, que eu tava amamentando, que eu tinha deixado o meu filho aqui, mas não adiantou...

Malu: Cê não falou? Cê não explicou? Cê num...

Eunice: Eu expliquei, dona Malu. Expliquei. Mas não adiantou nada. E jogaram a gente num camburão feito um bando de bicho. Tinha umas que reclamaram, que bateram com o sapato, mas não adiantou, eles... só... deixou... serviu pra deixá eles mais bravo ainda.

Malu [gritando]: Por que não me ligou? Por que não me telefonou? Por que que não me ligou? Você tem o direito de me telefona.

Eunice [fala junto com Malu]: Não dava, dona Malu... eles não deixava...

Malu: Tinha direito de me liga.

Eunice [chorando]: Eles não deixava, dona Malu. Eu pedi. Não adiantava nada.

Malu: Te maltrataram?

Eunice: Batê eles não bateram não, mas... [choro].

Malu: Eu entendo.

Eunice: Eu ia saí... que não me deixava falá com o delegado. Aí, eu tive que mostrá pra ele que eu tava amamentando, que eu tinha leite. E sabe como é que é... Aí, apareceu esse outro moço aí, e disse que ia me trazer pra cá... que tavam me procurando fazia tempo.

Malu: Aí ele te trouxe pra cá.

Eunice: Ele disse que, se eu fosse boazinha, ele trazia...

Malu: ... e você?

Eunice: Eu tinha que vim aqui buscar meu filho, dona Malu.



Figura 42: Frame da abertura do seriado *Malu Mulher*

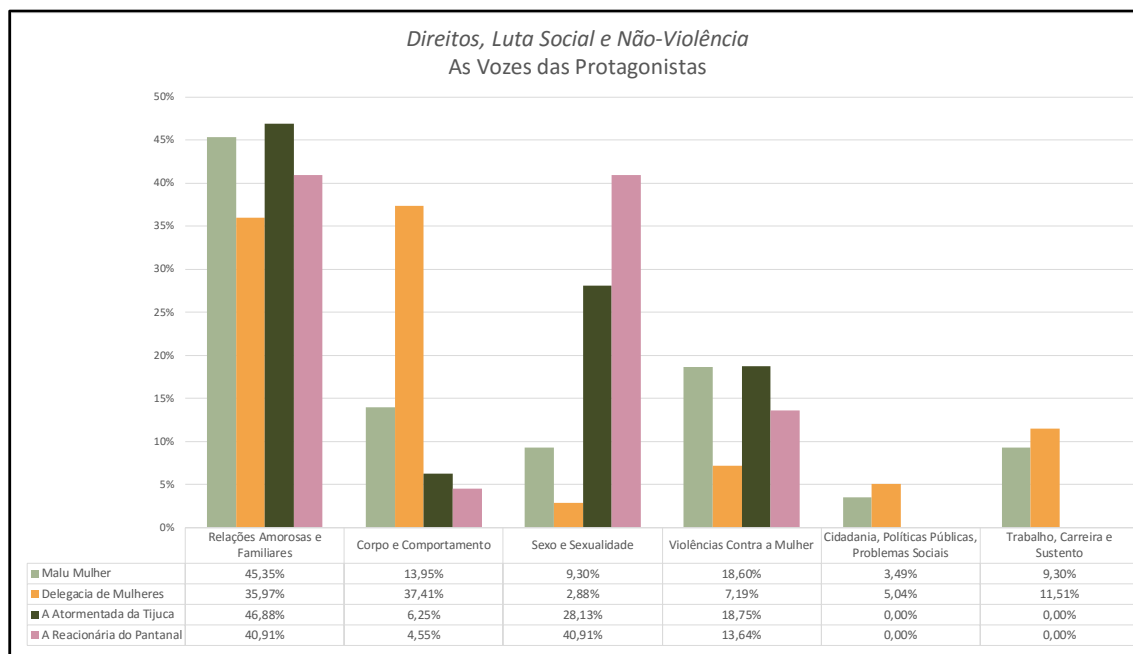
*Malu Mulher* também debate outros temas importantes como orgasmo feminino – que surpreendentemente, o episódio que ficou famoso pela sutil forma em que demonstra o ato com Malu com a mão aberta, recebe a mão de seu parceiro e a segura com firmeza, indicando o orgasmo, sendo seguido da *voz over* da protagonista: “Maravilhoso”. Tema de forte debate é a questão do desquite e a imagem que uma mulher nessa situação tem na sociedade em que vive: discriminação, assédio sexual, vergonha dos pais por ser o primeiro caso na família, são alguns dos exemplos.

Interessante de se observar é o quanto a representação dessa mulher é verossímil com as mulheres que encontramos fora dos estúdios. Ao mesmo tempo em que luta pelos seus direitos, que afirma categoricamente que não vai esconder de ninguém que se desquitou, ao ir para um casamento de uma prima, acaba viajando com a aliança e permanecendo com ela até seu retorno, e quando sua filha questiona o motivo dela estar usando a aliança, diz: “Quer saber de uma coisa? Às vezes eu tenho um pouco de vergonha... de não ter conseguido ser feliz com o mesmo homem a vida inteira... eu tô me sentindo... comum... humana...”.

E talvez esse seja o ponto em questão. Quando se cria o personagem – tanto pelas mãos do diretor, do roteirista, e/ou do ator – ao buscar verossimilhança, ao tentar nos representar, mulheres comuns, na teledramaturgia, constrói-se mulheres também inseguras, complexas, incoerentes, humanas. Assim, é por isso que vemos uma mulher que, ao mesmo tempo em que defende a liberação do aborto (*Ainda Não É Hora*), também questiona Jô (Lucélia Santos) – universitária, filha do zelador do prédio em que Malu mora – sobre os sentimentos dela em relação ao bebê que carrega: “Eu só não entendo como é que você consegue ser tão objetiva, racional... Não te toca? Não te emociona? Saber que tem uma vida que tá se desenvolvendo dentro de você”. Opinião divergente de uma mulher batalhadora que, no mesmo episódio, afirmará da necessidade em se legalizar o aborto.

Assim, quando pensamos no todo do grupo (Gráfico 44, a seguir), podemos observar que *Relações Amorosas e Familiares* é, de longe, o eixo que mais ênfase teve nos quatro programas aqui trabalhados, apresentando proximidade percentual entre todos, apresentando uma variação

entre 35,97% (*Delegacia de Mulheres*) e 46,88% (“*A Atormentada da Tijuca*”). Entretanto, diante de tudo o que **Direitos, Luta Social e Não-Violência** *problematiza*, podemos afirmar que o eixo de maior destaque serve como fio condutor dessas temáticas que, apesar de não aparecerem de forma proeminente no banco de dados, são intensamente debatidas.



**Gráfico 44:** Direitos, luta social e não violência: As vozes das protagonistas. [As colunas que não tiveram nenhum apontamento – 0% – não aparecem no gráfico]

#### 5.4. Sob o Olhar de um Plano Conjunto

Encerramos este capítulo trazendo um olhar mais geral sobre os grupos apresentados, tentando demonstrar similaridades e divergências, ou – se possível – o quanto que os programas, apesar de diferentes, são semelhantes.

Visualmente, ao observarmos o gráfico a seguir, percebemos o quanto **Direitos, Luta Social e Não-Violência** e **Subúrbio, Periferia e Desigualdades** apresentam diferenças menores entre os eixos temáticos. Ao mesmo tempo, como já trouxemos ao longo deste capítulo, sabemos que **Trabalho, Carreira e Ideologias** também se aprofunda em questões socialmente importantes, apesar de não ser tema central do grupo.

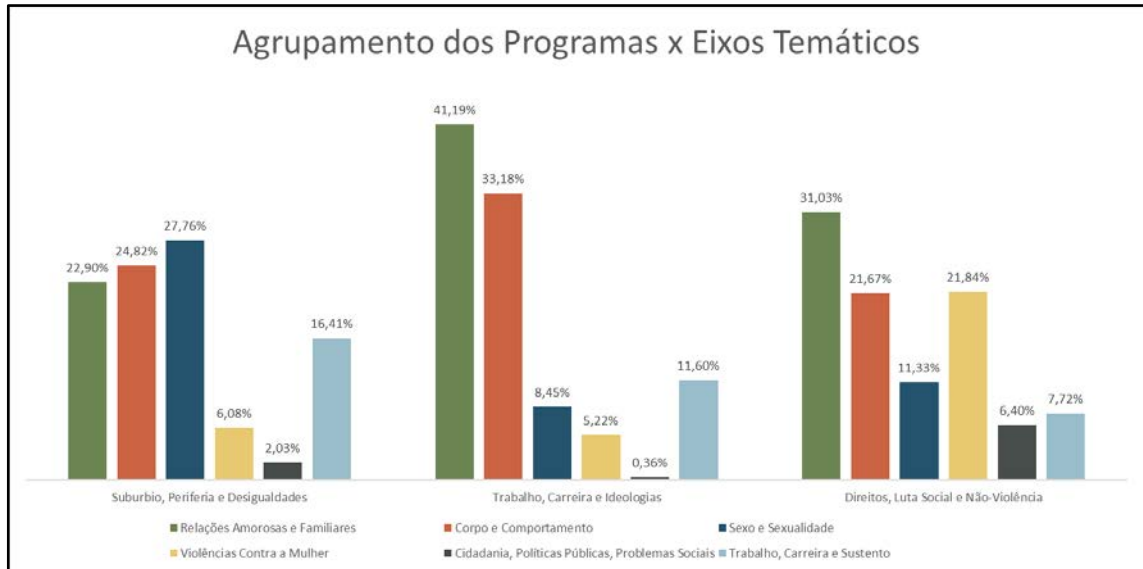


Gráfico 45: Agrupamento dos programas x Eixos temáticos. [As colunas que não tiveram nenhum apontamento – 0% – não aparecem no gráfico]

Se os grupos carregam programas com bastantes distinções, é também interessante observar o quanto eles enunciam abordagens distintas muitas vezes por temas semelhantes, quando, por exemplo, os três grupos trazem os mesmos dois eixos – mesmo que acompanhados de outros – entre os destaques.

Se há semelhanças nos grupos por meio de *Relações Amorosas e Familiares* e *Sexo e Comportamento*, os dois primeiros grupos mostram algo em comum no todo desse levantamento: *Cidadania, Políticas Públicas e Problemas Sociais* não é quantitativamente problematizado. O segundo e terceiros grupos também rompem com um padrão do mapeamento, como poderemos verificar no próximo capítulo: neles não há uma intensificação nas questões de *Sexo e Sexualidade*.

Partimos assim para o Capítulo 6 desta tese, com as análises dos quatro grupos restantes, a saber: **Sob O Manto da Amizade, Invejadas e Cobiçadas, Apelo Sexual e O Amor Está no Ar**, englobando, assim, os 15 programas/episódios que ainda faltam analisar.



## Protagonismo Construído |Parte II|

Em continuação ao capítulo anterior, quando distribuímos parte dos programas estudados em três grupos, apresentamos a alocação dos grupos restantes, em que mantemos um elemento de conexão entre eles, começando com **Sob o Manto da Amizade**, e o valor da amizade para as mulheres, passando pelas ações/reações que outras pessoas têm em relação às protagonistas, em **Invejadas e Cobiçadas**, indo para programas que trazem personagens (e/ou diretores e roteiristas) que carregam um **Apelo Sexual**, e finalizando nas relações amorosas, com o lugar-comum do “viveram felizes para sempre”, no grupo **O Amor Está no Ar**.





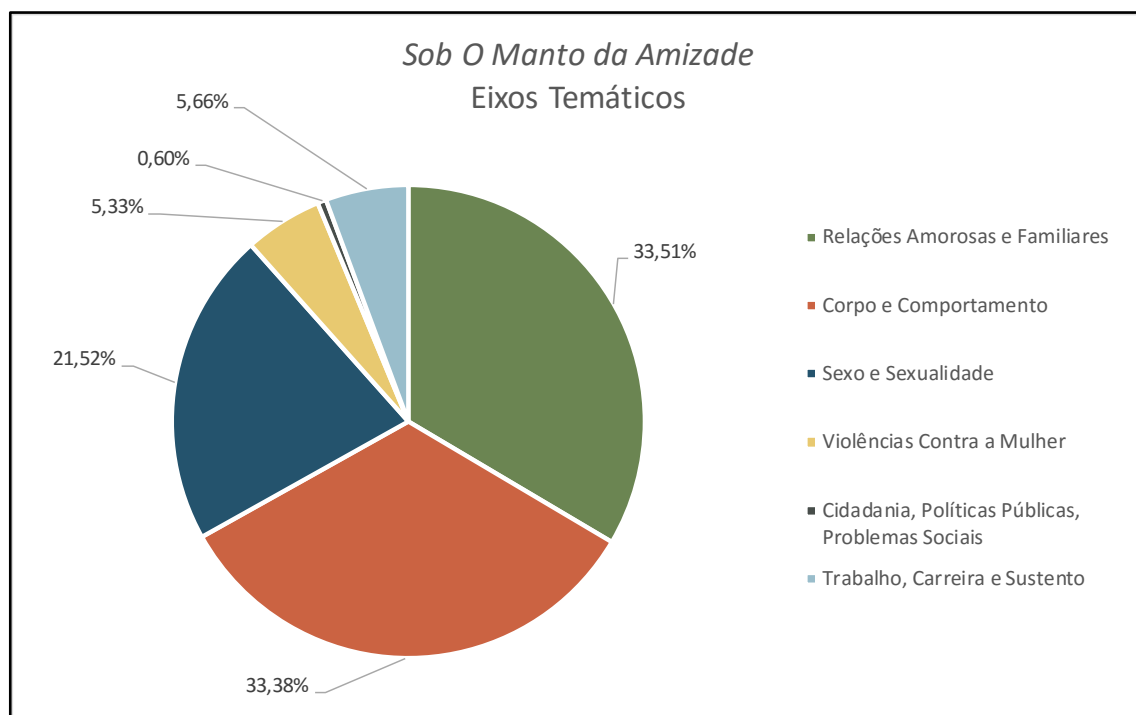


Gráfico 46: Sob o Manto da Amizade: Eixos temáticos. [As colunas que não tiveram nenhum apontamento – 0% – não aparecem no gráfico]

O que vemos neste grupo é o temos percebido nas análises anteriores: a complexidade das personagens permite que, apesar de ter destaque em um eixo, que outros temas sejam trabalhados, também com certa ênfase, como veremos a seguir.

Dirigido por Daniela Braga e Maurício Farias, *Tapas & Beijos* é o seriado de maior longevidade, entre todos os programas estudados nesta tese, com cinco temporadas anuais. Protagonizado por Andrea Beltrão (Sueli) e Fernanda Torres (Fátima), o programa traz as histórias dessas duas amigas quarentonas (informação do site da emissora<sup>111</sup>), que vivem juntas e trabalham na mesma loja, a *Djalma Noivas*, trazendo tanto as aventuras e desventuras amorosas da dupla, como problemáticas da vida cotidiana, além de demonstrarem o forte valor que a amizade delas tem para ambas. Uma amizade tão intensa, que em vários momentos do seriado elas se referem como uma vida em conjunto com a mesma intensidade que a de um casamento.

O seriado trabalha bastante com humor, mas não o classificamos como uma *sitcom*, visto a comédia não ser o único mote do programa. Ao contrário, mesmo com esse tom humorístico, *Tapas & Beijos* apresenta vários momentos dramáticos. Assim, a nossa classificação fica como um programa pertencente ao gênero *teledramaturgia*, no formato *episódico / seriado*, com uma *linha dramática em comédia romântica*.

<sup>111</sup> <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/seriados/tapas-beijos/trama-principal.htm>



Figura 44: As protagonistas Fátima e Sueli vestidas para seus casamentos

O casamento parece ser o tema central do programa – ou ao menos o quanto uma mulher deve ter uma relação amorosa estabelecida com um homem. Mas, se esse é o ponto de destaque das ações de Fátima, que muito se sacrifica para ficar com Armane, não é assim para Sueli, que também busca um amor, uma relação estabelecida, mas que não se sujeita a muitas coisas que a amiga aceita, se mostrando muito mais autossuficiente que Fátima. Ao mesmo tempo que faz loucuras em nome do amor – por um homem casado, o que impede que realize vários momentos junto do amado -, Fátima também impõe limites, tendo, por várias vezes, deixado o amante sozinho, para acompanhar Sueli ou simplesmente fazer companhia à amiga.

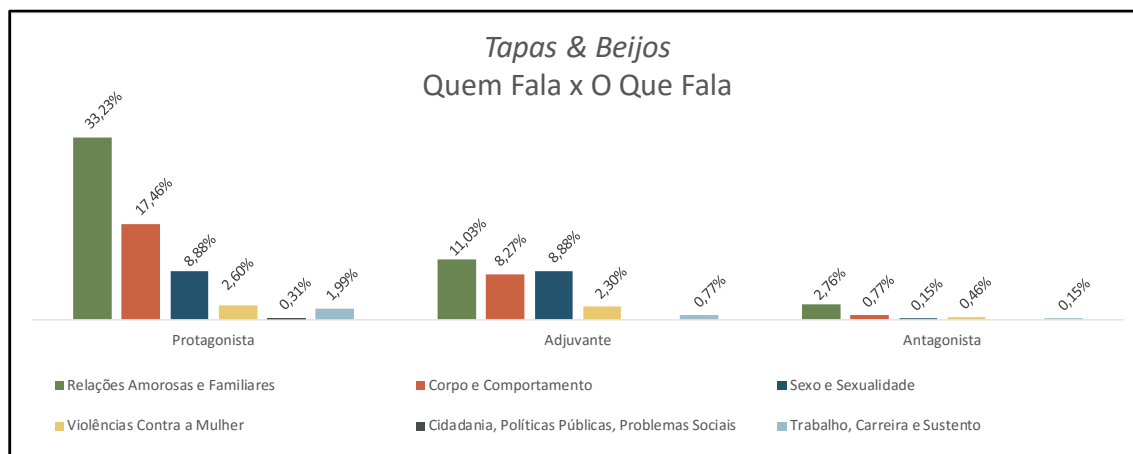


Gráfico 47: *Tapas & Beijos*: Quem fala x O que fala. [As colunas que não tiveram nenhum apontamento – 0% – não aparecem no gráfico]

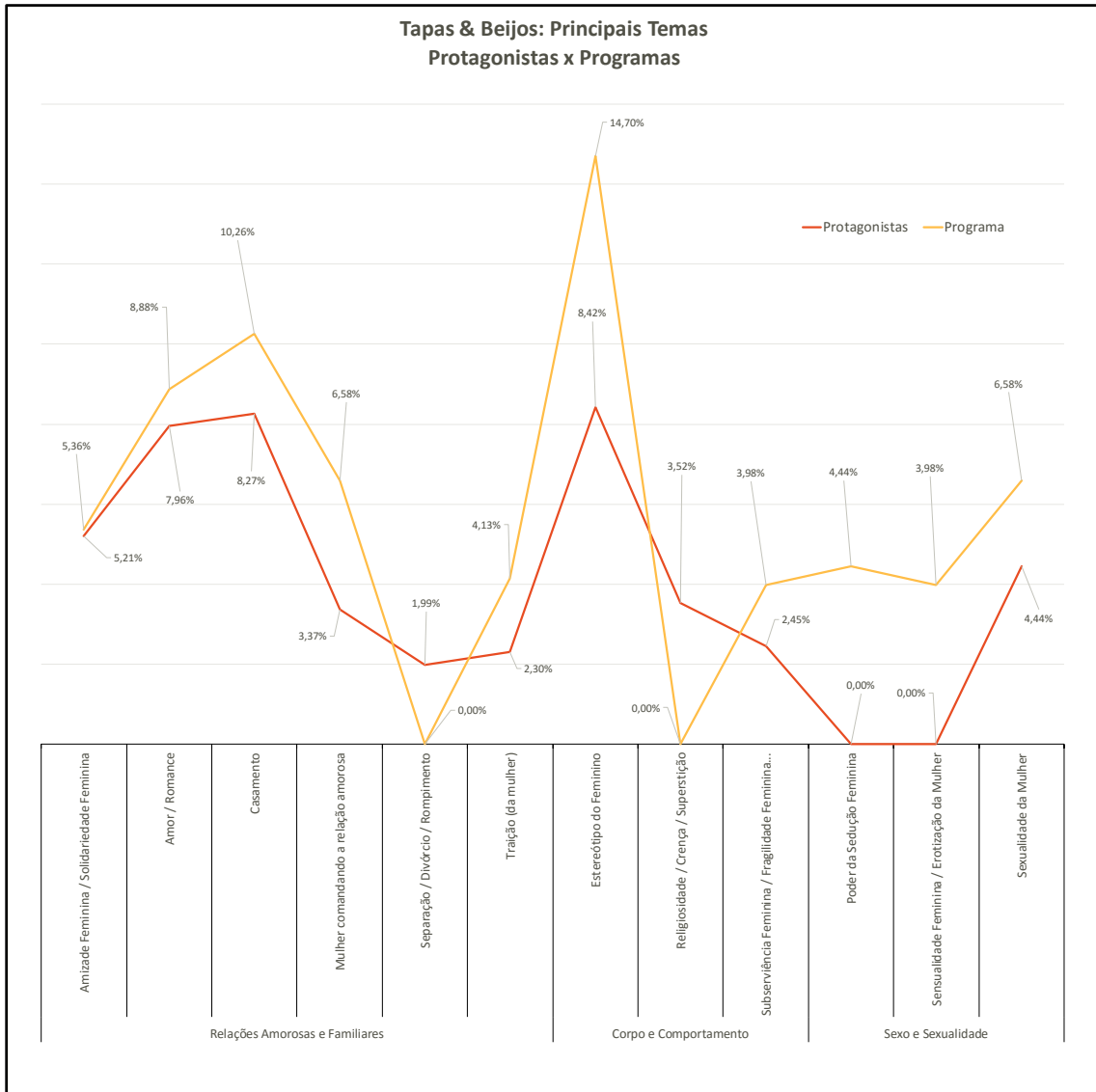
O maior destaque das protagonistas está em *Relações Amorosas e Familiares*, com 33,23% das enunciações mapeadas no programa. Dentre os cinco principais temas das protagonistas, temos três neste eixo, e “amizade feminina / solidariedade feminina”, entre eles, ocupando a 4<sup>a</sup> colocação.



Figura 45, 46 e 47 (esq. para a dir.): Os personagens de *Tapas & Beijos* no show da banda Calypso; Santo Antônio entre Sueli e Fátima; e Fátima e Sueli apartam briga de Armane e Jurandir

Como podemos ver no gráfico a seguir, “estereótipo do feminino” está em destaque no seriado, com 14,70% das enunciações, sendo 8,42% das protagonistas – tal como no mapeamento geral, com 11,67%, sendo o único tema a superar a casa dos 10%. *Casamento e amor/romance* também são destaques de Fátima e Sueli (e do programa), estando na segunda e terceira colocação, respectivamente, em ambos os casos. Cumprem assim, o *ethos* dado na abertura do seriado, quando temos um bolo de casamento e os bonecos dos noivos, ao som de *Entre Tapas & Beijos*<sup>112</sup> – sucesso da dupla Leandro e Leonardo, mas que no seriado é interpretada pela banda Calypso. A animação em massinha traz um casal (bonecos de noivos do bolo), sempre com uma situação de luta, em que a mulher busca dominar o homem para que o casamento aconteça: apontando uma espada, com ele amarrado, em uma prancha, enquanto ela usa um tapa-olho de pirata, e com a outra mão segurando o buquê; ele ajoelhado num mini tablado circense, e ela com um chicote e uma cadeira o doma; ou ela o fisga com uma vara de pesca; entre outras cenas, encerrando com a cabeça dele jogulada e caindo no bolo, ao lado do logo do programa (Figura 48, p.214).

<sup>112</sup> A letra diz: “Perguntaram pra mim / Se ainda gosto dele / Respondi tenho ódio / E morro de amor por ele / Hoje estamos juntinhos / Amanhã nem te vejo / Separando e voltando / A gente segue andando / Entre tapas e beijos / Ele é meu e eu sou dele / E sempre queremos mais / Se me manda ir embora / Eu saio lá fora / Ele chama pra trás / Entre tapas e beijos / É ódio, é desejo / É sonho, é ternura / Um casal que se ama / Até mesmo na cama / Provoca loucuras / E assim vou vivendo / Sofrendo e querendo / Esse amor doentio / Mas se conto pra ele / Meu mundo sem ele / Também é vazio”.



**Gráfico 48:** *Tapas & Beijos*: Principais temas – Protagonistas x Programas. O gráfico apresenta um comparativo entre os dez temas de maior destaque, tanto de Sueli e Fátima, como do programa em um todo, quando consideramos todos os enunciadores – no caso de *Tapas & Beijos*, protagonistas, antagonistas e adjuvantes. Dos dez temas mais, oito são em comum, o que faz com que o gráfico apresente um total de doze temas, quando acrescentamos os dois divergentes de cada. Dos dados estatísticos, o que podemos perceber no seriado é que as protagonistas é quem comandam as temáticas, algo que nem sempre acontece em outros programas que, apesar da existência de um protagonismo, temos adjuvantes e/ou antagonistas bastante presentes, como em *Suburbia*, “A Internauta da Mangueira”, *A Justiceira*, entre outros



**Figura 48:** Frame de encerramento da abertura de *Tapas & Beijos*

Entretanto, como vimos demonstrando, um *ethos* não é formado apenas por uma característica, não é, por assim dizer, monotemático, ou simplista, e sim um ser múltiplo, com vários atributos – como qualquer personalidade. E também,

O enunciador deve legitimar seu dizer: em seu discurso, ele se atribui uma posição institucional e marca sua relação a um saber. No entanto, ele não se manifesta somente como um papel e um estatuto, ele se deixa apreender também como *uma voz e um corpo*. O *ethos* se traduz também no tom, que se relaciona tanto ao escrito quanto ao falado, e que se apóia em uma “dupla figura do enunciador, aquela de um *caráter e de uma corporalidade*” (Maingueneau<sup>113</sup>, 1984: 100) [...]. Cada gênero de discurso comporta uma distribuição pré-estabelecida de papéis que determina em parte a imagem de si do locutor. Esse pode, entretanto, escolher mais ou menos livremente sua “cenografia” ou cenário familiar que lhe dita sua postura [...]. A imagem discursiva de si é, assim, ancorada em estereótipos, um arsenal de representações coletivas que determinam, parcialmente, a apresentação de si e sua eficácia em uma determinada cultura (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004: 220-221).

Quando pensamos no que Maingueneau chama de *ethos pré-discursivo* e que aqui chamamos de *enunciação (-1)* (cf. Figura 06, *Ciclo-Contínuo Discursivo*, p. 118, Capítulo 3), como seria essa análise no caso do seriado em questão? A *enunciação (-1)* do programa nos traz um tipo de seriado, cuja linha dramática se dá na *comédia*. Também temos as atrizes que já atuaram nesse tipo de seriado: Fernanda Torres fez sucesso no também seriado *Os Normais* (2001-2003); e Andrea Beltrão, tanto na 2ª versão de *A Grande Família*, (2001 – 2014), quanto em *Armação Ilimitada* (1985-1988). Assim, o gênero em si (teledramaturgia) no seu formato (seriado/comédia romântica) já traz uma expectativa [enunciação (-1)] do que ali será encontrado. Além disso, a já comentada vinheta de abertura dá o tom de comédia do programa, bem como sua temática central. Quando assistimos à abertura, naquele momento ela é a *enunciação (0)*, confirmando, no caso, a *enunciação (-1)* – a qual Maingueneau chama de *ethos pré-discursivo*. Essa *enunciação (0)*, somada aos *interdiscursos* – que além de outros discursos, também carregam as *enunciação(ões) (-1)* [que podem ser mais de uma, e por isso estão no plural] – quando terminada, se transforma em *enunciação (-1)*, e, por ter em si interdiscursos, já carrega em si também uma *promessa de ação futura*, ou um *enunciado (+1)*. Em outras palavras, ao sentar para assistir o primeiro episódio do seriado, seu público já tem em seu imaginário um *ethos* desse programa, carregado por *enunciações (-1)*, que se deram tanto na publicidade do mesmo, quanto na proposta do gênero em si (teledramaturgia / seriado / comédia), como em um prévio conhecimento das atrizes, ou quaisquer outros interdiscursos que estejam naquele lugar. Mesmo que alguém assista ao programa, sem qualquer conhecimento prévio sobre ele, ainda assim, existe um *ethos*, carregado

<sup>113</sup> O *Dicionário de Análise do Discurso* faz referência à obra *Gênese dos Discursos*.

por quaisquer outras instâncias – por exemplo, o dia e horário que a emissora reserva; ou ainda desprovido de qualquer conhecimento, a abertura também gerará um *ethos*, que no momento da **enunciação** do programa, deixa de ser **0 (zero)** e passa a ser **-1 (menos um)** durante a exibição do programa em si, sendo confirmado ou refutado, gerando assim uma expectativa, que carrega em si uma **promessa de ação futura**, ou para um novo episódio, ou mesmo para quem não gostou do programa, e não pretende mais assisti-lo – a **promessa de ação futura** diz respeito apenas a uma **nova enunciação**, **+1 (mais um)**, e não à negatividade ou positividade da mesma. Carregadas por interdiscursos implícitos, que permeiam nossas próprias enunciações – aliás, as enunciações da mídia também são nossas, visto que nós somos a mídia e a mídia somos nós –, e que muitas vezes sequer percebemos, essas promessas de ação futura fazem-se presentes mesmo em programas que ali se encerram, não importando se por meio de um outro programa – se ficarmos apenas no discurso midiático –, ou se pelo que foi dado na mensagem do programa que se encerra, tal como quando um produto audiovisual fala sobre um grupo social e a expectativa de futuro em relação a ele (PASCHOALICK; GROSS, 2013).

O segundo programa deste grupo a ser analisado é *Cinquentinha*, que traz três protagonistas – Lara (Suzana Vieira), Mariana (Marília Gabriela) e Rejane (Betty Lago) – com um ex-marido em comum. A morte deste faz com que elas e os respectivos filhos se reúnam para a partilha, que tem um inusitado desejo: a herança só será distribuída se elas conseguirem reverter a calamitosa situação financeira do complexo empresarial do falecido. Além disso, a que melhor se saísse na tarefa administrativa teria 50% dos bens. Mulheres fortes, independentes e bem resolvidas, as protagonistas – que inicialmente aceitaram a tarefa administrativa – acabam por abrir mão da administração das empresas – e da herança –, dizendo que sempre foram independentes e que não seria agora – quase cinquentinhas – que iriam se prender a alguém ou alguma coisa por dinheiro.



Figura 49: Rejane, Lara, Mariana, as protagonistas e Leonor, a antagonista, em *Cinquentinha*



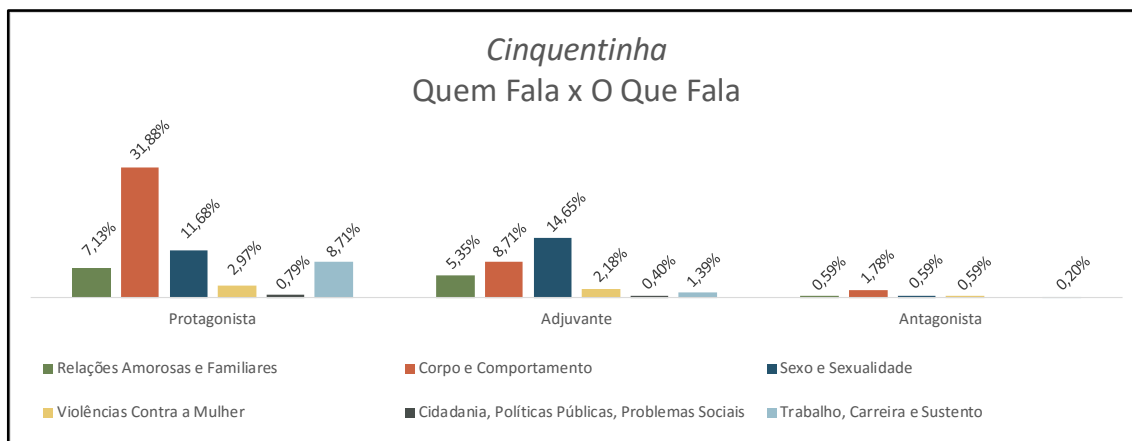


Gráfico 49: *Cinquentinha*: Quem fala x O que fala. [As colunas que não tiveram nenhum apontamento – 0% – não aparecem no gráfico]

Ao observarmos os eixos temáticos ao longo do seriado, observamos que, apesar de estar alocado em um grupo de grande valorização da amizade, **Relações Amorosas e Familiares** não recebe destaque, correspondendo a 13,07% das enunciações do programa. Mas isso acontece, em parte, porque as protagonistas não são em si, amigas. Entretanto, em função dos acontecimentos são obrigadas a se aproximarem e tal fato as torna mais íntimas e defensoras umas das outras. Assim, se no início e ao longo do seriado não há essa relação de amizade, no final ela está bastante estabelecida.



Figura 50: As protagonistas ouvem as condições para o recebimento da herança

**Corpo e Comportamento** e **Sexo e Sexualidade** são bastante trabalhados, com 42,37% e 26,92% das enunciações. E, apesar de repetir um padrão nos índices dos eixos, *Cinquentinha* é um programa que trabalha a valorização da mulher mais velha: o trio de *cinquentinhas* – fazendo referência à idade delas – é formado por mulheres ativas, bem resolvidas, independentes e



determinadas. Amam suas famílias, mas não se anulam em função delas. E quando percebem que a proposta feita para receber a herança era por demais cansativa e geradora de conflitos, abriram mão de tudo e voltaram pra rotinas que tinham anteriormente à oferta deixada em testamento pelo ex-marido em comum a elas.



Figura 51: Verinha e a amiga Augusta, de “A Inocente de Brasília” (*As Brasileiras*)

Diferentemente dessas mulheres, Augusta (Cláudia Jimenez) é “A Inocente de Brasília”, mulher que aplica pequenos golpes no trabalho, para conseguir ajudar a vizinha doente em suas necessidades médicas, quando, na verdade, Verinha (Suely Franco) adora um bingo. Também independente financeiramente, a protagonista desse episódio de *As Brasileiras* é uma mulher insegura, apaixonada pelo seu chefe – Dantas (Edson Celulari). No entanto, a vida de Augusta dá uma reviravolta, quando é descoberta por Dantas, que faz com que ela assine um documento se comprometendo a quitar a dívida em poucos dias. Desesperada, a protagonista cogita até dar fim à própria vida, quando se depara com um homem que deseja matá-la. Descobre então, que tudo não passou de um plano de seu chefe, que a fez assinar um documento em que é, na verdade, uma confissão de fraude empresarial, assumindo vários crimes financeiros da empresa, realizados por ele. Augusta, então, com a ajuda de Verinha, elabora uma armadilha, denunciando o chefe, que acaba preso.

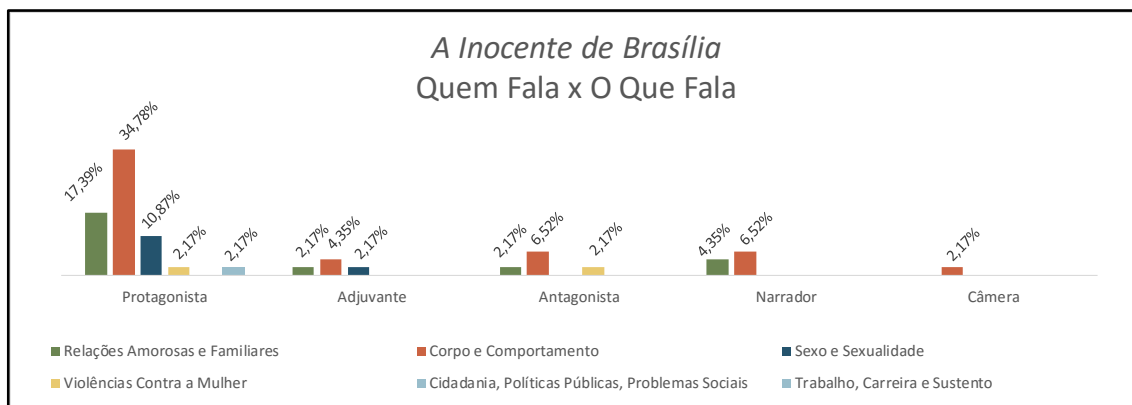
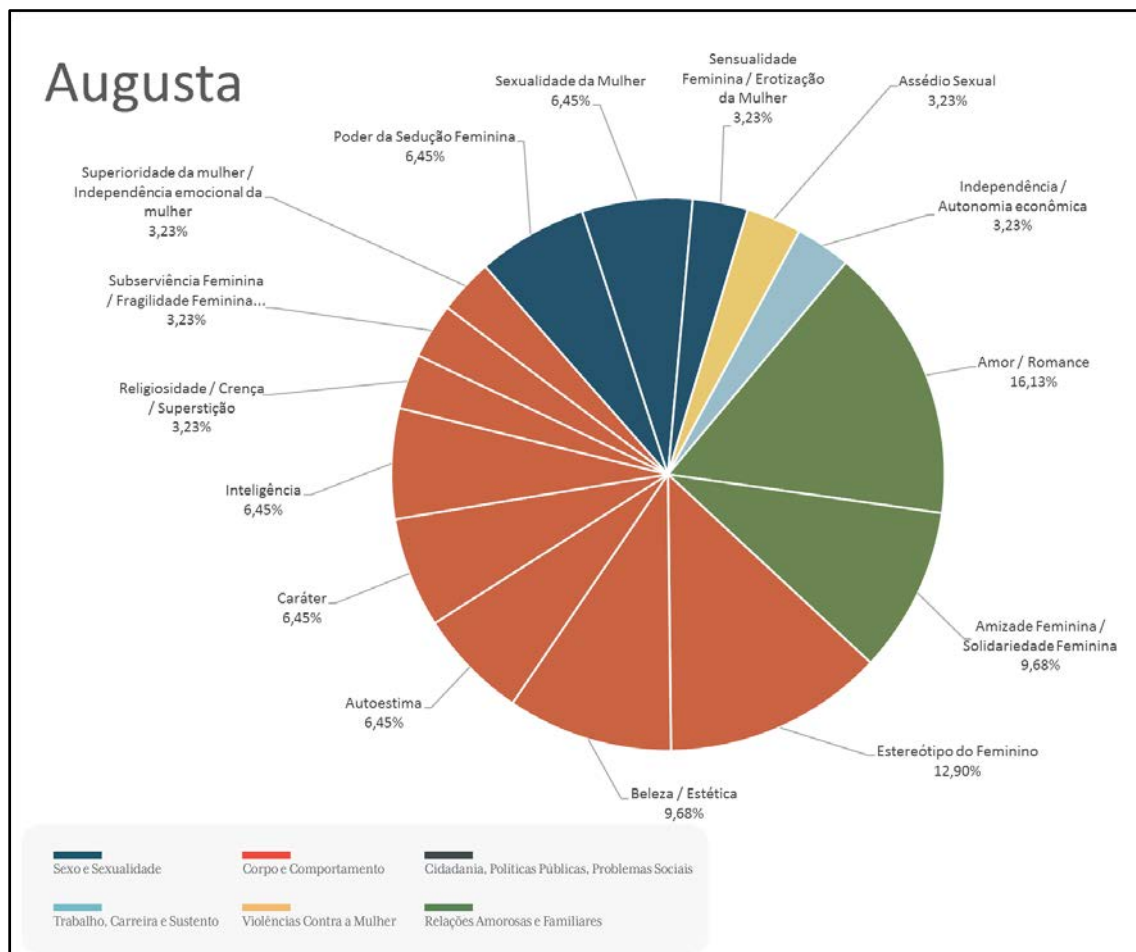


Gráfico 50: “A Inocente de Brasília”: Quem fala x O que fala. [As colunas que não tiveram nenhum apontamento – 0% - não aparecem no gráfico]

Mulher insegura, que diariamente se olha no espelho, reafirmando (ou tentando) sua beleza, Augusta eleva assim o eixo **Corpo e Comportamento** (51,61%) por meio de três temas: “estereótipo do feminino” (17,39%), “beleza/estética” (10,87%) e “autoestima” (6,52%), que somados atingem 29,03% das enunciações da protagonista. Além disso, a protagonista é mulher romântica, que sonha encontrar o “príncipe encantado” e “viver feliz para sempre”, dando destaque ao tema “amor/romance”, como podemos ver no gráfico a seguir.



**Gráfico 51:** Augusta. Em “A Inocente de Brasília” temos uma mulher que responde por quase 70% das enunciações mapeadas. Aqui, podemos visualizar a distribuição temática do episódio, em que **Relações Amorosas e Familiares** somam 25,81%; **Sexo e Sexualidade**, 16,13% e **Violências Contra a Mulher e Trabalho, Carreira e Sustento**, 3,23% cada – **Cidadania, Políticas Públicas e Problemas Sociais** não teve nenhum apontamento; e **Corpo e Comportamento**, com mais da metade do mapeamento do episódio, como informado anteriormente

*Sob Nova Direção*, também apresenta intensa enunciação das protagonistas, com 85,38% do total. *Sitcom* dirigido por Roberto Farias, traz Belinha (Heloísa Perissé) e Pit (Ingrid Guimarães), amigas que, além de morarem juntas, e terem em comum o sonho de encontrar um marido, são donas de um bar, no subúrbio carioca, e sempre se metem em confusão. O bar foi herança de um casamento (de quatro), que trouxe junto o garçom Franco (Luiz Carlos Tourinho). Pit – a dona do fusca rosa – é colega de escola de Belinha, já foi taxista, fotógrafa, garçonete, sacoleira, e se junta à amiga para tocar o bar, que conta também com Moreno (Luiz Miranda), ex-mordomo de Belinha, e que assume a cozinha do local.

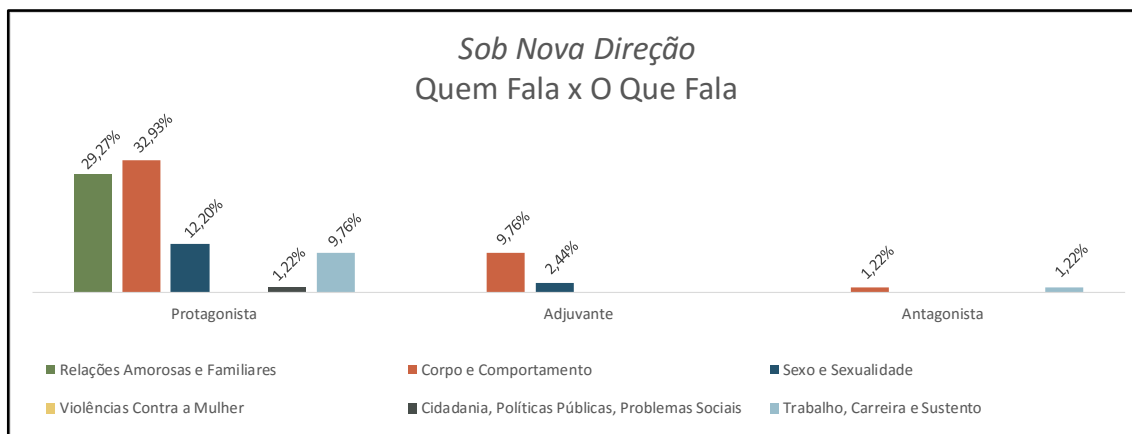


Gráfico 52: *Sob Nova Direção*: Quem fala x O que fala. [As colunas que não tiveram nenhum apontamento – 0% – não aparecem no gráfico]

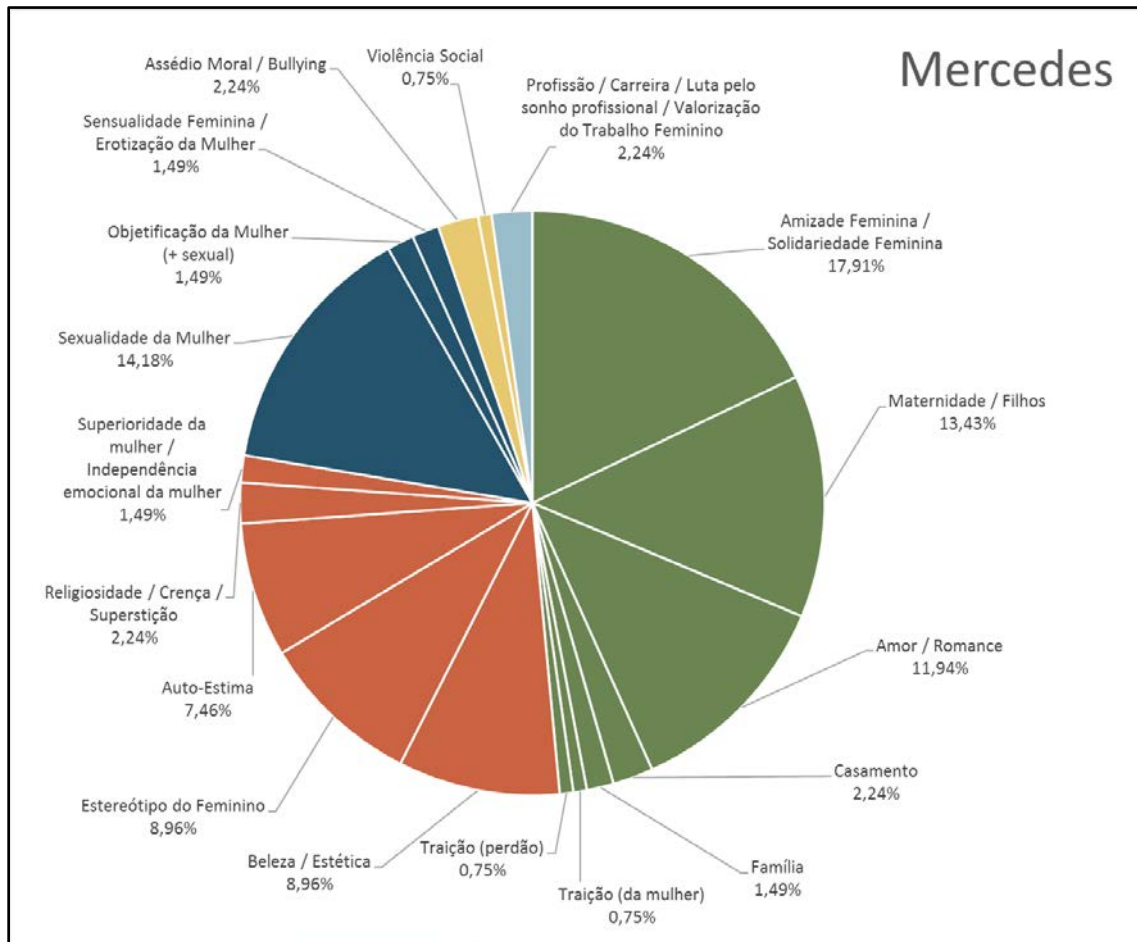
Tal como boa parte dos programas deste grupo, *Sob Nova Direção* tem suas maiores enunciações em *Relações Amorosas e Familiares* e *Corpo e Comportamento* que, juntas, somam 73,18% – com as protagonistas assumindo 62,20% do total, ou 85,00% desses dois eixos. *Sexo e Sexualidade* tem certo destaque com as protagonistas, mas no todo do programa atinge 14,64%, eixo com pouco destaque se formos traçar um comparativo com os outros dois. *Trabalho, Carreira e Sustento* fica na quarta colocação, com 10,98%. E os outros dois eixos têm pouca ou nenhuma representação.



Figuras 52 e 53: Belinha e Piti fantasiadas no fusca rosa de Pit; as protagonistas de *Sob Nova Direção* e seus adjuvantes

*Divã*, adaptação da obra homônima de Martha Medeiros –também adaptada para o cinema – é protagonizada por Mercedes (Lilia Cabral), com reflexões sobre a vida de uma mulher madura, separada, mãe de dois filhos já adultos. Semanalmente, Mercedes faz análise com Lopes, que aparece sempre de costas, mostrando, nesses momentos, a protagonista em plano subjetivo. Além das questões da vida cotidiana, Mercedes traz um grande valor pela amizade,

como a de Tânia (Totia Meireles), adjuvante com grande participação no seriado, sendo o tema de maior destaque do programa.



**Gráfico 53:** Mercedes. Em *Divã*, o tema de maior valor é “amizade feminina / solidariedade feminina”, com 17,91% das enunciações do programa (12,69% pela protagonista). As cores do gráfico seguem as estabelecidas para os eixos: verde, *Relações Amorosas e Familiares*; laranja, *Corpo e Comportamento*; azul escuro, *Sexo e Sexualidade*; amarelo, *Violências Contra a Mulher*; e azul claro, *Trabalho, Carreira e Sustento*

*Divã* confirma nossa teoria sobre dispensabilidade de um seriado, formato com narrativas tão curtas – em média entre 25 e 45 minutos – ter que complexificar a trama, de forma a engrandecer a participação de um ou mais antagonistas. Obviamente, essa não é uma premissa que descarta totalmente a presença desse tipo de personagem, tal como veremos – mesmo porque um antagonista pode ser construído de forma bastante subjetiva, sequer tendo uma *pessoa* para tal, podendo, por exemplo, ser colocado o *tempo* como antagonista. Além disso, seriados que possuam uma linha dramática de *ação/aventura* contam, obrigatoriamente, com a presença desse tipo de personagem. Assim, o que colocamos aqui é que, seriados, diferentemente das telenovelas ou das séries – mesmo as mais curtas, como micro ou minisséries – não têm tal obrigatoriedade: se o conflito sempre está presente, o mesmo não é imperativo ao antagonista.





Figuras 54 a 56: Tânia (Totia Meireles), a melhor amiga de Mercedes, em *Divã*; Mercedes conversa sobre a vida no salão de beleza; Lília Cabral vive Mercedes, a protagonista de *Divã*

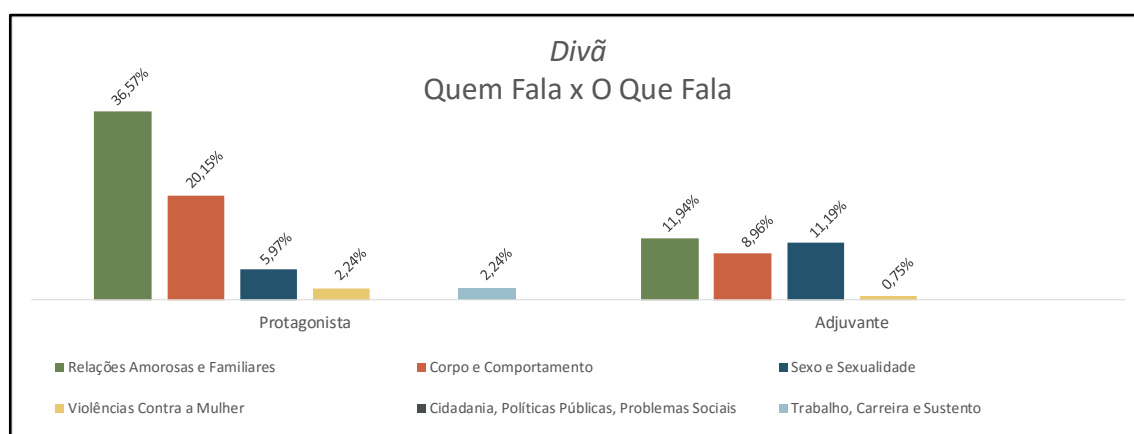


Gráfico 54: *Divã*: Quem fala x O que fala. [As colunas que não tiveram nenhum apontamento – 0% – não aparecem no gráfico]

Quando observamos a distribuição dos eixos em *Divã*, percebemos a valorização de **Relações Amorosas e Familiares** (48,51%) e **Corpo e Comportamento** (29,11%) tanto para a protagonista, quanto para os adjuvantes – neste caso, Tânia, visto ser a que mais presença tem no programa, que ainda conta com os seguintes adjuvantes: os dois filhos, a empregada doméstica de Mercedes e o analista – o menos importante dos adjuvantes, se pensarmos que ele, em si, não interage com a protagonista, mas a presença dele é quem marca as falas de Mercedes.

O último programa deste grupo, “A Adultera da Urca” traz Júlia (Sônia Braga) dividindo suas opiniões com Malu (Regina Duarte), sobre casamento, traição e fidelidade; de quem diverge veementemente, apresentando opinião de que há de se ter fidelidade total dentro de um casamento, e que para Malu, inadequada, já que pensa que diversificar sempre é bom.



Figura 57: Sônia Braga e Regina Duarte (re)vivem Julia e Malu em “A Adúltera da Urca”

Ciumento, o marido Cacá (Antônio Fagundes) questiona a fidelidade de Júlia e contrata um detetive (Dalton Vigh) para segui-la e verificar o comportamento da esposa. A presença do estranho leva protagonista e amiga a desconfiarem de que Júlia tem um admirador secreto. Ao final, descobertas as peripécias do marido, em função de seu ciúme, as coisas voltam ao normal, mas Júlia, antes profundamente recatada, agora tornou-se um pouco mais solta e libidinosa. Os três atores de destaque são homenageados nesse episódio: Sônia Braga e Antônio Fagundes, com os nomes dos personagens do par romântico vivido por eles em *Dancin’ Days* (Globo, 1978) e Regina Duarte, com o nome da protagonista de *Malu Mulher* (1979/1980).

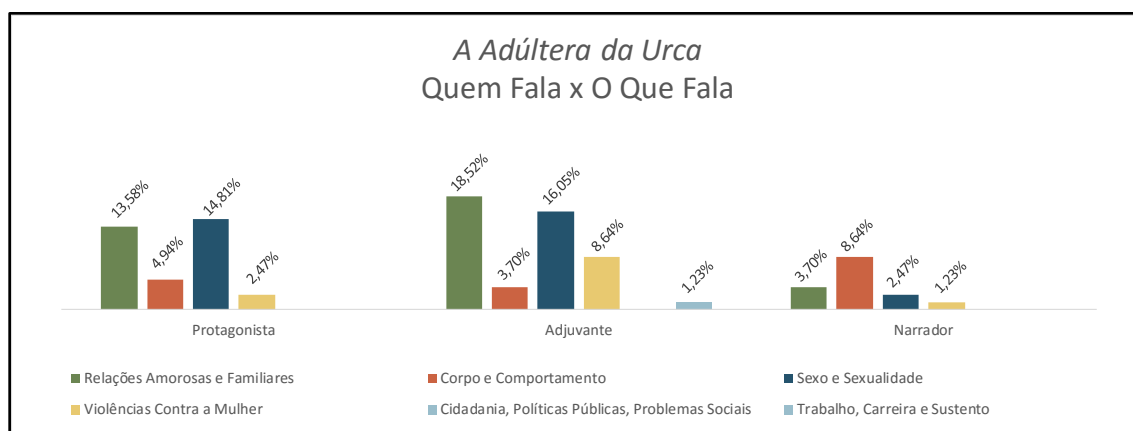


Gráfico 55: “A Adúltera da Urca”: Quem fala x O que fala. [As colunas que não tiveram nenhum apontamento – 0% - não aparecem no gráfico]

Nesse episódio de *As Cariocas* não há intensificação ou qualquer explanação da amizade entre Júlia e Malu, o que fez com que o tema sequer fosse apontado no mapeamento temático. Mas, a presença constante da amiga em boa parte das cenas, fez com que alocássemos o programa neste grupo, visto que quase toda a narrativa tem a presença tanto da protagonista quanto de sua principal adjuvante.

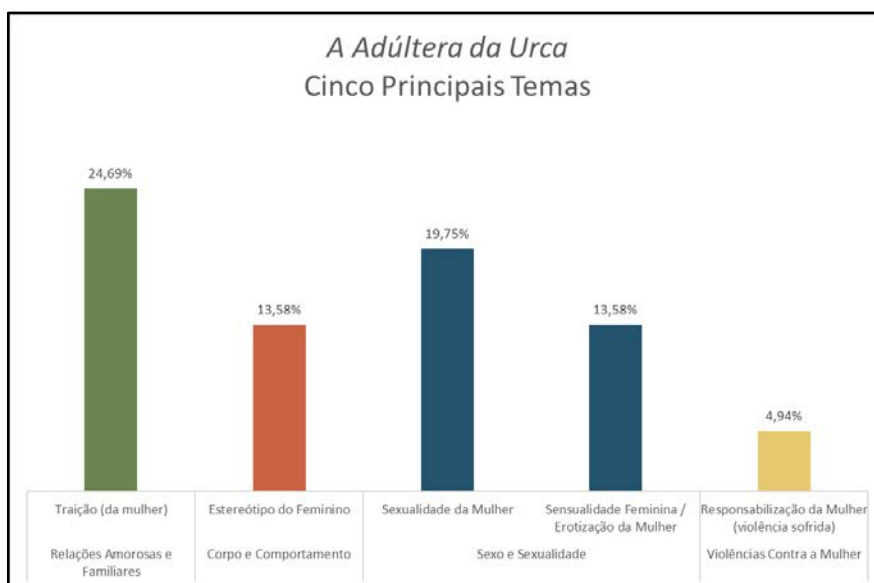


Gráfico 56: “A Adúltera da Urca”: Cinco principais temas. No episódio de *As Cariocas*, a traição da mulher aparece como grande destaque, com 24,69% das enunciações – sendo o 17º tema mais apontado no todo, respondendo a 1,76% do mapeamento temático

A *responsabilização da mulher pela violência sofrida*, seja por parte da protagonista ou de outros personagens, é algo que não aparece com grande destaque – em termos quantitativos –, ocupando a 28ª colocação, dentre 51 temas, mas que no episódio responde por 4,94%, enunciações sempre vindas de um adjuvante, especificamente de Cacá, que a responsabiliza pelo ciúme que ele sente.

**Sob o Manto da Amizade** é, assim, um grupo de programas que tem grande destaque em *Relações Amorosas e Familiares* e *Corpo e Comportamento*, tendo apenas dois programas – de seis – que colocam suas principais temáticas no eixo *Sexo e Sexualidade*, como traz o gráfico a seguir.



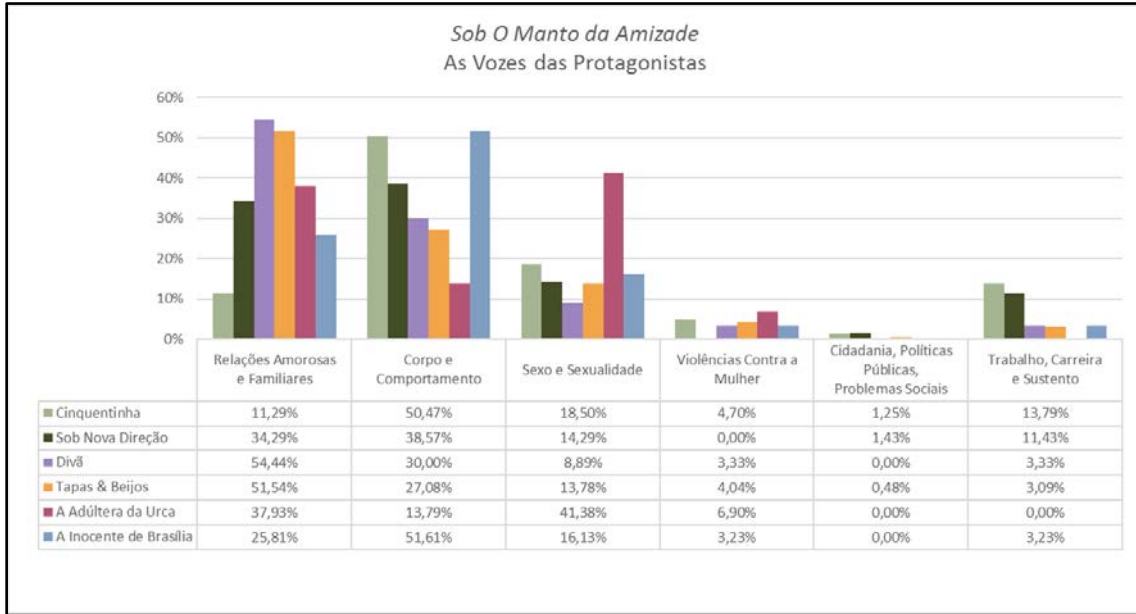


Gráfico 57: Sob o Manto da Amizade: As vozes das protagonistas.

Se o eixo das relações não é destaque em todos os seis programas deste grupo, o tema “amizade feminina / solidariedade feminina” está entre os cinco mais, ocupando a última colocação, com 5,20% da temática do grupo, mas se olharmos em escala, esse não destoa tanto dos outros temas, ficando bem próximo do 3º e 4º colocados, como podemos observar a seguir.

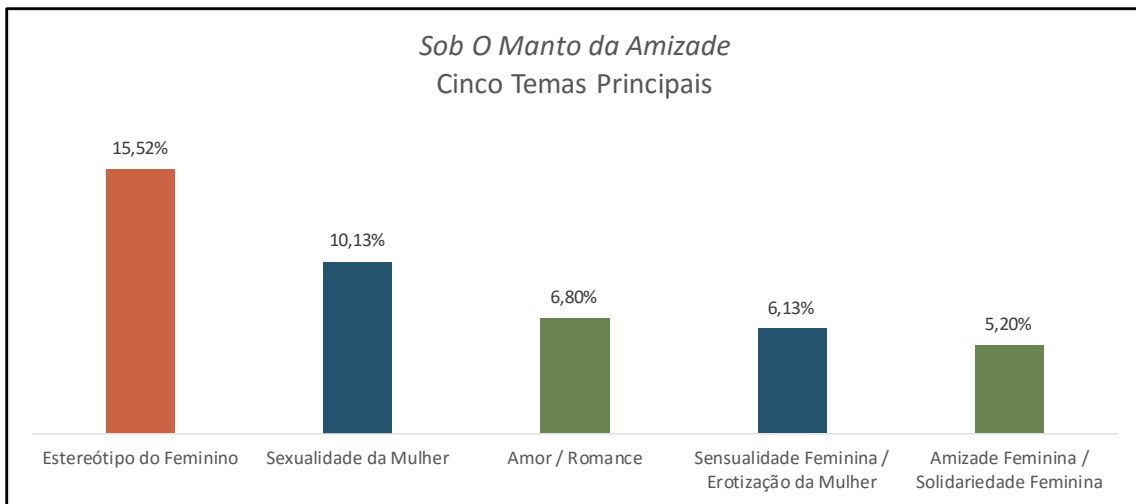


Gráfico 58: **Sob o Manto da Amizade**: Cinco principais temas. Entre os cinco principais temas de **Sob o Manto da Amizade**, dois estão no eixo *Sexo e Sexualidade* (azul), dois em *Relações Amorosas e Familiares* (verde) e um em *Corpo e Comportamento* (laranja)



**Invejadas e Cobiçadas**, por sua vez, apresenta mulheres que ou são invejadas por sua beleza e/ou pela atenção despertada nos homens – como acontece em “A Desinibida do Grajaú” (*As Cariocas*) e “A Justiceira de Olinda” –, ou são cobiçadas pela sua liberdade e autodeterminação em viver uma sexualidade livre de certos padrões, como em *Aline*.

A partir da linha que os une, **Sexo e Sexualidade** cumpre a expectativa, aparecendo como eixo de maior destaque, seguido de **Corpo e Comportamento** e **Relações Amorosas e Familiares** – percepção dada (visualmente) na árvore do grupo, e confirmada no gráfico dos eixos.

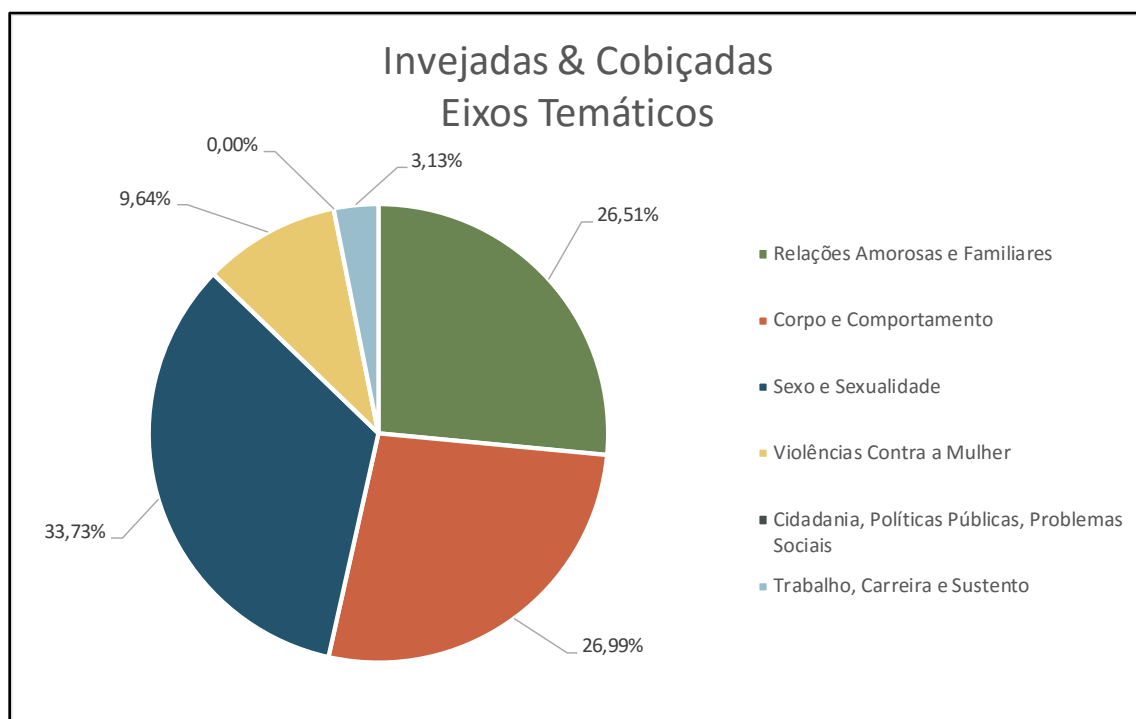


Gráfico 59: Invejadas e Cobiçadas: Eixos temáticos. **Sexo e Sexualidade** é o eixo temático de maior

Em mais um episódio de *As Cariocas*, “A Desinibida do Grajaú”, Grazi Massafera vive Michelle, vencedora de um concurso de beleza, com direito a uma efêmera fama que, ao terminar, a leva de volta para a casa da mãe, Denise (Joana Fomm). Esse retorno, entretanto, mexe com homens e mulheres da rua. Os primeiros, em admiração e desejo pela moça; enquanto elas, por inveja e cobiça, despejam raiva, buscando total controle sobre seus maridos. Além desses, Wesley (Marcelo D2) tenta aproximação de Michelle: mecânico, o também pagodeiro tem na protagonista sua musa inspiradora, com quem forma par romântico ao final do episódio.

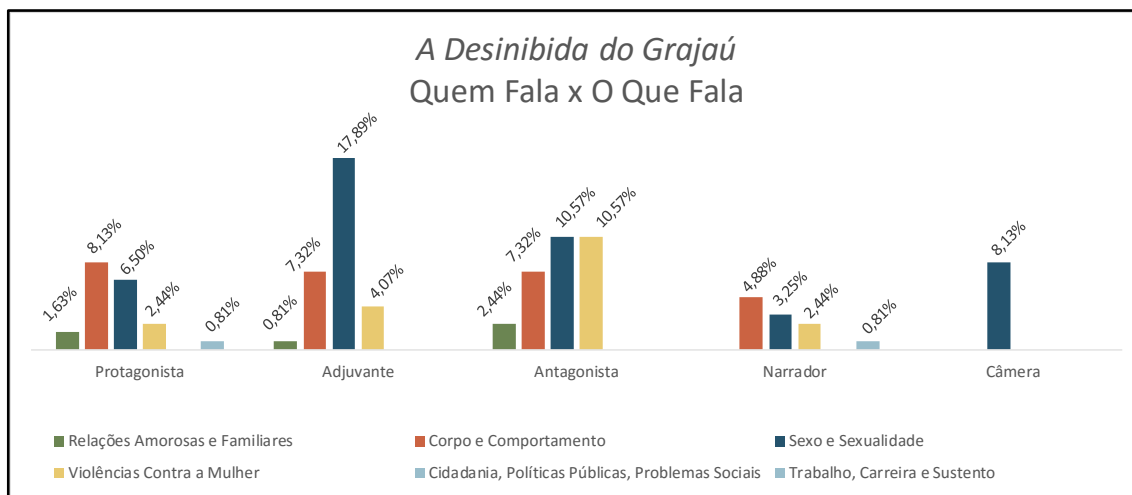


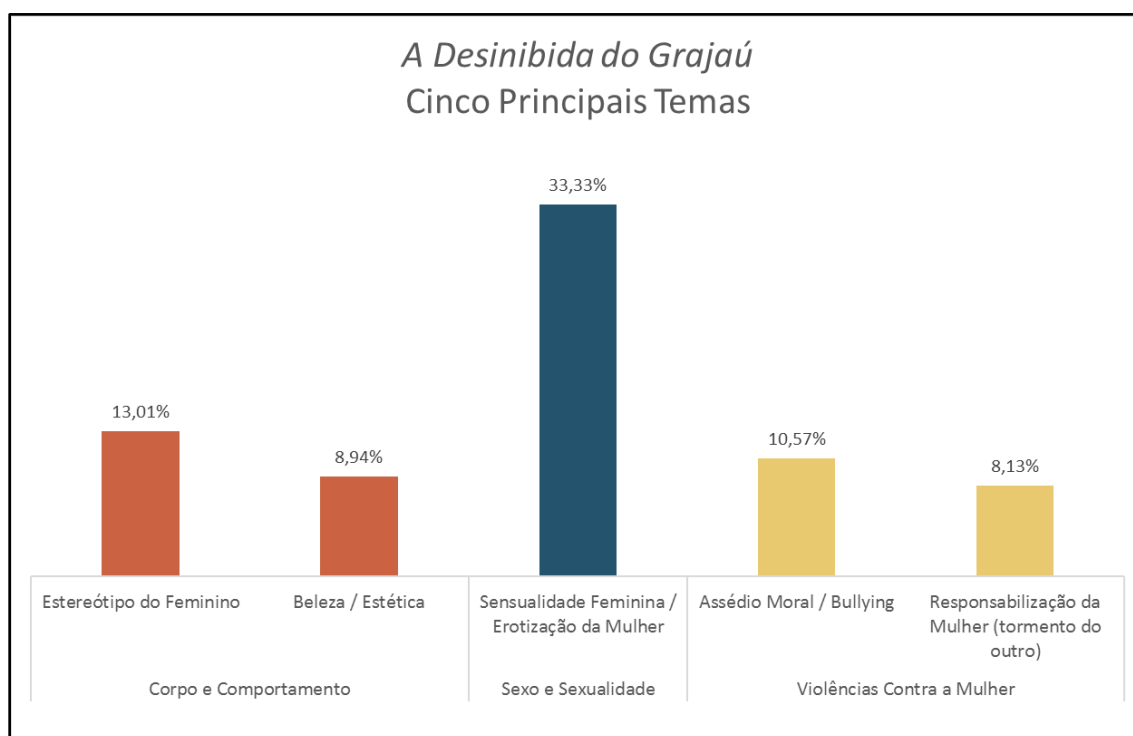
Gráfico 60: “A Desinibida do Grajaú”: Quem fala x O que fala. [As colunas que não tiveram nenhum apontamento – 0% - não aparecem no gráfico]

O episódio dá bastante destaque à violência social a que muitas mulheres são submetidas. Se em *A Diarista*, Marinete é violentada por sua condição social, aqui, Michelle é agredida por sua beleza e sensualidade, elevando assim os eixos *Violência Contra as Mulheres* e *Sexo e Sexualidade*, principalmente nas enunciações dos antagonistas, no caso, as mulheres da rua, que se incomodam profundamente com a presença de uma mulher como ela, que chama a atenção de todos os homens da rua.



Figura 59: Grazi Massafera é Michelle, “A Desinibida do Grajaú”

Aqui também destacamos a ênfase à presença da câmera como enunciador, algo que tem maior incidência nos programas em que a sensualidade da mulher é enaltecida, como neste episódio, em que o tema recebe 33,33% dos apontamentos, ficando como maior destaque temático, seguido por “estereótipo do feminino”, “assédio moral/bullying”, “beleza/estética”, e “responsabilização da mulher (tormento do outro)”. Os cinco temas, juntos abarcam 73,98% do episódio, sendo que o eixo *Corpo e Comportamento*, com dois temas, atinge 21,95%, e *Violências Contra a Mulher*, também com dois, 18,70% – como demonstra o gráfico a seguir.



**Gráfico 61:** “A Desinibida do Grajaú”: Cinco principais temas. [As colunas que não tiveram nenhum apontamento – 0% - não aparecem no gráfico]

*Aline*, por sua vez, é garota mais cobiçada do que agredida: o seriado apresenta maior ênfase em seus admiradores, do que seus detratores. Vivida por Maria Flor, é adaptação das tiras de HQ homônima de Adão Iturrusgarai, e traz a história dessa garota ninfomaniaca que vive com dois namorados. Em tom leve e comandado pelo humor, o programa conta as aventuras do trio amoroso, com destaque para os conflitos que a protagonista passa, tanto com os namorados, quanto com seus pais, ou nas sessões de análise.

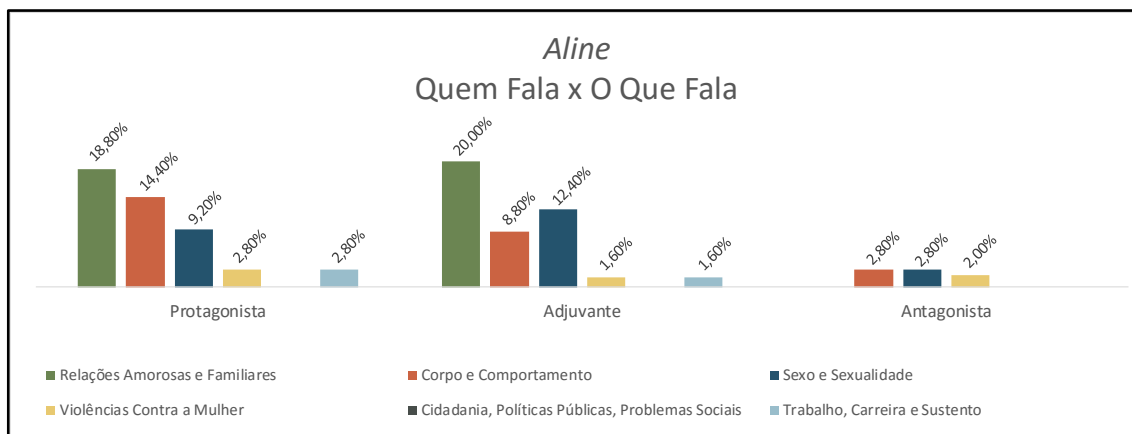
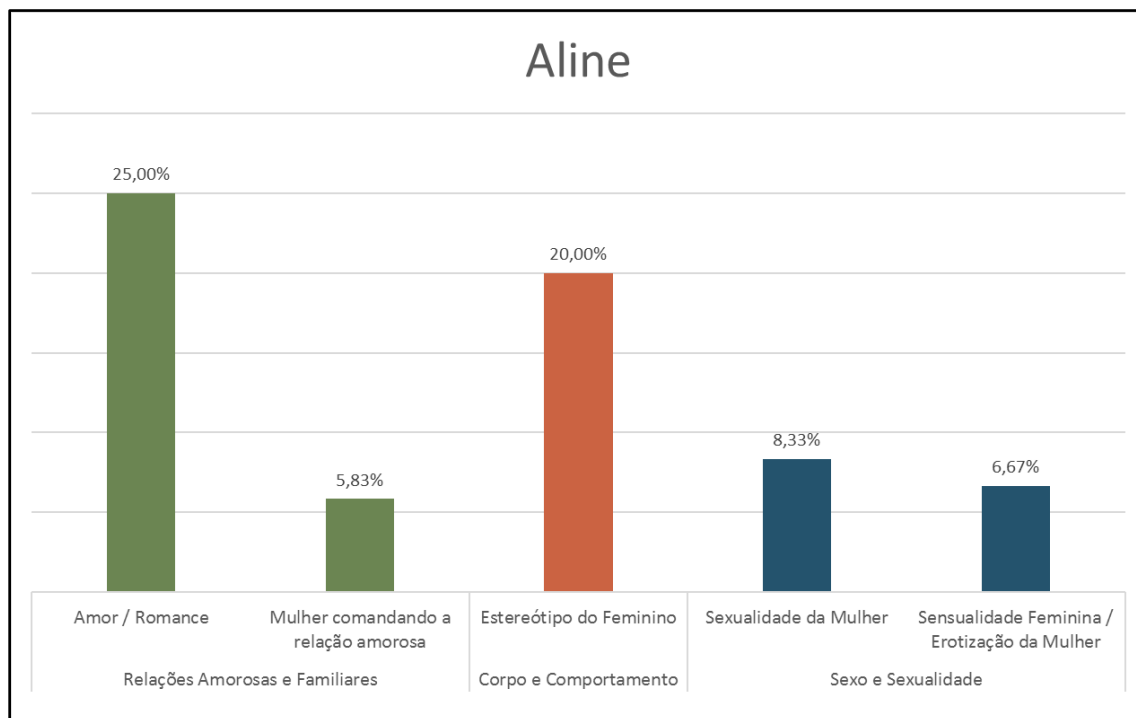


Gráfico 62: *Aline*: Quem fala x O que fala. [As colunas que não tiveram nenhum apontamento – 0% – não aparecem no gráfico]

Por meio do humor, o seriado tem foco nas **Relações Amorosas e Familiares**, com 38,80%, **Corpo e Comportamento**, com 26,00% e **Sexo e Sexualidade**, com 24,40%. Em *Aline*, o antagonismo se dá ou por meio da síndica do prédio, que acha uma indecência ela morar com dois namorados – e quer expulsá-los de qualquer jeito; ou pela presença de alguma garota que interfira no trio amoroso. E, apesar de moderna, de ser uma garota despreendida de alguns preceitos bastantes comuns na nossa sociedade, tendo dois namorados que convivem bem dentro dessa relação, Aline é garota que tal como outras personagens aqui estudadas, também carrega estereótipos dessa cultura, traçando julgamentos sobre as mulheres, ou padronizando alguns comportamentos femininos. Assim, quando pensamos nas enunciações apenas da protagonista, temos “amor / romance” e “estereótipo do feminino” como principais temas, tal como podemos observar no gráfico a seguir.



Figuras 60 a 62 (da esquerda para a direita): *Aline* e os namorados Oto e Pedro; com a mãe Dolores; e com seu analista Yuri



**Gráfico 63:** *Aline*. [As colunas que não tiveram nenhum apontamento – 0% - não aparecem no gráfico]

Se Michelle é invejada por sua beleza, Aline admirada por sua ousadia, a protagonista de “A Justiceira de Olinda” (*As Brasileiras*), apesar de muito bonita também, não é atacada pela sua beleza, mas por meio da fofoca, que instaura na protagonista a dúvida sobre a fidelidade de seu marido. No dia de seu aniversário, Janaina (Juliana Paes) esquece a carteira e pega Anderson (Marcos Palmeira) acordado, procurando uma roupa. O fato lhe causa estranheza, já que ele tinha acabado de dizer que ficaria dormindo até mais tarde. Ciumenta e atizada pela inveja e fofocas das pessoas, Janaina desconfiando da fidelidade do marido, acredita que ele e sua melhor amiga, Valquíria (Leona Cavalli), estão tendo um caso, levando a protagonista a arrancar a genitália do marido, em um ataque de fúria. Para surpresa dela, Anderson e Valquíria estiveram se encontrando nos últimos tempos apenas para organizar uma festa surpresa de aniversário para ela. No final, o marido que não era tão bem-dotado, faz uma cirurgia reparadora – mais comum do que parece, segundo a atendente do hospital –, mas uma troca acontece por descuido e, para felicidade da protagonista, a tragédia se converteu em milagre.



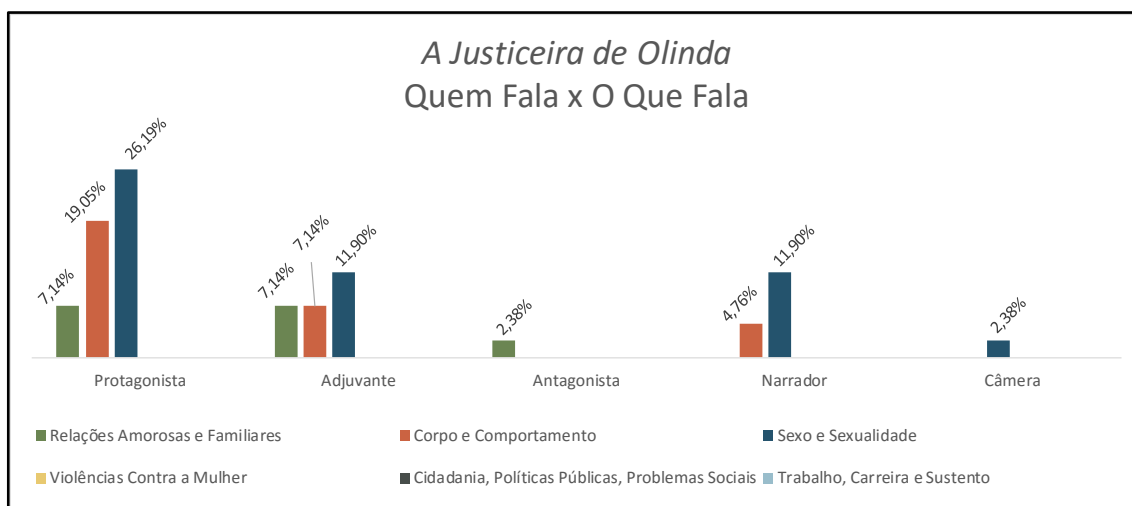


Gráfico 64: “A Justiceira de Olinda”: Quem fala x O que fala. [As colunas que não tiveram nenhum apontamento – 0% - não aparecem no gráfico]

Tanto a sexualidade quanto a sensualidade da mulher são bastante presentes nesse episódio de *As Brasileiras*, por meio de todos seus enunciadores, principalmente pela protagonista, colocando o eixo como o mais enunciado, com 52,37% dos apontamentos. Quando pensamos apenas na temática carregada por Janaina, temos 50,00% apenas em dois temas: “sexualidade da mulher” (27,27%) e “sensualidade feminina / erotização da mulher” (22,73%), tal como representado no próximo gráfico.



Figuras 63 a 65 (da esquerda para a direita): Janaina e o marido; após o acidente; no hospital, pedindo atendimento emergencial



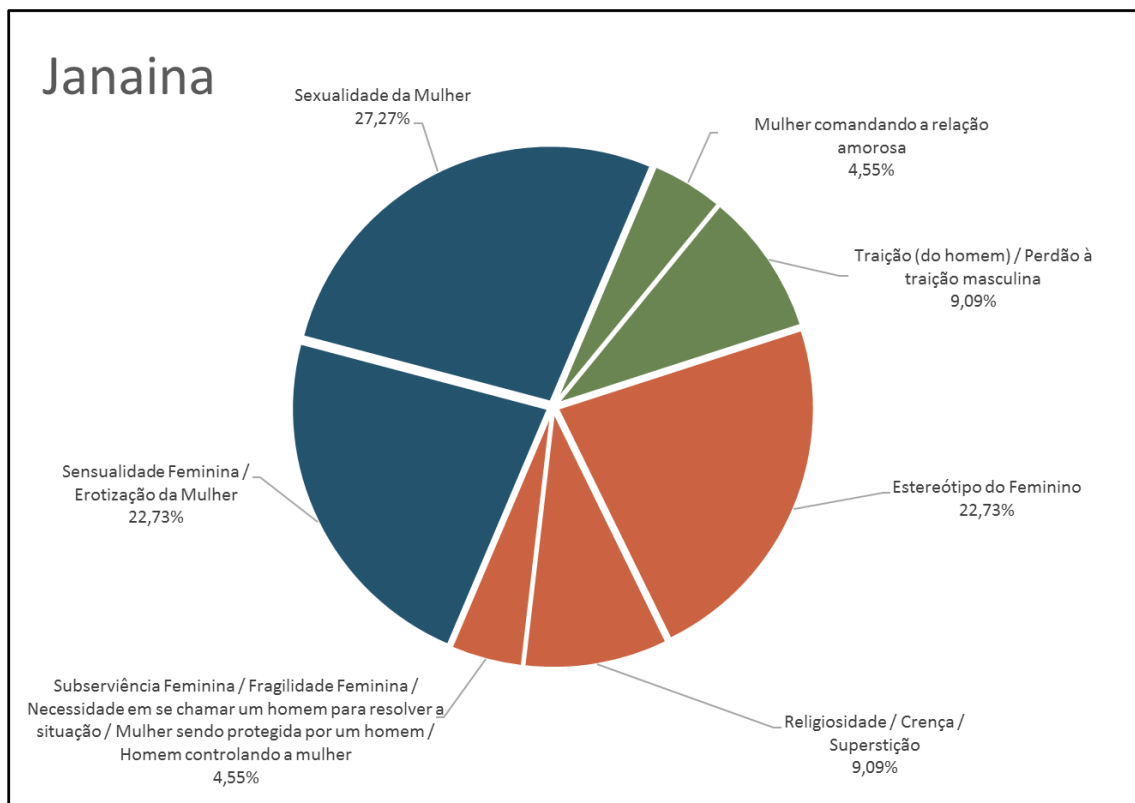
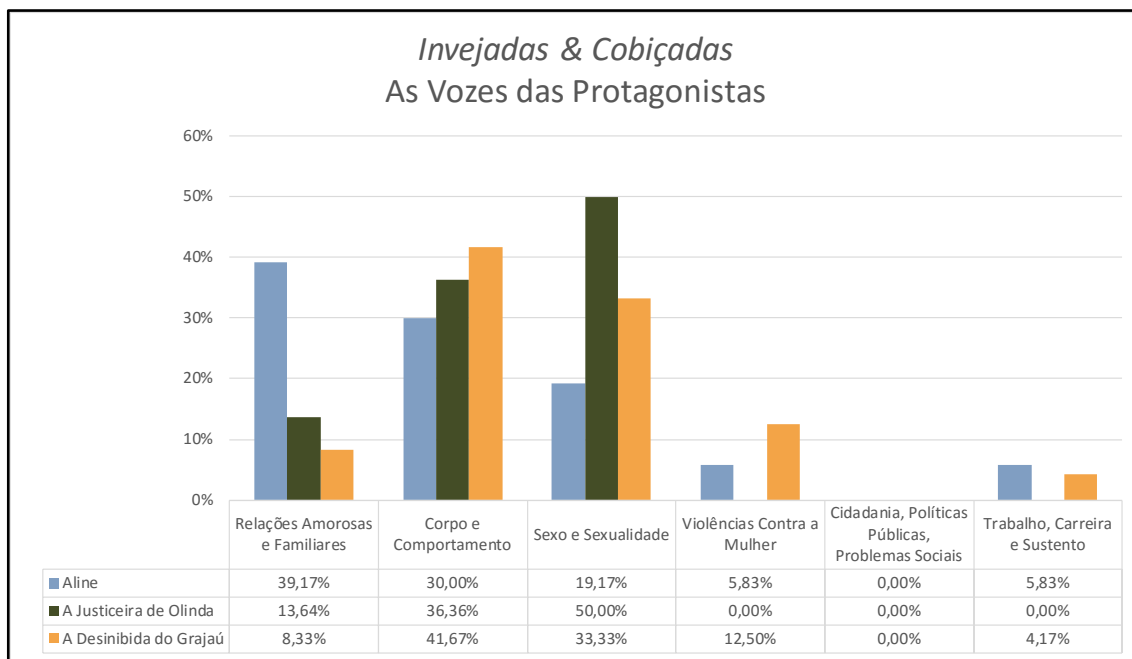


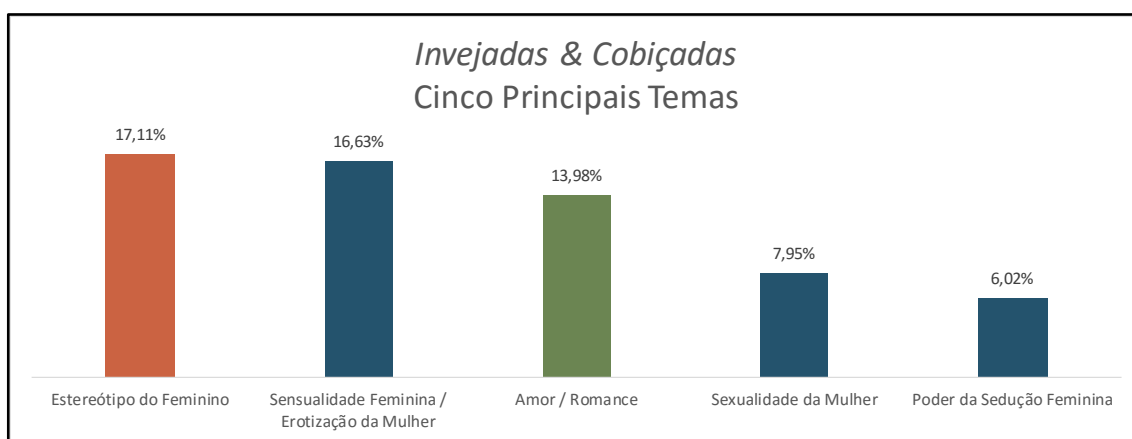
Gráfico 65: Janaina. [As colunas que não tiveram nenhum apontamento – 0% - não aparecem no gráfico]

**Invejadas e Cobiçadas** apresenta mulheres que enfatizam temas presentes, principalmente, em *Corpo e Comportamento*. Mas, se Janaina e Michelle também dão destaque à *Sexo e Sexualidade*, o mesmo não acontece com *Aline*, que mesmo se autodenominando uma ninfomaniaca, suas enunciações estão mais focadas em *Relações Amorosas e Familiares* do que naquele, como no gráfico a seguir demonstrado.



**Gráfico 66:** Invejadas e Cobiçadas: As vozes das protagonistas. [As colunas que não tiveram nenhum apontamento – 0% - não aparecem no gráfico]

O grupo aqui analisado apresenta destaque em três temas de **Sexo e Sexualidade**, ocupando 30,06% das enunciações dos três programas. Complementam os cinco principais temas deste grupo um de **Corpo e Comportamento** (“estereótipo do feminino”) e outro de **Relações Amorosas e Familiares**, (“amor / romance”), como distribuído a seguir.



**Gráfico 67:** Invejadas e Cobiçadas: Cinco principais temas. [As colunas que não tiveram nenhum apontamento – 0% - não aparecem no gráfico]

Assim, partimos para o penúltimo grupo deste capítulo, em que analisaremos os programas que têm um maior foco no **apelo sexual** que as mulheres podem ter.

### 6.3. Apelo Sexual



Figura 66: Árvore de tags de **Apelo Sexual** traz de forma bastante explícita o eixo de maior destaque do grupo: **Sexo e Sexualidade**

Em **Apelo Sexual** a sexualidade das mulheres é apresentada de forma intensa, como veremos nas análises dos três episódios de *As Brasileiras*: “A Indomável do Ceará”, “A Viúva do Maranhão”, e “A Adormecida de Foz do Iguaçu”. Assim, **Sexo e Sexualidade** torna-se o eixo de maior destaque, respondendo a 52,24% na somatória dos programas. Dos seis eixos, três praticamente não são apontados: **Trabalho, Carreira e Sustento** e **Violências Contra a Mulher** aparecem com 0,50% cada; e **Cidadania, Políticas Públicas e Problemas Sociais** não é enunciado.

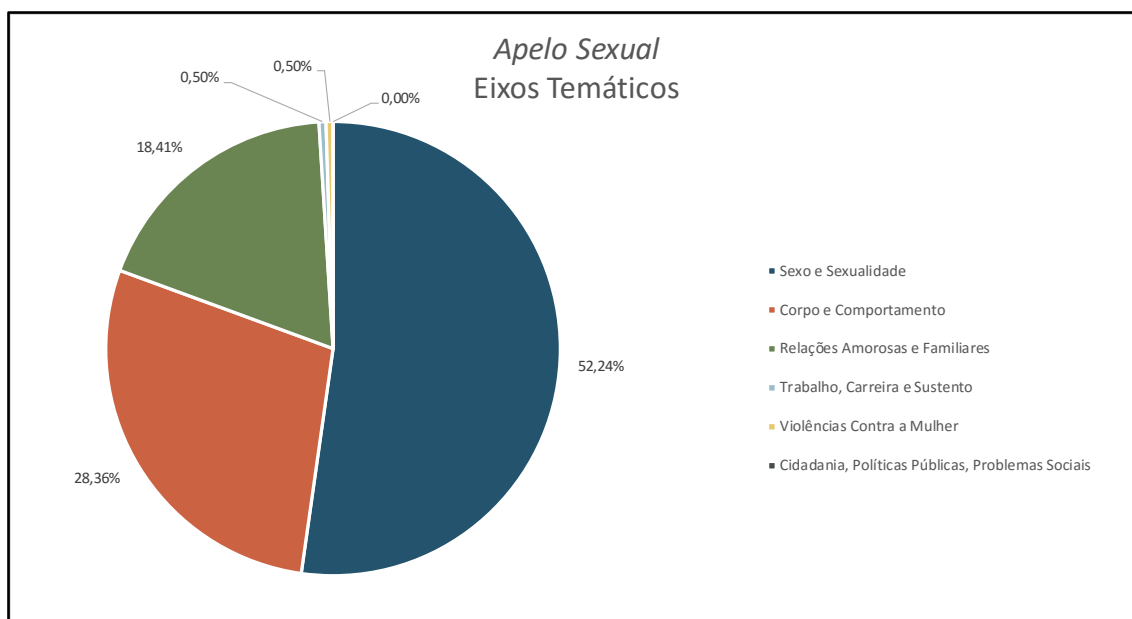


Gráfico 68: Apelo Sexual: Eixos temáticos. [As colunas que não tiveram nenhum apontamento – 0% - não aparecem no gráfico]

Isso posto, passamos às narrativas dos programas que formam o grupo. “A Indomável do Ceará” conta a história da delegada Mirtes (Alice Braga), que aceita uma transferência para uma pequena cidade no estado nordestino. A pacata cidade não oferece emoções à delegada, até que um dia se depara com o perigoso e famoso bandido Carioca (Rodrigo Santoro). O encontro dos dois é repleto de atração física, mas, incorruptível, Mirtes se recusa a dar trela para o bandido. Na transferência de Carioca para a capital, eles sofrem um acidente de carro e, para evitar sua fuga, a delegada se prende a ele com a algema; mas o bandido consegue fugir a transformando em refém e os dois passam horas juntos, até que o efetivo de sua delegacia consegue alcançá-los, reestabelecendo a ordem. A prisão de bandido tão importante deu à delegada uma promoção, indo trabalhar no presídio da capital, aonde Carioca está preso. Depois de dois meses na solitária e cumprindo dois anos de cadeia, Mirtes que, desde as horas que passou sozinha com ele, durante o sequestro, não o esquece, faz visitas íntimas ao prisioneiro. Quando posto em liberdade, a delegada se casa com Carioca, com quem tem dois filhos.



Figura 67: A delegada Mirtes (Alice Braga) e a cabo Jupiara (Carla Daniel)

O episódio desenvolve apenas onze temas, sendo que os cinco principais somam 84,21% dessas enunciações. O eixo **Sexo e Sexualidade** ocupa 44,73% do total, tendo dois temas em destaque, que somam 39,47% (“sensualidade feminina / erotização da mulher”, com 28,95%; e “sexualidade da mulher”, com 10,53%). Outro tema de destaque – “subserviência feminina / fragilidade feminina / necessidade em se chamar um homem para resolver a situação / mulher sendo protegida por um homem / homem controlando a mulher” –, empatado na primeira colocação, também com 28,95%, mostra uma falsa fragilidade, uma subserviência fingida, para que a mulher atinja seus objetivos – algo que vimos também em “O Anjo de Alagoas”. Se lá Ana fazia uso do recurso para disfarçar sua identidade, aqui Mirtes o faz para manter Carioca sobre controle até que os guardas consigam alcançá-los e efetivar a prisão.

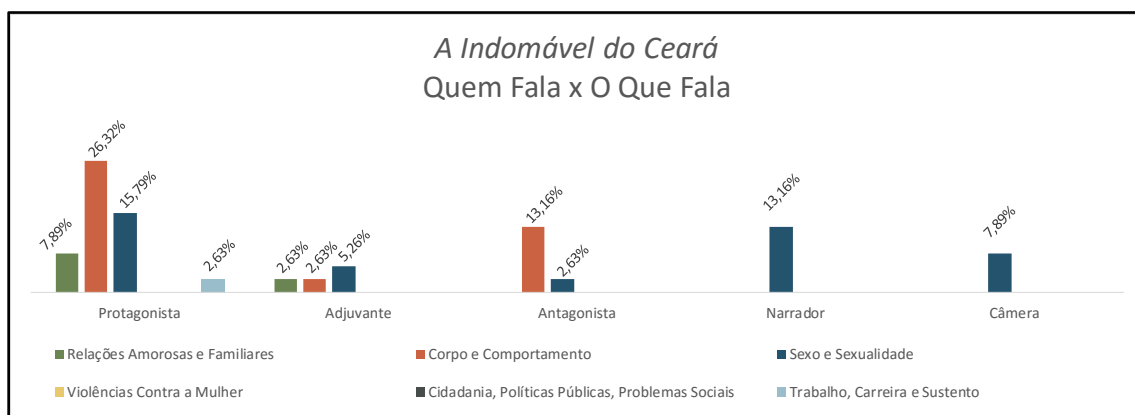


Gráfico 69: “A Indomável do Ceará”: Quem fala x o que fala. [As colunas que não tiveram nenhum apontamento – 0% – não aparecem no gráfico]

Quando avaliamos “A Indomável do Ceará” pelos enunciadores, temos a protagonista com maior destaque, com mais da metade das enunciações, ou exatos 52,63%. Antagonista e narrador se aproximam quantitativamente, ficando ambos à frente dos adjuvantes – que aqui alcançam 10,52%.

Diferentemente dos seriados de linha dramática *comédia romântica* ou *comédia*, as protagonistas em alguns dos unitários aqui analisados contam com uma maior participação de antagonistas – como Mirtes, ou Michelle que tem 15,79% e 30,90% de participação desses enunciadores. Mas, o mesmo não acontece em “A Adormecida de Foz do Iguaçu”, que nos traz Mariana Ximenes vivendo Liliane, esposa do ministro do turismo Nelson (Guilherme Fontes) que, em função da intensa vida política, pouca atenção dá à esposa. Insone, Liliane recebe ajuda de sua amiga Helena (Guilhermina Guinle), que lhe entrega um medicamento que, em tese, resolveria seu problema com apenas três gotas. Em busca por uma noite reconfortante, a protagonista acaba tomando mais do que deveria e o remédio surte um efeito inusitado: com a libido intensificada – a qual o marido não dá conta –, Liliane atravessa a fronteira para o Uruguai se transformando de “perua recatada” a mulher vulgar, que vai para um cassino se divertir e flertar com outros homens. Não demora muito e vídeos de Liliane – que não se lembra de nada que faça sob o efeito do remédio – circulam pela internet. O marido, não acreditando em suas explicações, passa pela experiência, quando a empregada de sua casa oferece o misterioso remédio para o patrão, por engano, quando este reclama de dores de cabeça. Nelson, então, tem – publicamente – o mesmo assanhamento que Liliane. Depois disso, o casal passa a consumir gotinhas em conjunto.

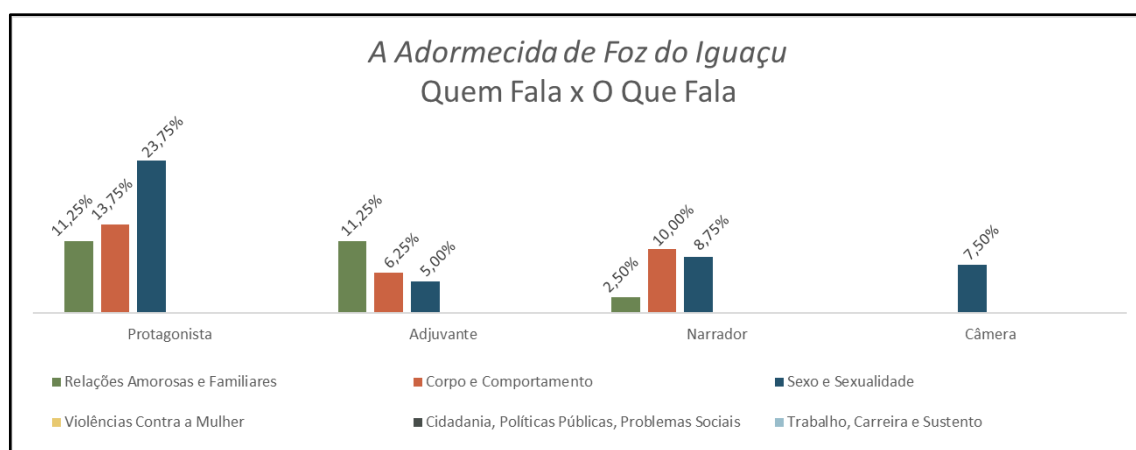


Gráfico 70: “A Adormecida de Foz do Iguaçu”: Quem fala x O que fala. [As colunas que não tiveram nenhum apontamento – 0% - não aparecem no gráfico]



Figura 68: Mariana Ximenes, como Liliane, em “A Adormecida de Foz do Iguaçu”

O que mais chama atenção no episódio em questão é o quanto a sexualidade da mulher é contida – e aquela que ousa exteriorizá-la é socialmente execrada. Tanto Liliane quanto a amiga acham tatuagem algo extremamente vulgar, ou nas palavras de Helena: “isso é um verdadeiro carimbo de vadia”. Mas, quando fora do controle, por causa das gotinhas do remédio, a protagonista, além de perder todo o recato – de outra forma, quando em si, não fala palavrão, não faz uso de expressões chulas, etc –, “carimba o seu corpo”. “A Adormecida de Foz do Iguaçu”, tal como os programas do grupo (cf. árvore no início deste tópico), tem em *Sexo e Sexualidade* o topo dos eixos temáticos, aqui, com 45,00% do programa.

O último programa deste grupo acompanha os outros dois, sendo o que mais destaque dá ao eixo da sexualidade, com 62,65% das enunciações. *A Viúva do Maranhão* traz a história de Ludmila (Patrícia Pillar), viúva do poderoso Justos Barreto (Daniel Filho), dono de uma rede hoteleira. Mesmo morto, o marido ainda se faz presente, impedindo que qualquer homem se aproxime efetivamente de Ludmila, inclusive Edson (Marcello Antony), ex-assessor e braço-direito de Justus. A boa fama do empresário, bem como o respeito e admiração que tinha por seu ex-patrão, impedem que o assessor se permita a qualquer intimidade com a viúva. Para romper com essa sina, Ludmila decide sujar o nome do marido, fazendo com que Edson se decepcione de tal forma, rendendo-se aos encantos dela, permitindo, assim, que o casal viva uma bela história de amor.



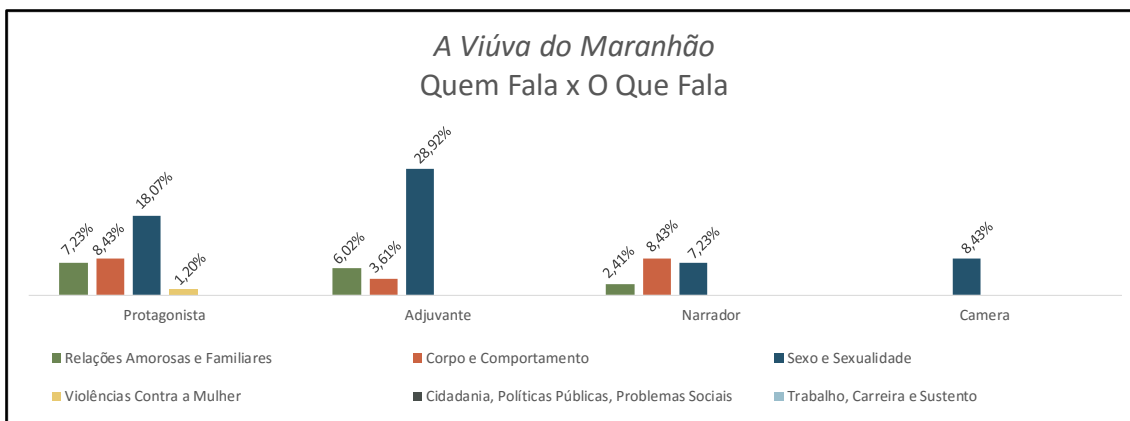


Gráfico 71: “A Viúva do Maranhão”: Quem fala x O que fala. [As colunas que não tiveram nenhum apontamento – 0% – não aparecem no gráfico]

Repetindo a “fórmula” de alguns unitários – tanto de *As Brasileiras* quanto de *As Cariocas* – o antagonista também não aparece em *A Viúva do Maranhão*. Se o marido atrapalha a vida amorosa e sexual da protagonista, não é alguma ação dele que causa tais tormentos, mas sim dos adjuvantes que, em profundo respeito a ele, não se aproximam de Ludmila – dessa forma, não vemos Justus como um antagonista.



Figura 69: Patricia Pillar, como Ludmila, em “A Viúva do Maranhão”

Assim, os enunciadores que carregam a temática de destaque do episódio são a protagonista (18,07%) e seus adjuvantes (28,92%), que incluem Edson e também outros homens que a admiram, além de sua mãe, dona Diva (Suzana Faini) que a incentiva a retomar sua vida



amorosa (e sexual). Os quase 40% restantes se divide, entre **Corpo e Comportamento** (20,47%) e **Relações Amorosas e Familiares**, com 15,66%.

No que diz respeito às enunciações das protagonistas, **Apelo Sexual** mantém o destaque em **Sexo e Sexualidade** e **Corpo e Comportamento**, com um intervalo entre 48,00 e 51,50 % para o primeiro e 24,00% e 30,00% para o segundo, sendo que em “A Indomável do Ceará”, a relação é invertida: 30,00% para o primeiro e 50,00% para o segundo. **Relações Amorosas e Familiares** estão em 3º lugar para as principais personagens desses unitários, sendo que apenas Ludmila traz **Violências Contra a Mulher** [“responsabilização da mulher (tormento do outro)”], com 3,45% de suas enunciações, ou 1,20% do episódio]; encerra a análise das protagonistas o pequeno destaque que Mirtes dá para **Trabalho Carreira e Sustento**, em “profissão / carreira / luta pelo sonho profissional / valorização do trabalho feminino”, com 5,00% e 2,63% respectivamente.

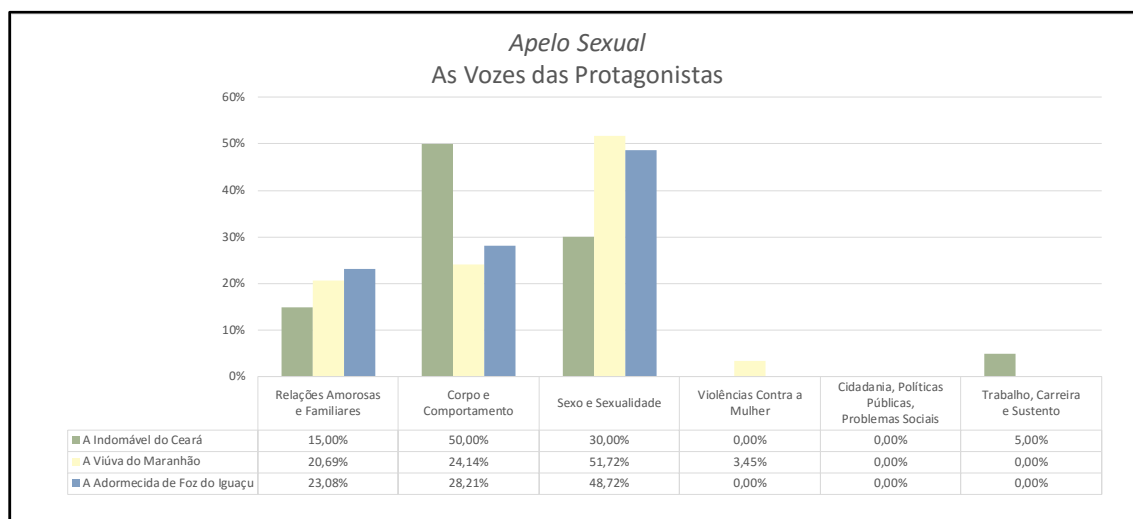


Gráfico 72: Apelo Sexual: As vozes das protagonistas

Dessa forma, os cinco temas de maior destaque do grupo ficam entre **Sexo e Sexualidade** (“sensualidade feminina / erotização da mulher”, 26,37%; “sexualidade da mulher”, 17,41%; e “poder da sedução feminina”, 7,46% - que somam 51,24% (ou 98,09% do eixo); e **Corpo e Comportamento**, com 21,89, distribuídos em dois temas: “estereótipo do feminino”, 15,42%; e “subserviência feminina / fragilidade feminina / necessidade em se chamar um homem para resolver a situação / mulher sendo protegida por um homem / homem controlando a mulher”, 6,47%.

Assim, expostos os principais temas de **Apelo Sexual**, partimos para o último grupo dos sete criados para a distribuição e análises dos programas, **O Amor Está no Ar**.

#### 6.4. O Amor Está no Ar



Figura 70: Árvore de tags de O Amor Está no Ar

O Amor Está no Ar apresenta produtos audiovisuais com o amor como centro na narrativa, de forma que suas principais personagens o tratem como uma busca quase única do episódio. Ao menos, é assim que acontece nos episódios “A De Menor do Amazonas” e “A Sexóloga de Floripa” – os dois de *As Brasileiras* –, e “A Iludida de Copacabana”, de *As Cariocas*.

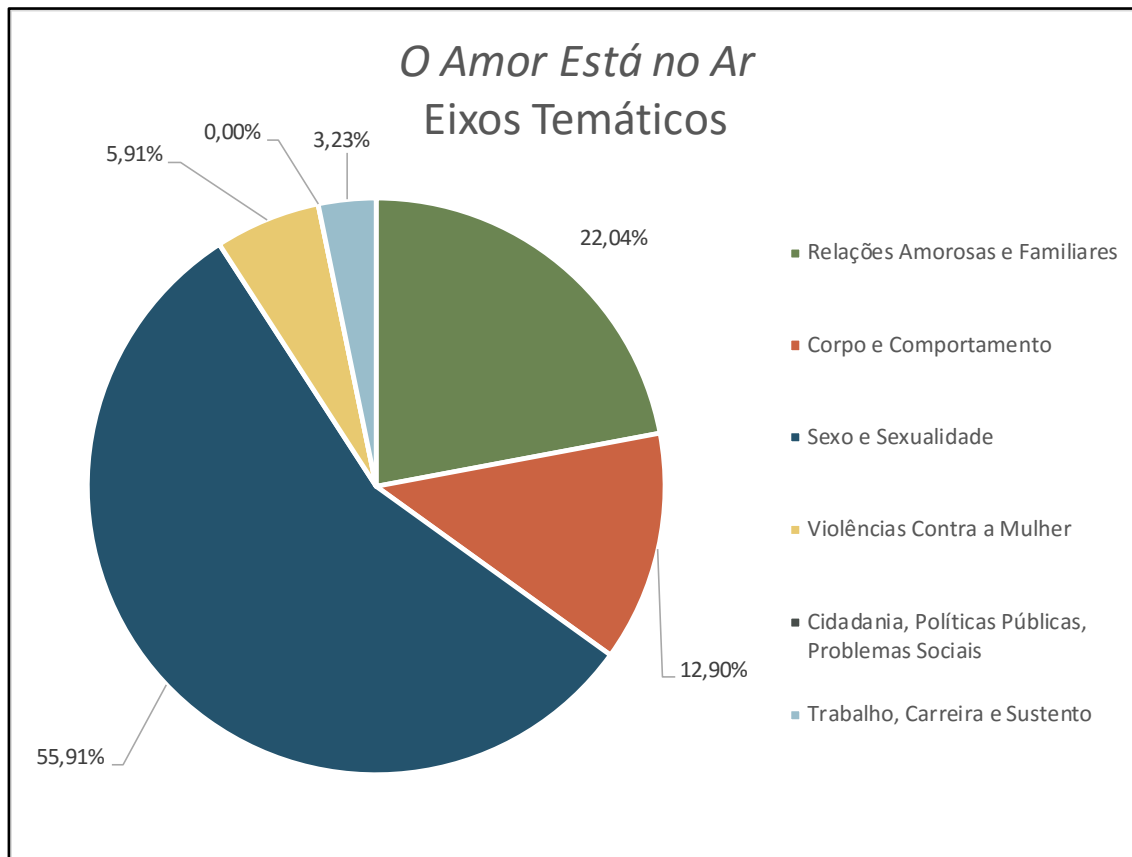


Gráfico 73: O Amor Está no Ar: Eixos temáticos.

Se no bloco anterior o eixo temático de maior destaque seguia o tema central do agrupamento, aqui o mesmo não acontece. Entretanto, o que conseguimos observar é que para chegar ao objetivo central – o amor – os personagens fazem uso do sexo e da sexualidade (55,91% do grupo), deixando *Relações Amorosas e Familiares* na segunda colocação com 22,04% – uma diferença de 33,87 pontos percentuais, ou 60,58% a menos que o eixo de maior destaque.



Figura 71: Maria Flor, em “A De Menor do Amazonas”

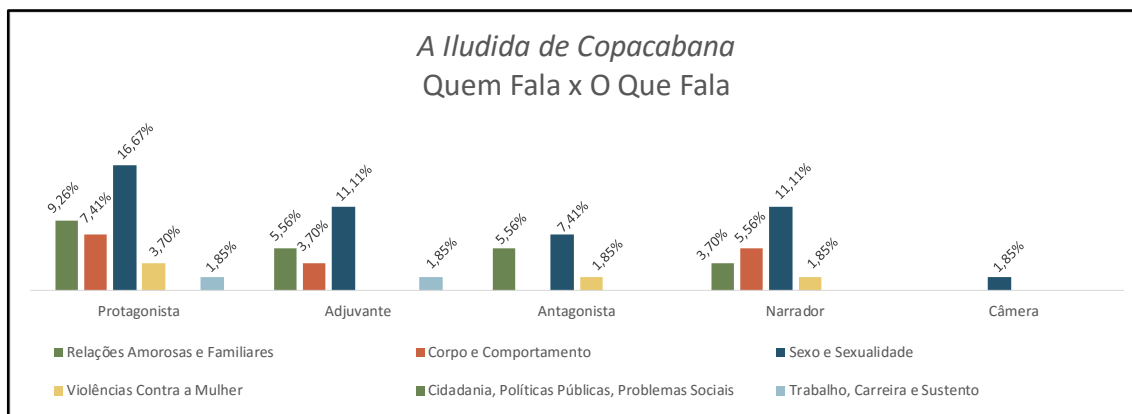
A primeira protagonista que trazemos é Shirley (Maria Flor), comerciária do porto de Manaus, às margens do Rio Negro, na loja de seu Loureiro (Otávio Augusto), que um dia tenta agarrá-la à força. Diante da tentativa de estupro, ela consegue reunir forças e atingir a virilha do agressor, fugindo e indo se consolar com a amiga (Roberta Rodrigues). O patrão, entretanto, chama a polícia, alegando ter sido roubado por ela. Fugida, a protagonista entra em um navio que estava para embarcar com uma excursão para pré-adolescentes. Fazendo-se valer de seu tipo pequeno, ela se faz passar por uma garota de 12 anos, tornando-se, assim, “A De Menor do Amazonas”, e fazendo amizade com Suzana, enteada de Fernando (Marcos Palmeira), por quem se sente profundamente atraída. Durante toda a viagem, o flerte acontece entre os dois, mas para Fernando ela é uma criança, lhe causando conflitos e culpa. A namorada dele – mãe de Suzana – está a caminho para encontrá-los. Mas, logo na chegada de Astrid (Rita Guedes), Fernando descobre que ela o traía. Assim, passadas as confusões, e diante de todos os esclarecimentos – inclusive da verdadeira idade dela – Shirley e Fernando ficam juntos, se divertindo com o número de vezes em que são barrados em hotéis, por desconfiarem que ele está subindo ao quarto com uma menor de idade, o que configuraria em prostituição infantil, e é quando eles apresentam seus documentos de casados.



**Gráfico 74:** “A De Menor do Amazonas”: Quem fala x O que fala.

Para Shirley, a relação amorosa e as questões da sexualidade e do sexo estão bastante próximas – como podemos observar no gráfico anterior. Mas, para os adjuvantes – principalmente o que faz par romântico, a sedução e a sexualidade exaladas por aquela que julga ser uma adolescente falam mais alto. À exceção da protagonista, que destaque a dois eixos temáticos, os outros enunciadores focam em *Sexo e Sexualidade*.

Em “A Iludida de Copacabana”, Marta (Alessandra Negrini) também dá bastante destaque para *Sexo e Sexualidade*. Mas, apesar disso ela sonha que seu marido se transforme num homem mais presente – sexualmente inclusive. Casada com Silvinho (Thiago Lacerda), é mulher que se declara publicamente realizada, mas em casa reclama da falta de interesse do marido. Durante uma viagem de trabalho deste, recebe a visita de Eduardo (Eriberto Leão), que trabalha com Silvinho e, carente, acaba se envolvendo com ele. Ao redor disso tudo, a implicância da protagonista com a babá de sua filha, Suelen (Roberta Rodrigues), que não se submete à patroa, reação essa mais comumente vista, e muito menos esconde sua sensualidade. Na volta de sua viagem, Suelen conta a Silvinho sobre a traição de sua esposa com Eduardo. E, para surpresa de todos, o casamento de aparências dos dois era em função da homossexualidade do marido. Formado o triângulo amoroso – Marta, que ama Silvinho, que ama Eduardo, que ama Marta –, os três optam por assumir essa relação fora dos padrões, buscando a felicidade do trio.



**Gráfico 75:** “A Iludida de Copacabana”: Quem fala x O que fala.

Ao observar o gráfico acima, apesar do destaque que Marta dá a *Sexo e Sexualidade*, *Relações Amorosas e Familiares* não ficam tão distantes assim do primeiro eixo – o que talvez nos induzisse a interpretar como uma conexão que a personagem faz às temáticas que ambos eixos envolvem, principalmente às questões de “amor / romance”, tema bastante ligado às mulheres, padronizando-as nesse sistema sexo-gênero, que trata as mulheres de forma mais romantizada, uma sociotecnologia do gênero que traz um construto provável para a mulher, como se esse e somente esse fosse seu foco de vida. Mas, se 24,07% das enunciações se dão em *Relações Amorosas e Familiares*, rompendo com esse estereótipo, o episódio carrega 18,52% do total na “traição (da mulher)”, tema que mais à frente, ao final deste capítulo, problematizaremos.



**Figura 72:** Marta (Alessandra Negrini) e a insatisfação dentro de seu casamento

Os três principais temas se repetem, tanto para as enunciações apenas da protagonista, quanto para o episódio em um todo. Das enunciações de Marta, 30,10% se dão no tema “sexualidade da mulher”, 14,29% em “traição (da mulher)”, e 19,05% em “estereótipo do feminino”. Seguindo a mesma ordem, “A Iludida de Copacabana” tem 29,63%, 18,52% e 14,81%.

E, por fim, em “A Sexóloga de Floripa” – último programa dos 29 aqui estudados –, a sexóloga Rosa Maria (Leandra Leal), autora do *best-seller O Lamentável Estado Psíquico do Homem Moderno*, tem um programa de televisão de grande sucesso, o *Susexo*. Pablo Pontes (Fábio Assunção), por sua vez, apresentador do programa *Fraude*, incomoda-se com o inusitado sucesso da companheira de televisão, bem como com a queda de audiência do seu programa, para essa que ele passa a ver como concorrente. Assim, decidido a lutar, sai no encalço de alguma informação que deturpe a boa imagem da protagonista. Dessa forma, além de se aproximar de Rosa – com quem inicia um romance (oportunista) –, sua produção descobre, algo que ele julga *bombástico*: a sexóloga, que analisa o comportamento dos homens e tenta resolver a vida sexual das mulheres, recusou-se a transar com um namorado, porque tinha nojo – fato que ele expõe em pleno *Fraude*, ao vivo. Rosa Maria invade o estúdio e pergunta ao ex quantos anos eles tinham quando isso aconteceu. A resposta – 11 anos – leva constrangimento a Pablo, que mesmo assim não desiste e tenta aproximar-se da apresentadora, fingindo-se apaixonado por ela. Rosa, se vinga publicamente, alegando que quando homens se comportam dessa forma ou é por alguma disfunção sexual ou por impotência. Ele, armando novo plano, vai até ela e confessa que ela está certa. E assim, ela o atende profissionalmente. É quando eles iniciam um romance – que ela acredita ser verdadeiro – e confessa a ele ainda ser virgem. Após uma noite juntos, ele comunica à sua produção que não precisam se preocupar com a pauta do programa, que ele já a tem pronta. O fato chega aos ouvidos dela, que vai ao estúdio bem no início do programa quando, já no ar, para sua surpresa e de todos, ele se declara apaixonado por ela.

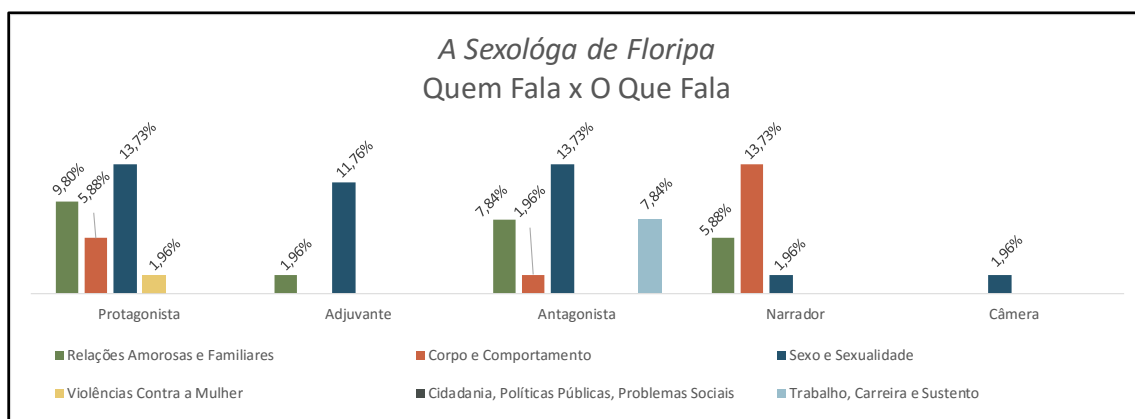


Gráfico 76: “A Sexóloga de Floripa”: Quem fala x O que fala. Trocar o gráfico: sexóloga errado

Novamente, *Sexo e Sexualidade* (43,14%) é destaque entre os eixos temáticos, em quase todos os enunciadores. Diferentemente dos outros episódios do grupo, neste o narrador aborda mais *Corpo e Comportamento*, que no episódio soma 21,57%, ocupando a terceira colocação; entre esses dois, *Relações Amorosas e Familiares*, com 25,48%.



Figura 73: Rosa Maria (Leandra Leal) apresenta *Susexo*, em “A Sexóloga de Floripa”

Em “A Sexóloga de Floripa”, a desinibida, sexualmente desenvolvida e bem resolvida sexóloga é, na verdade, uma mulher romântica e virgem, que se “guarda” para um grande amor. Se em muitas personagens a sexualidade das mulheres é bastante livre, como pudemos ver em *Aline* e em todas as protagonistas dos grupos *Invejadas e Cobiçadas* e *Apelo Sexual*, bem como em muitos outros programas, Rosa Maria apenas tem companhia em *Suburbia*, que se junta à protagonista deste episódio de *As Brasileiras*, em que sexo apenas com amor – para *Suburbia*, um discurso mais rígido, que envolvia o casamento antes de qualquer coisa.

Assim, quando pensamos nas vozes das protagonistas desse último grupo, temos um trio de protagonistas que dá destaque a questões de *Sexo e Sexualidade*, com valores bastante próximos – não as transformando, obrigatoriamente, em mulheres extremamente sexuais, como acabamos de ver com Rosa Maria –, e uma delas – Shirley, que valoriza mais do que as outras, as questões das *Relações Amorosas e Familiares*.



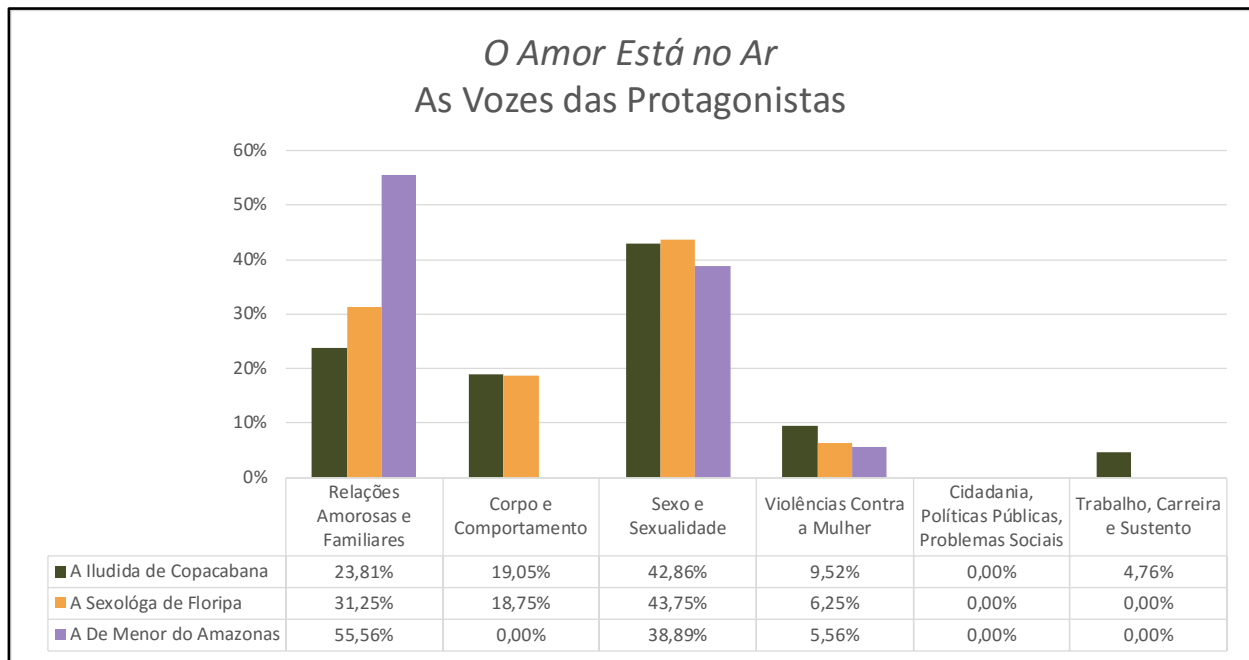


Gráfico 77: O Amor Está no Ar: As vozes das protagonistas. Trocar o gráfico sexóloga errado

Quatro dos cinco principais temas desse grupo estão no eixo *Sexo e Sexualidade*, ocupando 55,90% dos temas do grupo; tendo neste ranking, apenas um do eixo *Relações Amorosas e Familiares*, como podemos observar.

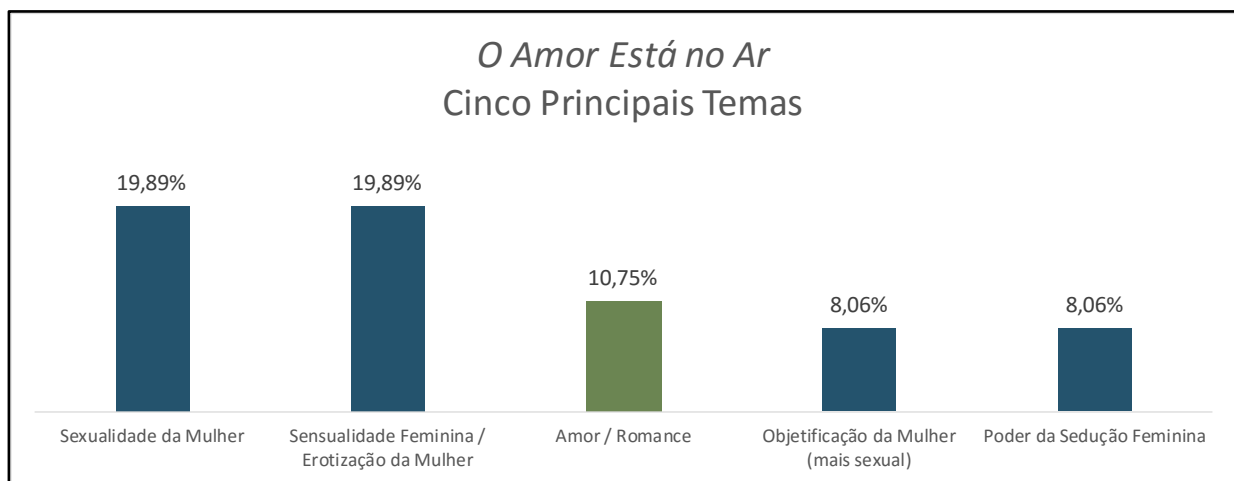


Gráfico 78: O Amor Está no Ar: Cinco principais temas.

## 6.5. Sob um Outro Plano Conjunto

Tal como no capítulo anterior, apresentamos a seguir um plano conjunto, um olhar sobre os quatro grupos aqui apresentados, e as respectivas porcentagens nos eixos temáticos. Além da observação dos eixos de maior destaque em cada grupo, aqui também é possível observar o quanto o fio condutor deste grupo se dá por questões de *Sexo e Sexualidade*, bem como o grupo também mantém um índice bastante considerável nos eixos *Relações Amorosas e Familiares* e *Corpo e Comportamento*.

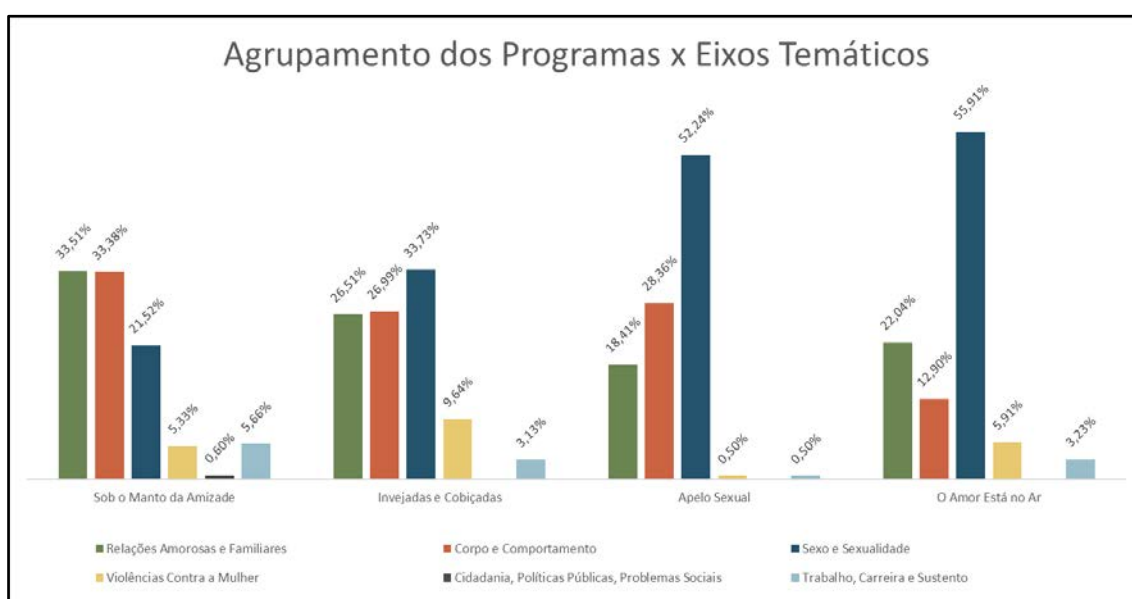


Gráfico 79: Agrupamentos dos programas x Eixos temáticos. Cada eixo apresenta o seu total, assim, o gráfico traz distribuída uma somatória de 400%

Os quatro grupos aqui elencados têm seu maior foco nos três primeiros eixos do gráfico, tendo pouca ou nenhuma representatividade nos dois últimos *Cidadania, Políticas Públicas, Problemas Sociais* – em cinza; *Trabalho, Carreira e Sustento* – em azul claro. Apesar de não ter grande destaque, é interessante observar o quanto é possível que programas de entretenimento – como os pertencentes ao gênero teledramaturgia – possam debater questões bastante relevantes às mulheres como as violências sofridas por elas (eixo amarelo), somando 21,38% (dos 400% apresentados), ou 5,35% do todo.

Aqui, tal como já problematizado ao final do Capítulo 5, *Sexo e Sexualidade* é eixo cujas temáticas são bastante carregadas nos programas aqui elencados. Trabalho e carreira pouco aparece e as questões de cidadania são praticamente nulas nos grupos deste capítulo, tendo 0,60% em apenas um deles (**Sob o Manto da Amizade**).

## 6.6. Outros Destaques

Do mapeamento apresentado, também acreditamos que vale destacar o papel de três outros enunciadores que não foram muito evidenciados ao longo das análises que até aqui realizamos: câmera, narrador e cenografia.

No que concerne ao uso da câmera como narrador, ou seja, quando a câmera se movimenta ou enquadra de forma a mostrar algo explicitamente – e para este mapeamento não estamos considerando qualquer enquadramento como enunciação, visto que dessa forma, qualquer cena ou sequência seria apontada como enunciação. O que pensamos foi o quanto a câmera está “dizendo” algo ao seu público com aquele movimento ou enquadramento. Então, se a câmera *passa* pelo corpo da protagonista – como em *Suburbia*, “escaneando” Conceição de cima a baixo, enfatizando partes mais erógenas -, consideramos esse movimento como um *dizer*.

De todos os unitários aqui pesquisados – cinco de *As Cariocas* e onze de *As Brasileiras* – apenas dois não tiveram ação de suas câmeras nesse sentido. “A Adúltera da Urca” e “A Reacionária do Pantanal”. Todos os outros 14 episódios contaram com esse enunciador. E, exceto “A Inocente de Brasília”, as câmeras conduziram temas do eixo *Sexo e Sexualidade*.

<b>Temas dos Unitários: <i>Sexo e Sexualidade</i></b>	<b>Câmera (2,67% do mapeamento)</b>
Objetificação da Mulher (+ sexual)	21,43%
Sexualidade da Mulher	35,71%
Sensualidade Feminina / Erotização da Mulher	78,57%

**Tabela 24:** Temas dos unitários: sexo e sensualidade. Do total de apontamentos do mapeamento, o enunciador *câmera* correspondeu a 2,67% (134/5.011). Considerando apenas os programas do formato *unitário*, *As Cariocas* e *As Brasileiras*, câmera corresponde a 63 apontamentos (ou 47,01% do enunciador)

A tabela anterior apresenta a câmera enaltecendo o lado sexual/sensual da mulher, seja por meio de sua sensualidade, seja pela sexualidade, ou objetificando essa mulher, em uma conotação mais sexual. Os resultados, entretanto, apresentam a somatória desses episódios, que escolhemos assim apresentar, visto que todos os episódios estiveram sob a direção de Daniel Filho – que além da direção geral de *As Cariocas* e *As Brasileiras*, esteve à frente de *Malu Mulher*, *A Justiceira* e *Mulher*.

A Câmera como Enunciadora	% do programa
A Justiceira	3,47%
Antônia	1,96%
Cinquentinha	0,40%
Delegacia de Mulheres	0,36%
Suburbia	11,30%

Tabela 25: A câmera como enunciadora. Poucos programas fizeram uso da câmera como recurso enunciadador

Além dos unitários, cinco outros programas fizeram uso da câmera desta forma: *A Justiceira*, *Antônia*, *Cinquentinha*, *Delegacia de Mulheres* e *Suburbia*. Geralmente, com baixo índice de apontamentos, o programa que mais fez uso do recurso foi *Suburbia*, que conta com 11,30% dos apontamentos por meio da câmera, ficando atrás somente dos unitários, quando em somatória. Desse modo, isoladamente, *Suburbia* está a frente de todos os programas aqui estudados.

Outro destaque que aqui fazemos é em relação ao narrador: apenas os unitários fizeram uso desse recurso narrativo, não ficando de fora nenhum dos episódios. Os eixos temáticos os quais o narrador destacou nesses programas podem ser observados ao longo deste e do capítulo anterior, nas representações temáticas por meio dos gráficos *Quem Fala x O Que Fala*.

A narração nestes episódios corresponde a 3,17% do mapeamento, com 159 apontamentos. No gráfico a seguir, podemos observar que os dois eixos de maior destaque na voz do narrador são ***Sexo e Sexualidade*** e ***Corpo e Comportamento***, sendo “estereótipo do feminino” o tema de maior destaque com 23,27% das enunciações, seguido por “sensualidade feminina / erotização da mulher” (19,50%), “sexualidade da mulher” (12,58%) e “beleza / estética” com 11,32%, sendo esses os quatro temas que tiveram apontamentos acima da casa dos dez por cento.

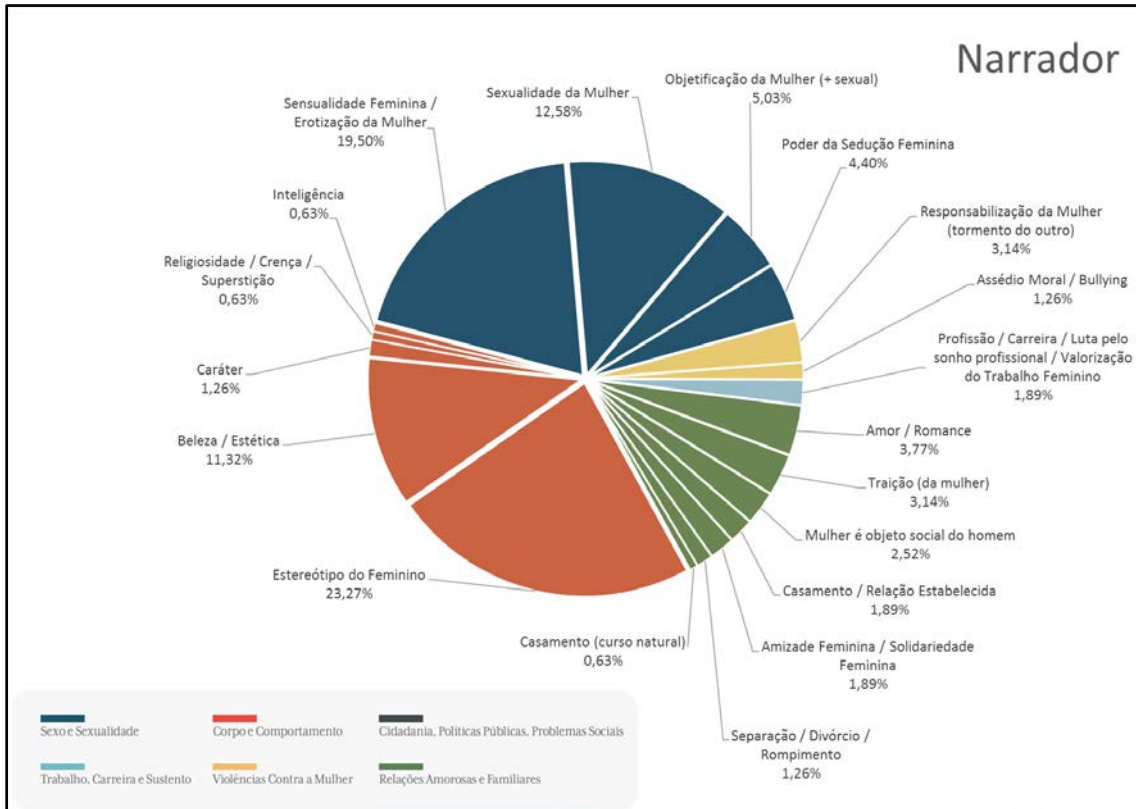


Gráfico 80: Narrador. Distribuição dos temas enunciados pelo narrados (*As Cariocas* e *As Brasileiras*)

Encerram a abordagem sobre esses enunciadores secundários as análises sobre a cenografia enquanto tal. Apenas 0,34% do mapeamento correspondeu a essa possibilidade: 70,59% no seriado *Delegacia de Mulheres*, por meio de cartazes que visavam a “saúde da mulher” e também a maternidade. Em *Maysa*, ao contrário, a cenografia enalteceu a “beleza / estética” e a “sensualidade feminina / erotização da mulher”, com 0,45% dos apontamentos do programa, ou 17,65% das enunciações da cenografia. Além desses, mais dois programas: *Mulher* e *Suburbia*, ambos com 5,88% do enunciador em questão; sendo 0,50% dos apontamentos do seriado e 0,19% da minissérie.

Terminamos este capítulo, destacando algo que achamos pertinente apontar: dos 29 programas aqui mapeados, doze apontam mulheres como traidoras nas relações amorosas – desses três são episódios de *As Cariocas* e outros três de *As Brasileiras*. Além dos unitários, temos *Tapas & Beijos* (com a maior parte desses apontamentos, 30,38%) e outros cinco programas que aparecem no gráfico com o percentual correspondente a este apontamento apenas.

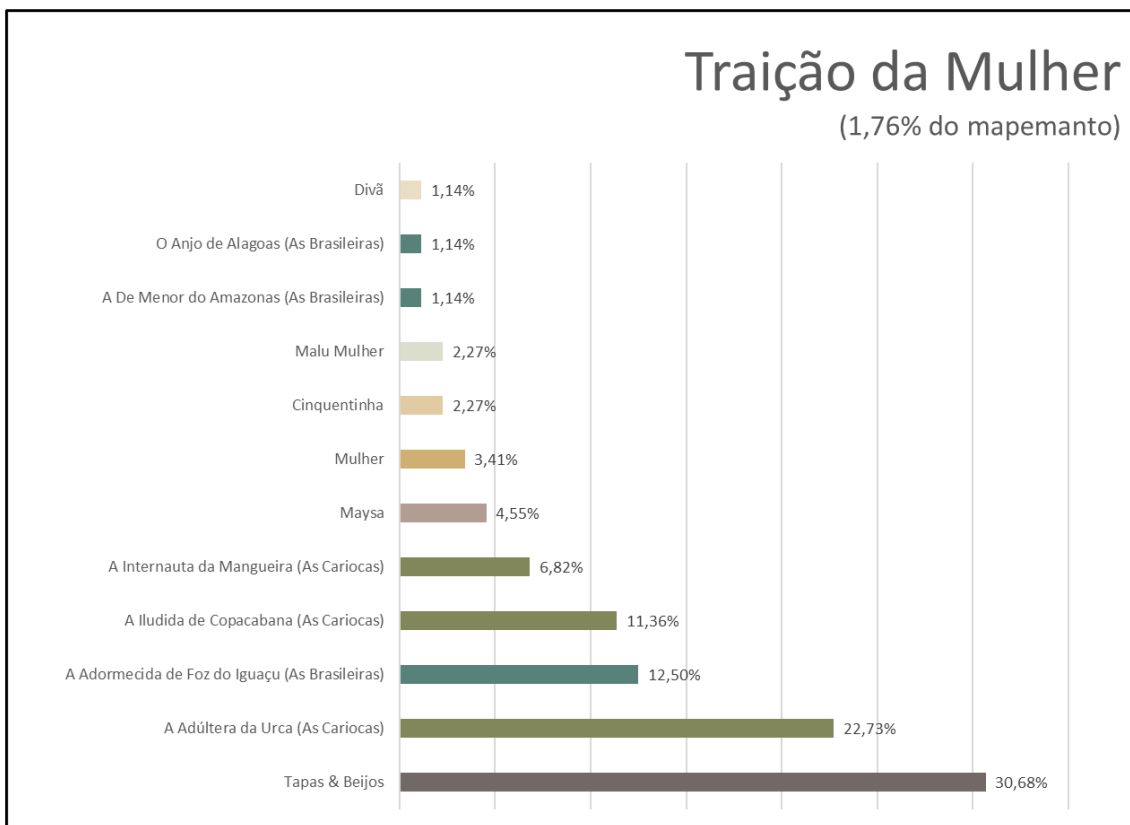


Gráfico 81: Traição da mulher. Dos 29 programas aqui estudados, 41,38% trazem mulheres que traem seus respectivos namorados/maridos

Achamos interessante evidenciar característica que sempre foi, de alguma forma, colocada como pertencente ao homem, ao sistema-gênero masculino. O que, então, querem nos trazer essas enunciações? Querem nos mostrar que a mulher está com sua sexualidade mais aflorada, permitindo-se a outras aventuras? Vivemos em uma sociedade mais livre em que podemos todos transparecer características hedonistas? A mulher está menos submissa, permitindo-se a decisões que não a prendem a uma relação que em nossa sociedade de décadas atrás teria que ficar nela até o fim de seus dias, ou sofrer a marca de ser uma mulher “desquitada” – como bem nos mostra Malu o que era esse estigma nos anos 1970/1980? Ou será que estamos sendo colocadas no mesmo patamar degradante a que sempre colocamos os homens quando traíam a mulher com quem se relacionavam? Difícil afirmar categoricamente. De certeza, temos apenas o fato de que a teledramaturgia traz uma oposição ao que culturalmente estamos acostumados.

Concluimos assim, as apresentações e análises dos programas, em que partimos do mapeamento, apresentando dados estatísticos, quantitativos, entremeando-os com outras análises que fomos julgando pertinentes, e partimos agora para a última parte desta tese em que apresentamos as análises discursivas dos programas aqui estudados, encerrando, em seguida, com nossas considerações.





CONSTRUÍDAS E  
**REPRESENTADAS**





## |Construídas e Representadas|

Até aqui, trouxemos os resultados do mapeamento realizado para esta tese, conjuntamente com a apresentação dos programas aqui estudados, além de também já termos trazido ao debate algumas teorias e conceitos que envolvem tanto as temáticas propostas para esta pesquisa, como a *Análise do Discurso Francesa* (que também trataremos por AD), a qual seguiremos alguns conceitos para a realização da análise fílmica, tanto a partir do filme-compilação, montado exclusivamente para a apresentação desta pesquisa, como também por meio de outras explanações/descrições acerca desses programas, permitindo assim uma visão mais aprofundada em relação aos *ethé* das protagonistas e outros personagens – perpassando pelas *cenas de enunciação*, e da *semântica global* em que se deram aquelas construções.

Inicialmente, pensamos em fazer a distribuição das cenas a partir do mapeamento temático, ou seja: estipulada uma duração para o produto audiovisual, faríamos a divisão do tempo do filme pelo percentual que cada eixo temático teve no mapeamento total. Mas tal escolha se inviabilizou por alguns motivos: 1) a dificuldade prática da proposta, de fazer coincidir a relação “tempo da cena x percentual do eixo” – algumas vezes, a melhor cena daquele eixo/tema/programa teria que ser descartada em função da duração; 2) a escolha pelo percentual dos eixos poderia deixar de fora da seleção cenas que julgamos bastante pertinentes para as análises propostas, enquanto outras, não tão importantes seriam selecionadas por esse critério (como já demonstrado, o mapeamento, apesar de apresentar relevante pesquisa temática, também apresenta resultados estáticos). Assim, buscamos dois critérios para a seleção das cenas: todos os eixos teriam que estar obrigatoriamente presentes, assim como todos os programas deveriam ter pelo uma cena que os representasse. Como a divisão do filme se deu a partir dos eixos, um mesmo programa poderá aparecer tanto em mais de um eixo, quanto mais de uma vez no mesmo eixo.

A ideia em se fazer uma compilação de cenas dos produtos aqui analisados, partiu da dificuldade que se tem em compreender um produto audiovisual, bem como a análise feita em relação a ele, sem ter acesso aos mesmos. E, como a quantidade de programas é considerável, além de serem produtos de diferentes épocas (1979 - 2012) – o que poderia dificultar o acesso –, acreditamos que apresentar trechos desses programas, mesmo que minimamente, facilite a leitura e o entedimento da pesquisa e das análises aqui elaboradas.

Isso posto, o produto que aqui apresentamos tem duração de 17'54", sendo aqui considerado como um curta metragem (cf. NR 02, na introdução desta tese, p. 27). O filme-compilação, acompanhado em caixa *box*, teve as cenas agrupadas por eixos, na seguinte ordem: ***Corpo e Comportamento; Cidadania, Políticas Públicas e Problemas Sociais; Sexo e Sexualidade; Violências Contra a Mulher; Trabalho, Carreira e Sustento; Relações Amorosas e Familiares***. Durante o mapeamento, foram selecionadas 303 cenas<sup>114</sup>, que, em uma segunda seleção, reduzimos para 143, e depois, conseguimos chegar a uma amostragem de 49 cenas, em que acreditamos apresentar uma prévia que torne possível a compreensão dos programas aqui analisados.

Assim, antes de adentrarmos as análises em si, algumas pequenas ressalvas. A primeira, para lembrar que a seleção de cenas partiu da observação da pesquisadora durante o mapeamento. Desse modo, apesar de ter buscado critérios pertinentes ao tema e à pesquisa, sempre há alguma subjacência. A segunda, parafraseando Hall (1996), que nos traz que todos os discursos sempre estão posicionados, então que da escolha do tema à seleção das cenas, por mais que tenhamos aplicado cientificidade, por mais que durante a pesquisa tenha-se tentado romper olhares que pudessem estar, de alguma forma pré-concebidos a respeito dos próprios objetos de estudo – objetivo que acredito ter alcançado –, todo olhar, vale destacar, é um recorte. Assim, o que apresenta-se aqui é um recorte, ou um olhar sobre um recorte, que gera um outro recorte. Complementamos essas ressalvas problematizando a dificuldade que é analisar sem julgar. Ou melhor, questionando: é possível analisar sem julgar? Acreditamos que não. Qualquer posicionamento já traz imbricado em si um julgamento, por mais imperceptível que seja. Do momento em que decidimos realizar uma pesquisa que analise a representação das mulheres na teledramaturgia brasileira, já ocorre ali um posicionamento. A escolha, toda escolha, é um posicionamento. E todo posicionamento é, em sua natureza, um julgamento.

---

<sup>114</sup> Cena: unidade narrativa cinematográfica mais próxima do teatro. Abrange uma série de planos ligados à mesma ação ou situados num mesmo ambiente. Um conjunto de cenas forma uma sequência (RABAÇA; BARBOSA, 2002: 120). Sequência: conjunto de cenas que se referem à mesma ação. Divisão narrativa de um filme. As cenas que se reúnem em sequência não estão situadas forçosamente dentro do mesmo espaço e tempo, mas são definidas por uma unidade de ação, tema ou movimento (Ibidem: 668). Assim, apesar da distinção técnica entre cena e sequência, aqui vamos tratar genericamente qualquer uma dessas por cena.

## 7.1 De Olho no *Corpus*

Diante de um *corpus* tão grande como o proposto, com tantas protagonistas, com tantos personagens, demonstrar quem são essas mulheres e qual representação elas nos trazem não é tarefa simples, mesmo porque não é nossa proposta analisar uma a uma e traçar um comparativo.

Assim, quando pensamos nas personagens desses programas – e aqui nos referimos a todos os enunciadores – que *ethé* elas proporcionam? De *Malu* a *Suburbia*, entremeadas pelas/os antagonistas e adjuvantes, pelas enunciações da câmera, bem como as do narrador, que personalidades são ali construídas? O vanguardismo de *Malu*, que passados mais de 30 anos, ainda traz força para o movimento feminista e sua luta, mantém-se pertinente e atual, visto que, mesmo depois de décadas, nenhum outro programa problematizou tanto as demandas do movimento feminista como esse.

Desse modo, ao olharmos todas essas mulheres, em *Corpo e Comportamento*, é como se navegássemos por meio a tantas personagens bastante distintas entre si, mas que ao mesmo tempo carregam muitas semelhanças. Se Malu sofre as agressões sociais por ser uma mulher desquitada, também não se submete a um relacionamento fadado ao fracasso, já que o amante prefere viver amargurado a se separar, visto que todos seus bens estão, de alguma forma, presos ao casamento. Fátima e Sueli são opostas convergentes, convivem bem e trazem consigo dois tipos de mulheres: enquanto a primeira se mostra mais frágil, pedindo sempre que um homem a socorra, ou resolva seus problemas – mas quando isso não acontece (e quase nunca acontece), ela mesma resolve a situação –, a segunda é mais prática, não espera que um homem (ninguém na verdade) – e se recusa a esperar – solucione seus problemas, mesmo para pequenas questões do dia a dia. Enquanto Fátima sonha com Armane se separando da mulher para ficar com ela, Sueli, apaixonada por Jorge, o pede em casamento. O sonho de Fátima até acontece, mas porque a esposa o abandonou, o que para ela não tem o mesmo significado.

O seriado traz uma amizade bastante enraizada, fortalecida, difícil de ser rompida e, por mais apaixonada que qualquer uma delas esteja, nenhum homem é capaz de separá-las. A intensidade dessa amizade é tanta, que em vários momentos elas se referem uma à outra como esposas – independentemente de não haver nenhuma conotação sexual nessa relação. Fátima e Sueli, apesar de muito diferentes carregam um *ethos* bastante semelhante, com valores muito próximos – principalmente o da amizade. No caso das duas protagonistas de *Tapas & Beijos*, não podemos dizer que elas sejam o *Mesmo* e o *Outro* que a *Análise do Discurso Francesa* (AD) se refere, já que “o outro circunscreve justamente o dizível insuportável sobre cujo interdito se constitui o

discurso; por conseguinte, não há necessidade de dizer, a cada enunciação, que ele não admite esse Outro, que exclui pelo simples fato de seu próprio dizer” (MAINGUENEAU, 2008b: 37).

Se pensarmos na concretude dos personagens e do quanto eles podem ser representantes desses elementos na AD, então podemos dizer que Jéssyca e Conceição estão bem mais presentes nessa dicotomia, do que Fátima e Sueli.

No espaço discursivo, o Outro não é nem um fragmento localizável, uma citação, nem uma entidade externa; não é necessário que ele seja localizável por alguma ruptura visível na compacidade do discurso. Ele se encontra na raiz de um Mesmo sempre já descentrado em relação a si próprio, que não é em momento algum passível de ser considerado sob a figura de uma plenitude autônoma. Ele é aquele que faz sistematicamente falta a um discurso e lhe permite encerrar-se em um todo. É aquela parte de sentido que foi necessário o discurso sacrificar para construir a própria identidade (MAINGUENEAU, 2008b: 36-37).

Se não há necessidade do Outro ser localizável, também não há impedimento. Se a antagonista não existisse em *Suburbia*, não significaria que ela não estaria ali na narrativa, fosse por meio da própria protagonista, fosse por meio de alguma outra representação, ainda que sublimada e não explícita. Afinal, para que o Mesmo seja concreto, possível, é necessário que ele crie o *simulacro* de seu oposto. Ou, como traz Maingueneau: “[...] manter a própria identidade e definir *a priori* todas as figuras que o Outro pode assumir é uma só e mesma coisa” (2008b: 105), visto que esse Outro é um simulacro construído por nós. E que Souza-e-Silva, trabalhando com a obra do mesmo pesquisador, explica:

[...] a captação desse Outro é incontornavelmente a captação de um simulacro desse Outro [...]. Para constituir e preservar sua própria identidade, um discurso não lida com o seu Outro como tal, mas sim com um simulacro desse Outro, simulacro que, a partir da perspectiva assumida, ele é capaz de construir acerca desse Outro” (SOUZA-E-SILVA, 2013: 104-105).

Em termos de *ethé*, o que percebemos nesses programas – e aqui apenas nos mantemos no eixo temático em questão – é que as mulheres aqui construídas carregam a verossimilhança que a teledramaturgia brasileira busca em seus produtos. Todas estamos nessas mulheres de alguma forma, independente se de forma fabulada, ou por meio de um realismo fantástico, ou ainda se através de enunciações bastante realísticas, mesmo que ficcionais. Das preocupações com o corpo, ou ao uso do corpo ao comportamento que devemos ou não ter, o eixo busca demonstrar tais representações. Se em muitas cenas temos essas construções positivadas (reafirmando o dado), em muitas outras temos uma negação, em oposição ao estereótipo dado – muitas vezes na mesma personagem, causando um deslocamento sobre as enunciações ali construídas.

O “estereótipo do feminino” é a temática de grande destaque no mapeamento, não podendo também deixar de sê-lo na análise filmica. Apesar de presente nesse eixo, o tema atravessa os programas e cenas, aparecendo em vários outros momentos (como em muitos outros

temas também). É nesse tema que podemos pensar sobre a *sociotecnologia do gênero* e o sistema sexo-gênero (DE LAURETIS, 1994) nele implicado. Se as mulheres construídas nesses programas, quando pensadas de forma mais generalista, cumprem com o sistema a elas “destinado”, respeitando em boa parte os atributos sociais carregados nesse sistema, também é verdade que essas ações não se concretizam em plenitude, tendo a mesma mulher tanto desempenhado quanto rompido com essa *sociotecnologia*.

Nas questões do estereótipo, em *A Diarista*, temos uma cena bastante peculiar. Em “Aquele da Calma”, episódio da temporada de 2007, Solineuza vai ao encontro de Marinete no prédio em que a amiga está trabalhando, mas ao chegar lá, o porteiro já a trata por uma diarista que uma das moradoras está esperando chegar. O pressuposto dentro de algum estereótipo ao qual o porteiro carrega já faz com que ele a trate como doméstica, sem antes perguntar o que ela deseja.

Desse aparato tecnológico, que somos permeados em todos os momentos que estamos inseridos na cultura a qual pertencemos – para ficarmos apenas no local –, a existência de uma *semântica global*, um sistema trabalhado por Maingueneau (2008b) e que, nas palavras de Souza-e-Silva, é um sistema que

[...] funciona como um filtro que fixa os critérios pelos quais certos textos se distinguem do conjunto dos textos possíveis como pertencendo a uma dada formação discursiva e incide sobre dois domínios estreitamente ligados, que delimitam o dizível de um campo discursivo dado (SOUZA-E-SILVA, 2013: 103).

Assim, quando pensamos na *semântica global* a que os programas aqui trabalhados enunciam, cada uma dentro de um período distinto, com formações discursivas também distintas – afinal as construções do período de *Malu Mulher* não são as mesmas de *Tapas & Beijos*, ou mesmo de *Suburbia*, que apesar de representar uma multitemporalidade (anos 1970 a 1990, talvez 2000), também evoca o período de veiculação (2012), ou ainda os valores que seus diretores, roteiristas, atores têm em si nesse período. Com isso, dizemos que, apesar de representarem tempos distintos aos da enunciação, temos sempre valores desse período inseridos nos discursos.

Desse modo, a *semântica global* de cada um desses programas, quando pensamos nas *Formações Discursivas*, e por consequência, nos *Discurso Circulantes* tratam diretamente dos valores que temos enraizados na nossa sociedade, permitindo que cada período apresente, por exemplo, protagonistas diferentes. Ou alguém acha possível que, no final dos anos 1970, quatro mulheres negras se manifestassem diante de uma ação racista, como a enunciada em *Antônia*? Se o movimento *Black Power* permitiu um fortalecimento dos direitos civis nos anos 1960, nos Estados Unidos, não demorando a chegar no Brasil, não podemos dizer que o mesmo se deu na

televisão: no Brasil dos anos 1980, quando parte da sociedade lutava contra o fim da ditadura, a televisão ainda era controlada e censurada pelos militares<sup>115</sup>.

O discurso, concebido como processo e não como produto, exige usuários capazes de reconhecer as formações discursivas às quais estão filiados; essa competência se explica não em decorrência das qualidades do sujeito, mas sim pelo pequeno número de coerções a que um discurso está submetido (SOUZA-E-SILVA, 2013: 103).

Assim, as formações discursivas que permitem a forma como as enunciações ocorrem, trazem para nós – em cada época devida – os programas aqui estudados. O que aqui buscamos é que, talvez, *Malu Mulher* não fosse possível hoje. Aquele discurso militante, explícito, provavelmente não teria hoje a aderência que teve 37 anos atrás – ao menos, não enunciado daquela forma. Com isso, não estamos dizendo que na nossa sociedade não existe mais espaço para o movimento feminista e suas demandas; de forma alguma. Como demonstrado na Parte I desta tese, infelizmente a luta feminista ainda necessita de muitas vitórias, visto, em pleno século XXI, ainda estarmos inseridas em uma sociedade que impetra muitas violências contra as mulheres, e também contra outras minorias sociais. O que problematizamos aqui é que, a forma como *Malu Mulher* foi construída não tem mais espaço hoje – a não ser nas reprises. Desde seus diálogos, até as manifestações político-sociais ali dadas. Sim, vivemos em uma sociedade em que as mulheres ainda não têm muitos de seus direitos respeitados e/ou conquistados. Mas se ainda precisamos de espaços para essa luta na teledramaturgia, precisamos fazê-lo por meio de uma semântica global, que envolva as formações discursivas de hoje, que tenha discursos circulantes aderentes à sociedade em que veicula.

Quando, enfim, citamos *Antônia*, não anulamos a luta negra dos anos 1960/1970 e outros períodos. Mas, não achamos possível que em uma festa apenas com convidados brancos – elas estavam ali levadas por um desses convidados –, com a acusação do sumiço de uma joia recaindo sobre o grupo e seu agente, fosse possível, em 1979/1980, para nos atermos aos anos de veiculação de *Malu Mulher*, a televisão mostrar mulheres negras empoderadas, que desafiavam seus acusadores e ainda desprezavam o tipo de diversão ali oferecido, como faz Lena, que indignada diante da acusação de roubo, manifesta-se sobre o tipo de festa e reclama que ali “nem tem cerveja”.

Se no início da Rede Globo, Gloria Magadan trazia em suas novelas, o universo fantasioso e nada verossímil, como nas telenovelas *Eu Compro Esta Mulher* (1966), adaptação de *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, ou ainda *O Sheik de Agadir*, também baseada em romance estrangeiro (*Taras Bulba*, de Nikolai Gogol) tomava a teledramaturgia da emissora, isso não significa que naquele momento – ainda que a tecnologia do período não permitisse tais feitos – a

---

<sup>115115</sup> *Malu Mulher*, inclusive teve alguns episódios censurados. Disponível em: [www.memoriaglobo.com](http://www.memoriaglobo.com). Acesso em 08 jun. 2012

fabulação de Luiz Fernando Carvalho tivesse espaço de circulação, ou, em outras palavras, que tivesse *incorporação discursiva* por parte do público.

Isso posto, dentro das análises propostas, quando pensamos nas *Cenas de Enunciação*<sup>116</sup> temos a **teledramaturgia** como a *cena englobante* e aquilo que denominamos os **formatos**, bem como suas **linhas dramáticas**, as *cenas genéricas*, tendo efetivamente as enunciações de cada programa, como a cenografia em si.

---

<sup>116</sup> As *Cenas de Enunciação* estão postas nesta pesquisa como elucidaciones acerca da Análise do Discurso em si, mas que não serão utilizadas com aprofundamento nas análises aqui realizadas, visto nos focarmos nos *ethé* das personagens.



## CENA GENÉRICA

É definida pelos gêneros de discurso particulares. Cada gênero de discurso implica, com efeito, uma cena específica: papéis para seus parceiros, circunstâncias (em particular um modo de inscrição no espaço e no tempo), um suporte material, um modo de circulação, uma finalidade etc.

## CENOGRAFIA

Não é imposta pelo tipo ou pelo gênero de discurso, mas instituída pelo próprio discurso. A cenografia tem por função fazer passar a cena englobante e a cena genérica para o segundo plano. Um discurso impõe sua cenografia de imediato; mas, por outro lado, a enunciação, em seu desenvolvimento, esforça-se para justificar seu próprio dispositivo de fala. Tem-se, portanto, um processo em espiral: na sua emergência, a fala implica uma certa cena de enunciação, que, de fato, vai se progressivamente por meio da própria enunciação. A cenografia é, assim, ao mesmo tempo, aquilo de onde vem o discurso e aquilo que esse discurso engendra: ela legitima um enunciado que, em troca, deve legitimá-la, deve estabelecer que essa cenografia da qual vem a fala é, precisamente, a cenografia necessária para contar uma história, denunciar uma injustiça, apresentar uma candidatura em uma eleição etc. Além de uma figura de enunciador e uma figura correlativa de coenunciador, a cenografia implica uma cronografia (um momento) e uma topografia (um lugar) das quais o discurso pretende surgir.

# Cena de ENUNCIÇÃO

Noção que, em análise do discurso, é frequentemente empregada em concorrência com a de “situação de comunicação”. Mas, ao falar de “cena de enunciação”, acentua-se o fato de que a enunciação acontece em um espaço instituído, definido pelo gênero de discurso, mas também sobre a dimensão construtiva do discurso, que se “coloca em cena”, instaura seu próprio espaço de enunciação.

## CENA ENGLOBANTE

É aquela que atribui um estatuto pragmático ao tipo de discurso a que pertence um texto. Quando se recebe um panfeto, deve-se ser capaz de determinar se ele pertence ao tipo de discurso religioso, político, publicitário...; dito de outra forma: em qual cena englobante é necessário se colocar para interpretá-lo, a que título (como sujeito de direito, consumidor etc.) ele interpela seu leitor.

**Figura 74:** Cena de Enunciação. A figura representa um resumo do verbete *cena de enunciação*, apresentado por Charaudeau e Maingueneau, no *Dicionário de Análise do Discurso* (2004, 95-96). Maingueneau (2004: 229) também diz que a *cena de enunciação* é que permite articular a modalização, a embreagem enunciativa, as pessoas, o estilo falado, os nomes de produto, a cenografia e o *ethos*, os gêneros de discurso, o leitor-modelo, as leis do discurso. Para o autor, é a *cena de enunciação* que desempenha o papel de pivô entre a organização linguística do texto e o discurso como instituição de fala e instauração de um evento verbal no mundo

## 7.2 *Corpo e Comportamento: quando o estigma fortalece e empodera*

Quando observamos os programas, percebemos algo que talvez nem sempre a teledramaturgia tenha feito: empoderar a mulher por meio do estigma, ou dar voz ao subalterno por meio da fala do hegemônico. O que então percebemos é que, em muitos momentos, as protagonistas aqui pesquisadas trabalham o estereótipo do feminino, de forma a criar um contraponto no próprio estigma. Em outras palavras, o estereótipo é deslocado, não cumprido – e, no caso do mapeamento, apontado como “estereótipo do feminino” e “negativado”.

O que cabe destaque é a verossimilhança que tais programas buscam. Característica pertencente à teledramaturgia brasileira, entre os 15 que preenchem nossa pesquisa, todos eles – mesmo na fábula de *Suburbia* – apresentam personagens humanos, não enquanto substantivo, mas enquanto adjetivo. Como já apresentado sobre Maria Lúcia, a *Malu*, quando se mostra a favor da liberação do aborto, mas cobra emoção de Jô, filha do zelador que se encontra grávida e não quer ter esse filho. Assim, carregados de humanidade esses personagens são mesclados por luta e conformismo, por incoerência, por complexidades, por *humanidade*. São programas que, ao mesmo tempo em que mostram mulheres livres, independentes, determinadas, também são frágeis, pedem pela presença de um homem para solucionar seus problemas, perdoam a traição masculina –, mas também mostram mulheres que traem seus companheiros. Se a mulher – apesar do título de “sexo frágil” – sempre foi, de alguma forma, representada na teledramaturgia como a força do lar, aquela que administra, cuida dos filhos, da casa e, muitas vezes, ainda trabalha fora, aqui essa força supera as fronteiras da casa e do mero sustento, mas coloca mulheres que impõe sua vontade: Malu que apesar de amar, prefere romper a se manter em uma relação não saudável; Fátima, que sempre pede a ajuda de um homem, é bastante autossuficiente, e por fim acaba sempre resolvendo seus problemas por conta, já que Armane, o amado, nunca toma a dianteira; a forte e histérica Conceição, personagem cuja força sempre oscila entre extremos, sendo em alguns momentos dependente do namorado e em outros forte o suficiente para se desvencilhar de duas tentativas de estupro, ou de ter dado um revés na garota do internato, não se colocando em lugar de submissão a ela. Ou ainda, tal como traz a cena escolhida, Conceição comunicando Cleiton que deu uma surra em Jéssyca, e que ele não precisa se preocupar, porque ela sabe se defender, sempre se defendeu.

Ainda no quesito “sexo frágil”, interessante pensar como os programas estereotipam a mulher. Em muitos deles, quando diante de algum problema sério, ou alguma frustração, a representação se dá por meio da histeria. Para o narrador de “A Adormecida de Foz do Iguaçu” (*As Brasileiras*) a ausência de sexo também causa mau-humor. Em *Suburbia*, praticamente todas as mulheres da família de Vera são, com exceção de mãe Bia – que apresenta personalidade mais centrada, mais calma – histéricas. Mas, o maior exemplo da histeria feminina está em Jéssyca,

que quando perde o posto de rainha do baile, tem um total ataque emocional, sendo tranquilizada pelo namorado, o traficante e “dono do morro” Tutuca, que garantindo o retorno dela ao topo, a acalma com um beijo.

Em oposição a esses relatos, em *Antônia* a histeria não aparece. Quando a garota Emília se encontra em plena delegacia, porque o pai foi preso por atear fogo a um ônibus, sob a ordem do Primeiro Comando da Capital (PCC), Preta e suas amigas, apesar de preocupadas, mantêm o controle e procuram soluções racionais, para chegarem logo ao encontro da criança, em um dia atípico, em que a cidade estava paralisada em função dos ataques do PCC.

Mas, se em alguns programas, a subserviência feminina também é colocada de forma deslocada, Mariana, a fotógrafa cinquentona – ou *cinquentinha* –, que gosta de garotos, afirma sua independência e liberdade diante de seu neto, e se recusa a se submeter à sua vontade, sublimando seus desejos. Por outro lado, Fátima diante da agressão do motorista de ônibus, pede que algum homem as defendam, batendo no agressor.

Bastante interessante observar como esses programas trabalham os *ethé* de suas personagens, principalmente no tema de maior destaque do mapeamento. “Estereótipo do feminino” é tanto deslocado quanto reafirmado. Temos, então, mulheres que se recusam a seguir esse padrão. Maysa talvez seja a maior representante delas. A cantora não apenas contraestereotipa, mas vai em sentido totalmente oposto. Assim, ela não é apenas uma mulher que trabalha durante os Anos Dourados, mas também uma mulher que recusa receber pensão ou qualquer outra ajuda do ex-marido. Mas, se Maysa tem esse *ethos* independente que, não se coloca nesse lugar de submissão ao homem, ainda assim, apesar de tanta liberdade, carrega – como todos – características da sociedade em que se encontra. E por assim também ser, apesar de ser “a cantora mais bem paga do Brasil”, em relação ao sustento do filho, exigiu que o ex-marido o fizesse, pois “isso é obrigação de pai”.

Maysa também opera outros direcionamentos no que diz respeito à sexualidade da mulher. Se Mariana o faz em pleno 2009 – o tempo diegético do programa coincide com o de veiculação –, Maysa mostra ousadia sexual em uma época em que – diferentemente de agora – ser “bela, recatada e do lar” era o esperado de uma mulher. E, ao mesmo tempo em que ousa, também reproduz valores instaurados na sociedade – da época e ainda de hoje –, como a magreza.

É também pela fala de Ronaldo Bôscoli, que vemos o quanto Maysa rompe com padrões daquela sociedade: quando no bar à beira-mar, o amigo questiona que ele não vai resistir muito tempo à cantora, Ronaldo faz duras críticas ao comportamento dela, a que o amigo alega que ele faz tal, qual; e que o antagonista responde que “Eu sou homem, Guto. É diferente”. Um pensamento que muitas vezes também é reforçado pelas mulheres – afinal somos, como dito anteriormente, produto de uma mesma cultura –, como bem demonstra a cena entre Belinha e

Piti (*Sob Nova Direção*), em que a primeira condena a intenção da amiga em transar com o paquera logo de cara, dizendo que ela tem que se fazer de difícil – algo que é fortemente contrário ao posicionamento de Maysa.

Talvez, ser rainha do baile *funk* – mesmo sendo virgem e pura como Conceição – não seja prerrogativa dessas características enaltecidas nos anos 1990. Mas, se a protagonista de *Suburbia* exhibe seu belo corpo com movimentos sensuais, ainda assim, na construção ali dada, essa personagem mantém a pureza muitas vezes socialmente valorizada na mulher, ao se manter virgem, com promessa de fazer sexo somente depois do casamento. A cena da anunciação de Suburbia como rainha da bateria da escola de samba da comunidade, traz uma dupla e ambígua conotação: ao mesmo tempo que exhibe seu corpo, com uma entonação sexual – e esta cena exemplifica o que denominamos como câmara sendo um enunciador, visto que quando a câmara enquadra a protagonista por traz, e vai fechando nos movimentos de seus quadris, aqui esse movimento foi mapeado como “objetificação da mulher (mais sexual)” –, Conceição veste um manto e usa um enfeite de cabeça que se assemelham à imagem de Nossa Senhora Aparecida, a quem é devota. Uma cena que mescla religiosidade e profanidade em uma personagem só: catolicismo, carnaval e erotismo.

“Religiosidade / crença / superstição”, aliás, é um tema que, apesar de não ser grande destaque do mapeamento (3,33%) aparece em 19 dos 29 programas, ou em 65,52% deles – e, dentre esses, apenas Michelle, a protagonista de “A Desinibida do Grajaú” não faz nenhuma enunciação religiosa, ou que demonstre alguma crença ou superstição. Tema aliás que tem forte representação em duas personagens: apenas Conceição, de *Suburbia*, corresponde a 37,31% das enunciações no programa (ou 14,97% do tema); Fátima e Sueli, por sua vez, são as responsáveis por 100% dessas enunciações – mais Sueli, que sempre aparece conversando com Santo Antônio ao longo dos episódios –, ou 13,77% do tema.

Até mesmo Malu, que apresenta questões sociais bastante importantes, sendo muito crítica e buscando ser uma pessoa justa, ainda assim tais características não a impediram de se envolver com um homem casado – gesto condenável, em uma sociedade que valoriza o casamento monogâmico e que, tinha (talvez ainda tenha) não como correto, mas de alguma forma mais aceitável, a traição masculina (conforme apresentamos na Parte I desta tese). Então, aceitar a condição de ser a outra (ou perdoar a traição masculina) seria a ação (ou reação) mais comum. Mas, a mulher que representou um vanguardismo na temática televisiva dos anos 1980 (considerando que o seriado foi ao ar no final da década 1970), que era a favor da liberdade da mulher, que lutava contra a discriminação social, que acreditava que o aborto deveria ser legalizado e que se revoltava com os abusos impetrados pela desigualdade social que já assolava o país, essa mulher – mantendo a coerência de seu personagem (o que não acontece em 100% do seriado, como já apresentado) – diz não ao amante, quando diante das ameaças da esposa, alega

que, por uma questão financeira, não vai se separar. Malu, diferentemente de muitas histórias já narradas na televisão brasileira, se posiciona a favor de sua autoestima recusando-se a manter uma relação que tende ao sofrimento.

### 7.3 Cidadania, Políticas Públicas e Problemas Sociais

Dos 29 programas analisados, trouxemos apenas quatro ao destaque, neste eixo que foi o que menos apontamentos teve, correspondendo apenas a 1,44% do total dos 5.011. Em relação a reafirmação de seus direitos ou a exercer algum deslocamento que envolvam violências como as raciais, temos em *Malu Mulher* e *Antônia* os que melhor debatem essas questões. Em *Malu*, além da já citada defesa pela liberação do aborto, também temos como questionado o abuso sexual que mulheres pertencentes a esferas sociais mais fracas enfrentam. Mas a ameaça da autoridade, do poder daqueles que estão em cargos de mando, como delegados também acontece com Malu, que ao comunicar o sumiço da mãe do bebê da ex-empregada do apartamento vizinho ao seu, sofre assédio do delegado, que posteriormente se acha no direito de ir visitá-la, mas não como delegado, visto que ele aparece arrumado, tratando a protagonista pelo prenome, sem nenhuma formalidade, comentando sobre o apartamento dela, citando seu estado civil de desquitada.



**Figura 75:** Malu dispensa o delegado que está cuidando do sumiço de Eunice, que deixou o filho aos cuidados dela, visto que ele estava ali apenas para assediá-la

Quando pensamos nas cenas selecionadas, temos duas bastante emblemáticas, no que concerne ao racismo e à sociedade em que vivemos. A primeira, em *Antônia*: convidadas por um amigo de Bárbarah, a irem a uma festa de uma loja – que segundo ele teriam pessoas importantes, influentes (e que poderiam colaborar na divulgação do grupo) –, diante do sumiço de uma joia, as quatro garotas e Diamante são imediatamente acusados, visto serem os únicos negros do local. Inconformadas com a acusação, Preta vai ao microfone comunicar o ocorrido. Solucionado o sumiço, o filho da dona tinha pegado o colar para a namorada experimentar, Preta se manifesta em relação ao “tudo não passou de um engano” da proprietária: “se estivesse no pescoço de outra

cor, seria uma ocorrência policial, né, dona?!”. A outra, em *Cinquentinha*, quando Rejane está indignada com o fato da neta ter se mudado para o morro, “com um tremendo dum negão”. Diante do questionamento sobre a enunciação racista, ela nega o fato, alegando que ele é traficante, mas em seguida quando novamente questionada, dessa vez sobre ser a favor da verdade absoluta, afirma que continua sendo, mas que “na teoria, porque quando bate aqui, na pele da gente, é completamente diferente”.

Duas cenas bastante representativas do tipo de racismo existente em nosso país: 1) se houver um crime, em que existam maioria de brancos e poucos negros no local, os negros serão acusados; 2) o racismo, mesmo negado, insurge em situações de conflito que envolvam brancos e negros. Apesar de na primeira cena o racismo não ser explícito, no sentido de não verbalizado – afinal, o segurança, quem chama atenção para o sumiço do colar, também é negro –, em uma festa de brancos, quando os únicos negros são convidados de um convidado, a primeira (e única) suspeita recai sobre os *diferentes*.

Além disso, em *Suburbia* o racismo é bastante evidente também por meio da exploração sexual da mulher negra, de uma sexualização exacerbada. Em determinado momento da narrativa, Conceição vai trabalhar no posto de gasolina com Cleiton. Ideia não muito agradável para o namorado, já que seu uniforme é um *shorts* e camiseta bem justos, valorizando seu corpo e aumentando o movimento do posto, a ponto de um juiz aparecer com frequência, sempre assediando a protagonista, chamando de “gostosa”, de “pérola negra”, chegando, inclusive, a sequestrá-la.

Em *Cinquentinha* o racismo é explicitado – apesar de negado. Diante da alegação do tráfico de drogas, qualquer um poderia defender a personagem, direcionando a preocupação para o crime e não para a cor do traficante. Mas, difícil de acreditar que, se o traficante fosse branco, Rejane teria se expressado com algo como “Vanessa, minha neta, ela foi morar no morro, com um tremendo dum branco”, porque branco não é raça, como traz Silva (2006), já que essa é a etnia dada como natural, e o que é natural não precisa ser comprovado. Se essa fala não fosse suficiente para comprovar o racismo, a seguinte é confirmatória, quando bate no braço e fala da pele. Uma cena bastante simbólica desse racismo velado, muito praticado no Brasil, que gera a pior forma de racismo (SILVA, 2002), a invisibilidade; mas que, quando o racista se sente acuado, vem à tona.

A questão que essas cenas nos trazem é a reflexão que ambos programas apresentam. Somos todos racistas, mais cedo ou mais tarde esse sentimento aparece? Seja na antagonista, branca, hegemônica, rica? Ou mesmo na *hipponga tardia*, que por ideologia respeita e é adepta das liberdades – alguém que não deveria, de forma alguma, atingir outra pessoa por sua etnia. Se a neta tivesse se mudado para o morro, mas para viver com alguém trabalhador, honesto, a reação seria outra? Não há como saber, visto que o que aqui analisamos está restrito ao âmbito do

discurso, e não das possibilidades ao redor dele. Por outro lado, a ausência também é discurso, o não-dito também é forma de dizer.

Enfim, procuramos entender como uma imagem não produz o visível; torna-se visível através do trabalho de interpretação e ao efeito de sentido que se institui entre a imagem e o olhar. Um olhar que trabalha diferente quando da leitura da imagem. Enquanto a leitura da palavra pede uma direcionalidade (da esquerda para a direita), a da imagem é multidirecionada, dependendo do olhar de cada "leitor" (SOUZA, 1998, *online*).

Outro tema acerca da cidadania – e até hoje problematizado em nossa sociedade – é a questão do aborto e de sua legalização. Em todas os programas, apenas dois debatem abertamente o tema – *Malu Mulher* e *Delegacia de Mulheres* –, mas apenas no primeiro há explicitação a favor da legalização. Delegacia não se coloca nem a favor, nem contra, apenas aborda o assunto e traz informações técnicas em um diálogo entre a delegada Celeste e a mãe (Lúcia Alves) de uma adolescente (Adriana Esteves) que se recusou a fazer o aborto [que a mãe queria que ela fizesse]. Nessa cena, a delegada explica quando é estupro, quando não é, e em quais momentos a vítima tem direito ao aborto, terminando por afirmar que não era o caso da filha dela. Uma cena que carrega um efeito de sentido instrucional.

Sim, esses programas constroem mulheres que reproduzem os valores sociais machistas e de submissão ao homem. Mas, não apenas. Se há cenas emblemáticas que nos trazem mulheres assim, há também muitas outras que vão em sentido contrário e mostram mulheres fortes, batalhadoras, que sabem se colocar diante das dificuldades, que buscam soluções para seus problemas, sem se manifestarem de forma histérica. Mulheres como em *Antônia* que carregam *efeitos de sentido* outros para as mulheres negras, que não sejam o sucesso pela hipersexualização, ou o sustento pelo emprego doméstico, ou ainda que, o fato de serem negras, não dá a ninguém o direito de pisotear socialmente nelas, que estarem em lugares de subalternidade não é sinônimo de silêncio, ou, como elas próprias trazem no rap *Flow*, uma música que não apenas empodera a mulher, mas também enaltece a periferia.

Vem, com a gente nesse *Flow*  
Viaje nesse som,  
Da rua, sim! Da Brasilândia! Vêm com Antônia.  
Vêm, com a gente nesse *Flow*  
Viaje nesse som,  
Da rua, sim! Da Brasilândia! Vêm com Antônia.

Pra cada ação, uma reação  
O poder da palavra tá na nossa mão  
Bem alto, resalto  
Mulher, liderando a situação (2x)

Antônia, aliás, o único programa que traz *Cidadania, Políticas Públicas e Problemas Sociais* ao debate por meio de sua trilha sonora, quase todas compostas pelo quarteto e para o seriado,

como na música entoada em uma das aberturas, *A Favela*, de Bezerra da Silva, [*A favela é um problema social, a favela é um problema social...*] mesclada a *O Som Que Bate*, de autoria do grupo [*O som que bate forte move e une a quebrada, quem só falha, escuta o som e se desarma...*]. Antônia usa a arte, o *hip hop* – que em si já é um movimento político – para falar sobre questões sociais, dos problemas da periferia, da desigualdade social. Mesmo quando as canções das aberturas não são explicitamente políticas, como *Trem das Onze* ou quando Leilah Moreno homenageia Elza Soares, imitando a tremida vocal típica da sambista, há um discurso político nessas escolhas. O samba de Adoniran Barbosa problematiza a distância e a falta de condução, tendo que ir embora logo para Jaçanã, no extremo norte da capital paulista, bairro periférico da cidade. Homenagear Elza Soares também traz embates sociais, de uma mulher negra que já sofreu muita violência – doméstica, racial, social – e que denuncia tais violências também por meio de sua música, quando por exemplo, grava *A Carne*, do grupo Farofa Carioca [*A carne mais barata do mercado é a minha carne negra...*]. Antônia, é o segundo programa que mais apresenta temáticas do eixo **Cidadania**, com 20,83%, ficando atrás de *Delegacia das Mulheres*, com 34,72% das temáticas do eixo, que tem Malu como o terceiro programa que mais problematizou essas questões, como “aborto”, “saúde da mulher”, entre outros, com 19,44%.

#### 7.4 Violências Contra a Mulher

Este é um eixo que apesar de estar na penúltima colocação do mapeamento temático, com 7,64%, foi intensamente problematizado ao longo dos programas, não estando presente em apenas quatro deles: “A Adormecida de Foz do Iguaçu”, “A Indomável do Ceará”, “A Justiceira de Olinda” – todos episódios de *As Brasileiras* – e a *sitcom Sob Nova Direção*. Pensando de forma inversa, o que chama a atenção é o fato de mais de 80% dos programas trazerem a violência que as mulheres sofrem ao debate.

Ao todo, listamos sete tipos de violência: assédio moral / bullying”, “assédio sexual”, “violência (em vários tipos/contextos)”, “violência doméstica”, “violência física”, “violência sexual”, e “violência social”. “Violência sexual” está em oito programas e “assédio sexual”, em 12 – somando os dois temas, temos o debate em 15 (51,72% dos programas). Se há a exposição dos temas, também não há uma responsabilização direta do agressor. *Delegacia de Mulheres*, *Mulher e Suburbia* são os programas que mais apresentam o primeiro tema; e *Aline*, o que mais destaca o segundo. Em “A Atormentada da Tijuca”, Clarissa sofre tentativa de estupro ao andar, à noite, por uma rua escura; e só é salva, porque seu amigo Gilberto aparece e bate no agressor, que foge. Se ele não tivesse aparecido, ela teria sido estuprada. Também não há denúncia, nem qualquer outro tipo de debate sobre a violência sofrida. Mas, se o episódio de *As Cariocas* não aprofunda a questão, apresenta outras violências também: o “assédio sexual” que a protagonista sofre



diariamente no escritório, depois de ter se separado; e a violência doméstica sofrida ao longo de três anos de casamento. Aqui, vale destacar a fala do narrador, quando Clarissa reage com mais violência à agressão do marido, ela pega uma faca e avança para cima dele: “Nessa cena patética e desnecessária, fim do casamento”. Patético: o “que ou que tem capacidade de provocar comoção emocional, produzindo um sentimento de piedade, compassiva ou sobranceira, tristeza, terror ou tragédia” (HOUAISS, online<sup>117</sup>). Quando o narrador adjetiva a cena somente quando a mulher se volta com uma agressão (ou revide) capaz de brevar a agressão sofrida como patética e desnecessária, perguntamos: quando era o homem no mando da agressão, a cena não era patética? A fala do narrador nos diz que a agressão do homem contra a mulher não é patética? Além disso, a reclamação de que sofre assédio sexual pelo simples fato de ter se separado, de que uma mulher só tem sossego se estiver acompanhada é reafirmada na narrativa quando consegue eliminar o assédio diante de um “teatrinho” que ela e o amigo Gilberto fazem, em que ela arrumou um amante, e recebe diariamente telefonemas, presentes, flores.

*Suburbia*, por sua vez, levanta a questão do quanto as pessoas não devem interferir nas brigas de um casal – mesmo que isso implique em não se envolver em questões maiores como violência física ou sexual –, como traz um diálogo entre um irmão e um cunhado de Vera, em que este diz que se Cleiton aparecer em casa, ele “dá porrada nele” e que o irmão responde:

Irmão: Tá maluco? A gente não sabe qualé! A gente não sabe.

Cunhado: Como é que não sabe qualé?

Irmão: É coisa de casal.

Em *Mulher, Soninha* (Natália Lage) sai de um bar acompanhada de um rapaz e, quando começam a trocar carícias, aparecem os dois amigos que estavam com ele, para “participarem da festinha”. Quando diz que não quer festinha alguma, apanha e é agarrada, sofrendo, em seguida, um estupro coletivo. A “responsabilização da mulher (pela violência sofrida)” também não é tema que aparece quantitativamente (0,38% do total do mapeamento), mas é trabalhada em sete programas, ou quase ¼ deles. E, apesar de Soninha ser garota rebelde e inconsequente, sendo arduamente criticada pela mãe (Natália do Vale) e pelo irmão (Pedro Brício), que não aguentam mais as consequências das irresponsabilidades dela, quando a garota sofre o estupro, nenhum dos dois a acusa ou a responsabiliza por isso. Ao contrário, o seriado coloca uma representação positiva da situação, em que os agressores, frequentadores do bar aonde ela os conheceu, estão sendo processados – algo, como sabemos, não acontece com frequência, pois como já vimos apenas em torno de 35% dos casos de estupro são denunciados.

<sup>117</sup> <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=pat%25C3%25A9tico>

Em *Malu*, Eunice, a ex-empregada do vizinho some e deixa o filho pequeno com Malu, que já estava providenciando os papéis para deixar a criança com a justiça, quando a mãe reaparece. Cobrando satisfações dela, ouve que ela não sumiu ou abandonou o filho, mas que estava presa. Sem permitirem que exercesse seu direito a um telefonema, ou a um advogado (mesmo que público), a doméstica só foi liberada depois de “ter sido boazinha” com o policial da delegacia.

Em *Delegacia de Mulheres*, após ver seu namorado (traficante) ser assassinado por bandidos, uma mulher torna-se refém desses. Além de estar em cativeiro, ela é estuprada por um deles, que horas depois, quando está de saída, diz que na volta vai oferecê-la a um outro bandido.

Quando pensamos na violência sexual entre pai e filha, como temos a cena de Mila Christie em *A Justiceira* – o pai, que não aparece na cena escolhida do filme-compilação, mas é interpretado por Paulo José –, em que a fala da vítima é bastante impactante: ao romper a relação sexual existente entre ela e o pai, ela chega, inclusive, a sentir falta (provavelmente porque essa foi a forma que ela aprendeu a receber o amor de seu pai), carregando certa culpa por não se permitir mais a esse amor, mas ao se apaixonar por outro homem, também compreende o quanto a relação que o pai mantinha com ela era errada. Esse tipo de “denúncia” também aparece na cena de *Delegacia de Mulheres* em que a filha acusa o padrasto de estupro e a mãe se coloca ao lado do marido, duvidando da garota, inclusive revertendo a acusação para a menina, alegando o quanto ela ficou emocionalmente abalada após a morte do pai, e se recusando a aceitar a nova relação da mãe. Complementa esse tipo de violência sexual – que se dá em relações já estabelecidas, entre pessoas que já se conhecem e mantêm proximidade – a tentativa de Cleiton em ter relações sexuais com Conceição, contra sua vontade. Diante de sua fuga, de chegar em casa despida, ofegante, indicando alguma violência, Cleiton fica – também em certo estado de choque – parado no portão e repetindo para si: “Eu não sou qualquer um”. Apesar da violência sofrida, Conceição acaba por proteger o namorado não o denunciando, ação reiterada por Vera, que acaba descobrindo a verdade.

O direito de um namorado/marido sobre a mulher, como a fala de Cleiton, é bastante representativa da sociedade machista em que vivemos, que tem em suas mulheres uma obrigatoriedade sexual diante de seus homens. Ou, como nos traz Scarpati: "A maioria das pessoas acha que estupro envolve o monstro, o beco escuro, a mulher jogada no chão ensanguentada. Por isso, em muitos dos casos, a própria vítima não reconhece o que sofreu como violência" (2016, online<sup>118</sup>).

Dos sete programas que trabalham a exploração trabalhista, seis carregam junto a violência social e, ao menos quatro, correlacionam os dois temas ao trabalho doméstico. Como trazemos no filme, em *Suburbia* a exploração trabalhista em relação às domésticas foi retratada

---

<sup>118</sup> <http://www.bbc.com/portuguese/brasil-36402034>

com bastante realismo, visto que como sabemos essas trabalhadoras poucas vezes têm seus direitos respeitados, muitas vezes ultrapassando 12 horas diárias de trabalho, ou mesmo ter que exercer tarefas fora de seu horário, algo fácil de ser executado, quando se mora no serviço. Se o seriado problematiza a questão do horário de trabalho e do “dormir no serviço”, a Lei Complementar 150/2015, em junho de 2015, conhecida como “PEC das Domésticas”, apesar de tardia, trouxe alguma regulamentação para o setor. Ainda hoje, milhares de trabalhadoras – o índice de empregadas domésticas é bem maior entre mulheres do que homens, representando 92,66% da categoria (IPEA, 2011).

O percentual de 0,4% de trabalhadoras domésticas sem renda própria na PNAD 2014 nos sugere que cerca de 21.736 mulheres estão trabalhando, nos dias de hoje, em condições análogas à de trabalho escravo. Ou seja, podem estar de maneira bastante precária trocando os serviços por moradia, alimentação, etc. O enfrentamento desta situação, no caso do trabalho doméstico, é dificultado pela diferenciação constitucional estabelecida sobre a natureza, as condições e os direitos do/a trabalhador/a doméstico/a em relação aos/às demais trabalhadores/as brasileiros/as, a qual impede a fiscalização, desestimula a formalização e dificulta a organização desta categoria de trabalhadores/as (MATOS, 2016, informação pessoal<sup>119</sup>)

O trabalho doméstico sem renda própria é tratado em *Suburbia*, quando Conceição é – após ser atropelada por Silvia – levada para a casa dela, aonde começa a trabalhar como doméstica. Na narrativa, a idade de Conceição não é dada, mas no site da emissora<sup>120</sup> a informação é de que ela foge da família, indo parar no Rio Janeiro, aos 12 anos de idade. Como o diretor tem a multitemporalidade como característica em suas obras, não dá para se ter certeza acerca da idade da protagonista nos diferentes momentos da trama. Se ela chega ao Rio aos 12, é provável que tenha ido para a casa de Silvia logo depois disso. Assim, além da exploração trabalhista, também temos a exploração infantil.

Em *A Diarista*, ao longo de uma grande diversificação de episódios, a exploração trabalhista é discutida. O fato de ser uma *sitcom*, uma comédia de costumes, não impede que temas de relevância social sejam debatidos no programa. De forma oposta, o seriado traz a violência social com que domésticas e outras pessoas de classes sociais mais desfavorecidas são postas. Em “Aquele com os adolescentes”, Marinete vai passar o final de semana trabalhando com uma família em uma casa de praia. Ao chegarem ao destino, os patrões têm que voltar e Marinete fica com os dois filhos e três amigos deles, sob a instrução da patroa de que ela deve cuidar dos adolescentes – e, obviamente, eles não vão obedecer. É nesse ponto, que o episódio traz várias cenas de humilhação e destrato, associando violência social à atuação doméstica: a partir do momento em que a diarista tenta fazer valer a instrução de sua empregadora, buscando colocar

<sup>119</sup> Informação obtida por email, com Jusciane Matos, da Assessoria de Imprensa e Comunicação (Ascom) do IPEA, em 19 ago. 2016.

<sup>120</sup> <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/seriados/suburbia/trama-principal.htm>

a casa (e as crianças) sob um esquema de ordem, eles, decidem se vingar, fazendo com ela prepare dezenas de lanches, que nunca estão bons; sujando a cozinha que ela acabou de limpar; enterrando ela na areia até a cabeça. Aqui, o que vimos é uma situação de denúncia do seriado, que age assim em outros episódios também, como a cena do filme, quando Marinete ao reclamar com a dona do cachorro (Patrícia Travassos), cujo coco ela acaba de pisar, ouve a dona dar uma bronca no cachorro, perguntando se ele quer ficar doente. O que nos perguntamos aqui é sobre o *efeito de sentido* que esses discursos carregam. Será que ao ser problematizado em meio a uma *sitcom*, essas cenas funcionam como um discurso de denúncia? Ou atuam apenas como uma piada? Será que se a protagonista fosse negra, esse discurso ainda seria cômico? Ou seria trágico, pois nos remeteria à essa sociedade escravagista, que ainda coloca, muitas vezes, o negro em lugar de subalternidade?

A violência social contra domésticas também pode ser vista em *Cinquentinha*, com Fátima propondo que ela e Daniel andem pelados pela casa, e que não precisam se preocupar com dona Janaína, porque ela “é só a empregada. Não conta”. Ou ainda em *Divã*, quando Mercedes reclama do incenso que Natália passa pela casa e a critica por misturar novela com realidade – aqui, a crença de que pessoas com menor escolarização, de novo de classes sociais mais desfavorecidas e, no caso do seriado, negras, não tem tanta percepção dessas diferenças, sendo mais facilmente manipuláveis. Aliás, à exceção de *A Diarista* e da ex-empregada da vizinha de Malu, em “Filhos, Melhor Não Tê-los”, todas as domésticas retratadas nos programas aqui estudados são negras.

A violência doméstica é uma questão muito tematizada pelo movimento feminista ao longo dos anos 1970/1980. A cena do episódio “Legítima Defesa da Honra e Outras Loucuras”, de *Malu Mulher*, contracenada por Marília Pera (Clarice) e Gianfrancesco Guarnieri (Duca) é bastante representativa do período, quando não havia denúncia que não fosse por parte das vítimas. Diante das ameaças dos maridos, de serem mais ainda agredidas, as vítimas comumente se calavam, ou por medo de apanharem mais, ou serem abandonadas sem terem como se sustentar, ou ainda ficarem sem seus filhos. Ainda no mesmo episódio de *Malu*, há uma ameaça velada do agressor sobre a vítima, que a própria cena ressalta, quando Clarice pede socorro à vizinha, logo após ter sido espancada pelo marido, e com ele indo atrás dela no apartamento de Malu, relata uma história de acidente doméstico, de que a vítima teria caído de uma escada, e durante seu relato, aperta o ombro dela, uma sinalização, bastante comum, de uma ameaça de uma nova violência, maior do que a já sofrida. E, no primeiro episódio do seriado, “Acabou-se o que era doce”, o tema também é trazido: Malu e Pedro Henrique brigam e chegam à agressão física, mas diferentemente da vizinha, a protagonista reage. Algo bastante comum – mostrado na cena de *Delegacia de Mulheres* – era o fato da vítima não registrar a queixa, facilitando a reincidência, já que o agressor não era penalizado.

Apesar de não estar tão intensificada no mapeamento temático, a violência social é muito explorada em *A Diarista*, estando bastante vinculada às questões do trabalho. Marinete, frequentemente, reclama dessas condições, seja em relação ao transporte ou à distância, seja em relação aos patrões ou ao gerente da agência de empregos, que é com quem ela consegue as diárias.

### 7.5 Sexo e Sexualidade

O terceiro maior eixo temático do mapeamento nos mostra mulheres que, apesar de mais reafirmarem as questões que envolvem sua sexualidade, trazem empoderamento e mudanças sociais em relação ao assunto. Em *Cinquentinha* temos a namorada de um traficante tendo que estar completamente disponível para o “dono do morro”, em uma total objetificação da mulher – colaborando também com o debate sobre violência sexual. O mesmo ocorre em *Antônia*, quando JP reclama do *shorts* que Lena usa para trabalhar. Ela, não se submetendo ao namorado, o provoca, colocando o quanto o chefe é “um homem de visão”, e que aquela vestimenta muito valoriza o corpo dela, reforçando aqui a valorização da objetificação do corpo da mulher, que Lena, faz uso em seu próprio benefício. Em *Suburbia*, temos situação semelhante. Se protagonista e antagonista são mulheres sedutoras e sensuais, Jéssyca parece exercer tais características conscientemente; enquanto que em *Conceição* a narrativa parece colocar como algo inerente à personagem, sem ser usado como ferramenta para obter vantagens.

Ainda em *Cinquentinha* temos mulheres com suas sexualidades completamente livres, como Mariana, que reafirma seus desejos e se nega a abrir mão deles em função da família; ou ainda Lara, que tem no motorista seu amante. Além disso, o trio de protagonistas também é formado por mulheres extremamente confiantes de si, autossuficientes e com excelente autoestima. Outras duas questões complementam as problematizações sobre o tema que abordamos na seleção de cenas: a hipersexualização da mulher negra – que em dois episódios é realizado pela mesma atriz (Cíntia Rosa), em “A Internauta da Mangueira” (*As Cariocas*) e em *Tapas & Beijos*, quando contratada por Armane para trabalhar na sua loja. A exploração do corpo da mulher negra em *As Cariocas* é bastante acentuada nas cenas com o marido (Du Moscovis). E, em *Tapas & Beijos*, a mesma coisa quando todos os homens da vizinhança ficam admirados com sua beleza e sensualidade.

Por sim, o preconceito em relação à lesbianidade da mãe de Gabriela (Regina Braga), que comunica aos filhos que está namorando. Nesse momento, todos acham ótimo, já faz um tempo que ela enviuvou, e seria bom reestabelecer sua vida amorosa. Mas, no momento em que ela informa que é com uma mulher, sofre um revés na aprovação. A mais reticente de todas é Gabriela, que não só se recusa a aceitar, como emite opiniões bastante estereotipadas, carregadas

de “violência social” – acompanhada pela fala do narrador que, diante dos xingamentos e da indignação da protagonista –, a compara a *funkeiras*, com um tom de profunda crítica.

### 7.6 Trabalho, Carreira e Sustento

Quando pensamos sobre as questões acerca do trabalho, *A Diarista* e *Antônia* são os programas que mais destacam esse tópico, tendo também em *Maysa* uma protagonista que se posicionou intensamente contra essa convenção social de que uma mulher deve cuidar da casa e dos filhos, ser “a dama do lar” como ela mesma ironiza. A cantora, não aceitando a imposição desse papel, além das brigas com o marido por não estar em casa, também não foi a responsável direta pela criação do filho – e quando decidiu que ele ficaria próximo a ela, o matriculou em um internato na Europa, aonde ela passava a maior parte do tempo, ficando anos longe do Brasil – e, quando aqui, o menino ficava ou com o pai, ou na casa dos avós.

A não valorização do trabalho feminino aparece em *Delegacia de Mulheres* já no episódio piloto, quando diante do sumiço de seu marido, a detetive *Rute Baiana* procura outras delegacias de polícia, mas não confia a solução do problema às suas colegas – fato que não foge à atenção da delegada. Ao longo dos episódios, outras enunciações também desvalorizam o trabalho feito na delegacia: a presença de homens para resolver o ataque que a delegacia sofreu por dois bandidos; o tratamento que agressores dão às suas vítimas, mesmo estando dentro da delegacia e diante das detetives; um bandido, ainda que armado, consegue dominar toda uma delegacia de mulheres; entre outras cenas.

Valorização, inclusive, é ponto fraco também em *Maysa*, quando o filho reclama da ausência da mãe, que todos que adoentaram foram embora com os pais, e só ele ficou. “Só você ficou, porque só você tem uma mãe que trabalha”. Fala que também aparece em discussão da cantora com o ex-marido, quando ele cobra a presença dela diante do filho, acusação que ela revida, dizendo que não é madame que fica “batendo perna na Augusta”, que ela trabalha.

Cena semelhante acontece em *Antônia*, quando Emília, chateada porque não vai mais ao zoológico no domingo, conforme prometido pela mãe, cobra a ausência de Preta, que explica que o cancelamento é em função de trabalho, e tenta compensar a garota, falando que elas poderiam comprar algo para ela.

Preta: Não fica brava com a mãe.

Emília: Fico...

Preta: Mas é trabalho.

Emília: Eu sei.

Preta: Cê sabe que eu preciso de dinheiro, não sabe?

Emília: Sei. Eu também preciso de um monte de coisa.

Preta: Tá. Mas e se a gente comprá?

Emília: Comprá o quê? Só se for uma mãe.

Preta: Ah! Mas, uma mãe você já tem.

Emília: Mas uma mãe que fique em casa.

Em vários momentos o seriado traz a questão do sustento da casa, de Preta ter que tomar conta de tudo, pagar as contas, tendo inclusive contraído dívida no mercado paralelo, para poder comprar óculos de grau para a filha. Custos que não pode dividir com o ex-marido, com quem também não pode contar na educação da filha e/ou qualquer outro tipo de apoio.

A dupla jornada de trabalho aparece em *As Brasileiras*, no episódio “A Mascarada do ABC”, quando Janice, além de trabalhar como taxista a noite toda, ao amanhecer, quando chega em casa, prepara o café da manhã para o marido e, quando o sogro que mora com eles permite, descansa um pouco – mas isso raramente ocorre. O tempo todo a protagonista defende o marido que, segundo ela, atua como taxista durante o dia e segurança à noite, até o momento em que o descobre na plateia de uma casa de shows eróticos.

Interessante observar o perfil profissional de algumas protagonistas. Enquanto Marinete atua como diarista para seu sustento, Maysa desde jovem vai em busca da realização de sua vocação profissional, a qual segue, a qualquer custo, seja negando sua presença ao filho, seja abrindo mão até mesmo do seu casamento. O sonho da carreira artística também é buscado pelas garotas do *Antônia*, mas que enquanto não acontece, atuam em postos de trabalho, para mero sustento: panfleteira de farol, garçõete e frentista. Mesmo Malu, não deslança na carreira, fazendo trabalhos autônomos em institutos de pesquisa, ou em escritórios que precisam da atuação de uma socióloga – carreira iniciada, aliás, próximo ao fim do casamento.

O que observamos é que desde *Malu* (1979) até *Suburbia* (2012), a questão do eixo **Trabalho, Carreira e Sustento** exerce grande influência no âmbito familiar, especialmente no que tange aos filhos e ao casamento, sendo que atualmente (2015) 40% dos lares está sob a responsabilidade da mulher<sup>121</sup>. Também vale destacar o quanto muitas mulheres vão para o mercado de trabalho apenas em busca do sustento – seu e de seus familiares – tendo que abrir mão do sonho de uma carreira (o que não aconteceu com Maysa).

<sup>121</sup> <http://www.brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2015/05/mulheres-comandam-40-dos-lares-brasileiros>

### 7.7 Relações Amorosas e Familiares

O eixo de maior representatividade, que tem “amor / romance” em 26 programas (89,66%) apresenta dubiedade nas suas enunciações, com protagonistas que tanto reafirmam quanto deslocam suas temáticas, como podemos ver nas cenas selecionadas para o filme. Gleice, por exemplo, se recusa a ser tratada como objeto de um homem: “Quem tem dono é cachorro”. Mas, ao mesmo tempo, aceitou deixar de trabalhar fora, a pedido do marido, atuando dentro de casa, como digitadora – inclusive fazendo uso do computador para trair Dodô pela internet.

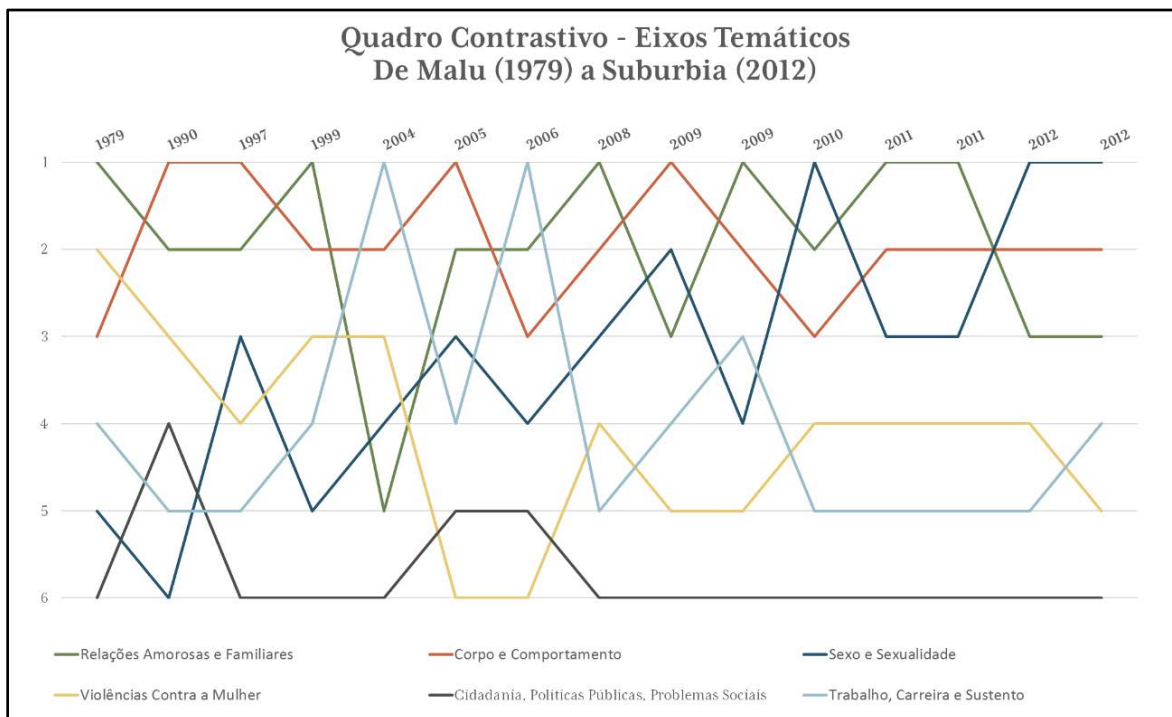
Maysa também oscila e numa mesma cena, desloca o estereótipo de mulher que não precisa de ex-marido, muito menos de pensão para se sustentar – sendo a cantora mais bem paga do Brasil –, mas em relação ao filho, cobra que o pai pague todas as contas, “porque isso é obrigação de pai”.

A importância da “amizade feminina / solidariedade feminina” aparece em 55,17% - ou 16/29 programas. A somatória de “casamento / relação estabelecida” com “casamento (curso natural)” abrange 4,03% do mapeamento, estando presente em 22 programas (75,86%). Acreditando que o casamento é um ponto importante para as mulheres em nossa sociedade, estando à frente de alguns programas, como *Tapas & Beijos*, decidimos apresentar no filme os pedidos de casamento que ocorreram nesses programas, buscando contrastar as diferentes formas que o tema surge: assim, em *Suburbia*, temos um pedido bastante tradicional, dentro de uma cultura romântica, permeada pelo sonho fabular do “viveram felizes para sempre” – que inclusive também aparece em outros programas. *Cinquentinha* e *Tapas & Beijos* (*Suburbia* também) apresentam mulheres que veem no casamento uma das maiores expectativas de suas vidas. Sueli, apesar de desejar se casar, não coloca o fato como centro, agindo em oposição à Fátima. A também Fátima, namorada de Daniel Junior, em *Cinquentinha*, tenta se fazer de rogada diante da possibilidade de um pedido de casamento, mas quando o namorado a pede, ela aceita de imediato, dizendo que pensa nisso há anos, reafirmando o estereótipo dessa supervalorização do casamento pelas mulheres. As amigas de *Tapas & Beijos*, aliás, rompem com qualquer tradição em seu casamento, mesmo tendo seguido todos os outros protocolos, quando adentram a igreja de motocas – já que não conseguiam um táxi para irem para a igreja, o que permite uma leitura de que são capazes de qualquer coisa para realizarem o sonho. Além disso, *Antônia* traz ao debate o quanto a dedicação ao casamento e à família inviabiliza a dedicação à carreira, já que – nas palavras de Bárbarah – ao casar, a mulher assume uma quádrupla jornada: trabalho, marido, filhos e casa. A cena final do filme-compilação configura a importância do “amor / romance” e o tom de fábula que o narrador dá com “E a Rosa e o Cravo viveram felizes para sempre”, ainda que a palavra “fraude”, em letras garrafais, marque o cenário ao fundo.



## 7.8 Mulheres em Contraste

Ao observarmos os eixos temáticos ao longo do tempo, é possível realizarmos um olhar contrastivo, em que conseguimos perceber como os eixos foram trabalhados, quais oscilações ocorreram, e quando – tal como demonstrado no gráfico a seguir.



**Gráfico 82:** Quadro Contrastivo – Eixos temáticos. O gráfico traz o quadro contrastivo entre os eixos temáticos ao longo do tempo. Entre as enunciações de *Malu* (1979) e *Suburbia* (2012), um *ranking* classificatório dos eixos (de 1º a 6º). A intensidade que cada eixo teve em cada programa pode ser observada na linha do tempo a seguir apresentada (p. XX), que apresenta um termômetro, construído a partir dos dados do mapeamento temático, em que podemos perceber não apenas um *ranking*, mas também é possível visualizar a similaridade ou a diferença de intensidade que cada eixo teve em cada programa.

Do quadro apresentado no gráfico anterior, o que podemos inferir – pelas representações dadas por meio dos programas aqui estudados – é que após a intensa atividade do movimento feminista que atravessou os anos 1970, as questões sobre as violências que as mulheres sofrem oscilam nas pautas dos programas, não tendo mais voltado ao topo, ou próximo dele, alçando o 3º lugar em 1999 e 2004. Já a temática do trabalho tomou o melhor posicionamento em 2004 e 2006, mas **Relações Amorosas e Familiares** é o eixo que, além do destaque quantitativo, esteve em 1º lugar em cinco ocasiões (1979, 1999, 2008, 2009 e 2011 – em 2009, tivemos um empate no *ranking*, por meio de dois programas distintos, tendo além do eixo já citado, **Corpo e Comportamento** também na 1ª colocação). Em 2011, apesar da também existência de dois programas (*Divã* e *Tapas & Beijos*), ambos apresentaram o eixo das relações como destaque.

A linha do tempo, a seguir, permite que vejamos o quadro anterior por um outro olhar: além de também percebermos o *ranking*, conseguimos interpretar a intensidade com que os eixos se deram, tanto em cada programa, quanto ao longo do tempo, visto que as linhas coloridas em cada ponto do tempo apresentam um tipo de termômetro dos eixos.







## 7.9 Considerações Finais

Assim, o que podemos observar é que as representações aqui construídas oscilam entre reafirmações e deslocamentos sobre os atributos sociais que o sistema sexo-gênero atribui a cada gênero, tal como De Lauretis (1994) nos traz, mas que ao longo do tempo sofre transformações, perdendo certa rigidez, passando por mutações e provavelmente também se deslocando. Transformações que talvez pudéssemos alocar no mesmo patamar dos discursos circulantes.

Analisar tantos programas de uma vez foi com certeza o maior desafio desta pesquisa. Se analisar as personagens de um programa, entre protagonistas, antagonistas e adjuvantes já é tarefa complexa, multiplicar esse grupo por 29, muito mais. A proposta aqui, desde o começo, foi apontar os destaques e tentar chegar a um olhar macro sobre as representações da mulher na teledramaturgia da Rede Globo.

De tal modo, percebemos que diante desse conglomerado de personagens, temos uma gama bastante diversa de representações. Nossas análises, entretanto, não se voltam para toda a teledramaturgia da emissora. Acreditamos que o horário de veiculação interfere diretamente no conteúdo e na forma como tal conteúdo é tratado. A *Classificação Indicativa* (2012), bem como o *Código de Ética da Radiodifusão Brasileira* (1993) interferem diretamente, já que este último tem, inclusive, indicações de conteúdo relacionado aos horários. Por isso, não traçamos comparativos aos personagens dos formatos desta pesquisa com os das telenovelas. O formato de maior audiência da emissora, em alguns períodos do ano, com quatro transmissões noturnas, tem um conhecido direcionamento de conteúdo: a novela das 18h trata de temas mais leves, podendo ser histórica, de outras épocas, ou até fabulada, como *Cordel Encantado* (2011), de Luiz Fernando Carvalho; a das 19h é mais cômica, sempre numa linguagem mais jovial, como *Bebê a Bordo* (1988) ou *Vamp* (1991); a das 20h (hoje 21h) são o carro-chefe da emissora, tendo seus maiores sucessos nesse horário, como *Vale Tudo* (1988) e *Senhora do Destino* (2004); e, por fim, a última novela, a das 23h, com conteúdo bastante polêmico, carregado de cenas sexuais e/ou eróticas, como *Verdades Secretas*<sup>122</sup> (2015).

Assim, se temos uma grande variedade de personagens, entre protagonistas, antagonistas, adjuvantes, narradores e câmeras – cenografia, como praticamente não teve apontamentos, não será considerada nesta análise final – que, obviamente compõem uma grande diversidade de características, o que nos leva a um conjunto de *ethé* que apresentam mulheres das mais variadas formas, com os mais diversos valores morais, com desejos semelhantes e opostos – às vezes na mesma pessoa – e que reproduzem uma parte bastante

---

<sup>122</sup> Para nós, *Verdades Secretas* está dentro do formato macrossérie, visto ter sido veiculada em 64 capítulos.

verossímil de nossa sociedade, visto essas mulheres terem a característica mais real que poderiam ter: a complexidade do ser humano.

Acreditamos também que apresentarmos um olhar geral sobre essas personagens, uma análise mais ampla acerca dos 29 programas aqui pesquisados não prejudica a pesquisa, ao contrário, colabora para que alcancemos o objetivo inicial que está em analisar a representação do feminino (de forma mais geral) na teledramaturgia brasileira. Assim, analisar personagem a personagem – mesmo que apenas as protagonistas – não estava na proposta de nossa pesquisa.

Nossa reflexão final se acerca sobre a *cena de enunciação* em si. Quando pensamos em teledramaturgia, temos – a partir dos conceitos de Bakhtin – um gênero discursivo, que nas conceituações sobre a cena de enunciação, seria a *cena genérica*. Temos também que a *cena englobante*, neste caso, é de entretenimento. Apesar de entretenimento não poder ser tido como um gênero, cremos ser possível colocar no mesmo patamar dos citados por Maingueneau e Charadeau, quando trazem que “a cena englobante é aquela que atribui um estatuto pragmático ao tipo de discurso a que pertence um texto” (2004: 96), e que exemplificam como tal o discurso publicitário, o religioso, o político (Ibidem). Assim, temos o entretenimento e seus mais variados gêneros, no nosso caso, a *teledramaturgia*.

O que queremos apresentar, como reflexão final, mas que não encerra o debate, apenas busca dar continuidade ao que aqui apresentamos é que, apesar de seu importante papel social, bem como da sua intensa força transformadora – a teledramaturgia é um gênero televisivo agrupado no tipo entretenimento. Assim, tal como quaisquer outros programas dessa classificação, o compromisso não está em fazer do veículo um canal de aprimoramento político e/ou social de seu público. Se pensarmos no contrato comunicacional (MAINGUENEAU, 2013), se um programa de auditório, uma novela, um seriado ou quaisquer outros programas desse tipo, não trouxerem à tona outras questões, além entretenimento, não estarão rompendo seu contrato com o público. Poderão sofrer queda de audiência em função de uma expectativa determinada que o telespectador desejava obter, e não foi cumprida; o que é bastante diferente de romper um contrato.

A vida não é uníssona, monotemática, singular. As personagens – verossímeis, vale lembrar – também não o são. Se temos na televisão, um veículo que mostra mulheres “bem-comportadas”, que devem subserviência a seus maridos, que perdoam suas traições, a TV também nos mostra muitas mulheres que dizem não, que vão à luta por seus sonhos e ideais, que não se calam e que – ao menos nos programas aqui analisados – traem tanto quanto os homens.

Sim, houve mudanças. Obviamente que sim. Uma sociedade não é estática, ao contrário, é mutante. Mas, se as práticas sociais são outras, talvez externamente sejam distintas das de outras épocas, mas concomitantemente, possam ser mais semelhantes, talvez mostrem apenas

uma “roupagem diferente”, mudanças externas, mas que carregam valores similares. O que percebemos, ao longo dos anos, é que se hoje, nós mulheres, temos outros lugares ocupados na sociedade, se conquistamos vários direitos – e ainda temos muitos outros pelos quais lutar –, ainda assim, apesar de toda essa perspectiva, o subalterno está, de alguma forma, construído e dado, a partir do hegemônico: as mulheres em relação aos homens; os *gays* em analogia aos heterossexuais; os negros aos brancos – como bem nos traz Silva (2006) em seus estudos sobre a identidade.

Entretanto, para nós, da forma como compreendemos e observamos esse todo social, apesar da negatividade que essa fala possa carregar, acreditamos que mesmo nessa dependência identitária, do *Eu x Outro* (MAINGUENEAU, 2008b), se o subalterno não tem um lugar de fala originário e/ou construído em si e a partir de si, tem a possibilidade de transformação a partir desse lugar constituído e ofertado pelo Outro, podendo dessa fala, contribuir com novas construções, permitindo que novas práticas sociais transformem o lugar de troca.

Enfim, programas que, muitas vezes, trazem, sim, o mesmo do mesmo. Mas, isso não é – e nem sempre deve ser – posto como negativo. Afinal, como vimos demonstrando, é bastante possível problematizar, debater, combater, contraestigmatizar, contrapor o hegemônico, por meio do próprio hegemônico.

De forma geral, temos apenas um tema que aparece em todos os programas – “sexualidade da mulher” – e outros dois em 28 deles (ou 96,55%): “estereótipo do feminino” e “sensualidade feminina / erotização da mulher”. Em um olhar oposto, três outros temas aparecem em apenas dois programas: “dupla jornada de trabalho”, “participação política” e “aborto (direito / saúde / não exposição social)”, cada um representando 6,90% do mapeamento.

Da mesma forma que nos identificamos com esses produtos – do contrário não o consumiríamos –, tais identificações não são estanques, nem excludentes, e muito menos unitárias. Podemos – e certamente é assim que ocorre – nos afeiçoar a vários desses programas, bem como a vários personagens. A complexidade que todas elas carregam, sem exceção, faz com que acreditemos na existência delas, não tendo sequer espaço para o improvável, nenhuma dessas protagonistas é irreal.

Assim, quando pensamos os *ethé* das protagonistas aqui estudadas temos uma intensa oscilação entre as principais características dessas personagens. Entretanto, todas são bastante humanizadas, verossímeis, concretas. No caso dos formatos estudados, podemos dizer que eles cumprem completamente com a característica verossimilhança de nossa teledramaturgia.

A histeria, por sua vez, é característica presente em mais da metade (57,14%, ou 24 de 42) das protagonistas: em *Delegacia de Mulheres* todas as seis protagonistas em algum momento se mostram assim; em *Sob Nova Direção*, *Tapas & Beijos* e *Suburbia* também. Mesmo em *Malu*, que tem



na protagonista homônima uma maior racionalidade, no primeiro episódio ela se descontrola em uma briga com o marido, quando estão bem próximos da separação.

Em oposição à histeria feminina, alguns programas mostram homens com essa característica. É o caso de Cleiton, o par romântico de Conceição, ou de João Alfredo, o ex-genro de Mariana. Assim, se nos idos do século XIX, a psicanálise tratava a histeria como uma característica tipicamente feminina, nas sociedades do final do século XX, bem como nas décadas iniciais do XXI, alguns homens já são retratados da mesma maneira.

Malu talvez seja a mais representante das mulheres no sentido humanista: é personagem que oscila entre reafirmações de estereótipos e deslocamentos, se mostrando uma mulher com contradições e que, mesmo sendo feminista e alguém que luta arduamente pelos seus direitos, em alguns momentos se mostra cansada e desejosa de sossego. Ao mesmo tempo que luta por respeito e – apesar de enfrentar uma situação bastante estigmatizadora, em função de seu desquite – a protagonista não se vê em uma situação constrangedora e anda de cabeça erguida em relação ao seu estado civil, não negando o fato a ninguém. Exceto no episódio em que viaja para um casamento de uma prima, com seu pai exigindo que ela não fale para ninguém sobre o desquite, já que “é o primeiro caso da família”. Malu, que havia se recusado a atender o pedido do pai, alegando que não esconderia, e que não teria porque omitir o fato de ninguém, acaba por usar a aliança o tempo todo. Quando questionada pela filha porque havia feito isso, diz que algumas vezes se sente cansada e se sente fracassada por não ter sido feliz com um homem apenas. Reflexões – como em muitos outros momentos – complexas demais para se ter com uma pré-adolescente, como Elisa, sua filha, com apenas 13 anos.

Em relação à carreira, algumas protagonistas apresentam muito fortemente uma personalidade que não abre mão dela – e aqui isso é bastante demonstrado em relação à família, não se colocando como mulheres submissas, característica muito valorizada em determinadas épocas de nossa sociedade. É o caso de Marta (*Mulher*), Maysa e Mariana (*Cinquentinha*), mulheres que romperam o estereótipo de suas gerações. Além delas, outras também seguem carreiras de sucesso, como Mercedes (artista plástica); as detetives de *Delegacia de Mulheres*, que sempre entoam amor pelo trabalho; Rosa Maria (“A Sexóloga de Floripa”) e Mirtes (“A Indomável do Ceará”) que demonstram orgulho de suas ações profissionais; ou a fotógrafa Mariana, segundo ela “a mais requisitada fotógrafa de moda do país”, e a atriz Lara Romero – ambas de *Cinquentinha*, que salva Daniel das mãos do dono do morro, devido ao seu sucesso como atriz de telenovelas. Em contraponto, Malu, apesar de exercer profissão escolhida, sem ser algo tomado apenas para o sustento, passa por agruras, visto não ser um trabalho com a melhor remuneração possível, o que gera, em alguns momentos, reclamação de uma ou outra dificuldade financeira. Em oposição, algumas outras protagonistas exercem funções apenas para sustento, como a diarista Marinete, ou as exercidas pelas garotas do *Antônia* – como já anteriormente apresentadas; ou

ainda a submissão (falseada talvez) de Gleicy ao concordar em não trabalhar fora, atendendo ao pedido do marido. Além dessas, duas outras que atuam por ideologia: Diana e Ana, de *As Cariocas*. A primeira, assim que encontra o filho, se desvincula da organização pela qual buscava justiça aonde não era encontrada pelos meios tradicionais – o seriado, na verdade, foi interrompido em função da gravidez da atriz Malu Mader. Ana, interpretada por Cleo Pires, é o “O Anjo de Alagoas”, e busca vingança aonde a justiça não alcança.

Aline é personagem não-convencional, mas, ao mesmo tempo em que traz deslocamentos do estereótipo do feminino, também os reproduz: se assume ninfomaniaca, vive uma relação de políamor, morando com dois namorados, mas também reproduz o grau de histeria e irritabilidade de uma mulher na tpm, por exemplo, escreve um diário, entre outras coisas. Uma mulher bastante crível, que apresenta altos e baixos, mas ainda assim sendo classificada como uma “personagem plana”, visto que já sabemos o que esperar dela.

Uma dualidade do estereótipo do feminino também é apresentada em *A Justiceira*. Enquanto a protagonista, apesar de valente e determinada, é também uma mulher chorona, mais sensível e que se abala com mais facilidade diante de situações dramáticas. Augusta, a comandante da organização a qual Diana se vincula, foi torturada na ditadura militar (pelo pai da protagonista, inclusive), sendo mais durona, nada chorona e também não demonstrando qualquer fragilidade emocional.

*Antônia*, por sua vez, traz um discurso bastante defensor dos direitos das mulheres. O primeiro episódio, apresentado em 17/11/2006, (*De volta pra casa*, direção de Luciano Moura; roteiro de Elena Soárez, Fernando Meirelles, Jorge Furtado, Luciano Moura e Tata Amaral) já traz parte da temática a ser discutida no seriado. Apesar de não carregar em si um discurso panfletário, direto, o programa em vários momentos debate a questão do feminino. Logo no início, por exemplo, quando Preta, em voz *over*, apresenta as amigas, na vez de Lena, a cena mostra a *rapper* discutindo com o marido (JP), que implica com a roupa de trabalho dela (um minúsculo short) e que não quer deixá-la sair e ir ao encontro de Bárbarah, que sai da cadeia em seu primeiro dia de condicional.

[JP arranca todas as roupas dela do guarda-roupa e joga no chão.]

JP: Eu faço isso aqui!

Lena: Pô! A Bárbarah é minha amiga! Ela é minha amiga!

JP: Vai começar a palhaçada, tudo de novo, de showzinho, né?

Lena: Olha, eu tenho certeza, de que se fosse seus amiguinhos, você não ia dar essa mancada!

JP: É! Só que eu não tenho amigo preso, não! Tá!

Lena: Ah! Eu não posso cantar! Eu não posso trabalhar! Eu não posso ter amiga! Eu posso respirar?

JP: Meu, meu... seu negócio é se exhibir! É isso!

Lena: E o seu negócio é me exibir!

JP: É! Mulher serve pra quê, então?

Lena: Ah! Nessa casa? Nessa casa serve pra colocar dinheiro. Ou você resolveu trabalhar, JP? Hein?

JP: Mano... [e sai]

O diálogo traz várias problemáticas das questões do feminino, como as questões da roupa (o mando – ou ausência de – sobre o próprio corpo), o uso da mulher como objeto sexual e de exibição aos amigos; e, também, e mais atual, o assumir a chefia da casa e sustentar a mesma, mesmo diante da presença masculina.

Assim, nessa diversidade e multiplicidade de personalidades, podemos dizer que a representação do feminino na teledramaturgia é bastante diversa, trazendo mulheres muito reais, que oscilam em suas decisões, e nem por isso podem ser consideradas frágeis ou vulneráveis. O que se pode afirmar delas, ao contrário, é que são fortes, decididas, determinadas, mas isso não impossibilita momentos de fragilidade, de incoerências, de mudanças em seus posicionamentos; em outras palavras, momentos de concretude, de realidade, de verossimilhança. Mulheres reais, que encontramos em nosso dia a dia, e em nós mesmas.

Enfim, em nossa reflexão final, quando pensamos sobre o atravessamento que os gêneros discursivos podem ter – aqui, especificamente, a teledramaturgia –, temos que nos ater que os programas ali contidos são entretenimento, não estão ali para responder as demandas do movimento feminista ou de quaisquer outros grupos/movimentos. Afinal, eles não são “o” movimento, ou “do” movimento.

Assim, como foi com a revista *Raça Brasil*: ela não era criação do movimento negro, mas fazia uso de suas páginas para também problematizar as questões político-sociais pertencentes a esse grupo étnico. E aqui, não é diferente: a pesquisa foca em programas de entretenimento: “1) ato ou efeito de entreter(-se), de distrair(-se); 2) aquilo que distrai, entretém; distração, divertimento; sinonímia de divertimento e passatempo” (HOUAISS, online<sup>123</sup>). Assim, são esses programas. Não são programas políticos, que buscam esse debate em seu centro. São programas de entretenimento, e que, em muitos momentos, problematizam as questões do movimento.

De nossas observações, acreditamos que a teledramaturgia cumpra – ainda que parcialmente – aquilo com que o diretor Luiz Fernando Carvalho coloca como um “dever” da televisão: formar cidadãos. Mas, isso só é possível por dois motivos: 1) A credibilidade do veículo junto a seu público (cf. informações na parte I desta tese); 2) o poder de influência que os meios de comunicação têm junto a seu público.

<sup>123</sup> <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=entretenimento>

Discursivamente, quando refletimos sobre a teledramaturgia e a influência dela sobre seus telespectadores, uma das questões que mais se apresenta: quais efeitos de sentido essas enunciações têm sobre seu público? Tal como suas personagens, acreditamos que esses efeitos povoam os mais diversos patamares, tanto reafirmando, quanto deslocando significados sociais. Tal como anteriormente apresentado, quando uma temática surge na televisão, ela já está posta de alguma forma na sociedade – afinal, nós somos a televisão e a televisão somos nós. Mas, isso não é impedimento para que haja ousadia nos discursos ali dados. O fato de um tema já estar na sociedade, não significa que ele não possa ser rejeitado pelo público, como tantas vezes já vimos acontecer.

Se temos nas *Antônias* e em outras protagonistas mulheres fortes, empoderadas que, inclusive, rompem com o padrão, o comum – ainda que mais na teledramaturgia do que na “vida real” – temos que essas ocorrências mostram um efeito de sentido de possibilidade, criam novas demandas e fortalecem àquelas que pertencem a grupos mais ainda discriminados, como as mulheres negras e/ou nordestinas.

Enfim, temos uma *sociotecnologia do gênero* cujo sistema de sexo-gênero é bastante modificado ao longo do tempo, em alguns momentos deslocando e apresentando novos valores, novas demandas, novas construções sociais e, em outros reafirmando o que já está posto em nossa sociedade. Também acreditamos que essas mudanças não são estanques ou, menos ainda, que ocorram de forma isolada na sociedade. Assim, ao mesmo tempo que deslocam um aspecto, reafirmam outro. E essa é uma característica inerente a todos nós, em qualquer tempo: a volubilidade da vida, do ser humano, da sociedade.





REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS  
**BIBLIOGRAFIA**



# Bibliografia e Referências Audiovisuais

## 8.1 Bibliografia

- ADICHIE, Chimamanda. O Perigo da História Única. TED Talks, out 2009. Disponível em: [https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story?language=pt-br](https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br). Acesso em: 23 maio 2010.
- AGUIAR, Ronaldo Conde. *Almanaque da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.
- ALMEIDA, Heloísa Buarque de. *Melodrama Comercial: reflexões sobre a feminilização da telenovela*. Cadernos Pagu, nº 19. Campinas: 2002, pp. 171-194.
- ALMEIDA, Heloísa Buarque de. *Consumidoras e heroínas: gênero na telenovela*. Estudos Feministas. Florianópolis, v. 15, n.1, janeiro-abril 2007, pp. 177-192.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *Gênero, Identidade, Diferença*. Aletria: Revista de Estudos de **Literatura**. Belo Horizonte: UFMG. V.9, N.1, 2002.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. **Prefácio – Apresentando Spivak**. In: SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode O Subalterno Falar?*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- ANITTA E PITY discordam em debate sobre liberdade sexual feminina. **Altas Horas**, Rede Globo, 06 dez. 2014. Disponível em: <http://globoTV.globo.com/rede-globo/altas-horas/v/anitta-e-pitty-discordam-em-debate-sobre-liberdade-sexual-feminina/3815453/> Acesso em: 07 dez. 2014.
- ARAÚJO, Emanuel. A Arte da Sedução: sexualidade feminina na Colônia. In: PRIORI, Mary Del (org.); PINSKY, Carla Bassanezi (coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*. 10a. ed. São Paulo: Contexto, 2013, p. 45-77.
- ARAÚJO, Joel Zito. *A Negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. 2a. ed. São Paulo: Senac, 2004.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1993.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 6a. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- BALOGH, Anna Maria; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. *Adaptações e Remakes: entrando no jardim dos caminhos que se cruzam*. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de (org.) *Ficção Televisiva no Brasil: temas e perspectivas*. São Paulo: Globo, 2009, p. 313-351.
- BARBOSA, Ivan Santo; TRINDADE, Eneus. *Enunciação publicitária e suas possibilidades*. **Acta Semiotica et Linguística**, São Paulo, V.12, N.1, p. 59-70, 2007.



- BARBOSA, Marialva Carlos. *Imaginação Televisual e os Primórdios da TV no Brasil*. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **História da Televisão no Brasil: do início aos dias de hoje**. São Paulo: Contexto, 2010, p. 15-35.
- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo: fatos e mitos*. Vol. 1. 4a. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo: a experiência vivida*. Vol. 2. 2a. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BLIKSTEIN, Izidoro. *Kaspar Hauser ou A Fabricação da Realidade*. 9a. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- BRAIT, Beth. *A Personagem*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1990.
- BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. 2a ed. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2004.
- BRASIL, 2014. Pesquisa Brasileira de Mídia 2014 Hábitos de Consumo de Mídia pela População Brasileira. Disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/download/PesquisaBrasileiradeMidia2014.pdf>. Acesso em 12 fev. 2016.
- BRAUNE, Bia & XAVIER, Ricardo. *Almanaque da TV*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- BRÍGIDO, Edimar Inocêncio. *Michel Foucault: uma análise do poder*. **Ver. Direito Econ.Socioambiental, Curitiba, v.4, n.1, p. 56-75, jan./jun. 2013.**
- BRUNER, Jerome. *A Interpretação Narrativa da Realidade*. In: \_\_\_\_\_. *A Cultura da Educação*. Porto Alegre: Artmed, 2001.
- BUTLER, Judith: *Problemas de Gênero*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.
- CALABRE, Lia. *A Era do Rádio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- CARVALHO, Luiz Fernando. *Luiz Fernando Carvalho critica novelas tradicionais e cruza conto de fadas e HQ. Serafina*. Folha de S. Paulo. 27 abr. 2014. Entrevista concedida a Sylvia Colombo. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/serafina/2014/04/1445086-luiz-fernando-carvalho-critica-novelas-tradicionais-e-cruza-conto-de-fadas-e-hq.shtml>. Acesso em 28 dez. 2014.
- CARVALHO, Luiz Fernando. “A maior função da televisão é criar cidadãos”, diz Luiz Fernando Carvalho. Ilustrada. Folha de S. Paulo. 31 jan. 2016 (a). Entrevista concedida a Lígia Mesquita. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/01/1734731-a-maior-funcao-da-televisao-e-criar-cidadaos-diz-luiz-fernando-carvalho.shtml>. Acesso em 12 set. 2016.
- CARVALHO, Luiz Fernando. Velho Chico | “Stanley Kubrick da TV brasileira”, diretor Luiz Fernando Carvalho fala sobre a novela. Séries e TV. Omelete. 14 mar. 2016 (b) Entrevista concedida a Rodrigo Fonseca. Disponível em: <https://omelete.uol.com.br/series-tv/entrevista/velho-chico-stanley-kubrick-da-tv-brasileira-diretor-luiz-fernando-carvalho-fala-sobre-a-novela/>. Acesso em 12 set. 2016.
- CAZARRÉ, Marieta. Com 600 mortes em seis anos, Brasil é o que mais mata travestis e transexuais. EBC Agência Brasil. 13 nov. 2015. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2015-11/com-600-mortes-em-seis-anos-brasil-e-o-que-mais-mata-travestis-e>. Acesso em 02 fev. 2016.
- CENSO DEMOGRÁFICO 2010. Características gerais da população, religião e pessoas com deficiência. Rio de Janeiro: IBGE, 2012. Disponível em: <http://censo2010.ibge.gov.br/> Acesso em: mar. 2015.

- CENSO DEMOGRÁFICO 2000. Características gerais da população, religião e pessoas com deficiência. Rio de Janeiro: IBGE, 2003. Disponível em: [http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/83/cd\\_2000\\_caracteristicas\\_populacao\\_amostra.pdf](http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/83/cd_2000_caracteristicas_populacao_amostra.pdf). Acesso em: mar. 2015.
- CENSO DEMOGRÁFICO 1991. Características gerais da população, religião e pessoas com deficiência. Rio de Janeiro: IBGE, S/D. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censodem/default.shtm>. Acesso em: mar. 2015.
- CENSOS DEMOGRÁFICOS 1950-1980: pesquisa realizada *in loco* no IBGE/SP.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das Mídias*. São Paulo: Editora Contexto, 2006.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso Político*. 2a ed. São Paulo: Editora Contexto, 2011.
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: UFMG/Humanitas, 2008.
- D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e Família Burguesa. In: PRIORI, Mary Del (org.); PINSKY, Carla Bassanezi (coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*. 10a. ed. São Paulo: Contexto, 2013, p. 223-240.
- DE LAURETIS, Teresa. *A Tecnologia do Gênero*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.
- DICIONÁRIO DA TV GLOBO*, v.1: programas de dramaturgia & entretenimento. Projeto Memória das Organizações Globo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- DUVEEN, Gerard. *Introdução: o poder das ideias*. In: MOSCOVICI, Serge. *Representações Sociais: investigações em Psicologia Social*. 10a. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. p. 7-28.
- EBC – Empresa Brasileira de Comunicação. *Conheça 8 mulheres que influenciaram a luta pelos direitos femininos no Brasil*. Portal EBC. Disponível em: <http://www.ebc.com.br/cidadania/2016/03/feminismo-conheca-mulheres-precursoras-da-luta-pelos-direitos-da-mulher-no-brasil>. Acesso em: 17 jul. 2016.
- ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- ENGEL, Magali. *Psiquiatria e Feminilidade*. In: PRIORI, Mary Del (org.); PINSKY, Carla Bassanezi (coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*. 10a. ed. São Paulo: Contexto, 2013, p. 322-361.
- FALCI, Miridan Knox. *Mulheres do Sertão Nordeste*. In: PRIORI, Mary Del (org.); PINSKY, Carla Bassanezi (coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*. 10a. ed. São Paulo: Contexto, 2013, p. 241-277.
- FATOS E Imagens: artigos ilustrados de fatos e conjunturas do Brasil. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), S/D. Disponível em <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/A15>. Acesso em: 05 dez. 2014.
- FELTRIN, Ricardo. *Abordagem ao racismo em “Velho Chico” foi exigência pessoal do diretor*. Velho Chico. Uol TV e Famosos. 03 jul. 2016. Disponível em: <http://tvefamosos.uol.com.br/noticias/ooops/2016/07/03/abordagem-ao-racismo-em-velho-chico-foi-insistencia-pessoal-de-diretor.htm>. Acesso em 12 set. 2016.
- FERNANDES, Ismael. *Memória da Telenovela Brasileira*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- FERRO, Marc. *O filme: uma contra-análise da sociedade?* In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (orgs.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro, Francisco Alves Ed., 1976, p. 199 - 215.

- FÍGARO, Roseli (org.). *Comunicação e Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2013.
- FIGUEIREDO, Luciano. Mulheres nas Minas Gerais. In: PRIORI, Mary Del (org.); PINSKY, Carla Bassanezi (coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*. 10a. ed. São Paulo: Contexto, 2013, p. 141-188.
- FOLHA de S. Paulo. Desigualdade no Brasil. 08 jun. 2015. Disponível em: <http://temas.folha.uol.com.br/desigualdade-no-brasil/negros/com-metade-da-populacao-negros-sao-so-18-em-cargos-de-destaque-no-brasil.shtml>. Acesso em 30 ago. 2016.
- FONSECA, Cláudia. Ser Mulher, Mãe e Pobre. In: PRIORI, Mary Del (org.); PINSKY, Carla Bassanezi (coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*. 10a. ed. São Paulo: Contexto, 2013, p. 510-553.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do Romance*. 4a. ed. rev. São Paulo: Globo Livros, 2005 (ebook).
- FÓRUM Brasileiro de Segurança Pública. *Anuário Brasileiro de Segurança, 2015*. Disponível em: [http://www.forumseguranca.org.br/storage/download//anuario\\_2015.retificado\\_.pdf](http://www.forumseguranca.org.br/storage/download//anuario_2015.retificado_.pdf). Acesso em 13 mar. 2016.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Vol. 1. 18a ed. São Paulo: Graal, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. 13a ed. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade: a vontade de saber*. Vol.1. 7a ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- FREITAS, Maurício. Globo completa 50 anos! Confira o ranking das novelas com maior audiência da história da emissora. **TV Foco**. 24 abr. 2015. Disponível em: <http://www.otvfoco.com.br/globo-completa-50-anos-confira-o-ranking-das-novelas-com-maior-audiencia-da-historia-da-emissora/#ixzz4KmeKH000>. Acesso em 09 mar. 2016.
- GARCÍA-CANCLINI, Nestor. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008
- GARCIA, Carla Cristina; LIPPI Débora Baldin Fernandes. 18 Mulheres Brasileiras que Fizeram a Diferença Parte I. **Revista Fórum Semanal**, ed. 167, 07 out 2014a, online. Disponível em: <http://www.revistaforum.com.br/digital/167/18-mulheres-brasileiras-que-fizeram-diferenca-parte-1/>.
- GARCIA, Carla Cristina; LIPPI Débora Baldin Fernandes. 18 Mulheres Brasileiras que Fizeram a Diferença Parte II. **Revista Fórum Semanal**, ed. 167, 07 out 2014b, online. Disponível em: <http://www.revistaforum.com.br/digital/167/18-mulheres-brasileiras-que-fizeram-diferenca-parte-2/>.
- GIULANI, Paola Cappellin. Os Movimentos de Trabalhadoras e a Sociedade Brasileira. In: PRIORI, Mary Del (org.); PINSKY, Carla Bassanezi (coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*. 10a. ed. São Paulo: Contexto, 2013, p. 640-668.
- GODINHO, Renato Domith. Como foi inventada a televisão. **Mundo Estranho**. Edição 10. S/D. Disponível em <<http://mundoestranho.abril.com.br/materia/como-foi-inventada-a-televisao>>. Acesso em 02 abr. 2016.
- GOMES, Mayra Rodrigues. *Ao Abrigo dos Discursos Circulantes*. **Rumores**. Ed. 12. Ano 6. N. 2, jul. – dez. 2012.
- GOMES, Mayra Rodrigues. *Comunicação e identificação: ressonâncias no jornalismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- GOMES, Mayra Rodrigues. *Poder no Jornalismo*. São Paulo: Hacker Editores / Edusp, 2003.
- GRAVAÇÃO E EDIÇÃO em Televisão. Tudo sobre TV: Gravação – Técnicas. Disponível em: <http://www.tudosobretv.com.br/grava/> Acesso em 17 abr. 2013.
- GROSS, Daniele (RAMOS, Daniele Gross). *Raça em Revista: identidade e discurso na mídia negra*. 2010. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11a ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006a.
- HALL, Stuart. *Quem precisa da identidade?* In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença*. 6a ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006b.
- HALL, Stuart. *Identidade Cultural e Diáspora*. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. N. 24, Cidadania. Brasília: IPHAN, fev. 1996. p. 68-75
- HALL, Stuart. *Quem precisa da identidade?* In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença*. 6a ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006b.
- HAMBURGER, Esther. Diluindo Fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: MORAIS, Fernando A.; SCHWARCZ, Lilia Moritz (orgs.). *História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea* (Vol. 4). São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 439-487
- HAMBURGER, Esther. ***O Brasil Antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005a.**
- HAMBURGER, Esther. Política da Representação. *Contracampo: Revista do Programa de pós-graduação em comunicação*, Niterói, n. 8, p. 49-60, 2003.
- HAMBURGER, Esther. *Políticas da Representação: ficção e documentário em Ônibus 174*. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir. *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005b.
- HAMBURGER, Esther. ***Violência e Pobreza no Cinema Brasileiro Recente: reflexões sobre a idéia de espetáculo*. Novos Estudos CEBRAP. N. 78. São Paulo: jul. 2007.**
- HAMBURGER, Esther; STÜCKER, Ananda; CARVALHO, Laura; RAMOS, Miguel. Cinema contemporâneo e políticas da representação da e na urbe paulistana. In: KOWARICK, Lúcio; MARQUES, Eduardo (orgs.). *São Paulo: novos percursos e atores*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- HOUAISS, Antônio. Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/>. Acesso: entre 2012 e 2016, em várias datas.
- IBGE. *A Janela Para Olhar o País: PNAD – Pesquisa Nacional Por Amostra de Domicílios: Brasil e Síntese de Indicadores 2013*. Rio de Janeiro: IBGE, 18 set. 2014.
- IBGE. *Domicílios particulares permanentes, total e com bens duráveis, segundo as Grandes Regiões e as Unidades da Federação – 2010* (Tabela 8.6). In: *Censo Demográfico 2010: resultados preliminares da amostra*. IBGE. Disponível em: [http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/resultados\\_preliminares\\_amostra/default\\_resultados\\_preliminares\\_amostra.shtm](http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/resultados_preliminares_amostra/default_resultados_preliminares_amostra.shtm). Acesso em: 20 jul 2012.
- IBGE. Síntese de Indicadores Sociais: uma análise das condições de vida da população brasileira. Coordenação de População e Indicadores Sociais. Rio de Janeiro: IBGE, 2015.
- IBGE. Projeção da População do Brasil por sexo e idade: 2000 – 2060. Disponível em: [http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/projecao\\_da\\_populacao/2013/default\\_tab.shtm](http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/projecao_da_populacao/2013/default_tab.shtm). Acesso em: 15 jul 2016.
- ICIZUKA, Atilio de Castro; ABDALLAH, Rhamice Ibrahim Ali Ahmad. A trajetória da descriminalização do adultério no direito brasileiro: uma análise à luz das transformações sociais e da política jurídica. *Revista Eletrônica Direito e Política*, Itajaí, v.2, n.3, 3º quadrimestre de 2007. Disponível em: [www.univali.br/direitoepolitica](http://www.univali.br/direitoepolitica)
- INSTITUTO PAULO MONTENEGRO. *Instituto Paulo Montenegro e Ação Educativa mostram evolução do alfabetismo funcional na última década*. INAF (Indicador de Alfabetismo Funcional) 2011-2012. Disponível em [http://www.ipm.org.br/ipmb\\_pagina.php?mpg=4.02.01.00.00&ver=por](http://www.ipm.org.br/ipmb_pagina.php?mpg=4.02.01.00.00&ver=por). Acesso em 14 dez. 2014.

IPEA. Retrato das desigualdades de gênero e raça / Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada ... [et al.]. - 4ª ed. - Brasília: Ipea, 2011.

IZUMINO, Wânia Pasinato. *Violência Contra a Mulher no Brasil: acesso à justiça e construção da cidadania de gênero*. VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais. Coimbra, set. 2004. Disponível em: <http://www.ces.uc.pt/lab2004/inscricao/pdfs/painell2/WaniaPasinatoIzumino.pdf>. Acesso em 12 maio 2014.

JOHNSON, Allan G. *Dicionário de Sociologia: guia prático da linguagem sociológica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

JOST, François. *Compreender a Televisão*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

JOST, François. *Do que as séries americanas são sintoma?*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

JOST, François. *Seis Lições Sobre Televisão*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

KORNIS, Mônica Almeida. *Agosto e agostos: a história na mídia*. In: GOMES, Angela de Castro (org.). **Vargas e a Crise dos Anos 50**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994. p. 97-112.

KORNIS, Mônica Almeida. *Uma história do Brasil recente nas minisséries da Rede Globo*. 2000. 178f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação), Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, 2000.

KORNIS, Mônica Almeida. *O Brasil de JK: sociedade e cultura nos anos 1950*. FGV CPDoc. S/D. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Sociedade/Anos1950>. Acesso em: 09 jul. 2016.

LE DOEUFF, Michèle. *Le Sexe du savoir*. Paris: Aubier, 1998.

LEITE, Francisco. *A propaganda contra intuitiva*. 2007. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

LOBO, Narciso J. F. *A busca de uma teledramaturgia nacional*. XXIII Congresso de Ciências da Comunicação, Manaus, 2000. [gt21b4.pdf] Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacopnal.shtml>. Acesso em: 11 dez. 2014.

LOPES, Maria Immaculata Vassallo de. *Para uma revisão das identidades coletivas em tempo de globalização*. In: \_\_\_\_ (org.) *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Edições Loyola, 2004, p. 120-137.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. 3. ed. São Paulo: Senac, 2003.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas, SP, Papyrus Editora, 1997.

MACHADO, Arlindo. Prefácio. In: XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de Textos de Comunicação*. São Paulo: Cortez, 2013.

MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas da enunciação*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008a.

MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos Discursos*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008b.

MAINGUENEAU, Dominique. *A propósito do ethos*. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (orgs.). São Paulo: Contexto, 2008c, p.11-29.

MAINGUENEAU, Dominique. *Termos-Chave de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2006b.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*. São Paulo: Contexto, 2006a.

**MAIOR, Marcel Souto. Almanaque da TV Globo. São Paulo: Globo, 2006.**



- MALCHER, Maria Ataíde. *A Memória da Telenovela: legitimação e gerenciamento*. São Paulo: Alexa Cultural, 2003.
- MALCHER, Maria Ataíde. *Teledramaturgia: agente estratégico na construção da TV aberta brasileira*. São Paulo: Intercom, 2009.
- MARCONDES FILHO, Ciro. *Televisão: a vida pelo vídeo*. São Paulo: Moderna, 1988.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2 ed., 2006.
- MARTINS, Carlos Augusto de Miranda e. *Racismo anunciado: o negro e a publicidade no Brasil (1985-2005)*. 2010. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- MATTOS, Sérgio. *História da Televisão brasileira: uma visão econômica, social e política*. 3a. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.
- MAURO, Rosana; TRINDADE, Eneus. *A construção da identidade discursiva em torno do consumo pela análise da personagem Solange de Fina Estampa*. **Comunicação e Entretenimento**: práticas sociais, indústrias e linguagens. Vol. 19, N.01, 1º semestre 2012a.
- MAURO, Rosana; TRINDADE, Eneus. *Telenovela e discurso como mudança social na análise da personagem Maria da Penha em Cheias de Charme*. **Em Questão**, V.18, N.2. Porto Alegre: jul./dez. 2012b. p. 169-182.
- MAZZARA, Bruno M. *Esteretipos y Prejuicios*. Madrid: Acento, 1999.
- MEIO E MENSAGEM. *Pesquisas mostram TV aberta na ponta e com folga*. **Meio e Mensagem**: especial TV aberta. São Paulo: Grupo M&M, 28 abr 2014.
- MEIRELLES, Renato. *Até quem tem dinheiro no Brasil se acha da classe média*. Exame. Brasil. 18 nov. 2012. Entrevista concedida a Marco Prates. Disponível em: <http://exame.abril.com.br/brasil/noticias/ate-quem-tem-dinheiro-no-brasil-se-acha-da-classe-media>. Acesso em: 18 jan. 2015.
- MEMÓRIA GLOBO. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/>. Acesso em datas diversas, colocadas ao longo do texto, de acordo com a consulta.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
- MIGUEL, Luis Felipe; BIROLI, Flávia. *Feminismo e Política: uma introdução*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- MIRA, Maria Celeste. *O leitor e a banca de revistas*. São Paulo: Olho D'Água / FAPESP, 2001.
- MIRA, Maria Celeste. *O masculino e o feminino nas narrativas da cultura de massa ou o deslocamento do olhar*. **Cadernos Pagu** n. 21. Campinas: Unicamp, 2003. p. 13-38
- MORETTIN, Eduardo Victorio. *A representação da história no cinema brasileiro (1907-1949)*. In: *Anais do Museu Paulista: história e cultura material*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993, p. 249-271.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no séc. XX: necrose*. 3 ed./3a reimpressão. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no séc. XX: neurose*. 9 ed./2a reimpressão. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- MOSCOVICI, Serge. *La Psychanalyse, son image et son public*. Paris: PUF, 1961/1976.
- MOSCOVICI, Serge. *Representações Sociais: investigações em Psicologia Social*. 10a. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- MOTTER, Maria Lourdes. *A Telenovela: documento histórico e lugar de memória*. *Revista USP*, n. 48, dez.-fev. São Paulo: 2000-2001, p. 74-87.

- MOTTER, Maria Lourdes. *Ficção e Realidade: a construção do cotidiano na telenovela*. São Paulo: Alexa Cultural, 2003a.
- MOTTER, Maria Lourdes. O que a ficção pode fazer pela realidade? *Comunicação & Educação*. Nº 26. São Paulo: jan./abr. 2003b, p. 75-79.
- MOTTER, Maria Lourdes; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Gênero Teledramatúrgico: entre a imposição e a criatividade. *Revista USP*, n. 76, dez.-fev. São Paulo: 2007-2008, p. 157-166.
- MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Ecos da Memória da nação na Minissérie Queridos Amigos. *Revista Comunicare*, v. 10, n. 2, 2º semestre 2010.
- MURAKAMI, Mariane Harumi. *Da fantasia ao transmídia: modernização do gênero telenovela brasileira*. 2015. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-26052015-115453/>>. Acesso em: 2016-03-07.
- NAPOLITANO, Marcos. *A história depois do papel*. In: PINSKY, Carla B. *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 235 – 289.
- NEIBURG, Federico. *Apresentação à Edição Brasileira. A sociologia das relações de poder de Norbert Elias*. In: ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- OBSERVATÓRIO Brasil da Igualdade de Gênero. Homens recebem salários 30% maiores que as mulheres no Brasil. S/D. Disponível em: <http://www.observatoriodegenero.gov.br/menu/noticias/homens-recebem-salarios-30-maiores-que-as-mulheres-no-brasil>. Acesso em: 02 set. 2016.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de Televisão*. 2a. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- PASCHOALICK, Paula; GROSS, Daniele. A favela: narrativas migrantes e perspectivas de futuro em cinco produções audiovisuais. In: XVI Estudos de Cinema e Audiovisual Socine – Anais de Textos completos – São Paulo: Socine, 2013. p. 681-688
- PEDRO, Joana Maria. *A experiência com contraceptivos no Brasil: uma questão de geração*. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº 45, 2003, pp. 239-260.
- PEDRO, Joana Maria. Mulheres do Sul. In: PRIORI, Mary Del (org.); PINSKY, Carla Bassanezi (coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*. 10a. ed. São Paulo: Contexto, 2013, p. 278-321.
- PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história* Bauru: Edusc, 2005.
- PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Contexto, 2015.
- PINSKY, Carla Bassanezi. Mulheres dos Anos Dourados. In: PRIORI, Mary Del (org.); PINSKY, Carla Bassanezi (coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*. 10a. ed. São Paulo: Contexto, 2013, p. 607-639.
- PISCITELLI, Adriana. *Recriando a (categoria) mulher?* In: ALGRANTI, Leila (org.). *A prática feminista e o conceito de gênero*. Textos Didáticos, n. 48. Campinas: IFCH-Unicamp, 2002, pp. 7-42.
- PNAD (Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio) – 1951 a 2015. IBGE. Disponível em: <http://www.sidra.ibge.gov.br/> Acesso em fev., mar. E abr. 2016.
- POSSENTI, Sírio. *Ler embalagens*. In: \_\_\_\_\_. *Questões para analistas do discurso*. São Paulo: Parábola, 2009.
- PRIOLLI, Gabriel. *A Arte de Vender Sabonete*. In: PEREIRA JUNIOR, Luiz Costa. *A Vida Com a TV: o poder da televisão no cotidiano*. São Paulo: Senac, 2002.
- PRIORI, Mary Del (org.); PINSKY, Carla Bassanezi (coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*. 10a. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

PROPP, Vladimir Iakovlevitch. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

RABAÇA, Carlos Alberto; BARBOSA, Gustavo Guimarães. *Dicionário de Comunicação*. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

RABENHORST, Eduardo Ramalho; CAMARGO, Raquel Peixoto do Amaral. *(Re)presentar: contribuições das teorias feministas à noção de representação*. **Estudos Feministas**. Florianópolis, n. 21 (3): 496, setembro-dezembro/2013. p. 981-1000.

RAGO, Margareth. Trabalho Feminino e Sexualidade. In: PRIORI, Mary Del (org.); PINSKY, Carla Bassanezi (coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*. 10a. ed. São Paulo: Contexto, 2013, p. 578-606.

RAMINELLI, Ronald. Eva Tupinambá. In: PRIORI, Mary Del (org.); PINSKY, Carla Bassanezi (coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*. 10a. ed. São Paulo: Contexto, 2013, p. 11-44.

RAMOS, Daniele Gross. *Percepção, compreensão e humanidade: os atos de linguagem e seus sujeitos* (Resenha). **Rumores** – Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias (USP). Volume 2, Número 2, São Paulo, Janeiro-Julho de 2008. Disponível em: [http://www.rumores.usp.br/artigos2.asp?cod\\_atual=126](http://www.rumores.usp.br/artigos2.asp?cod_atual=126).

RANCIÈRE, Jacques. A democracia literária. Depoimento [18 dez 2007]. S/1: **Revista Trópico: dossiê crítica literária**. Entrevista concedida a Leneide Duarte-Plon. Disponível em <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2943,1.shl>. Acesso em 19 out 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Campinas: Papyrus, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: 34, 2005.

RIBEIRO, Renato Janine. *Conversa Animada*. In: PEREIRA JUNIOR, Luiz Costa. **A Vida Com a TV: o poder da televisão no cotidiano**. São Paulo: Senac, 2002.

ROBERTSON, Robert. Glocalização. *Teoria Social e Cultura Global*. Petrópolis: Vozes, 1992, p. 246-268.

RONDELLI, Elizabeth. *Realidade e Ficção no Discurso Televisivo*. **Letras**, Curitiba, PR, n. 48, p. 149-162, 1997

RUBIN, Gayle. *O tráfico de Mulheres: notas sobre a "economia política" do sexo*. Recife: SOS Corpo, março de 1993.

RUFFATO, Luiz. *Prefácio*. In: FORSTER, E. M. *Aspectos do Romance*. 4a. ed. rev. São Paulo: Globo Livros, 2005 (ebook).

SALGADO, Luciana. *Um ethos para Hércules: produção dos sentidos e tratamento editorial de textos*. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana. **Ethos Discursivo**. São Paulo: Contexto, 2008.

SANTOS, Cecília MacDowell. *Women's Police Stations: gender, violence, and justice in São Paulo, Brazil*. New York, Palgrave, 2005.

SARTORI, Giovanni. *Homo Videns: televisão e pós-pensamento*. Bauru, SP: Edusc, 2001.

SCARPATI, Arielle Sagrillo. *Cultura machista faz com que vítimas de estupro não reconheçam violência, diz psicóloga*. **BBC Brasil**. 30 maio 2016. Entrevista concedida a Camilla Costa. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/brasil-36402034>. Acesso em: 15 jul. 2016.

SILVA, Benedita da. *Abertura*. In: RAMOS, Silvia (org.). *Mídia e racismo*. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

SILVA, Maria Aparecida Moraes. De Colona a Boia-Fria. In: PRIORI, Mary Del (org.); PINSKY, Carla Bassanezi (coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*. 10a. ed. São Paulo: Contexto, 2013, p. 554-577.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *A produção social da identidade e da diferença*. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença*. 6a ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.



SILVERSTONE, Roger. Por que estudar a Mídia? 2a. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

SOARES, Luiz Eduardo. *Luiz Eduardo Soares escreve sobre a intensidade da forma em 'Suburbia'*. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/revista-da-tv/luiz-eduardo-soares-escreve-sobre-intensidade-da-forma-em-suburbia-6733970>. Acesso em 28 dez. 2014.

SOARES, Rosana de Lima. *Margens da comunicação: discurso e mídias*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2009.

SOARES, Rosana de Lima. *Por um modo de pensar a comunicação: linguagem e inconsciente*. **Líbero**, São Paulo – SP, v. 6, n. 11, p. 70-81, 2003.

SOARES, Rosana de Lima. Comunicação entre culturas: cinema brasileiro e estigmas sociais. In: VII Congresso Latino-Americano de Ciências da Comunicação (Alaic), 2004, La Plata (Argentina). Anais VII Alaic. La Plata (Argentina) : Alaic, 2004. v. 1.

SOIHET, Rachel. Mulheres Pobres e Violência no Brasil Urbano. In: PRIORI, Mary Del (org.); PINSKY, Carla Bassanezi (coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*. 10a. ed. São Paulo: Contexto, 2013, p. 362-400.

SOUZA, José Carlos Aronchi de. *Gêneros e Formatos na Televisão Brasileira*. São Paulo: Summus, 2004.

SOUZA-E-SILVA, Maria Cecília. Discursividade e Espaço Discursivo. In: FIGARO, Roseli (org.). *Comunicação e Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2013.

SOUSA, Rainer. A Invenção da Televisão. S/D. Disponível em <<http://historiadomundo.uol.com.br/idade-contemporanea/a-invencao-da-televisao.htm>>. Acesso em 02 abr. 2016.

SPIVAK, Gayatri. *Quem Reivindica Alteridade?* In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 187-205

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode O Subalterno Falar?*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STYCER, Mauricio. Corajosa, “Velho Chico” coloca o dedo na ferida do racismo. Blog do Mauricio Stycer. Uol TV e Famosos. 01 jul. 2016. Disponível em: <http://mauriciostycer.blogosfera.uol.com.br/2016/07/01/corajosa-velho-chico-coloca-o-dedo-na-ferida-do-racismo/>. Acesso em 12 set. 2016.

*SUBÚRBIOS E IDENTIDADES*. *Caderno Globo Universidade*, v.1, n.2, mar. 2013. Rio de Janeiro: Globo, 2013.

Teixeira, Luiz Lindomar. *A cidadania no espaço público e privado*. Tese (Doutorado, Serviço Social). Faculdade de História, Direito e Serviço Social. Franca: UNESP, 2006.

TELES, Maria Amélia de Almeida. *Breve História do Feminismo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 2011.

TELLES, Lygia Fagundes. Mulher, Mulheres. In: PRIORI, Mary Del (org.); PINSKY, Carla Bassanezi (coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*. 10a. ed. São Paulo: Contexto, 2013, p. 669-672.

TELLES, Norma. Escritoras, Escritas, Escrituras. In: PRIORI, Mary Del (org.); PINSKY, Carla Bassanezi (coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*. 10a. ed. São Paulo: Contexto, 2013, p. 401-442.

VALE DE ALMEIDA, Miguel. *Gênero, Masculinidade e Poder: revendo um caso do Sul de Portugal*. **Anuário Antropológico/95**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996, p. 161-190.

VALIM, Mauricio. A História da Televisão: da sua invenção ao início das transmissões em cores. Tudo Sobre TV. **História da TV**. S/D. Disponível em <<http://www.tudosobretv.com.br/histortv/histormundi.htm>>. Acesso em 02 abr. 2016.

VALIM, Mauricio. Anos 70 – A História da Televisão no Brasil. Tudo Sobre TV. **História da TV**. S/D. Disponível em: <http://www.tudosobretv.com.br/histortv/tv70.htm>. Acesso em 02 abr. 2016.

VENÂNCIO, Renato Pinto. Maternidade Negada. In: PRIORI, Mary Del (org.); PINSKY, Carla Bassanezi (coord. de textos). História das Mulheres no Brasil. 10a. ed. São Paulo: Contexto, 2013, p. 189-222.

VITERBO, Bruno. Velho Chico: com quantos quilos de arte se faz uma tradição? Trendr. Disponível em: <https://trendr.com.br/velho-chico-com-quantos-quilos-de-arte-se-faz-uma-tradi%C3%A7%C3%A3o-9358c393b134>. Acesso em 12 set. 2016.

WAISELFISZ, Julio Jacobo. Mapa da Violência 2015: Homicídio de mulheres no Brasil. Brasília, DF: Onu Para Mulheres, 2015. Disponível em [www.mapadaviolencia.org.br](http://www.mapadaviolencia.org.br).

WILLIAMS, Raymond. O Campo e A Cidade: na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WILLIAMS, Raymond. Política do Modernismo: contra os novos conformistas. São Paulo: Editora Unesp, 2011a.

WILLIAMS, Raymond. Televisión: tecnología y forma cultural. Buenos Aires: Paidós, 2011b.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *Reivindicação dos direitos das mulheres: o primeiro grito feminista*. São Paulo: Edipro, 2015.

WOODWARD, Kathryn, *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença*. 6a ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4a ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

ZANARDO, Lorella. *Il corpo dele donne*. Milano: Feltrinelli, 2010.

ZERO Hora. Mulher negra ganha menos de 40% do que homem branco no Brasil. Caderno Vida e Estilo. 11 mar. 2016. Disponível em: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/vida-e-estilo/noticia/2016/03/mulher-negra-ganha-menos-de-40-do-que-homem-branco-no-brasil-5083605.html>

ZIMERMAN, David. *Vocabulário contemporâneo de psicanálise*. Porto Alegre: Artmed Editora, 2001.

## 8.2 Referências Audiovisuais

**A Casa das Sete Mulheres.** Série, com 53 capítulos. Direção: Jayme Monjardim e Marcos Schechtman, Roteiro: Maria Adelaide Amaral e Walter Negrão. Rede Globo de Televisão. Exibição: 07 jan. a 08 abr. 2003.

**A Diarista.** Seriado, com 4 temporadas, com 118 episódios. Direção: José Alvarenga Júnior. Roteiro: Aloísio de Abreu e Bruno Mazzeo. Rede Globo de Televisão. Exibição: 13 abr. 2004 a 31 jul. 2007.

**A Filha do Demônio.** Minissérie, com cinco episódios. Direção: Atilio Riccò. Roteiro: Ronaldo Ciambroni. Rede Record de Televisão. Exibição: 3 mar. a 7 mar. 1997.

**A História de Ester.** Minissérie, com dez capítulos. Direção: João Camargo. Roteiro: Vivian de Oliveira. Rede Record de Televisão. Exibição: 3 mar. 2010 a 13 abr. 2010.

**A Justiceira.** Seriado, com 12 episódios. Direção: Daniel Filho, Dennis Carvalho, Vicente Amorim, José Alvarenga Júnior. Roteiro: Daniel Filho, Antonio Calmon, Aguinaldo Silva e Doc Comparato. Rede Globo de Televisão. Exibição: 02 abr. a 02 jul. 1997.

**Adorável Psicose.** Seriado, com cinco temporadas, com 60 episódios. Direção: Guga Chermont. Roteiro: Natália Klein. Canal Multishow (cabo). Exibição: 29 ago. 2010 – sem informação de data final.

**Agosto.** Minissérie, com 16 capítulos. Direção: Paulo José. Roteiro: Jorge Furtado e Giba Assis Brasil. Rede Globo de Televisão. Exibição: 24 ago. 1993 a 17 set. 1993.

**Alice.** Série, com 15 episódios (dois especiais). Direção: Karim Aïnouz e Sérgio Machado. Roteiro: sem informação. Canal HBO (cabo). Exibição: 21 set. 2008 a 27 nov. 2010.

**Aline.** Seriado, com duas temporadas, com 13 episódios (um especial). Direção: Mauricio Farias. Roteiro: Mauro Wilson. Rede Globo de Televisão. Exibição: 30 dez. 2008 a 03 mar. 2011.

**Antônia.** Seriado, duas temporadas, com dez episódios. Direção: vários. Roteiro: vários. Rede Globo de Televisão. Exibição: 17 nov. 2006 a 19 out. 2007.

**As Aventuras de Tiazinha.** Seriado. Direção: sem informação. Roteiro: sem informação. Rede Bandeirantes de Televisão. Exibição: 1999 e 2000.

**As Brasileiras.** Seriado, com 22 episódios. Direção: Daniel Filho. Roteiro: Daniel Filho. Rede Globo de Televisão. Exibição: 02 fev. a 28 jun. 2012.

**As Cariocas.** Seriado, com 10 episódios. Direção: Daniel Filho. Roteiro: Euclides Marinho. Rede Globo de Televisão. Exibição: 19 out. a 21 dez. 2010.

**As Confissões de Penélope.** Seriado. Direção: Antonio Abujamra e John Herbert. Roteiro: Sérgio Jockyman. TV Tupi. Exibição: 1969 a 1970.

**Avassaladoras.** Seriado, com 22 episódios. Direção: Mara Mourão e José Carlos Pieri. Roteiro: Vários. Rede Record de Televisão e Canal Fox (cabo). Exibição: 27 jan. a 26 jun. 2006.

**Barriga de Aluguel.** Telenovela, com 243 capítulos. Direção: Wolf Maya. Autoria: Gloria Perez. Rede Globo de Televisão. Exibição: 20 ago. 1990 a 01 jun. 1991.

**Capitu.** Minissérie, com 5 capítulos. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Roteiro: Euclides Marinho e Luiz Fernando Carvalho. Rede Globo de Televisão. Exibição: 09 dez. a 13 dez. 2008.

**Casa de Irene.** Seriado. Direção: sem informação. Roteiro: sem informação. Rede Bandeirantes de Televisão. Exibição: 1982.

**Chiquinha Gonzaga.** Série, com 38 capítulos. Direção: Jayme Monjardim. Roteiro: Lauro César Muniz. Rede Globo de Televisão. Exibição: 12 jan. a 19 mar. 1999.

**Cidade dos Homens.** Seriado, quatro temporadas, 19 episódios. Direção: vários. Roteiro: vários. Rede Globo de Televisão. Exibição: 15 out. 2002 a 18 nov. 2005.

**Cinquentinha.** Minissérie, com oito capítulos. Direção: Wolf Maya. Roteiro: Aguinaldo Silva e Maria Elisa Berredo. Rede Globo de Televisão. Exibição: 08 dez. a 18 dez. 2009.

**Dancin' Days.** Telenovela, com 174 capítulos. Direção: Daniel Filho, Gonzaga Blota, Dennis Carvalho e Marcos Paulo. Autoria: Gilberto Braga. Rede Globo de Televisão. Exibição: 10 jul. 1978 a 27 jan. 1979.

**De Corpo e Alma.** Telenovela, com 185 capítulos. Direção: Roberto Talma. Autoria: Gloria Perez. Rede Globo de Televisão. Exibição: 03 ago. 1992 a 06 mar. 1993.

**Delegacia de Mulheres.** Seriado, com 18 episódios. Direção: Wolf Maya, Denise Saraceni e Del Rangel. Roteiro: Vários. Rede Globo de Televisão. Exibição: 27 mar. a 25 jul. 1990.

**Dercy de Verdade.** Minissérie. Direção: Jorge Fernando. Roteiro: Maria Adelaide Amaral. Rede Globo de Televisão. Exibição: 10 jan. a 13 jan. 2012.

**Dilemas de Irene.** Seriado, com 13 episódios. Direção: Patrícia Lopes. Roteiro: Patrícia Lopes. Canal GNT (cabo). Exibição: de 21 nov. 2008 – sem informação de data final.

**Divã.** Seriado, com 8 episódios. Direção: José Alvarenga Jr e Fabrício Mamberti. Roteiro: Vários. Rede Globo de Televisão. Exibição: 05 abr. a 24 maio 2011.

**Dona Santa.** Seriado. Direção: sem informação; Roteiro: sem informação. Rede Bandeirantes de Televisão. Exibição: 1981.

**Donas de Casa Desesperadas.** Seriado, com 23 episódios. Direção: Fábio Barreto. Roteiro: Marcelo Santiago. Rede TV! Exibição: 15 ago. 2007 a 16 jan. 2008.

**Engraçadinha... Seus Amores e Seus Pecados.** Minissérie, com 20 capítulos. Direção: Denise Saraceni. Roteiro: Leopoldo Serran. Rede Globo de Televisão. Exibição: 25 abr. a 25 maio 1995.

**Explode Coração.** Telenovela, com 185 capítulos. Direção: Dennis Carvalho, Ary Coslov e Carlos Araújo. Autoria: Gloria Perez. Rede Globo de Televisão. Exibição: 06 nov. 1995 a 03 maio 1996.

**Gabriela.** Macrossérie (telenovela), com 77 capítulos. Direção: Mauro Mendonça Filho. Autoria: Walcyr Carrasco. Roteiro: André Ryoki e Daniel Berlinsky. Rede Globo de Televisão. Exibição: 18 jun. 2012 a 26 out. 2012.

**Hilda Furacão.** Minissérie, com 32 episódios. Direção: Wolf Maya. Roteiro: Gloria Perez. Rede Globo de Televisão. Exibição: 26 maio a 23 jul. 1998.

**Hoje É Dia de Maria.** Minissérie, com duas temporadas, com 13 episódios. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Roteiro: Luiz Fernando Carvalho e Luiz Fernando Abreu. Rede Globo de Televisão. Exibição: 11 jan. a 15 out. 2005.

**Joana.** Seriado. Direção: Guga de Oliveira e Paulo José. Roteiro: Annamaria Dias e Liba Frydman. Rede Manchete de Televisão e Sistema Brasileiro de Televisão (SBT). Exibição: 1985.

**Lampião e Maria Bonita.** Minissérie, com 8 capítulos. Direção: Paulo Afonso Grisolli e Luís Antônio Piá. Autoria: Aguinaldo Silva e Doc Comparato. Rede Globo de Televisão. Exibição: 26 abr. 1982 a 05 maio 1982.

**Lara Com Z.** Seriado, com 14 episódios. Direção: Wolf Maya. Roteiro: Aguinaldo Silva e Maria Elisa Berredo. Rede Globo de Televisão. Exibição: 07 abr. a 07 jul. 2011.

**Lavoura Arcaica.** Filme. Duração: 2h43. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Roteiro: Luiz Fernando Carvalho. Ano de Produção: 2001.

**Malu Mulher.** Seriado, com duas temporadas, com 43 episódios. Direção: Daniel Filho, Paulo Afonso Grisolli e Dennis Carvalho. Roteiro: Vários. Rede Globo de Televisão. Exibição: 24 maio 1979 a 22 dez. 1980.

**Marquesa de Santos.** Minissérie. Direção: Ary Coslov. Roteiro: Wilson Aguiar Filho e Carlos Heitor Cony. Rede Manchete de Televisão. Exibição: ago. a out. 1984.

**Maysa, Quando Fala o Coração.** Minissérie, com 9 capítulos. Direção: Jayme Monjardim. Roteiro: Manoel Carlos. Rede Globo de Televisão. Exibição: 05 já. a 16 jan. 2009.

**Memorial de Maria Moura.** Minissérie, com 24 capítulos. Direção: Carlos Manga. Roteiro: Jorge Furtado e Carlos Gerbase. Rede Globo de Televisão. Exibição: 17 maio a 17 jun. 1994.

**Meu Destino É Pecar.** Minissérie, com 35 capítulos. Direção: Ademar Guerra e Denise Saraceni. Roteiro: Euclides Marinho. Rede Globo de Televisão. Exibição: 21 maio a 21 jul. 1984.

**Meu Pedacinho de Chão.** Novela, com 96 capítulos. Direção: Luiz Fernando Carvalho e Carlos Araújo. Roteiro: Benedito Rui Barbosa. Rede Globo de Televisão. Exibição: 07 abr. a 01 ago. 2014.

**Mothern.** Seriado, com 3 temporadas, 39 episódios. Direção: sem informação. Roteiro: Luca Paiva Mello e Rodrigo Castilho. Canal GNT (cabo). Exibição: 19 ago. 2006 a 18 ago. 2007 (não há informação do período de exibição da terceira temporada).

**Mulher de Fases.** Série, com 13 episódios. Direção: Ana Luiza Azevedo e Marcio Schoenardie. Roteiro: Cláudia Tajés, Pedro Furtado e Duda Tajés. Exibição: 2011.

**Mulher.** Seriado, 2 temporadas, com 60 episódios. Direção: Vários. Roteiro: Álvaro Ramos, Euclides Marinho e Doc Comparato. Rede Globo de Televisão. Exibição: 02 abr. 1998 a 07 dez. 1999.

**Na Fama e Na Lama.** Seriado, com 13 episódios. Direção: sem informação. Roteiro: Clara Deák e Patrícia Corso. Canal Multishow (cabo). Exibição: 16 out. 2010 – sem informação de data final.

**Norma.** Seriado, com 3 episódios. Direção: Luiz Villaça. Roteiro: Vários. Rede Globo de Televisão. Exibição: 04 out. a 18 out. 2009.

**O Astro.** Macrossérie (telenovela), com 64 capítulos. Direção: Fred Mayrink, Allan Fiterman e Noa Bressane. Autoria: Alcides Nogueira e Geraldo Carneiro. Roteiro: Tarcísio Lara Puiati e Vítor de Oliveira. Rede Globo de Televisão. Exibição: 12 jul. 2011 a 28 out. 2011.

**Ô Coitado!** Seriado, com – aproximadamente – 50 episódios. Direção: Guto Franco e Eliana Fonseca. Roteiro: Rodrigo Campos e Guto Franco. Sistema Brasileiro de Televisão (SBT). Exibição: 4 mar. 1999 a meados de 2000.

**Olívias na TV.** Seriado, em formato de esquetes. Quatro temporadas, sem informação sobre os episódios. Direção: Daniel Nascimento, Pedro Arantes. Roteiro: Vários. Multishow: 2011 a 2014<sup>124</sup>.

**O Rebu.** Série (telenovela), com 36 capítulos. Direção: José Luiz Villamarim. Roteiro: George Moura e Sérgio Goldemberg. Rede Globo de Televisão. Exibição: 14 jul. 2014 a 12 set. 2014.

**Presença de Anita.** Minissérie, em 16 episódios. Direção: Ricardo Waddington e Alexandre Avancini. Roteiro: Manoel Carlos. Rede Globo de Televisão. Exibição: 07 ago. a 31 ago. 2001.

**Retrato de Mulher.** Seriado, em dez episódios (um especial). Direção: Del Rangel. Roteiro: Vários. Rede Globo de Televisão. Exibição: 20 abr. a 25 dez. 1993 (especial exibido em dez. 1992).

**Roque Santeiro.** Telenovela, com 209 capítulos. Direção: Paulo Ubiratan. Autoria: Dias Gomes. Rede Globo de Televisão. Exibição: 24 jun. 1985 a 22 fev. 1986.

---

<sup>124</sup> Em 2014, o programa passou a ser exibido semanalmente, no programa **Roberto Justus**<sup>+</sup>, recebendo o título **As Olívias**<sup>+</sup>.

**Sai de Baixo.** *Sitcom*, exibido ao longo de 7 temporadas. Direção: Daniel Filho, Dennis Carvalho, José Wilker, Jorge Fernando, Cininha de Paula. Roteiro: Vários. Rede Globo de Televisão. Exibição: 31 mar. 1996 a 31 mar. 2002.

**Saramandaia.** Telenovela, com 160 capítulos. Direção: Walter Avancini, Roberto Talma e Gonzaga Blota. Autoria: Dias Gomes. Rede Globo de Televisão. Exibição: 03 maio 1976 a 30 dez. 1976.

**Sob Nova Direção.** Seriado, com 4 temporadas, com 122 episódios. Direção: Roberto Farias. Roteiro: Vários. Rede Globo de Televisão. Exibição: 18 abr. 2004 a 08 jul. 2007.

**Suburbia.** Minissérie, em oito episódios. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Roteiro: Luiz Fernando Carvalho, Paulo Lins e Carla Madeira. Rede Globo de Televisão. Exibição: 01 nov. a 20 dez. 2012.

**Tapas & Beijos.** Seriado, com quatro temporadas, 147 episódios. Direção: Daniela Braga e Mauricio Farias. Roteiro: Claudio Paiva. Rede Globo de Televisão. Exibição: 05 abr. 2011 a 16 de. 2014.

**Tereza Batista.** Minissérie, com 28 capítulos. Direção: Paulo Afonso Grisolli. Roteiro: Vicente Sesso. Rede Globo de Televisão. Exibição: 07 abr. a 22 maio 1992.

**TNT.** Seriado, com 7 episódios. Direção: Haroldo Costa. Roteiro: Joaquim Assis e Dino Menasche. Rede Globo de Televisão. Exibição: 28 abr. a 09 jun. 1965.



**ANEXOS**







### 9.1. DVD Compilação

Anexado à esta tese, DVD com trechos dos seriados, séries, minisséries, unitários e *sitcoms* selecionados para a pesquisa aqui realizada. Ao todo, foram 15 programas pesquisados, estando esses relacionados na contracapa do DVD.

Algumas vezes pela própria qualidade da imagem original, em outras por algum problema na conversão do vídeo, ocorreram falhas nas imagens, como em *Antônia*, em que temos um perceptível *delay* (atraso) entre áudio e vídeo, na cena da abertura, quando elas aparecem cantando “A Favela”, de Bezerra da Silva, numa mixagem com “O Som Que Bate”, de Cynthia Mendes – a Lena. Há também uma oscilação no volume entre os programas, visto que por questão de recursos financeiros, não tivemos acesso a equipamentos e/ou profissionais que permitissem uma melhor equalização dos vídeos. Assim, buscou-se minimizar tal oscilação o máximo possível, mas ainda assim, esse ruído permaneceu entre algumas cenas.

Desse modo, acreditamos também que essas pequenas falhas não interfiram na assimilação do vídeo, e tampouco na compreensão do exemplo que tentamos trazer ao leitor, para que o mesmo tenha acesso aos produtos pesquisados, podendo assim, apreender melhor o que aqui problematizamos.

**Título:** EntreGêneros: Representações do Feminino na Teledramaturgia Brasileira

**Edição e Montagem:** Daniele Gross Ramos

**DVD:** filme-compilação

**Formato:** Curta metragem

**Duração:** 17'54”

## 9.2. Fichas Técnicas dos Programas Analisados

As informações apresentadas sobre os seriados – exceto a classificação em relação ao formato do programa – foram obtidas no site *Memória Globo*<sup>125</sup>.

### 9.2.1 MALU MULHER: SERIADO

Temporadas	Episódios	Período de Veiculação		Horário	Dia	Tempo Diegético	Material Disponível
1ª	18	24/05/1979	08/11/1979	22h00	5ª	1979	07 episódios
2ª	25	21/04/1980	22/12/1980		2ª	1980	08 episódios

Tabela 26: Ficha técnica de *Malu Mulher*

**Protagonista:** Malu (Regina Duarte)

**Direção:** Daniel Filho, Paulo Afonso Grisolli e Dennis Carvalho

### 9.2.2 DELEGACIA DE MULHERES: SERIADO

Temporadas	Episódios	Período de Veiculação		Horário	Dia	Tempo Diegético	Material Disponível
Única	18	27/03/1990	25/07/1990	21h30	3ª / 4ª	1990	14 episódios

Tabela 27: Ficha técnica de *Delegacia de Mulheres*

**Protagonistas:** detetive Belinha (Mayara Magri), delegada Celeste (Eloísa Mafalda), detetive Marineide (Lúcia Veríssimo), detetive Rute Baiana (Susana Viera), detetive Rosclair (Cininha de Paula), escritã Adelaide (Zilda Cardoso)

**Direção:** Wolf Maya, Denise Saraceni e Del Rangel

<sup>125</sup> <http://memoriaglobo.globo.com/>. Acesso em 29 e 30 out. 2014.

### 9.2.3 A JUSTICEIRA: SERIADO

Temporadas	Episódios	Período de Veiculação		Horário	Dia	Tempo Diegético	Material Disponível
Única	12	09/04/1997	02/07/1997	—	4 <sup>a</sup>	1997	12 episódios

Tabela 28: Ficha técnica de *A Justiceira*

**Protagonista:** Diana (Malu Mader)

**Direção:** Daniel Filho, Dennis Carvalho, Vicente Amorim e José Alvarenga Júnior

### 9.2.4 MULHER: SERIADO

Temporadas	Episódios	Período de Veiculação		Horário	Dia	Tempo Diegético	Material Disponível
1 <sup>a</sup>	25	01/04/1998	11/11/1998	21h40	4 <sup>a</sup>	1998	10 episódios
2 <sup>a</sup>	35	23/03/1999	07/12/1999		3 <sup>a</sup>	1999	09 episódios

Tabela 29: Ficha técnica de *Mulher*

**Protagonistas:** Marta (Eva Wilma) e Cris (Patrícia Pillar)

**Direção:** Daniel Filho

### 9.2.5 A DIARISTA: SITCOM

Temporadas	Episódios	Período de Veiculação		Horário	Dia	Tempo Diegético	Material Disponível
1 <sup>a</sup>	36	13/04/2004	21/12/2004	22h30	3 <sup>a</sup>	2004	06 episódios
2 <sup>a</sup>	35	05/04/2005	20/12/2005			2005	07 episódios
3 <sup>a</sup>	32	04/04/2006	19/12/2006			2006	00 episódios
4 <sup>a</sup>	15	10/04/2007	31/07/2007			2007	00 episódios

Tabela 30: Ficha técnica de *A Diarista*

**Protagonista:** Marinete (Cláudia Rodrigues)

**Direção:** José Alvarenga Júnior

### 9.2.6 SOB NOVA DIREÇÃO: SITCOM

Temporadas	Episódios	Período de Veiculação		Horário	Dia	Tempo Diegético	Material Disponível
1ª	35	18/04/2004	26/12/2004	22h55	Domingo	2004	08 episódios
2ª	36	03/04/2005	11/12/2005			2005	07 episódios
3ª	38	02/04/2006	17/12/2006			2006	00 episódios
4ª	13	15/04/2007	08/07/2007			2007	00 episódios

Tabela 31: Ficha técnica de *Sob Nova Direção*

**Protagonista:** Belinha (Heloísa Perissé) e Pit (Ingrid Guimarães)

**Direção:** Roberto Farias

### 9.2.7 ANTÔNIA: SERIADO

Temporadas	Episódios	Período de Veiculação		Horário	Dia	Tempo Diegético	Material Disponível
1ª	05	17/11/2006	15/12/2006	23h00	6ª	2006	05 episódios
2ª	05	21/09/2007	19/10/2007			2007	05 episódios

Tabela 32: Ficha técnica de *Antônia*

**Protagonistas:** Lena (Cindy Mendes), Bárbarah (Leilah Moreno), Preta (Negra Ly), Maiah (Quelynah)

**Direção:** Luciano Moura, Tata Amaral, Roberto Moreira, Fabrizia Pinto e Gisele Barroco

### 9.2.8 ALINE: SERIADO

Temporadas	Episódios	Período de Veiculação		Horário	Dia	Tempo Diegético	Material Disponível
ESPECIAL	01	30/12/2008		22h30	3ª	2008	01 episódio
1ª	07	01/10/2009	12/11/2009	22h10	5ª	2009	07 episódios
2ª	05	03/02/2011	03/03/2011	23h00		2011	00 episódios

Tabela 33: Ficha técnica de *Aline*

**Protagonista:** Aline (Maria Flor)

**Direção:** Maurício Farias (Núcleo: Guel Arraes)

### 9.2.9 CINQUENTINHA: MINISSÉRIE

Temporadas	Episódios	Período de Veiculação		Horário	Dia	Tempo Diegético	Material Disponível
Única	08	08/12/2009	18/12/2009	23h00	3ª a 6ª	2009	08 episódios

Tabela 34: Ficha técnica de *Cinquentinha*

**Protagonista:** Lara (Suzana Vieira), Mariana (Marília Gabriela), Rejane (Betty Lago)

**Direção:** Wolf Maya

### 9.2.10 MAYSÁ, QUANDO FALA O CORAÇÃO: MINISSÉRIE

Temporadas	Episódios	Período de Veiculação		Horário	Dia	Tempo Diegético	Material Disponível
Única	09	05/01/2009	16/01/2009	22h10	2ª a 6ª	2009	09 episódios

Tabela 35: Ficha técnica de *Maysa, quando fala o coração*

**Protagonista:** Maysa (Larissa Maciel)

**Direção:** Jayme Monjardim

### 9.2.11 AS CARIOCAS: SERIADO

Temporadas	Episódios	Período de Veiculação		Horário	Dia	Tempo Diegético	Material Disponível
Única	10	19/10/2010	21/12/2010	23h00	3ª	2009	10 episódios

Tabela 36: Ficha técnica de *As Cariocas*

**Protagonistas:** Nádia (Aline Moraes), Celi (Adriana Esteves), Clarissa (Paola Oliveira), Cris (Fernanda Torres), Gleicy (Cíntia Rosa), Júlia (Sônia Braga), Michelle (Grazi Massafera), Marta (Alessandra Negrini), Alice (Débora Secco), Maria Teresa (Angélica)

**Direção:** Daniel Filho

### 9.2.12 DIVÁ: SERIADO

Temporadas	Episódios	Período de Veiculação		Horário	Dia	Tempo Diegético	Material Disponível
Única	08	05/04/2011	24/05/2011	23h00	3ª	2009	08 episódios

Tabela 37: Ficha técnica de *Divá*

**Protagonista:** Mercedes (Lilia Cabral)

**Direção:** José Alvarenga Jr.

### 9.2.13 TAPAS & BEIJOS: SERIADO

Temporadas	Episódios	Período de Veiculação		Horário	Dia	Tempo Diegético	Material Disponível
1ª	36	05/04/2011	20/12/2011	22h30	3ª	2011	36 episódios
2ª	37	03/04/2012	18/12/2012			2012	
3ª	37	02/04/2013	17/12/2013			2013	
4ª	36	08/04/2014	23/12/2014			2014	
5ª	22	14/04/2015	15/09/2015			2015	

Tabela 38: Ficha técnica de *Tapas & Beijos*

**Protagonistas:** Sueli (Andréa Beltrão) e Fátima (Fernanda Torres)

**Direção:** Daniela Braga e Mauricio Farias

### 9.2.14 AS BRASILEIRAS: SERIADO

Temporadas	Episódios	Período de Veiculação		Horário	Dia	Tempo Diegético	Material Disponível
Única	22	02/02/2012	28/06/2012	23h00	5ª	2012	22 episódios

Tabela 39: Ficha técnica de *As Brasileiras*

**Protagonista:** Janaína (Juliana Paes), Augusta (Cláudia Jimenez), Arai (Suyane Moreira), Ludmila (Patrícia Pillar), Rosa Maria (Leandra Leal), Raquel (Ivete Sangalo), Catarina (Isis Valverde), Rita (Xuxa), Mirtes (Alice Braga), Sandra (Maria Fernanda Cândido), Monique (Leticia Sabatella), Gigi (Giovanna Antonelli), Gabriela (Sandy), Janice (Juliana Alves), Liliane (Mariana Ximenes), Ângela Cristina (Glória Pires), Shirley (Maria Flor), Clara (Bruna Linzmeyer), Maria (Cléo Pires), Esplendor (Sophie Charlotte), Cleonice (Dira Paes), Mary Torres (Fernanda Montenegro)

**Direção:** Daniel Filho

### 9.2.15 SUBURBIA: MINISSÉRIE

Temporadas	Episódios	Período de Veiculação		Horário	Dia	Tempo Diegético	Material Disponível
Única	08	01/11/2012	20/12/2012	23h00	3ª	1970-1990	08 episódios

Tabela 40: Ficha técnica de *Suburbia*

**Protagonista:** Conceição/Suburbia (Débora Nascimento, criança; Erika Januza, adulta)

**Direção:** Luiz Fernando Carvalho



### 9.3. Levantamento das Telenovelas – Rede Globo

A tabela a seguir apresenta todas as novelas produzidas pela Rede Globo, desde sua fundação (1965), até 2015. Ao todo, foram exibidos 47.003 capítulos, ao longo de 288 telenovelas. Se nos anos 1970, Irmãos Coragem foi ao ar em 328 capítulos, os produtos atuais não são tão extensos. Entre 2011 e 2015, por exemplo, contamos 32 produtos, que somam 4.653 capítulos, com uma média de 144,4 capítulos/novela; nas sete novelas de 2014, 139,9 capítulos/novela; e em 2015, quando foram ao ar cinco novelas, 125,6.

	Telenovelas	Ano	Horário Exibição	Nº Capítulos
1	Ilusões Perdidas	1965	21h00	56
2	Rosinha do Sobrado	1965	19h00	50
3	Marina	1965	13h00	15
4	Pecado de Mulher	1965	20h00	-
5	Paixão de Outono	1965	21h30	50
6	A Moreninha (1ª versão)	1965	19h00	35
7	O Ébrio	1965	20h00	75
8	Um Rosto de Mulher	1965	21h30	85
9	Padre Tião	1965	19h00	60
10	Eu Compro Esta Mulher	1966	21h30	88
11	O Sheik de Agadir	1966	21h30	155
12	O Rei dos Ciganos	1966	20h00	120
13	A Rainha Louca	1967	21h30	215
14	A Sombra de Rebeca	1967	20h00	90
15	Anastácia, a Mulher Sem Destino	1967	21h00	125
16	O Homem Proibido	1967	21h30	135
17	Sangue e Areia	1967	20h00	135
18	O Santo Mestiço	1968	19h00	90
19	A Grande Mentira	1968	19h00	341
20	A Gata de Vison	1968	21h30	169
21	Passo dos Ventos	1968	21h00	177
22	A Última Valsa	1969	21h30	103
23	Rosa Rebelde	1969	20h00	212
24	A Ponte dos Suspiros	1969	21h30	144
25	A Cabana do Pai Tomás	1969	19h00	205
26	Véu de Noiva	1969	20h00	204
27	Verão Vermelho	1969	22h00	209

Tabela 41: Telenovelas apresentadas pela Rede Globo (1965 a 2015), com respectivo horário e o número de capítulos em cada

	<b>Telenovelas</b>	<b>Ano</b>	<b>Horário Exibição</b>	<b>Nº Capítulos</b>
28	Pigmalião 70	1970	19h00	204
29	Irmãos Coragem (1ª versão)	1970	20h00	328
30	Assim na Terra Como no Céu	1970	22h00	212
31	A Próxima Atração	1970	19h00	150
32	O Cafona	1971	22h00	183
33	Minha Doce Namorada	1971	19h00	242
34	O Homem Que Deve Morrer	1971	20h00	258
35	Meu Pedacinho de Chão	1971	13h30 / 18h00	185
36	Bandeira 2	1971	22h00	179
37	O Primeiro Amor	1972	19h00	228
38	Selva de Pedra (1ª versão)	1972	20h00	243
39	Bicho do Mato	1972	18h00	141
40	O Bofe	1972	22h00	143
41	Uma Rosa Com Amor	1972	19h00	220
42	A Patota	1972	18h00	101
43	O Bem-Amado	1973	22h00	178
44	Cavalo de Aço	1973	20h00	179
45	Carinhoso	1973	19h00	174
46	O Semideus	1973	20h00	221
47	Os Ossos do Barão	1973	22h00	120
48	Supermanoela	1974	19h00	138
49	O Espigão	1974	22h00	112
50	Fogo Sobre Terra	1974	20h00	209
51	Corrida do Ouro	1974	19h00	178
52	O Rebu (1ª versão)	1974	22h00	112
53	Escalada	1975	20h00	199
54	Gabriela (1ª versão)	1975	22h00	135
55	Helena	1975	18h15	20
56	O Noviço	1975	18h15	20
57	Bravo!	1975	19h00	198
58	Senhora	1975	18h15	80
59	A Moreninha (2ª versão)	1975	18h15	79
60	Cuca Legal	1975	19h00	118
61	O Grito	1975	22h00	125
62	Pecado Capital (1ª versão)	1975	20h00	167
63	Anjo Mau (1ª versão)	1976	19h00	175
64	Vejo a Lua no Céu	1976	18h00	99
65	Saramandaia (1ª versão)	1976	22h00	160
66	O Casarão	1976	20h00	168
67	O Feijão e O Sonho	1976	18h15	87
68	Estúpido Cupido	1976	19h00	160
69	Escrava Isaura	1976	18h00	100
70	Duas Vidas	1976	20h00	154

Tabela 41: Telenovelas apresentadas pela Rede Globo (1965 a 2015), com respectivo horário e o número de capítulos em cada [continuação]

	<b>Telenovelas</b>	<b>Ano</b>	<b>Horário Exibição</b>	<b>Nº Capítulos</b>
71	À Sombra dos Laranjais	1977	18h00	91
72	Locomotivas	1977	19h00	168
73	Dona Xepa	1977	18h00	132
74	Espelho Mágico	1977	20h00	150
75	Nina	1977	22h00	142
76	Sem Lenço, Sem Documento	1977	19h00	149
77	Sinhazinha Flô	1977	18h00	82
78	O Astro (1ª versão)	1977	20h00	186
79	O Pulo do Gato	1978	22h00	140
80	Maria, Maria	1978	18h00	121
81	Te Contei?	1978	19h00	151
82	Gina	1978	18h00	90
83	Dancin' Days	1978	20h00	174
84	Sinal de Alerta	1978	22h00	112
85	Pecado Rasgado	1978	19h00	169
86	A Sucessora	1978	18h00	126
87	Pai Herói	1979	20h00	178
88	Memórias de Amor	1979	18h00	82
89	Feijão Maravilha	1979	19h00	124
90	Cabocla (1ª versão)	1979	18h00	170
91	Marron Glacê	1979	19h00	181
92	Os Gigantes	1979	20h00	147
93	Olhai os Lírios do Campo	1980	18h00	114
94	Água Viva	1980	20h00	159
95	Chega Mais	1980	19h00	158
96	Marina	1980	18h00	137
97	Coração Alado	1980	20h00	185
98	Plumas e Paetês	1980	19h00	185
99	As Três Marias	1980	18h00	156
100	Baila Comigo	1981	20h00	162
101	O Amor É Nosso	1981	19h00	155
102	Ciranda de Pedra (1ª versão)	1981	18h00	155
103	Brilhante	1981	20h00	155
104	Jogo da Vida	1981	19h00	167
105	Terras do Sem Fim	1981	18h00	90
106	O Homem Proibido	1982	18h00	146
107	Sétimo Sentido	1982	20h00	166
108	Elas Por Elas	1982	19h00	173
109	Paraíso (1ª versão)	1982	18h00	195
110	Sol de Verão	1982	20h00	137
111	Final Feliz	1982	19h00	161

Tabela 41: Telenovelas apresentadas pela Rede Globo, (1965 a 2015), com respectivo horário e o número de capítulos em cada [continuação]

	<b>Telenovelas</b>	<b>Ano</b>	<b>Horário Exibição</b>	<b>Nº Capítulos</b>
112	Pão-Pão, Beijo-Beijo	1983	18h10	165
113	Louco Amor	1983	20h30	160
114	Guerra dos Sexos (1ª versão)	1983	19h00	185
115	Eu Prometo	1983	22h15	110
116	Voltei Pra Você	1983	18h00	140
117	Champagne	1983	20h00	167
118	Transas e Caretas	1984	19h00	167
119	Amor Com Amor Se Paga	1984	17h50	155
120	Partido Alto	1984	20h00	174
121	Vereda Tropical	1984	19h00	184
122	Livre Para Voar	1984	18h00	184
123	Corpo a Corpo	1984	20h00	179
124	Um Sonho A Mais	1985	19h00	153
125	A Gata Comeu	1985	18h00	167
126	Roque Santeiro	1985	20h00	209
127	Ti-Ti-Ti (1ª versão)	1985	19h00	185
128	De Quina Pra Lua	1985	18h00	164
129	Selva de Pedra (2ª versão)	1986	20h30	150
130	Cambalacho	1986	19h00	174
131	Sinhá Moça (1ª versão)	1986	18h00	168
132	Roda de Fogo	1986	20h30	179
133	Hipertensão	1986	19h00	167
134	Direito de Amar	1987	18h00	172
135	O Outro	1987	20h30	179
136	Brega & Chique	1987	19h00	173
137	Bambolê	1987	18h00	172
138	Mandala	1987	20h30	185
139	Sassaricando	1987	18h50	184
140	Fera Radical	1988	17h55	203
141	Vale Tudo	1988	20h00	204
142	Bebê a Bordo	1988	19h00	209
143	Vida Nova	1988	17h50	143
144	O Salvador da Pátria	1989	20h30	186
145	Que Rei Sou Eu?	1989	19h00	185
146	Pacto de Sangue	1989	18h00	119
147	Tieta	1989	20h	196
148	Top Model	1989	18h40	198
149	O Sexo dos Anjos	1989	18h00	142

Tabela 41: Telenovelas apresentadas pela Rede Globo (1965 a 2015), com respectivo horário e o número de capítulos em cada [continuação]

	<b>Telenovelas</b>	<b>Ano</b>	<b>Horário Exibição</b>	<b>Nº Capítulos</b>
150	Gente Fina	1990	18h00	140
151	Rainha da Sucata	1990	20h30	177
152	Mico Preto	1990	19h00	179
153	Barriga de Aluguel	1990	18h00	243
154	Araponga	1990	21h30	143
155	Meu Bem, Meu Mal	1990	20h30	173
156	Lua Cheia de Amor	1990	18h50	191
157	O Dono do Mundo	1991	20h30	197
158	Salomé	1991	18h00	107
159	Vamp	1991	18h50	179
160	Felicidade	1991	18h00	203
161	Pedra Sobre Pedra	1992	20h30	178
162	Perigosas Peruas	1992	18h40	172
163	Despedida de Solteiro	1992	18h00	206
164	De Corpo e Alma	1992	20h30	185
165	Deus Nos Acuda	1992	19h00	178
166	Mulheres de Areia	1993	18h00	201
167	Renascer	1993	20h30	213
168	O Mapa da Mina	1993	19h10	137
169	Olho No Olho	1993	19h00	185
170	Sonho Meu	1993	18h00	205
171	Fera Ferida	1993	20h30	221
172	A Viagem	1994	19h00	160
173	Tropicaliente	1994	18h00	194
174	Pátria Minha	1994	20h30	203
175	Quatro Por Quatro	1994	18h50	233
176	Irmãos Coragem (2ª versão)	1995	18h00	155
177	A Próxima Vítima	1995	20h30	203
178	História de Amor	1995	18h00	209
179	Cara & Coroa	1995	19h00	213
180	Explode Coração	1995	21h00	185
181	Quem É Você?	1996	18h00	159
182	Vira-Lata	1996	19h00	155
183	O Fim do Mundo	1996	20h40	35
184	O Rei do Gado	1996	20h30	209
185	Anjo de Mim	1996	18h00	173
186	Salsa e Merengue	1996	19h00	177

**Tabela 41:** Telenovelas apresentadas pela Rede Globo (1965 a 2015), com respectivo horário e o número de capítulos em cada [continuação]

	<b>Telenovelas</b>	<b>Ano</b>	<b>Horário Exibição</b>	<b>Nº Capítulos</b>
187	A Indomada	1997	20h00	203
188	O Amor Está No Ar	1997	18h00	137
189	Zazá	1997	19h00	214
190	Anjo Mau (2ª versão)	1997	18h00	173
191	Por Amor	1997	20h30	190
192	Corpo Dourado	1998	19h00	191
193	Era Uma Vez...	1998	18h00	161
194	Torre de Babel	1998	20h00	203
195	Meu Bem Querer	1998	19h00	179
196	Pecado Capital (2ª versão)	1998	18h00	185
197	Suave Veneno	1999	20h00	209
198	Andando Nas Nuvens	1999	19h00	197
199	Força de Um Desejo	1999	18h00	227
200	Terra Nostra	1999	20h00	221
201	Vila Madalena	1999	19h00	155
202	Esplendor	2000	18h00	125
203	Uga Uga	2000	19h00	221
204	Laços de Família	2000	21h00	209
205	O Cravo e A Rosa	2000	18h00	221
206	Um Anjo Caiu do Céus	2001	19h00	185
207	Porto dos Milagres	2001	21h00	203
208	Estrela-Guia	2001	18h00	83
209	A Padroeira	2001	18h00	215
210	As Filhas da Mãe	2001	19h00	125
211	O Clone	2001	20h30	221
212	Desejos de Mulher	2002	19h00	185
213	Coração de Estudante	2002	18h00	185
214	Esperança	2002	20h00	209
215	O Beijo do Vampiro	2002	19h00	215
216	Sabor da Paixão	2002	18h00	149
217	Mulheres Apaixonadas	2003	21h00	203
218	Agora É Que São Elas	2003	18h00	143
219	Kubanacan	2003	19h00	227
220	Chocolate Com Pimenta	2003	18h00	209
221	Celebridade	2003	20h00	221
222	Da Cor do Pecado	2004	19h00	185
223	Cabocla (2ª versão)	2004	18h00	167
224	Senhora do Destino	2004	20h00	220
225	Começar de Novo	2004	19h00	197
226	Como Uma Onda	2004	18h00	179

Tabela 41: Telenovelas apresentadas pela Rede Globo (1965 a 2015), com respectivo horário e o número de capítulos em cada [continuação]

	<b>Telenovelas</b>	<b>Ano</b>	<b>Horário Exibição</b>	<b>Nº Capítulos</b>
227	América	2005	21h00	203
228	A Lua Me Disse	2005	19h00	143
229	Alma Gêmea	2005	18h00	227
230	Bang Bang	2005	19h00	173
231	Belíssima	2005	20h00	209
232	Sinhá Moça (2ª versão)	2006	18h00	185
233	Cobras & Lagartos	2006	19h00	179
234	Páginas da Vida	2006	20h00	203
235	O Profeta	2006	18h00	178
236	Pé Na Jaca	2006	19h00	179
237	Paraíso Tropical	2007	21h00	179
238	Eterna Magia	2007	18h00	148
239	Sete Pecados	2007	19h00	208
240	Duas Caras	2007	20h00	210
241	Desejo Proibido	2007	18h00	154
242	Beleza Pura	2008	19h00	179
243	Ciranda de Pedra (2ª versão)	2008	18h00	131
244	A Favorita	2008	21h00	197
245	Três Irmãs	2008	19h00	179
246	Negócio da China	2008	18h00	136
247	Caminho das Índias	2009	21h00	203
248	Paraíso (2ª versão)	2009	18h00	173
249	Caras & Bocas	2009	19h00	232
250	Viver A Vida	2009	21h00	209
251	Cama de Gato	2009	18h00	161
252	Tempos Modernos	2010	19h00	161
253	Escrito nas Estrelas	2010	18h00	143
254	Passione	2010	21h00	209
255	TiTiTi (2ª versão)	2010	19h00	209
256	Araguaia	2010	18h00	166
257	Insensato Coração	2011	21h00	185
258	Morde e Assopra	2011	19h00	179
259	Cordel Encantado	2011	18h00	143
260	O Astro (2ª versão)	2011	23h00	64
261	Fina Estampa	2011	21h00	185
262	A Vida da Gente	2011	18h00	137
263	Aquele Beijo	2011	19h00	155

**Tabela 41:** Telenovelas apresentadas pela Rede Globo (1965 a 2015), com respectivo horário e o número de capítulos em cada [continuação]

	<b>Telenovelas</b>	<b>Ano</b>	<b>Horário Exibição</b>	<b>Nº Capítulos</b>
264	Amor Eterno Amor	2012	18h00	161
265	Avenida Brasil	2012	21h00	179
266	Cheia de Charme	2012	19h00	143
267	Gabriela (2ª versão)	2012	23h00	77
268	Lado A Lado	2012	18h00	154
269	Guerra dos Sexos (2ª versão)	2012	19h00	179
270	Salve Jorge	2012	21h00	179
271	Flor do Caribe	2013	18h00	160
272	Sangue Bom	2013	19h00	160
273	Amor À Vida	2013	21h00	221
274	Saramandaia (2ª versão)	2013	23h00	57
275	Joia Rara	2013	18h00	173
276	Além do Horizonte	2013	19h00	155
277	Em Família	2014	21h00	143
278	Meu Pedacinho de Chão	2014	18h00	96
279	G3R4ÇÃO BR4SIL	2014	19h00	155
280	O Rebu (2ª versão)	2014	23h00	36
281	Império	2014	21h00	203
282	Boogie Oogie	2014	18h00	185
283	Alto Astral	2014	19h00	161
284	Sete Vidas	2015	18h00	106
285	Babilônia	2015	21h00	143
286	I Love Paraisópolis	2015	19h00	154
287	Verdades Secretas	2015	23h00	64
288	Além do Tempo	2015	18h00	161

**Tabela 41:** Telenovelas apresentadas pela Rede Globo (1965 a 2015), com respectivo horário e o número de capítulos em cada [continuação]



#### 9.4. Normas para Transcrição de Entrevistas

Aqui, trazemos o modelo que foi usado ao longo da tese para a transcrição de alguns diálogos dos programas analisados. Ressaltamos que, se em algum momento, o texto pareceu estranho ou equivocado, isso aconteceu porque, além das observações do modelo, buscamos escrever tal como falado. Os exemplos da tabela foram retirados dos inquéritos da Norma Urbana Culta (NURC/SP) no. 338 EF e 331 D2.

A referência bibliográfica está em: PRETI D. (org) **O discurso oral culto** 2<sup>a</sup>. ed. São Paulo: Humanitas Publicações – FFLCH/USP, 1999 – (Projetos Paralelos. V.2) 224p.

### Normas para transcrição de entrevistas gravadas

Ocorrências	Sinais	Exemplificação
Incompreensão de palavras ou segmentos	()	Do nives de rensa () nível de renda nominal
Hipótese do que se ouviu	(hipótese)	(estou) meio preocupado (com o gravador)
Truncamento (havendo homografia, usa-se acento indicativo da tônica e/ou timbre)	/	E comé/e reinicia
Entonação enfática	Maiúscula	Porque as pessoas reTÊM moeda
Prolongamento de vogal e consoante (como s, r)	:: podendo aumentar para :::: ou mais	Ao emprestarmos éh::: ... dinheiro
Silabação	-	Por motivo tran-sa-ção
Interrogação	?	E o Banco... Central... certo?
Qualquer pausa	...	São três motivos... ou três razões ... que fazem com que se retenha moeda ... existe uma ... retenção
Comentários descritivos do transcritor	((minúscula))	((tossiu))
Comentários que quebram a seqüência temática da exposição: desvio temático	- - - -	... a demanda de moeda - - vamos dar casa essa notação - - demanda de moeda por motivo ...
Superposição, simultaneidade de vozes	Ligando as linhas	<p>a. na casa de sua irmã</p> <p>b. [sexta-feira?</p> <p>a. fazem LÁ</p> <p>b. [cozinham lá</p>
Indicação de que a fala foi tomada ou interrompida em determinado ponto. Não no seu início, por exemplo.	(...)	(...) nós vimos que existem...
Citações literais de textos, durante a gravação	“entre aspas”	Pedro Lima ... ah escreve na ocasião.. “ O cinema falado em língua estrangeira não precisa de nenhuma barREira entre nós”...
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Iniciais maiúsculas : só para nomes próprios ou para siglas (USP etc)</li> <li>2. Fáticos: ah, éh, ahn, ehn, uhn, tá (não por <i>está: tá? Você está brava?</i>)</li> <li>3. Nomes de obras ou nomes comuns estrangeiros são grifados.</li> <li>4. Números por extenso.</li> <li>5. Não se indica o ponto de exclamação (frase exclamativa)</li> <li>6. Não se anota o <i>cadenciamento da frase</i>.</li> <li>7. Podem-se combinar sinais. Por exemplo: oh:::... (alongamento e pausa)</li> <li>8. Não se utilizam sinais de pausa, típicas da língua escrita, como ponto e vírgula, ponto final, dois pontos, vírgula. As reticências marcam qualquer tipo de pausa.</li> </ol>		

Tabela 42: Normas para transcrição de entrevistas, de acordo com as NURC/SP no. 338 EF e 331 D2