

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS**

Laise Lutz Condé de Castro

**“FEMINISMO” PARA AS MASSAS: REPRESENTAÇÕES FEMININAS EM SERIADOS DA REDE
GLOBO DE TELEVISÃO (1979 - 1982)**

Juiz de Fora

2023

LAISE LUTZ CONDÉ DE CASTRO

“Feminismo” para as massas: representações femininas em seriados da Rede Globo de Televisão (1979 - 1982)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares.

Orientadora: Profa. Dra. Elisabeth Murilho da Silva

JUIZ DE FORA

2023

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca
Universitária da UFJF,

com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Castro, Laise Lutz Condé de.

“Feminismo” para as massas: : representações femininas em
seriados da Rede Globo de Televisão (1979 - 1982) / Laise Lutz
Condé de Castro. -- 2023.

379 f. : il.

Orientadora: Elisabeth Murilho da Silva

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto
de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e
Linguagens, 2023.

1. Representações Femininas. 2. Gênero e Audiovisual. 3.
Movimentos Feministas Brasileiros. 4. Malu Mulher. 5. Quem Ama
Não Mata. I. Silva, Elisabeth Murilho da, orient. II. Título.

Laise Lutz Condé de Castro

"Feminismo" para as massas: representações femininas em seriados da Rede Globo de televisão (1979-1982)

Tese apresentada ao
Programa de Pós-
Graduação em
Artes, Cultura e
Linguagens, da
Universidade
Federal de Juiz de
Fora como requisito
parcial à obtenção
do título de Doutor
em Artes, Cultura e
Linguagens. Área de
concentração:
Teorias e Processos
Poéticos
Interdisciplinares

Aprovada em 29 de maio de 2023

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Elisabeth Murilho da Silva - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Túlio Cunha Rossi
Universidade Federal de Uberlândia

Profa. Dra. Maria do Carmo Teixeira Rainho
Arquivo Nacional

Profa. Dra. Maria Claudia Bonadio
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Christian Hugo Pelegrini
Universidade Federal de Juiz de Fora

Juiz de Fora, 11/05/2023.



Documento assinado eletronicamente por **Elisabeth Murilho da Silva, Professor(a)**, em 31/05/2023, às 13:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Maria do Carmo Teixeira Rainho, Usuário Externo**, em 31/05/2023, às 14:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **TULIO CUNHA ROSSI, Usuário Externo**, em 31/05/2023, às 14:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Christian Hugo Pelegrini, Professor(a)**, em 31/05/2023, às 16:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Maria Claudia Bonadio, Professor(a)**, em 31/05/2023, às 21:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-U f (www2.u f.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1278463** e o código CRC **B63F5C13**.

*Dedico à Vera, a “Malu” de minha vida, que,
com muita coragem, decidiu se libertar e
começar de novo.*

AGRADECIMENTOS

Abro esta sessão agradecendo à minha orientadora, a Profa. Dra. Elisabeth Murilho da Silva. Primeiramente, por me acolher, desde à iniciação científica como orientanda, momento em que eu, ainda muito jovem, sonhava em dar meus primeiros passos na vida acadêmica. Desde lá, sempre me recebeu animada, embarcando comigo nos temas propostos e me auxiliando a enxergar o objeto de maneira interdisciplinar e atenta. Mas além de seu conhecimento profissional que tanto engrandeceu minha trajetória, também agradeço imensamente por sua contribuição no campo pessoal. Por me ensinar a enxergar a vida (acadêmica e fora dela) de maneira mais leve, pelas conversas cotidianas sobre diversos assuntos, pelos abraços carinhosos nos momentos difíceis e pelos conselhos e puxões de orelha quando necessários. Sem você, este trabalho não teria saído da imaginação. Muito obrigada por tudo!

À banca examinadora. Primeiro aos professores, Dr. Tulio Rossi, Dra. Maria do Carmo Rainho e Dr. Christian Pelegrini, que mesmo sem conhecerem o trabalho no processo de qualificação aceitaram avaliar e contribuir na defesa. À Profa. Dra. Maria Claudia Bonadio, que colaborou com seu conhecimento em suas aulas e na banca de qualificação, ajudando na construção de uma argumentação mais sólida. À Profa. Dra. Heloísa Almeida, que participou da banca de qualificação, mas que por motivos pessoais não pôde estar presente na defesa. Suas colocações e sua generosidade em ceder seu material para engrandecer esta tese foram fundamentais.

Aos professores que passaram por minha trajetória acadêmica, em especial aos do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens. Seus conhecimentos, contribuições, interdisciplinaridade e carinho contribuíram efetivamente para a pesquisadora que sou hoje. Um agradecimento especial à Profa. Dra. Maria Claudia Bonadio, que desde a graduação me acompanha, me cedendo oportunidades de bolsa, me emprestando um pedacinho de sua biblioteca e me acolhendo tanto no âmbito pessoal quanto profissional. Você foi muito importante para a formação construída ao longo desses anos.

Ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens que me admitiu de em seu processo de seleção, confiando na minha competência. Além disso, possibilitou a construção de uma bagagem cultural e de um trabalho mais robusto a partir dos financiamentos concedidos para os diversos eventos acadêmicos que frequentei durante esses quatro anos de

permanência no programa. Às secretárias, Flaviana Polisseni e Lara Veloso, que sempre foram tão solícitas com as minhas demandas, procurando solucioná-las da melhor maneira possível.

À CAPES, que me concedeu uma bolsa de estudos durante os quatro anos de Doutorado, possibilitando a dedicação exclusiva à pesquisa e, conseqüentemente, realizar o trabalho com mais tranquilidade. Além disso, também agradeço aos funcionários da Fundação Biblioteca Nacional, que disponibilizaram, de maneira competente e gentil, o acervo de revistas que me interessavam, colaborando para a feitura desta tese. Agradeço também ao espaço Momento Concentrado, lugar onde eu encontrei acolhimento e concentração para escrever. A tranquilidade e a gentileza com que o Raphael e meus colegas “concurseiros” me recepcionaram contribuiu para me impulsionar em um período tão solitário.

Às entrevistadas, Marília Carneiro e Mirian Chrystus, que em meio às ocupações de uma vida corrida, me cederam um tempo para contar suas experiências. Suas entrevistas foram muito frutíferas e esclarecedoras.

Quero agradecer também ao Wylker, meu companheiro de longa data, que sempre teve uma escuta atenta, um abraço apertado para os momentos difíceis e uma empolgação contagiante para os de alegria. Você sempre confiou no meu potencial, me fazendo enxergar a luz quando as coisas ficavam nebulosas. Além disso, sempre teve paciência de me ouvir falar por horas sobre meu tema, procurando instigar meu pensamento e abrir meus olhos para outras possibilidades. Aos meus amigos, em especial à Gabriela Cabral (minha eterna companheira de congressos) e ao Matheus, Gabriel, Laís, Vinicius, Carol, Larissa, Paulo e Cadu, por me animarem, ouvirem, discutirem e me emprestarem seus conhecimentos e habilidades para que este trabalho saísse do campo da imaginação. Sem vocês, este tempo teria sido bem mais difícil.

Por último, reservo algumas palavras à minha mãe, Vera Lucia Lutz e a minha avó, Leda Neves Lutz. Primeiramente, agradeço por todo o esforço empenhado na minha formação. Não foi fácil deixar uma filha se dedicar somente aos estudos por tanto tempo. Mesmo com as dificuldades impostas por nossa condição financeira, minha mãe, divorciada e sozinha, me deixou sonhar e me ergueu para o que parecia inalcançável. Serei a primeira doutora de nossa família e isso só aconteceu porque, além do suporte financeiro, vocês estiveram sempre ali para me impedir de desistir e me lembrar que: de onde viemos, as coisas não são fáceis, mas são possíveis. Nós conseguimos!

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar as representações femininas em produções seriadas da Rede Globo de Televisão, entre os anos 1979-82, que se apropriaram de temáticas feministas. Desde a década de 1970, estas ganharam visibilidade na mídia e nas ruas com a emergência de movimentos feministas organizados no ocidente. Reconhecendo que o cinema e a televisão são Tecnologias do Gênero (LAURETIS, 1994) capazes de influenciar e limitar as vivências de mulheres, impondo seus modelos, investiga-se a aparência e o comportamento das personagens de duas produções audiovisuais exibidas na emissora: o seriado *Malu Mulher* (1979-80) e a minissérie *Quem Ama Não Mata* (1982). Analisa-se aqui como foram construídas as narrativas e, principalmente, as representações visuais, pelo viés do figurino e suas correspondências na história da moda e na cultura das aparências, a fim de reconhecer os possíveis significados sociais que foram transmitidos às telespectadoras.

Palavras-chave: Representações Femininas; Gênero e Audiovisual; Movimentos Feministas Brasileiros; *Malu Mulher*; *Quem Ama Não Mata*.

ABSTRACT

The present work aims to analyze the female representations in serial productions of Rede Globo de Televisão, between the years 1979-82, which appropriated feminist themes. Since the 1970s, these have gained visibility in the media and on the streets with the emergence of organized feminist movements in the West. Recognizing that cinema and television are Gender Technologies (LAURETIS, 1994) capable of influencing and limiting women's experiences, imposing their role models, we investigate the appearance and behavior of characters in two audiovisual productions that were broadcast on Rede Globo. of Television: the series *Malu Mulher* (1979-80) and the miniseries *Quem Ama Não Mata* (1982). Here we analyze how the narratives and, mainly, the visual representations were constructed, through the bias of the costumes and their correspondences in the history of fashion and in the culture of appearances, in order to recognize the possible social meanings that were transmitted to the viewers.

Keywords: Female Representations; Gender and Audiovisual; Brazilian Feminist Movements; *Malu Mulher*; *Quem Ama Não Mata*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Charge feita por Ziraldo para o Jornal do Brasil em 1980.	130
Figura 2: Charge de Ziraldo feita para o jornal <i>O Pasquim</i> em 1980.	131
Figura 3: Ato “Quem ama não mata” em 18 de agosto de 1980.	133
Figura 4: Militantes do movimento feminista "Quem ama não mata" na frente da pichação que nomeou o grupo na imprensa.	134
Figura 5: Recorte de jornal sobre a revista <i>Malu Mulher Debate Casamento e Divórcio</i>	164
Figura 6: Algumas cenas da abertura do seriado.	169
Figura 7: A primeira aparição de Malu.	170
Figura 8: À esquerda, Malu discutindo de forma mais agressiva com Pedro Henrique. À direita, ela aparece mais apaziguadora.	173
Figura 9: Malu informa a uma amiga que vai pedir o desquite.	174
Figura 10: À direita, Malu descobrindo que Pedro Henrique não conseguiu cuidar de Eliza sozinho. À esquerda, os dois na vara de família prontos para assinar o desquite.	175
Figura 11: À direita, Malu fala para Pedro Henrique que está se encontrando com um novo homem. À esquerda, ele os vê juntos pela primeira vez.	175
Figura 12: Mulher de classe média em traje “alternativo” na Inglaterra (1983).	178
Figura 13: Jane Dieulafoy fotografada por volta de 1900.	179
Figura 14: Imagens retiradas de <i>Claudia</i> . À esquerda e ao centro, nº223, abril de 1980. À direita, nº212, maio de 1979.	183
Figura 15: Imagens retiradas de <i>Manequim</i> . À esquerda, nº 243, março de 1980. Ao centro, Nº 235, julho de 1979. À direita, nº233, maio de 1979.	183
Figura 16: Malu no ambiente de trabalho.	190
Figura 17: À esquerda, Malu e Pedro Henrique antes de terem uma recaída. À direita, Malu indo jantar com Pedro Henrique, decidida a reatar a relação.	191
Figura 18: À esquerda, Malu conhece a mulher de Celso. À direita, Malu flerta com um desconhecido.	193
Figura 19: Malu mente sobre seu estado civil.	194
Figura 20: Malu tenta convencer Jô a prosseguir com a gravidez.	196
Figura 21: À esquerda, Malu leva Jô ao seu ginecologista na esperança que esse a ajude. À direita, Malu e Jô saem da clínica após o procedimento.	197
Figura 22: Malu conversa novamente com o ginecologista.	199
Figura 23: Malu e sua mãe conversam sobre sexualidade.	201
Figura 24: Malu à esquerda, enfrentando seu chefe com o qual tinha um caso. À direita, ela e Maria conversam sobre a lesbianidade.	202
Figura 25: Malu devolve o bebê para Eunice.	204
Figura 26: Annie conhecendo Alvy.	207
Figura 27: Mary ao lado de seu amante.	208
Figura 28: Annie em sua juventude.	209
Figura 29: O slogan na imprensa.	233

Figura 30: À esquerda, Odete flertando com outro homem enquanto se bronzeia. À direita, na casa de Alice.	259
Figura 31: À esquerda, Odete confrontando Fonseca sobre seu caso extraconjugal. À direita, recebendo os amigos em casa.....	260
Figura 32: À esquerda, Odete consola Alice. À direita, assistindo filme com Fonseca. Em ambas as cenas, ela usa roupas esportivas mesmo sem estar praticando exercícios.	262
Figura 33: Nas duas cenas, Odete pratica exercícios enquanto Alice conversa com ela.	262
Figura 34: À esquerda, Alice em almoço de família na casa dos pais. À direita, ela ouve Jorge contar sobre uma agressão sofrida por uma paciente.	264
Figura 35: À esquerda, Alice se arrumando para sair. À direita, em um jantar cotidiano em casa.	264
Figura 36: À esquerda, Alice se sente rejeitada por Jorge. À direita, ela mostra uma camisola nova a Jorge.....	266
Figura 37: Alice leva café e chá na cama para Jorge.....	266
Figura 38: Alice vai a um encontro.	268
Figura 39: Alice conversando com Raul.	269
Figura 40: À esquerda, Alice aparece com o primeiro pijama quando se muda para Barra da Tijuca. À direita, quando descobre o desejo de separação de Jorge.....	271
Figura 41: Alice e Odete indo a clínica de aborto.	272
Figura 42: À esquerda, Laura chegando no almoço de família. À direita, conversando com seu pai.	274
Figura 43: Laura conversando com Alice.....	275
Figura 44: Laura vai atrás de Raul no aeroporto.	277
Figura 45: Malu discutindo com Pedro Henrique.	278
Figura 46: À esquerda, Laura com a camisa que parece ser de Raul. À direita, Malu com a camisa de Celso.	279
Figura 47: À esquerda, Julia liga para Luca enquanto janta com Chico. À direita, os dois conversando.....	280
Figura 48: Julia e Chico discutindo.	280
Figura 49: Julia e Chico no aniversário de Jorge.....	284
Figura 50: À esquerda, Julia recebendo Alice em sua casa. Ao meio, ela e a mãe em Mauá. À direita, quando vai conhecer o novo apartamento de Chico.....	285
Figura 51: Julia vai até a casa de Alice para “consolá-la”.....	286
Figura 52: À esquerda, Julia na penitenciária. No meio e à direita, enquanto está em condicional.	294
Figura 53: Acima, close no rosto de Julia. Abaixo, quando ganha sua liberdade.	295
Figura 54: Detalhes do figurino de Julia quando começa a se relacionar com Ubirajara.	297
Figura 55: Close no rosto de Julia quando volta da Europa.	298
Figura 56: Julia no seu cotidiano.....	299
Figura 57: Acima, Julia é confrontada por Bira. Abaixo, no Natal na casa de Cacá.	301
Figura 58: Julia simplifica o visual.....	303
Figura 59: Yolanda no seu cotidiano.....	304

Figura 60: À esquerda, Yolanda no seu cotidiano. À direita, ela convida Horácio para jantar na tentativa de reconquistá-lo.....	304
Figura 61: Yolanda pede o divórcio.....	306
Figura 62: Yolanda com visual simplificado.....	307
Figura 63: Mulheres de blazer. Acima, à esquerda, Áurea; ao lado, a secretária. Abaixo, à esquerda, Emília; no meio, Anita; e à direita, Julia.....	308
Figura 64: Carminha no seu cotidiano.....	309
Figura 65: Carminha no seu cotidiano.....	310
Figura 66: Acima, close no rosto de Carminha. Abaixo, em jantar com Franklin.....	311
Figura 67: À esquerda, Carminha indo na boate na primeira fase. À direita, seu visual fica tão ornamentado quanto.....	312
Figura 68: Carminha e Marisa de gravatas.....	314
Figura 69: Imagens retiradas de <i>Claudia</i> . À esquerda e ao meio, nº199, abril de 1978. À direita, nº202, julho de 1978.....	315
Figura 70: Imagens retiradas de <i>Manequim</i> . À esquerda, nº220, abril de 1978. Ao meio e à direita, nº222, junho de 1978.....	315
Figura 71: Inês no seu cotidiano.....	319
Figura 72: À esquerda, close em Inês. À direita, ela confrontando Cacá.....	319
Figura 73: Áurea em seu cotidiano.....	322
Figura 74: Áurea em seu cotidiano.....	322
Figura 75: Áurea em seu cotidiano após a crise.....	323
Figura 76: Closes de Lígia.....	328
Figura 77: Lígia em seu cotidiano.....	329
Figura 78: Lígia em seu cotidiano.....	329
Figura 79: Lígia em seu cotidiano.....	330
Figura 80: À esquerda, Lígia antes de dormir. À direita, pensando.....	331
Figura 81: Malu em casa.....	331
Figura 82: Suely em seu cotidiano.....	333
Figura 83: Closes no rosto de Suely.....	334
Figura 84: Suely em seu cotidiano enquanto namora Nelson.....	335
Figura 85: Suely após voltar da Europa.....	336
Figura 86: Suely em seu cotidiano na fase final da novela.....	338
Figura 87: Janete em seu cotidiano.....	339
Figura 88: Janete em seu cotidiano.....	339
Figura 89: Janete em seu cotidiano caminhando para o fim da novela.....	340
Figura 90: Acima, Janete em discussão com a família. Abaixo, com Marcos.....	341
Figura 91: Janete de blazer no casamento de Lígia e Miguel.....	343
Figura 92: Márcia em seu cotidiano.....	346
Figura 93: Márcia em seu cotidiano.....	347
Figura 94: Márcia e Edir discutindo.....	348
Figura 95: Márcia em sua fase "descasada".....	349

Figura 96: Stella com o look da "mulher emancipada" enquanto recebe a notícia de que Kleber é o assassino de Miguel.350

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. A MISE EN SCÈNE DA “REALIDADE”: A TELEDRAMATURGIA COMO UM PRODUTO NACIONAL	22
1.1. A televisão como aliada no processo de modernização do Brasil	22
1.2. A teledramaturgia como um produto nacional	33
1.3. As produções seriadas.....	56
2. O PROTAGONISMO FEMININO NA VIDA PÚBLICA E NAS PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS.....	69
2.1. A visibilidade feminina.....	69
2.2. Os movimentos feministas nas décadas de 1970 e 1980	77
2.3. A condição feminina vira tema das produções audiovisuais	99
3. MALU MULHER: NASCE UMA HEROÍNA FEMINISTA NA TELEVISÃO BRASILEIRA	120
3.1. Desviando-se do “mito da feminista” e da “aparência burguesa”	120
3.2. Uma “pedagogia feminista” na televisão brasileira	135
3.3. Entre <i>blazers</i> e crochês: a representação visual da “desquitadinha do Brasil” ¹⁶⁶	166
4. QUEM AMA NÃO MATA: A CONSTRUÇÃO DE UMA “VÍTIMA CULPADA”	211
4.1. Os crimes de “defesa da honra”: o estopim para um levante feminista.....	211
4.2. Fabricando o “machão mineiro” e a “esposa perfeita” como figuras de exceção	236
4.3. Saias, babados e camisolas: a representação visual de uma mulher tradicional e seus contrapontos.....	257
5. O FIGURINO DAS PERSONAGENS FEMININAS NAS TELENOVELAS DA REDE GLOBO ENTRE 1978-1980	288
5.1. Analisando <i>Dancin’ Days</i> : nos embalos do lurex e do alpinismo social... ..	289
5.2. Sob plumas, paetês e calças jeans: as mulheres de <i>Dancin’ Days</i>	293
5.3. Analisando <i>Água Viva</i> : nas areias das praias cariocas, o conflito de classes continua	324
5.4. <i>Blazers</i> , cores e ornamentos: as mulheres de <i>Água Viva</i> e o “pós-Malu” ..	327
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	356
REFERÊNCIAS	362

INTRODUÇÃO

Experimente conectar-se a um serviço de *streaming* popular, como a Netflix por exemplo, e pesquisar a palavra “feminismo”. Rapidamente você se depara com diversas produções audiovisuais, seja filmes, séries ou documentários, que falam sobre as condições da mulher na sociedade, de forma ficcional ou baseada na realidade. Da mesma forma, ligue sua TV em um canal como a Rede Globo, a maior emissora do país, e aguarde. Em algum momento da programação, algum tema relacionado ao debate que as feministas trouxeram para a esfera pública surgirá, seja no horário diurno, em seus programas de variedades, ou noturno, nas suas telenovelas e seriados. Têm-se a impressão de que nunca se viu o feminismo tão em voga.

Entretanto, esse momento de luta e visibilidade não são inéditos e possuem suas raízes profundas. Ao final da década de 1960, houve um florescimento de inúmeros movimentos organizados em países ocidentais que fizeram com que as décadas de 1970 e 1980 ficassem marcadas como um período em que as lutas em torno da condição da mulher se multiplicassem e ganhassem destaque na mídia. Esta situação não foi diferente no Brasil, porém o cenário político não era favorável para o surgimento de ideias progressistas. Desde 1964 o país era governado pelos militares que, após o golpe, instauraram uma ditadura que recrudesciu ao final da década e perdurou até 1985, quando a transição para a democracia se concretizou. Mesmo em meio a censura e a perseguição a qualquer um que se mostrasse contrário aos ideais da “família e dos bons costumes”, vê-se a emergência de discussões sobre a mulher até mesmo na televisão, considerada pelos militares como uma importante ferramenta no projeto de integração nacional (ORTIZ, 1989).

Reconhecendo isto, este trabalho tem como objetivo analisar as representações femininas presentes nas produções que se apropriaram de temáticas feministas discutidas nas décadas de 1970 e 1980. Para isso, investiga-se a aparência e o comportamento das personagens que protagonizaram duas produções seriadas que foram ao ar pela Rede Globo de Televisão: a série *Malu Mulher* (1979-80) e a minissérie *Quem Ama Não Mata* (1982). Considera-se que a televisão é uma importante Tecnologia do Gênero (LAURETIS, 1994) na sociedade brasileira, capaz de controlar o campo do significado social ao implantar e promover normatividades que delineiam estilos de vida e reiteram as binaridades. A partir disso, examina-se como foram construídas essas representações, principalmente pelo figurino, e suas correspondências na

história da moda e da aparência, pretendendo-se interpretar os possíveis significados sociais engendrados nas obras.

O primeiro lançamento da Rede Globo, *Malu Mulher*, estreou em 24 de maio de 1979, no horário das 22 horas, e permaneceu no ar até 22 de dezembro de 1980, completando duas temporadas. Dirigida por Daniel Filho, Dennis Carvalho e Paulo Afonso Grisolli e escrita por Euclides Marinho, Armando Costa, Lenita Plonczynski, Renata Palottini, Manoel Carlos, entre outros, narrava a história de Maria Lúcia Fonseca (Regina Duarte), uma socióloga paulistana de 32 anos que acabara de se divorciar de Pedro Henrique (Dennis Carvalho) e precisava reconstruir sua vida, dessa vez sem a tutela do marido, ao lado de sua filha adolescente, Elisa (Narjara Turetta). A partir da protagonista, o seriado abordou temas apropriados das lutas feministas que até então eram inéditos na televisão como o aborto, a violência doméstica, a sexualidade feminina, a homossexualidade, o mercado de trabalho como emancipação para as mulheres, entre outros. Ao todo, foram lançados 43 episódios ao longo dos dois anos em que o seriado ficou no ar. O recorte para esta análise foi de 15 episódios retirados de acervo pessoal, pois a Rede Globo de Televisão não disponibiliza na íntegra todos os capítulos, nem mesmo no DVD da série.

O fato da Rede Globo, até o momento em que esta tese foi finalizada, não ter disponibilizado em seu *streaming Malu Mulher* completa, prejudica a realização de um estudo aprofundado sobre a imagem da heroína. O olhar sobre a narrativa sofre menos graças ao trabalho de Heloísa Almeida, que teve acesso aos roteiros dos 43 episódios cedidos pelo Centro de Documentação da Rede Globo e pelo Globo Universidade. Como tivemos acesso a apenas 15 episódios, sendo 10 deles os que se encontram no DVD lançado pela Globo Marcas em 2006 e os outros 5 gravados da exibição do canal Viva, é possível inferir que há uma determinada imagem pretendida pela produção. Mas ficamos reféns de um recorte imposto pela emissora, que não respondeu nenhuma forma de contato para consulta de seu acervo. Diante das imposições e a fim de preencher as eventuais lacunas, nos debruçamos sobre o site *Memória Globo* e os produtos comercializáveis sobre o seriado – como o DVD de *Malu Mulher* e a edição do especial *Mulher 80*. Ao observarmos estas mídias, nos atentamos para outras questões que contribuíram para entendermos como a emissora reescreve a narrativa de um de seus seriados mais progressistas de acordo com seus interesses em cada período.

O segundo lançamento da Globo que pretendia explorar as temáticas de gênero foi *Quem Ama Não Mata*. A minissérie escrita por Euclides Marinho, dirigida por Daniel Filho e

Dennis Carvalho, estreou em 12 de julho de 1982 e terminou em 06 de agosto de 1982, também sendo transmitida no horário das 22 horas. Com parte da equipe de *Malu Mulher*, a produção narra a história de cinco casais de classe média e as dificuldades encontradas em seus relacionamentos. O enredo principal centra-se em Jorge (Claudio Marzo) e Alice (Marília Pêra) que são casados há oito anos e parecem não ter problemas, porém acabam entrando em crise após o desgaste do relacionamento nas tentativas frustradas de engravidar, culminando em violência e na morte de Alice. A análise da minissérie é mais completa pois todos os 20 episódios lançados foram encontrados na plataforma de vídeos *Youtube*.

O interesse pelos objetos surgiu do gosto pela teledramaturgia brasileira e da observação, na iniciação científica desenvolvida na graduação¹, de como este tema ainda é pouco abordado no campo da cultura das aparências e dos estudos de gênero. Em um país como o Brasil, onde a televisão domina com suas obras ficcionais deixando o cinema em segundo plano, é necessário reconhecer sua influência como uma Tecnologia do Gênero. Apesar de Teresa de Lauretis (1994) aprofundar este conceito baseado numa análise cinematográfica, acreditamos que em sua essência ele também se aplica ao audiovisual como um todo. A televisão, portanto, seria uma dessas tecnologias, que constroem e controlam o campo do significado social, contribuindo para reiterar e promover modelos de comportamento que norteiam os papéis sociais, idealizando e produzindo o ser “masculino” e “feminino” dentro de cada sociedade. Outro aspecto relevante é que, diferente de países como os EUA, o Brasil direciona sua programação ficcional principal para captar a audiência feminina. Enquanto o país do hemisfério norte só verá mulheres em papéis de destaque no seu “horário nobre” a partir dos anos 1980 (DOW, 1990), nas telas brasileiras, as heroínas e suas trajetórias de amor já dominavam a programação das emissoras desde o investimento nas telenovelas, ainda nos anos 1960. Isto indica a necessidade de observar as representações femininas colocadas em cena, considerando que estas referências, além de amplamente assistidas, são construídas, propagadas e reiteradas como modelos de identificação para mulheres de diferentes faixas etárias.

Outra importante Tecnologia do Gênero que consideramos e trazemos para esta análise é a moda, principalmente no que se refere aos padrões de beleza. Esta última é um dos instrumentos através do qual a dominação masculina se mantém, pois foi considerada intrínseca

¹ Iniciação científica intitulada “A moda e as telenovelas brasileiras: visualidade e consumo (1973-1996)”. Coordenada pela Profa. Dra. Maria Claudia Bonadio e financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais.

ao feminino durante séculos e em várias culturas, tornando o ser bela e “adequada” uma obrigação social da mulher (SANT’ANNA, 2014). Mesmo após as conquistas decorrentes das lutas feministas em diversas áreas, ainda é considerada uma característica importante que limita as vivências femininas dentro de determinados modelos, gerando frustrações na maioria das mulheres (WOLF, 1992). Dessa forma, é possível reconhecer que nas narrativas apresentadas na televisão, a aparência é um elemento fundamental para a construção dos arquétipos que são apresentados. Além disso, de acordo com Bonadio e Guimarães (2019), as telenovelas, e aqui amplia-se para as produções seriadas, são uma plataforma de lançamento para modas nacionais, influenciando no gosto das consumidoras. São capazes de estabelecer dispositivos de identificação e reconhecimento, auxiliando diretamente no processo de concepção e reiteração do gênero por meio da difusão de modelos femininos.

Seguindo a observação de que a aparência é uma questão norteadora da vivência feminina, ressaltamos que, dentro de uma obra audiovisual, será a partir do figurino que se constrói a imagem das personagens colocadas em cena. Importante fonte auxiliar na definição dos elementos narrativos, seguimos a premissa de Francisco Araujo da Costa (2002) de que este é um marcador do espaço-tempo em que a trama se insere e indicador das características sociopsicológicas dos personagens retratados. Trata-se de um poderoso elemento visual que, se descuidado, é capaz de comprometer diretamente a verossimilhança narrativa. É ele que irá auxiliar na distinção ou similitude dos personagens, além de identificar em qual arquétipo, ou clichê, o personagem se insere: “seria tão difícil uma *femme fatale* ter o mesmo efeito sobre a plateia de um filme *noir* com roupas mais recatadas (...)” (COSTA, 2002, p. 40). Desde os anos 1920, o cinema é uma máquina de desejos principalmente para muitas mulheres, na qual os figurinos cinematográficos possuem um papel crucial, sendo um componente que auxilia na imposição de novos tipos e corpos, contribuindo diretamente para a cultura/indústria da aparência (CALANCA, 2011) e, conseqüentemente, para a construção e difusão de femininos possíveis.

Mas no caso das produções seriadas escolhidas, observar a representação visual das personagens inseridas em programas inspirados em temas provenientes dos movimentos feministas se torna necessária. Isto porque a aparência é também dos componentes cruciais na construção do “mito da feminista” - estereótipo criado e difundido pela mídia que define as militantes como “feias”, “mal-amadas”, “mulheres macho” e “frustradas” (CASTRO, 1996; SOIHET, 2006). O conceito de estereótipo concentra-se na redução de características de um

determinado grupo a fim de difundir-las como algo “natural”, tendendo ao exagero e distanciando-as da realidade. Este método transforma os outros em figuras exóticas e distantes de quem o idealiza, podendo transfigurar pessoas e grupos em ameaças sociais (FREIRE FILHO, 2004, 2005; BURKE, 2004). Os estereótipos, portanto, são estratégias ideológicas de construção simbólica que fazem parte da “tentativa habitual das classes dominantes de modelar toda a sociedade de acordo com sua visão de mundo, seu sistema de valores e sua sensibilidade” (FREIRE FILHO, 2004, p.48). Ao enquadrarem as mulheres feministas dessa maneira, a sociedade brasileira burguesa patriarcal desqualifica-as e afasta as possíveis simpatizantes dos movimentos.

Dessa forma, torna-se importante identificar como foi construída pela figurinista Marília Carneiro (responsável pelas duas obras) a imagem de uma protagonista que era abertamente feminista, nomenclatura que ainda carrega um estigma, visto que essa representação era incomum e trazia desafios. Por outro lado, também é necessário reconhecer a construção visual da vítima de um marido machista em sua trama. A personagem de Marília Pêra, Alice, ao contrário de Malu, não era uma mulher feminista e se encontrava em uma posição bem diferente. Enquanto Malu renascia após o fracasso de seu casamento, Alice via seu mundo romântico de boa esposa desmoronar, terminando como uma vítima fatal da posse de seu marido. Mesmo diante de temas apropriados das discussões feministas, os caminhos que as produções seguem têm contornos distintos: enquanto Malu é agente de transformação, Alice é uma vítima do machismo brasileiro. O fato de ser uma mulher submissa dentro de uma série que se propõe progressista requer outro olhar. Além disso, Alice também não é o único objeto de análise desta obra. Considerou-se necessário investigar outras personagens que dialogavam com a protagonista, com o interesse de reconhecer como ela se destacava dos outros arquétipos femininos apresentados na trama.

Ao se debruçar sobre os jornais feministas da imprensa alternativa no mestrado² como *Nós Mulheres* e *Mulherio*, percebemos que, principalmente *Malu Mulher*, era citada pelas militantes que ali escreviam como uma obra arrojada que contribuiu para propagar os ideais feministas para uma população conservadora, sendo uma representação considerada respeitosa. Assim, criou-se uma vontade de explorar essas produções que se apropriaram das pautas

² Dissertação intitulada “O vestir é político: Discussões acerca dos ideais de vestuário na imprensa alternativa feminista brasileira nos anos 1975-85”. Defendida em 2018 pelo Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora.

feministas a fim de reconhecer as intenções da emissora ao lançá-las, os discursos normativos e disruptivos encontrados nelas e como as representações de uma mulher feminista e de uma vítima de violência doméstica foram abordadas nas produções.

A metodologia aplicada é híbrida, se apoiando em diversas fontes e maneiras de observação do objeto. No que se refere às análises dos figurinos, primeiramente selecionamos as personagens que careciam de investigação. A partir disso, observamos as peças escolhidas pela figurinista Marília Carneiro, a paleta de cores e as repetições das formas e adereços. Em um segundo momento, atentamos para a utilização dos figurinos de acordo com a narrativa colocada em cena, para perceber seus possíveis significados e seu diálogo com a trama proposta. Feito isto, pesquisamos seus correspondentes na história da moda e na cultura das aparências a fim de reconhecer os diálogos com a moda do período e com os signos já consolidados no imaginário social. Para esse momento, recorremos ao aporte das revistas *Claudia* e *Manequim* que circularam entre 1978-1982 e as referências bibliográficas acerca da história da moda. Por fim, percebemos que a própria Rede Globo já havia construído suas representações femininas e que o trabalho carecia de comparar as representações das produções seriadas com os arquétipos que circulavam nas telenovelas do período, com o intuito de perceber as semelhanças e rupturas com as mulheres que apareciam nas tramas da faixa das 20h, o horário de maior audiência. Para esse momento, analisamos as novelas *Dancin' Days* (1978) e *Água Viva* (1980), ambas escritas por Gilberto Braga.

No trabalho como um todo, utilizamos as referências bibliográficas, mas também investigamos os acervos dos jornais *O Globo* e *Folha de S. Paulo* e o *podcast Praia dos Ossos*, lançado pela *Radio Novelo*, que contribuíram efetivamente para a compreensão do contexto histórico em que as fontes primárias (o seriado e a minissérie) desta pesquisa estavam inseridas. Além disso, recorremos a duas entrevistas, uma com a figurinista Marília Carneiro, responsável pelos figurinos conforme já mencionado, e outra com a jornalista Mirian Chrystus, uma das fundadoras do movimento feminista “Quem ama não mata”. As duas foram via telefone, gravadas com aviso prévio e autorização das participantes. As questões semiestruturadas abordadas tiveram o intuito de engatilhar a memória das entrevistadas a fim de resgatar processos e ações que foram fundamentais para compreender as escolhas tomadas. Com a figurinista, procuramos reconhecer o processo de criação, os significados engendrados nas obras e as dificuldades encontradas. Já com Chrystus, as perguntas perpassavam pelos motivos para a criação do movimento, as atuações deste e a percepção da participante sobre a

apropriação da Rede Globo do *slogan* criado por elas. Após esse momento, as respostas foram analisadas e inseridas na construção do argumento do trabalho, considerando-as como fontes que complementam a informação primária.

É importante ressaltar que algumas fontes utilizadas, como os livros lançados tanto pelo diretor das produções seriadas Daniel Filho e da figurinista Marília Carneiro, assim como as entrevistas dadas à imprensa pela equipe de produção, se constituem como fontes de dados, considerando a própria natureza do meio televisivo, onde a documentação escrita sobre o passado é mais escassa. Quando existente, essa documentação não visa propriamente um registro de preocupação histórica, arquivística ou memorialística. Nesse sentido, esse material ajuda a preencher lacunas importantes nesse trabalho, mas reconhecemos que são fruto das memórias de seus autores e tendem, necessariamente, a exageros e a autoelogios como é costumeiro no meio artístico, mas nem por isso devem ser ignoradas. Para melhor utilizá-las, foi feito um trabalho de checagem de determinados fatos, embora as fontes acadêmicas para essa confirmação sejam poucas.

Esse trabalho se estrutura em cinco capítulos. O primeiro deles traça um panorama sobre a história da televisão no Brasil. Consideramos necessária tal contextualização para compreender as peculiaridades que cercam a criação e a consolidação do maior meio de comunicação do país, que teve uma trajetória diferenciada, tendo a influência direta do Estado nas emissoras privadas e um papel fundamental no projeto militar de “integração nacional” e “modernização”. Reconhecemos, neste momento, a conexão da Rede Globo com o governo ditatorial, suas estratégias de negociação e o caminho percorrido para a liderança da audiência praticamente isolada. Identificamos também como a teledramaturgia se tornou um produto nacional, as características da estrutura melodramática e sua inserção nas telenovelas como uma linguagem que reitera os papéis de gênero. Por fim, destacamos a produção seriada na grade de programação audiovisual da Rede Globo: a criação do formato seriado e minissérie e os principais produtos lançados até os anos 1980, a fim de reconhecer as particularidades e os temas presentes nesse gênero, que são pouco abordados nos estudos acadêmicos sobre a televisão brasileira.

No segundo capítulo analisamos as mudanças sociais na condição feminina ocorridas a partir das lutas feministas e dos avanços políticos dos direitos das mulheres. Para conhecer uma breve história dos movimentos feministas, o foco mantém-se nos grupos em território nacional, que possuem uma trajetória particular devido ao contexto político limitador e às mazelas sociais

em que a população se encontrava, fazendo com que as bandeiras levantadas pelas feministas encontrassem outras pautas além do gênero. Investigamos também que, a partir da década de 1970, os movimentos ganharam visibilidade na mídia, explorando cada vez mais a conjuntura do sujeito mulher na sociedade através da imprensa e das produções audiovisuais do cinema e da televisão. Abordamos, portanto, alguns programas que surgiram entre 1970-80 e que, junto com *Malu Mulher* e *Quem Ama Não Mata*, colaboraram para criar um período de destaque para as questões femininas.

O terceiro capítulo destina-se à análise do seriado *Malu Mulher*. Primeiramente, como Malu é uma protagonista inspirada pelas ideias feministas do período, examinamos como as militantes são categorizadas pela mídia a partir da construção de estereótipos estrategicamente utilizados para marginalizá-las. Com isso, constatamos as dificuldades que a produção tinha em criar uma heroína que representasse uma mulher que estava em processo de emancipação, se enveredando pelos temas referentes à condição social da brasileira e defendendo comportamentos e ideias baseados nos feminismos de classe média. Ao centrarmos no seriado, investigamos como a narrativa se fundamentava em uma “pedagogia feminista” (ALMEIDA, 2014), que conseguiu driblar a censura em determinados assuntos e dialogar com uma nova faixa de telespectadoras que a emissora pretendia atingir – a audiência de uma parcela de mulheres intelectualizadas e de classe média. Também nesse momento, abordamos as dificuldades da produção, as diferenças entre as temporadas, as rupturas e as sequências com a estrutura melodramática, e a recepção do público em determinados episódios considerados polêmicos. Em seguida, concentramos na análise visual da protagonista, a partir do figurino e de seu comportamento. A partir da metodologia mencionada anteriormente, observamos como a criação de Marília Carneiro para uma personagem feminista transita entre o guarda-roupa “masculino” e “feminino” e seus correspondentes históricos a fim de criar uma imagem moderna para uma heroína que rompia com algumas convenções.

No quarto capítulo, um processo semelhante será feito com a minissérie *Quem Ama Não Mata*. Ele se inicia com um contexto histórico sobre os crimes de feminicídio que ganharam projeção nacional no período que compreende os objetos desta tese. Sob a alegação de “Legítima Defesa da Honra”, casos como os de Ângela Diniz, Eloísa Ballesteros Stancioli e Maria Regina Souza Rocha, mobilizaram protestos em torno da violência contra a mulher que ficaram marcados pela imprensa como “Quem ama não mata”, slogan que inspira a minissérie da Rede Globo. Em um segundo momento, observamos a narrativa construída pela produção e

como, ao contrário de *Malu Mulher*, a trama não segue uma “pedagogia feminista”, esvaziando o discurso que era sugerido no título apropriado dos protestos contemporâneos à obra. Por fim, analisamos o figurino e o comportamento de Alice e das personagens centrais, pautando-nos pelos significados atribuídos através da história da moda e da aparência, seguindo a mesma metodologia aplicada em *Malu Mulher*.

No último capítulo, uma análise da aparência e do comportamento das personagens de duas telenovelas é realizada. A partir da investigação de *Dancin’ Days* e *Água Viva*, percebemos como eram as construções visuais das mulheres das tramas, principalmente as protagonistas, como forma de constatar se os objetos desta tese seguiam na mesma perspectiva ou se a imagem de Malu se distanciava das “mocinhas” das telenovelas das 20h. Neste caso, concentramos a comparação na heroína feminista, principalmente pelo arquétipo fugir das convenções até então adotadas pela televisão. Entretanto, estabelecemos um paralelo com *Quem Ama Não Mata*, ainda que em menor proporção. Salientamos que a narrativa não foi analisada de maneira aprofundada como ocorreu com as produções seriadas, pois o intuito aqui foi usá-las como um comparativo, principalmente visual.

Neste capítulo também nos deparamos com mais uma limitação da Rede Globo. Não existia em seu serviço de streaming, o *Globoplay*, as novelas contemporâneas às produções seriadas analisadas. Portanto, a investigação partiu das que foram disponibilizadas em compacto de DVD pela emissora. Em fevereiro de 2023, *Dancin’ Days* foi lançada no *Globoplay*, mas como o mesmo não ocorreu com *Água Viva* que ainda seria vista apenas de maneira recortada, preferimos optar pela análise dos produtos lançados em DVD. Além disso, como percebemos durante a feitura do trabalho que a emissora reescreve suas narrativas na memória do telespectador, selecionando as cenas e temas que lhe são mais convenientes para cada período, consideramos intrigante perceber o que foi destacado e o que foi apagado nas tramas analisadas.

Com este trabalho pretendemos contribuir para os estudos acerca da teledramaturgia brasileira, tanto no campo das relações de gênero como da moda. Acreditamos que o preconceito de muitos acadêmicos que consideram a televisão, e principalmente o melodrama, como um produto alienante destinado às massas, prejudicou um olhar analítico para essas produções que cotidianamente invadem a casa de milhões de brasileiros. Entretanto, reconhecemos que os próprios acervos das emissoras prejudicam uma observação apurada desta que tem uma importância significativa na cultura brasileira. Reconhecer a potência que a

teledramaturgia possui como produto de exportação e fonte de conhecimento sobre o cotidiano do Brasil recente e não conseguir ter acesso à essas obras completas é deveras frustrante para um pesquisador. Mas esperamos que esse cenário se modifique com um reconhecimento cada vez maior de uma série de possibilidades que os conteúdos das telenovelas e das produções seriadas oferecem aos pesquisadores das mais diversas áreas, principalmente as que se referem aos estudos das aparências e do gênero. Procuramos, portanto, não só sanar as questões propostas por esta tese, mas também instigar novos pesquisadores para que se debruçem sobre esta área tão rica de possibilidades e ainda pouco explorada.

1. A MISE EN SCÈNE DA “REALIDADE”: A TELEDRAMATURGIA COMO UM PRODUTO NACIONAL

O primeiro capítulo desta tese analisa como a Rede Globo de Televisão transformou a teledramaturgia em um produto nacional sólido e exportado para vários países. Para esta investigação, reconhece, primeiramente, as dificuldades para a instalação da televisão no Brasil e sua conexão com o Estado, que deu ao veículo uma trajetória particular. Desde 1964 o país vivia sob o regime ditatorial dos militares, que viam no meio de comunicação um importante aliado para o apoio das massas. Com isto, influenciaram diretamente na construção de um projeto de Estado que moldou as condições de entrada e permanência das emissoras em terras brasileiras. A fim de beneficiar-se, a Rede Globo se torna uma das principais porta-vozes do governo em sua grade de programação, ao passo que suaviza sua imagem com o lançamento de tramas com um caráter mais progressista. Isto se concretiza principalmente com o investimento nas produções seriadas, onde se encaixam *Malu Mulher* e *Quem Ama Não Mata*. Em um jogo de interesses, no intuito de remodelar sua imagem com a decadência do regime no final dos anos 1970, a emissora lança o projeto *Séries Brasileiras*, no qual *Malu Mulher* se encontra. A partir disso, caminhos se abrem para a consolidação deste novo formato, que contribuirá para que uma nova fatia da audiência seja captada e para que os brasileiros sejam apresentados à temas até então excluídos ou superficialmente abordados das famigeradas telenovelas.

1.1. A televisão como aliada no processo de modernização do Brasil

Para compreender as particularidades dos objetos aqui analisados, é necessário conhecer a história da televisão brasileira desde o início. Sua trajetória mostra sua importância na construção de um país que se projetava como moderno, sendo um instrumento fundamental no projeto de Estado do governo militar, enviando debates políticos e sociais. Isso trouxe consequências diretas na construção narrativa das produções audiovisuais nacionais, veiculadas através desse meio.

Em setembro de 1950, inaugurou-se no Brasil a primeira emissora de televisão. Assis Chateaubriand, proprietário dos Diários Associados – um conglomerado midiático que abarcava jornais e emissoras de rádio –, foi o responsável por levar ao ar a TV Tupi Difusora

em São Paulo e, em janeiro de 1951, inaugurar a TV Tupi do Rio de Janeiro. Ainda no mesmo ano, o país viu nascer a TV Paulista, também em São Paulo, e a TV Record, no Rio de Janeiro (MATTELART, 1989). Com a implantação do sistema, o Brasil se tornou pioneiro do novo meio de comunicação na América Latina e assumiu a quarta posição no mundo, ficando atrás apenas de Estados Unidos, Inglaterra e França, países considerados desenvolvidos. O início da televisão foi marcado pelo imprevisto: não havia uma racionalização nem uma qualificação profissional para a produção dos conteúdos, o que levava atores a se responsabilizarem por sua aparência, cenários e figurinos descontextualizados, pessoas não qualificadas exercendo cargos importantes como a direção e a edição, entre outros. A própria linguagem televisiva demorou a se construir pois, diferente dos Estados Unidos que a influência vinha do cinema, aqui os primeiros profissionais que chegaram à televisão eram oriundos do rádio e não estavam acostumados com a linguagem das câmeras, fazendo com que o processo de adaptação fosse mais tortuoso (ORTIZ, 1988). Ainda existiam as dificuldades financeiras e a pouca disponibilidade de receptores pelo país devido ao alto custo, o que fez com que essa fase inicial ficasse marcada como “elitista”. O problema dos receptores era tão presente que no lançamento da TV Tupi em São Paulo, conta-se que Chateaubriand precisou “contrabandear” duzentos aparelhos e espalhá-los pelas lojas e bares da cidade para que o público pudesse assistir a transmissão (BARBOSA, 2018).

Ortiz (1988) indica que, entre 1955-60, o crescimento da indústria televisiva caminhou a passos lentos devido aos impasses econômicos, tecnológicos e empresariais que persistiam desde sua criação. Mesmo com o novo meio de comunicação disponível para os grandes anunciantes, não existia ainda um mercado consumidor consolidado. Anunciar na televisão era uma aposta quase arriscada, realizada timidamente pelos patrocinadores, pois se tratava mais de uma questão de *status* do que de retorno financeiro. O desafio estava em atrair o público em um país onde o mercado consumidor e a indústria cultural³ ainda não existiam plenamente. “(...) as técnicas de propaganda chegaram no Brasil antes das necessidades de mercado” (ORTIZ, 1988, p. 41). Existiam sim grandes anunciantes, principalmente as multinacionais, mas devido ao alcance restrito, as empresas ainda preferiam outras mídias. Nesse momento, anunciar na televisão significava investir em somente quatro capitais e duas cidades interioranas: São Paulo

³ Utiliza-se aqui o termo indústria cultural, cunhado por Theodor Adorno (2002), para definir uma racionalização técnica nas produções de bens culturais a fim de que estas gerem lucro e perpetuem os ideais dominantes. Seguindo a lógica industrial capitalista, as produções se tornam cada vez mais cíclicas, reproduzindo fórmulas em série para as massas, que servem mais aos interesses dos investidores do que ao desenvolvimento técnico.

(1950), Rio de Janeiro (1951), Belo Horizonte (1955), Porto Alegre (1959), Bauru (1959) e Ribeirão Preto (1959), os únicos municípios que recebiam as transmissões.

Ramos e Borelli (1988) explicam que a expansão do número de aparelhos ocorreu na década de 1960, aumentando em 333% entre os anos 1960-65. Houve também um aumento significativo no número de cidades que recebiam o sinal de transmissão, ampliando a cobertura nas capitais do país e em cidades de porte médio do interior, ainda que a maior concentração de aparelhos permanecesse em São Paulo e no Rio de Janeiro⁴. Dessa forma, a televisão começava a se configurar como um veículo de massa, o que influenciou diretamente em seus investimentos: “Em 1958, as verbas nela aplicadas atingem somente 8%, contra 22% no rádio e 44% nos jornais. Já em 1967 ela concentra 42% dos investimentos publicitários, contra 16% do rádio e 15% dos jornais (...)” (RAMOS e BORELLI, 1988, p. 56). Esses dados demonstram como a televisão caminhava para a vinculação com os interesses do mercado e a consolidação de uma indústria cultural promissora. Algumas empresas de sabão e de dentifrício foram responsáveis por grande parte dos investimentos no novo meio de comunicação. Patrocinando telenovelas, marcas como *Gessy-Lever*, *Colgate-Palmolive* e *Kolynos Van-Ess*, contribuíram com o capital para a fundação de uma indústria televisiva autônoma no Brasil.

Ainda de acordo com os autores, houve uma emissora que transformou a lógica do “saber-fazer” televisão no Brasil, racionalizando e profissionalizando o que antes estava no âmbito da improvisação, da experimentação e do amadorismo: a TV Excelsior. Com uma visão mais empresarial e moderna, o canal, criado em 1960, racionalizou sua produção em vários níveis. A programação passou a seguir uma grade de horários organizada, horizontal (com programas diários como era o caso das telenovelas) e vertical (com diferentes programas de entretenimento no mesmo dia). Também criaram um logotipo e investiram em autopromoção, se apresentando como uma marca consolidada para o telespectador e para o setor publicitário. Ocorreu ainda um processo de profissionalização, capacitando e reconhecendo profissionais do mercado e criando departamentos fundamentais para a televisão atual, como figurino e cenografia. Apesar da moderna política empresarial, a emissora teve uma vida curta, finalizando suas atividades em 1970. O motivo da derrocada estava na tomada do poder pelo governo militar. A Excelsior se pautava por um “nacionalismo democrático” e, com a possibilidade do golpe, seguiu apoiando o então presidente João Goulart. Isso refletiu diretamente na empresa,

⁴ As primeiras cidades a receberem a transmissão na década de 1960 foram: Fortaleza, Recife, Salvador, Curitiba, Brasília e Guaratinguetá em 60. Belém em 61. Uberlândia em 62. Londrina e São Luís em 63 e Juiz de Fora em 64.

que sofreu com boicotes e a censura, gerando dívidas ainda maiores após a morte de Mário Wallace Simonsen, seu fundador, em 1965 (RIBEIRO e SACRAMENTO, 2018).

É necessário destacar que diante da desigualdade social que vigorava no Brasil, onde, segundo Armand e Michèle Mattelart (1989), em 1970 metade dos domicílios não possuíam energia elétrica e três quartos ainda não tinham adquirido seu aparelho de televisão, o ato de assistir TV era uma ação coletiva. Hamburger (2005) frisa que em 1960, de acordo com os dados do Censo do IBGE, apenas 4,6% dos domicílios brasileiros tinham um receptor. Em 1970, o número sobe para 22,8% e para 56,1% em 1980⁵. Ainda em 1991, apenas 71% das casas tinham um aparelho. A título de comparação, nos EUA, em 1955, dois terços dos domicílios possuíam uma TV e, em 1960, 90% das residências. Nas décadas de 1960 e 70, eram comuns mobilizações para que mais pessoas conseguissem visualizar a telinha. “Formavam-se grupos de 13 para cada aparelho nas cidades, e pequenas multidões de 350 para cada receptor na zona rural” (MATTELART, 1989, p.42). As poucas famílias com posses para adquirir seus televisores abriam as janelas para a vizinhança assistir aos programas mais aguardados pelo público, criando uma forma de sociabilidade entre os “televizinhos” (BARBOSA, 2018). Havia ainda a instalação de receptores coletivos nas praças das cidades pequenas (HAMBURGER, 2005). Mesmo entre os mais abastados, ainda assim o ato de assistir televisão perpassava pela partilha familiar, pois a ideia de se ter um aparelho para si, como já era possível com o rádio, ainda era um privilégio distante.

A história da televisão brasileira possui um papel fundamental nas políticas de integração nacional. Armand e Michèle Mattelart (1989) destacam que, com o avanço geográfico do alcance do sinal, ela assumiu a função de agente unificador em uma federação que até então não havia um meio de comunicação que ultrapassasse a fronteira do local ou do regional. Foi a televisão que trouxe à tona as discussões sobre a formação de redes de comunicação e de integração nacional em estratégias comerciais e estatais. Até então, somente a imprensa semanal, com as revistas informativas e as destinadas ao público feminino, se revelavam nacionais quanto a público e conteúdo. Mesmo os grandes jornais não entregavam um material diário unificado que circulasse nacionalmente com a mesma força que a televisão. Apesar da distribuição de veículos, como *O Globo* e *Folha de S. Paulo*, por exemplo, chegar a

⁵ O acesso aos bens de consumo como a televisão aumentaram também devido o estabelecimento financeiro de crédito, surgido no âmbito da reforma financeira de 1968, que culminou na facilitação de compras de eletroeletrônicos (ABRAMO, 1994).

todo o país, ainda estavam atrelados a um público regional do Sudeste, que representavam 85% dos leitores.

Ainda segundo os autores, a televisão era um agente importante no que os militares chamavam de “política de integração nacional”, o que os levou a investir prioritariamente em infraestrutura tecnológica para o novo meio de comunicação. Eis então que, em 1965, o governo militar cria a Embratel, a Empresa Brasileira de Telecomunicações que tinha a missão de unir os estados do país através de um sistema de micro-ondas e erguer uma estação terrestre de comunicação por satélite. Esse plano de expansão também previa a criação de pelo menos um canal VHF⁶ em cada grande cidade brasileira. Em 1969 a estação terrestre foi inaugurada; em 1972 o sinal é enviado para todo o país a partir da emissão de ondas curtas e em 1974 já se contava com o sinal de satélite internacional da Intelsat, mais eficiente para as transmissões; em 1978 novas estações terrestres são implantadas para a Copa do Mundo de Futebol e em 1985 o Brasil já contava com seu próprio satélite de telecomunicações.

O referido projeto tinha como prioridade a construção e a expansão da infraestrutura tecnológica para a indústria televisiva. Isso porque havia o interesse de transformá-la num importante vetor da ordem social estabelecida, a fim de desenvolver uma “cultura brasileira”, uma “identidade nacional” que se encaixasse nos moldes coercitivos do regime. Valorizava-se a consolidação de uma cultura nacional que não fosse importada, que se distanciasse do “colonialismo cultural”. Dessa forma, o Estado brasileiro defendia suas fronteiras contra a influência do vídeo estrangeiro, controlando a porcentagem de programas nacionais exibidos pelas emissoras, reforçando a integralidade do capital nacional nas empresas de comunicação, impondo a língua portuguesa como oficial e única na programação e definindo sistemas tecnológicos próprios. Havia ainda a concessão pública de canais, os empréstimos cedidos pelos bancos do Estado e os anúncios publicitários consentidos ao governo (HAMBURGER, 2005; RAMOS e BORELLI, 1988).

É possível afirmar que tanto empresários das comunicações quanto dirigentes militares, por motivos diferentes, viam vantagens na integração do país. Os militares queriam a unificação política das consciências e a preservação das fronteiras do território nacional. Os homens da mídia, por sua vez, vislumbravam a integração do mercado de consumo. Um grupo se pautava mais pela dimensão político-

⁶ VHF, sigla para *Very High Frequency* (Frequência Muito Alta em português) é um tipo de sinal utilizado para a transmissão de rádio FM, rádios amadoras, sistemas de navegação e comunicações aéreas. É mais adequado para longas distâncias em áreas abertas e zonas não urbanizadas e também foi adotado pelos primeiros canais de televisão. Disponível em: <<https://blog.elsys.com.br/diferenca-entre-uhf-e-vhf/>> Acesso em: 28 out. 2021.

ideológica e o outro mais pela econômica. Em princípio, isso não configurou uma contradição. Significou, ao contrário, uma adequação de interesses. (RIBEIRO e SACRAMENTO, 2018, p.116)

Sendo assim, conforme Heloísa Almeida (2003), é possível considerar que o sistema de televisão no Brasil é constituído de empresas privadas com uma visão comercial, mas não é livre de intervenções estatais e vínculos governamentais. A autora destaca que em 1997, o governo era o maior anunciante do ano na televisão brasileira, acontecimento recorrente desde os anos 1970, com o investimento dos militares.

De acordo com Ribeiro e Sacramento (2018), apesar dos objetivos afinados, existiam divergências entre os valores do Estado e dos empresários da TV que conturbavam as relações. De um lado, os militares e sua visão conservadora, que defendia a ordem e a “moral”, de outro, a ótica mercadológica, que rege os posicionamentos da indústria em prol do lucro. O governo influenciou diretamente, a partir da censura, em programas com conteúdo considerados “grotescos” e de “baixo nível”, ou seja, que feriam os princípios da família nuclear burguesa, o cristianismo, a pátria e os “bons costumes”. No início da década de 1970, o Estado pressionou, a partir da Censura Federal, os temas que deveriam ou não ser exibidos, alegando a necessidade de afastamento do que se denominava como uma “estética do grotesco”, ou seja, as programações que atacavam a sensibilidade dos estratos mais altos da sociedade. A movimentação aconteceu em 1971 quando os apresentadores Chacrinha (TV Globo) e Flávio Cavalcanti (TV Tupi) convidaram Cacilda de Assis, uma mãe de santo que alegava receber o espírito de Seu Sete, um Exu da Umbanda, para se apresentar em seus programas. Segundo os autores, o *Jornal do Brasil* destacou que a senhora, trajada com paletó, calças compridas e capa preta bordada com lira em vermelho e dourado, abençoou a plateia, bebeu e espargiu cachaça, fumou charutos, levando o auditório a uma espécie de “histeria”. A Polícia Federal logo apreendeu as fitas dos programas e o então Ministro das Comunicações, Hygino Corsetti, considerou cassar a concessão das emissoras envolvidas no episódio, alegando apelação ao “sensacionalismo” e a “baixaria” para angariarem audiência. Diante da situação, a TV Globo e a TV Tupi assinaram um protocolo de conduta. Várias temáticas foram proibidas, entre elas, exploração de credices (a partir da ótica católica, claro) e de qualquer tipo de charlatanismo; utilização da imagem de pessoas portadoras de “deformações” físicas, problemas psicológicos ou “morais” e sensacionalismos; ou depreciações de problemas de foro íntimo de qualquer pessoa (RAMOS e BORELLI, 1988). A assinatura desse termo de compromisso gerou o regimento de um “padrão de qualidade” na Rede Globo.

Mas para compreender melhor as relações exitosas da emissora com o Estado, é necessário conhecer brevemente o nascimento do maior conglomerado multimídia do Brasil. Michèlle e Armand Mattelart (1989) mencionam que Roberto Marinho, o fundador do grupo Globo, já havia recebido uma concessão para o canal desde 1957, do então presidente Juscelino Kubitschek, porém ela só foi ativada em 1962, quando se associou com o grupo estadunidense de multimídia, *Time-Life*. A empresa já havia colocado à disposição seus serviços para os Diários e Emissoras Associadas e para o jornal *O Estado de S. Paulo*, porém a oferta não foi adiante pois a Constituição Brasileira não permitia a participação de sociedades estrangeiras em propriedades, administrações e orientações intelectuais de instituições que possuíam concessões para uma emissora⁷. Mesmo diante da incompatibilidade legal, a Globo seguiu sua jornada com a *Time-Life* até 1965. Segundo Eugênio Bucci (2017), os estadunidenses tinham firmado compromissos com a Globo que impulsionariam a emissora: construiriam um prédio com um amplo estúdio no Jardim Botânico, outro estúdio menor, uma área especial para o jornalismo, ajudariam na importação de maquinário, na capitalização e na gestão. Ao todo o investimento girava em torno de 4 milhões de dólares. A parceria ilegal só foi descoberta quando o cubano Alberto Hernandez Catá foi preso no Brasil por desconfiança dos militares, apenas por sua nacionalidade. Quando interrogado, ele revelou que estava no país para cuidar dos interesses da *Time-Life* e acompanhar os investimentos da empresa na TV Globo. Iniciou-se um processo contra a empresa de Roberto Marinho a fim de caçar sua concessão.

O dono da TV Globo tentou mostrar que os americanos não eram sócios na emissora, mas os termos contratuais não lhe davam razão, ao menos à primeira vista. Pelo que tinha sido acertado entre a Globo e o grupo *Time-Life*, e pelo que constava nos acordos, os americanos deteriam 49% de participação na empresa brasileira. Por isso, os adversários do jornalista sexagenário diziam que a sociedade fora costurada de forma maliciosa, sob o disfarce de um contrato de assistência técnica. Os críticos talvez tivessem razão, mas Roberto Marinho encontrou um caminho para se defender. Argumentou insistentemente que não estava interessado em desobedecer à Constituição ou em acabar com a soberania nacional; pretendia tão somente trazer para dentro de casa o *know-how*, o conhecimento técnico e também o financiamento para deslanchar seu novo empreendimento. (BUCCI, 2021, p.146)

A tese de Marinho foi aceita e o acordo foi considerado regular.

Mesmo tendo a parceria rompida, a emissora recém-chegada ao mercado já havia angariado um investimento de mais de cinco milhões de dólares e o conhecimento técnico,

⁷ A empresa já estava presente no sistema televisivo de outros países da América Latina, como a Venezuela e a Argentina, o que demonstra a estratégia do grupo de internacionalização (MATTELART, 1989) e comando dos meios de comunicação dos países vizinhos.

comercial e administrativo da empresa norte-americana. “Em 1969, a Globo compra as ações (49%) que o grupo *Time-Life* detinha na sociedade. Está agora em condições de estabelecer um padrão de grande rede nacional (network), com produção centralizada e distribuição dos programas através de todo o país” (MATTELART, 1989, p.40). É a partir de 1969 que a emissora se consolidará no topo do audiovisual brasileiro, combinando fortalecimento empresarial, ampliação do alcance das redes de transmissão e fidelização da audiência (RAMOS e BORELLI, 1988).

O perfil administrativo da Rede Globo se distinguia das outras emissoras ativas no período, fundamentado por um caráter capitalista mais moderno e profissional que redefiniu os parâmetros da televisão brasileira. O progresso da emissora se sucedeu em um momento em que o capitalismo brasileiro se encontrava repaginado, marcado pela modernização e a interdependência. A Rede Globo abandonou o “fazer TV” nos antigos moldes dos empresários da indústria, se encaixando na lógica do resto do sistema produtivo, que era marcada por uma combinação de interesses: a integração nacional, os estímulos à entrada de capital e tecnologia estrangeiros e a possibilidade de internacionalização dos produtos nacionais (RAMOS e BORELLI, 1988; MATTELART, 1989).

De acordo com Bucci (2021), Roberto Marinho sabia que para alçar voos altos no campo empresarial das comunicações, precisaria do apoio dos militares e, principalmente, de ter acesso à infraestrutura tecnológica provida pela Embratel.

O negócio dele passava por usar a Embratel, sem a menor dúvida, mas antes disso, passava por mostrar que ninguém no mercado poderia oferecer tantos préstimos ao regime. Para alcançar esse lugar, ele precisaria de sucesso de público, excelência artística e um bom relacionamento com Brasília. Se Brasília gostasse dele, a Globo voaria alto. (BUCCI, 2021, p.170)

Por outro lado, para uma ditadura como a que imperava se manter no poder, o governo precisava do apoio da população. O autor destaca que era necessário unificar o público em uma massa apoiadora, pois caso contrário, o regime não seria tão longo quanto foi. “Num país dividido, com os humores da opinião pública regionalizados, fragmentados em universos separados uns dos outros, seria impossível dar coesão à sociedade e, sem a coesão social, a autoridade do Estado não se firmaria” (BUCCI, 2021, p.171). A união com uma emissora de televisão que se tornava a maior do país era de encher os olhos e Marinho não hesitou em oferecer sua empresa para o projeto político dos militares, no qual, aliás, ele havia apostado desde o início. A Rede Globo se tornou, portanto, uma espécie de porta-voz oficial governo, devido à aproximação de

seus ideais com o projeto político e econômico que evocava a integração nacional e a modernização da sociedade brasileira, principalmente pelo viés do consumo. Dessa forma, a emissora apoiou o tão defendido “milagre econômico”, propagando em seus telejornais o avanço da economia brasileira, sem destacar a drástica desigualdade social que permanecia quase intocada no país⁸. Em prol da divulgação do “Brasil Grande”, um dos lemas que promovia a ideia de progresso no país, a emissora assumiu uma postura não-crítica, ocultando os custos políticos e culturais que abalaram as liberdades civis e a produção criativa e intelectual no período. Mesmo quando esses custos pesaram para a empresa, afetando diretamente na programação, os laços com o regime não foram cortados, como será abordado mais adiante nesse trabalho.

Para se encaixar nesse perfil de aparência mais moderna e arrojada, a empresa remodela o profissionalismo televisivo, empreendido inicialmente pela TV Excelsior, criando departamentos de marketing, de pesquisa, formação e relações internacionais (MATTELART, 1989). “(...) a emissora incorpora, como nenhuma outra, a necessidade de montar uma indústria cultural adequada à nova fase de desenvolvimento” (RAMOS e BORELLI, 1988, p. 82). Por mais que a Excelsior tenha sido pioneira na criação de um modelo empresarial, a conjuntura socioeconômica em que se encontrava era desfavorável, não havendo nem a possibilidade de expansão dentro do próprio território nacional. A emissora antecipou possíveis modernizações que não conseguiram ser aplicadas, enquanto a Globo chega mais tarde, com um terreno mais fértil e com concessões mais potentes (RAMOS e BORELLI, 1988).

Hamburger (2005) considera que a Rede Globo inaugurou uma nova fase da televisão brasileira, que começou no início da década de 1970 e durou até 1989, onde houve a expansão e a consolidação da indústria cultural, denominando-a como período “populista”.

(...) fase em que, como já foi dito, a presença forte do Estado não inibiu o desenvolvimento de um mercado de consumo, e a televisão se tornou uma atividade econômica lucrativa, intrinsecamente implicada no ‘desenvolvimento’ dos anos do “milagre econômico” (HAMBURGER, 2005, p.30).

O grande empecilho enfrentado pela Rede Globo nesse momento de prosperidade para a indústria cultural, encontrava-se justamente em seu aliado: o Estado. Mesmo com o seu protocolo de conduta que havia sido assinado juntamente com a Tupi, sua principal concorrente nesse momento, a emissora não conseguiu escapar aos olhos atentos dos militares. Sua

⁸ “Em 1986, 3/4 da população brasileira ganhava apenas o salário-mínimo, que não cobria senão 1/6 das necessidades de uma família” (MATTELART, 1989, p.47).

estratégia de aproximação com a agenda do governo no telejornalismo gerava uma relação mais harmônica do que com outras, mas não era suficiente para aprovar alguns conteúdos nas produções da teledramaturgia. Em 1968 entrou em vigor o Ato Institucional número 5 (AI-5) que censurava drasticamente qualquer discurso que ferisse a agenda governamental. Em 1971, teremos o protocolo que proibia programas que atacassem “a moral e os bons costumes”, como visto anteriormente, além também da criação, pelo ministro das Comunicações, de uma comissão encarregada de avaliar o material que seria exibido nas telas. No ano de 1975, a emissora lidou com a obra censurada que mais lhe trouxe prejuízos: o cancelamento da novela *Roque Santeiro*, de Dias Gomes, às vésperas da estreia. A produção já tinha contratado atores, construído cenários, confeccionado figurinos e possuía cerca de trinta capítulos gravados.

Ainda conforme a autora, essa situação fez com que a Globo investisse na formação de um departamento de autocensura, contratando um profissional com experiência na área da Censura Federal para avaliar os roteiros e conferir previamente as adequações destes, evitando investimentos em programas incertos e perdas financeiras significativas. Isso também afetou a programação ao vivo, que diminuiu devido à maior dificuldade de controlar o material. A iniciativa não foi suficiente, pois em 1977 a emissora lidou com outro cancelamento inesperado. Dessa vez, a novela *Despedida de Casado*, de Walter George Durst, que estrearia também no horário das 20h, foi barrada. A censura total de uma obra era algo mais raro, mas os censores refreavam diariamente fragmentos de todo o conteúdo da teledramaturgia. Isso fazia com que os autores e diretores tivessem que se locomover frequentemente até Brasília para negociar com a Censura Federal, além de estarem preparados para editar o material, cortando cenas e determinados diálogos e termos para a liberação.

O protocolo de conduta e o departamento de autocensura faziam parte do que ficou conhecido como “padrão Globo de qualidade”. Ribeiro e Sacramento (2018) explicam que a nomenclatura era utilizada para definir um modelo televisivo moderno que se delineou a partir de 1973. Houve a inclusão do videoteipe e de produções gravadas pelo Editec, o melhor equipamento de edição do período, que possibilitava introduzir no produto acabado recursos gráficos, voz em *off*, dinamismo, bem como lapidar imperfeições e excluir possíveis erros. Dessa forma, a emissora construiu um estilo próprio para a sua programação, seguindo convenções formais e um cuidado técnico com as imagens, definindo um padrão estético referencial para a televisão brasileira. É importante ressaltar que suas tecnologias e recursos provinham inicialmente de concessões estatais e internacionais. Isso, portanto, foi possível

graças a sua “cooperação” com os militares, que possibilitou seu avanço em detrimento dos outros canais que existiam no momento.

A década de 1970 foi um período crucial para a consolidação da Rede Globo como a maior emissora do país, posto que ocupa até os dias de hoje. Nesse momento, a TV Globo salta nos níveis de audiência enquanto a TV Excelsior e a TV Tupi se enfraquecem, culminando em suas concessões canceladas pelo governo, em 1971 e 1980, respectivamente. A partir da potente combinação de suporte governamental e administração especializada, o grupo conseguiu o monopólio da audiência mesmo sendo uma empresa privada, se tornando uma exceção, pois só é comum tal regalia para emissoras públicas em países que possuem seu sistema de comunicações estatal (HAMBURGER, 2005). Na década de 1980, a emissora recolhia de 50% a 70% da audiência que era disputada com outros três canais, a Rede Bandeirantes, o Sistema Brasileiro de Televisão e a Rede Manchete (MATTELART, 1989).

O avanço da Globo é seguro: em 1980 a rede contabilizava 36 emissoras afiliadas, número que cresce para 48 em 1986, cobrindo 98% dos municípios brasileiros, atingindo 17,6 milhões de domicílios com TV; uma audiência estimada em 80 milhões de telespectadores. (RAMOS e BORELLI, 1988, p.84)

Armand e Michèle Mattelart (1989) consideram que nos anos 1980 a Globo possuía 50 emissoras de sua propriedade ou afiliadas e demonstram como esse número era elevado diante das concorrentes: a Bandeirantes com 26, o SBT com 22 e a Manchete com 9, sendo as duas últimas criadas na década de 1980. Quanto à audiência, em 1970, foi instalado o primeiro medidor eletrônico em São Paulo e, depois, no Rio de Janeiro, que possibilitava mensurar os telespectadores, o TV Metro da empresa Audi-TV. Já em 1971, a própria Rede Globo investiu no seu próprio medidor com a criação do Departamento de Pesquisa e Audiência que investigava não só os números como a aceitação e os desejos do público (HAMBURGER, 2005).

Hamburger (2005) pontua que o alcance da Rede Globo ultrapassou as fronteiras nacionais, se inserindo no mercado internacional com seu principal produto de exportação: as telenovelas. O investimento da emissora nesse ramo foi forte, criando um departamento internacional voltado para administrar as negociações com diversos países do mundo. Em 1979, o canal já ocupava a nona posição em exportações de programas televisivos, vendendo suas produções para 83 países, incluindo os do mundo socialista como China e Cuba. A autora atribui esse feito à matriz do conglomerado se situar em um país de Terceiro Mundo, que tem sua política externa mais aberta, harmoniosa. “(...) a Globo internacionaliza-se em todas as direções,

removendo as barreiras geográficas, políticas e econômicas. (...) Em 1983, os únicos países da Europa que não haviam comprado produções brasileiras eram a União Soviética e a Albânia” (MATTELART, 1989, p.26). Essas produções audiovisuais, tão caras à emissora, serão investigadas a seguir.

1.2. A teledramaturgia como um produto nacional

As telenovelas e as produções seriadas são os produtos mais conhecidos da teledramaturgia nacional, sendo exportados para vários países do mundo. Entretanto, antes de sua chegada, outro formato de narrativas ficcionais ocupou o campo da linguagem televisiva, até então desconhecido: o teleteatro. Nos primórdios da televisão brasileira, era possível distinguir dois polos de legitimidade cultural. De um lado, uma herança do rádio a partir de programas humorísticos, shows de calouros e novelas. Por outro, um lado “cultural”, marcado pelo teatro e pelo teleteatro (ORTIZ, 1988).

Primeiramente, o teatro passou a fazer parte da grade de programação das emissoras. Ortiz (1988) explica que nesse caso, ainda não se tratava de uma adaptação para a televisão, pois as companhias teatrais ou disponibilizavam as peças que já estavam em cartaz ou outras já encenadas e possuíam autonomia completa diante dos canais contratantes, decidindo sobre a escolha do texto e da *mise-en-scène*. Era de responsabilidade dos contratantes apenas montar os cenários, realizar ensaios e ceder a tecnologia de sonoplastia, iluminação e a direção de TV. Já o teleteatro tinha uma configuração diferente, pois se tratava de adaptações de textos para o vídeo. Nesse formato, havia uma direção de TV que orientava os atores e a montagem a fim de perder o tom teatral e adequar-se à linguagem televisiva⁹. “Tendo como ponto de referência o cinema, ele procurava tratar a imagem como uma linguagem específica distinta portanto do teatro na TV, que a utilizava meramente como um meio emissor” (ORTIZ, 1988, p.43). O formato do programa era unitário, indo ao ar por uma única vez, sem se diluir em capítulos como as telenovelas e as produções seriadas. “O teleteatro se basta em si mesmo, numa narrativa com começo, meio e fim, tal como uma peça teatral, esgotando sua proposição na unidade e nela se encerrando” (BRANDÃO, 2018, p.41).

O surgimento do teleteatro ocorreu junto com o da televisão, em 1950, se consagrando rapidamente como o programa de maior prestígio produzido pela TV brasileira. De acordo com

⁹ Considera-se aqui como linguagem televisiva a definição que Brandão (2018, p.42) faz: “o conjunto de características e normas específicas que determina a organização, em sistemas, dos signos e recursos expressivos de que a mídia dispõe, visando formular o seu discurso e dar-lhe um sentido pretendido.”

Brandão (2018), ele se tornou um “cartão de visitas” em todas as emissoras, ocupando quase todos os horários da programação com peças dos mais diversos gêneros. A prática inaugurou uma tendência que ainda ocorre: levar grandes clássicos da literatura e do teatro para audiências maiores e mais diversas. Para Ortiz (1988), o investimento no teatro e no teleteatro rompem com a lógica televisiva de puro e simples entretenimento e conquista da audiência. Há por trás uma iniciativa de veicular produções mais “culturais” em busca de imprimir um prestígio para um veículo de massa que não gozava de tal reputação com seus programas humorísticos e suas novelas. A notoriedade do formato era reforçada pela audiência do público, pois os autores mencionam que nas poucas pesquisas realizadas na cidade de São Paulo em 1954, os teleteatros são indicados como os melhores programas, não havendo menção a nenhuma telenovela¹⁰.

Essa comparação feita pelos pesquisadores sobre o teleteatro e a telenovela é interessante pois eles apontam a diferença de prestígio entre os estilos. Ao passo em que o teleteatro era elevado, desvalorizava-se a tradição radiofônica na qual se calcou a televisão brasileira. Existia uma tensão entre os profissionais oriundos do rádio e os do teatro e cinema, devido ao menosprezo pela herança radiofônica. Como a telenovela despontou como um seguimento da radionovela, o gênero ficou marcado como menor tanto pelos produtores, como pelos realizadores e financiadores. O teleteatro vivia de adaptações de grandes clássicos da literatura internacional como *Macbeth*, *Hamlet* e *Otelo* de Shakespeare, *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, entre outros, o que fazia com que os atores não quisessem interpretar personagens do melodrama folhetinesco. Foi necessário, portanto, criar uma estratégia para contornar a situação, adaptando para as novelas alguns romances estrangeiros consagrados, na tentativa de elevar o gênero a uma posição considerada intelectualmente superior.

A telenovela surgiu pela primeira vez na TV Tupi de São Paulo, em 1951, com a exibição de *Sua vida me pertence*. Durante a década de 1950, seu formato era diferente do que se conhece atualmente, pois as exibições ocorriam somente duas ou três vezes na semana com uma duração média de 20 minutos por capítulo, além de não serem frequentes na programação, podendo ser substituídas por filmes ou musicais, não necessariamente outra novela (BRANDÃO, 2018).

(...) o número de capítulos era de até vinte, e a trama, num núcleo só, ou seja, a partir de um protagonista, a história ia acompanhando seus interesses, seus amigos, seus familiares, seus inimigos, seus amores, etc. A fórmula do “gancho” (final com suspense), que dava motivação

¹⁰ Deve-se lembrar que havia uma má reputação das telenovelas, que eram consideradas programas de menor qualidade, isso pode ter influenciado nas respostas dos entrevistados.

aos telespectadores acompanharem a história, vigorava desde então. Cada capítulo terminava em alta, com uma pergunta no ar, para que a atenção do telespectador ficasse atizada e ele voltasse a ligar o aparelho no dia seguinte. (BRANDÃO, 2018, p.49-50)

Existia a necessidade de criar no público o hábito de assistir televisão. Ainda não familiarizados com a tecnologia, o desafio estava em convencer o espectador de que a TV era uma nova forma de ocupação do tempo livre, um lazer que era possível de se fazer dentro de sua residência ou em partilha com os “televizinhos”. Nesse momento, a televisão concorria com outras formas de sociabilidade e interação entre as pessoas após o trabalho, mas com o esforço da indústria, o costume logo se estabeleceu.

Como ainda não se conhecia uma linguagem televisiva, as primeiras telenovelas foram escritas e produzidas pelos profissionais do rádio. A entonação de voz, marcante nas radionovelas, já não era mais necessária na televisão, fazendo com que os atores estreantes se esforçassem para se adequarem ao novo formato. Outro problema pontual estava na expressão corporal, que não era requisitada antes, e saía em desacordo com o que o texto pedia. Ainda havia a dificuldade em decorar o roteiro, pois os intérpretes estavam acostumados a ler diante do microfone (ORTIZ, 1988; BRANDÃO, 2018). De 1951-53, o gênero melodramático dominava a programação, com textos de J. Silvestre e José Castellar, célebres novelistas oriundos do rádio. “Os próprios títulos revelam esta dimensão trágica das estórias: *Noivado nas trevas*, *Meu destino trágico*, *Direto ao coração*” (ORTIZ, 1988, p.29).

Ortiz (1988) define que entre o período de 1954-59, o melodrama nas telenovelas declina, cedendo espaço para as adaptações de textos estrangeiros consagrados pela literatura popular internacional, como os de Victor Hugo e Alexandre Dumas, a fim de captar um público mais específico que já estaria familiarizado com essas referências. A inspiração no cinema era evidente, sendo considerado um espaço de legitimação de determinadas obras. Por isso, muitos dos textos escolhidos para a adaptação eram de autores já consagrados na cinematografia hollywoodiana, sendo, em parte, uma garantia de sucesso. Esta é a estratégia para angariar a audiência de um público endinheirado, que tinha condições financeiras de adquirir um televisor.

Como um país colonizado, a elite brasileira era (e ainda é) acostumada a valorizar a cultura importada de países desenvolvidos, tendendo a menosprezar a produção nacional. Nelson Rodrigues (1993), em uma de suas crônicas publicadas no jornal *O Globo*, utiliza a expressão “complexo de vira-latas” para denominar esse comportamento de inferiorizar a si mesmo em face do resto do mundo. O escritor faz uso da definição para falar de futebol, mas considera-se aqui que esse hábito era enraizado também quando se tratava de cultura. Porém,

ênfatisa-se que essa diminuição de si não era perante o resto do mundo, mas sim diante da cultura europeia e estadunidense, pois como explica Ortiz (1988) as telenovelas inicialmente não eram consideradas boas pois seus textos vinham de outros países latinos, como Argentina e Cuba.

Ortiz (1988) indica que entre 1960-63 houve uma série de gêneros encenados, desde as adaptações de grandes romances literários como *Ana Karenina*, *Doutor Jivago* e *O Conde de Monte Cristo* até um melodrama radiofônico como *O Ébrio*. Os textos estrangeiros passaram a dividir espaço com os de escritores brasileiros, que foram adaptados para a televisão. “O início dos anos 60 vê ressurgir as peças de escritores como Machado de Assis, José de Alencar, Jorge Amado e Érico Veríssimo” (ORTIZ, 1988, p.45). Concomitante a isso, surgem autores que escreviam especificamente para a teledramaturgia, alguns após construir uma bagagem em torno das adaptações dos célebres romances estrangeiros, como era o caso de Walter George Durst e Túlio de Lemos. A televisão acompanha o direcionamento à valorização da produção nacional, movimento que já ocorria no cinema e no teatro e, principalmente, no seu ponto de referência no momento, o teleteatro.

Mas foi apenas a partir de 1963 que o Brasil conheceu as telenovelas diárias. A TV Excelsior foi a responsável pelo pioneirismo na programação, levando ao ar *2-5499 ocupado*, uma adaptação do texto do argentino Alberto Migré feita por Dulce Santucci. Esse, inclusive, era um momento de importação de roteiros da Argentina, México e Cuba (MATTELART, 1989). No início, a audiência não aceitou a novela como um programa diário, deixando os índices aquém do razoável. Porém, a emissora insistiu no formato e depois de dois meses no ar, o público começou a se cristalizar e a se habituar aos horários fixos para acompanhar a trama (BORELLI e RAMOS, 1988). Em 1965, com o sucesso de *O direito de nascer*, produzida pela TV Tupi, a telenovela se delineava como uma nova “mania nacional”. “Cinco meses depois do golpe militar, o Brasil parou pra ver o encerramento da telenovela ao vivo, com uma grande festa no Maracanãzinho” (COSTA, 2000, p.64). De acordo com Mattelart (1989), a partir desse momento, todas as emissoras aumentaram o número das produções em sua programação, exibindo em torno de quatro novelas diárias. Conforme o gênero se consolidava, os autores nacionais foram ganhando mais espaço, deixando para segundo plano os textos importados. Entretanto, essa não foi uma política adotada por todas as emissoras. A Excelsior privilegiou produções locais e grandiosas, mas a TV Globo continuou seu percurso com a cubana Gloria Magadan até 1969, concentrando-se em fórmulas tradicionais do melodrama.

Ramos e Borelli (1989) salientam que entre o período de 1963-69 a lógica de prestígio definida até então se inverteu. O número de telenovelas aumenta consideravelmente, preenchendo as grades de programação e tornando-se produtos essenciais para a competição pela audiência entre emissoras. Concomitante a isso, o teleteatro, que desfrutava de maior notoriedade na televisão, perde espaço, sendo relegado ao segundo plano pela audiência e, conseqüentemente, pelos canais. Primeiro, a TV Excelsior, em 1963, encerra dois programas de relevância, o *Teatro 9* e o *Teatro 63*. Em 1964 foi a vez da Tupi se despedir do *Grande Teatro Tupi* e em 1967 do *TV Vanguarda*, última programação do gênero na grade televisiva, atestando o fim do teleteatro¹¹.

Em 1968, foi lançada pela TV Tupi uma telenovela que marcou a história e transformou a forma de fazer teledramaturgia: *Beto Rockefeller*. A obra inovou em romper com as adaptações de países latino-americanos que aconteciam em lugares ou tempos remotos, introduzindo a linguagem coloquial (que substituíra as frases feitas e grandiloquentes), a temporalidade contemporânea e utilizando a cidade como cenário. A direção dos atores também era uma novidade, livrando-os das marcações e enquadramentos mecanizados e liberando-os para se adequarem às emoções dos personagens e parecerem mais “reais” (HAMBURGER, 2005; MATTELART, 1989). Bráulio Pedrosa, o autor, tinha o intuito de criar uma novela que se aproximava da realidade, para isso também se apoiava em fatos e fofocas retirados de notícias e jornais da época para criar uma narrativa próxima do coloquial, utilizando também gírias e expressões populares (RAMOS e BORELLI, 1988).

Beto Rockefeller conta a história de um malandro, um jovem de classe média-baixa, que trabalha como vendedor de uma loja de sapatos da popular rua Teodoro Sampaio e que se faz passar como milionário, como seu sobrenome ironicamente sugere, para penetrar no reino da alta sociedade. Beto trai sua namorada pobre com uma jovem glamourosa e rica. Como jovem habitante de um bairro popular, ele é um outsider – quase um caipira – que se envolve com uma turma de jovens frequentadores da “fina” rua Augusta, usa roupas, fala e faz coisas “modernas”. Motocicletas, carros Mercedes Benz, cigarros, moda e penteados sinalizam o jeito “moderno” e “liberado” de ser dos jovens personagens que dominaram a imaginação desse telespectador. (HAMBURGER, 2005, p.68)

Outra transformação trazida pela trama foi a introdução de um novo tipo de herói e de arco dramático. O maniqueísmo dos arquétipos que existiam até então, que enquadravam os

¹¹ A TV Cultura, canal público do Estado de São Paulo, também possuía um horário em sua grade destinado aos teleteatros na década de 1970. Isso demonstra a visão do governo em manter uma programação, mesmo após as outras emissoras terem encerrado suas transmissões do formato, que oferecia um produto visto como erudito e cultural, como forma de distinção.

personagens em mocinhos e vilões, é, nessa trama, momentaneamente esquecido. Subverteu-se a conhecida jornada do herói, apresentando um protagonista de origem modesta, com personalidade mais complexa, passível de erros e a procura de ascensão social mesmo tendo que se apoiar em meios “imorais” para alcançá-la. “Como observa seu criador ‘era a primeira vez que numa novela aparecia um herói que não era impoluto, corajoso, maravilhoso. Ao contrário, o Beto era um mentiroso, um arrivista, um carreirista’” (RAMOS e BORELLI, 1988, p.79). Os outros personagens da trama também sofreram alterações, entrando em cena novos modelos de outros estratos sociais que conflitavam entre si e fortaleciam as histórias. Era o momento de as representações das classes médias urbanas invadirem a televisão.

A novela, portanto, se aproximava das mudanças que ocorriam na sociedade brasileira e da atmosfera cultural dos anos 1960. Após o golpe de 64, surgiu uma crise baseada na descrença das classes médias em relação ao governo militar e um investimento em produções culturais de cunho contestatório. Ramos e Borelli (1988) destacam que no cinema, novos anti-heróis surgiram como *Macunaíma* no Cinema Novo que, nesse momento, buscava uma aproximação maior com o público, abandonando posturas mais intelectualizadas e *O bandido da luz vermelha*, no qual foi abordada uma sociedade brasileira que passava por transformações. Havia ainda uma proximidade com a Jovem Guarda – movimento que importou a “rebeldia” juvenil e o rock que encantavam a juventude de países desenvolvidos, adaptando-o para o Brasil – a partir de filmes como *Roberto Carlos em ritmo de aventuras*. É notável como *Beto Rockefeller* se alinha às mutações culturais do momento, apresentando em sua trama um anti-herói do cotidiano urbano embalado por músicas de sucesso direcionadas para o público jovem, inaugurando, dessa forma, uma nova fase da telenovela brasileira.

A partir do sucesso da trama, as empresas de televisão decidem investir no Brasil contemporâneo e suas complexidades. Foi na virada dos anos 1960/70 que, segundo Ramos e Borelli (1988), a telenovela passa a se centrar na produção de bens simbólicos para o mercado consumidor que se consolidava cada vez mais e se vê atravessada pelas mudanças sociais causadas pela modernidade e pela coerção do Estado. Houve um processo de nacionalização dos temas abordados, que enterrava os melodramas latino-americanos para dedicar-se às adaptações de romances, nacionais e estrangeiros, além dos textos originais. Esse movimento de abasileiramento dos textos trazia para a televisão autores considerados mais “intelectualizados”, que já tinham experiência no teatro e no cinema. Mesmo os escritores brasileiros que adaptavam os textos estrangeiros – como era o caso de Walter George Durst e

Benedito Ruy Barbosa – agora tinham a responsabilidade de escrever suas próprias novelas originais. Um bom exemplo foi a contratação de Dias Gomes, célebre escritor de teatro desde 1942, pela Rede Globo em 1969, onde começou adaptando melodramas estrangeiros sob o pseudônimo de Stella Calderon e em 1970 já iniciava sua trajetória de autor de novelas com *Verão Vermelho*.

Ramos e Borelli (1988) salientam o nascer de uma questão que se tornava a sinopse central de várias tramas exibidas pela Rede Globo: como representar, criticar e discutir a realidade do país sob o regime militar? Existia uma preocupação em retratar a “realidade”, de forma crítica, no interior da indústria cultural. Essa nova perspectiva não surgiu por acaso, pelo contrário, acompanhava um conjunto de fatores que reorientava as narrativas da década de 1970. Primeiramente, era a modernização da sociedade brasileira que por si só já exigia uma reconfiguração das narrativas exibidas. Em segundo, havia a necessidade de atingir uma parcela maior de espectadores, o que tinha mais chances de ocorrer com temas do cotidiano e da “realidade”, do que a partir do melodrama tradicional, desenvolvido para atrair a atenção das donas de casa. Existia também a demanda do Estado por temáticas que representassem o “Brasil” e, por outro lado, a contratação de escritores politicamente direcionados à esquerda, que seguiam um projeto nacionalista engajado, baseado no realismo literário e teatral. Isto era fundamental para o processo de integração nacional que o governo tinha como projeto.

Para Ribeiro e Sacramento (2018), a contratação desses intelectuais era uma estratégia da TV Globo para “elevar o nível” de sua programação, visto que eles tinham uma aproximação com as vanguardas artísticas e um apelo com as camadas médias escolarizadas do público, que a emissora tinha o interesse em atingir. O plano consistia em responder às demandas do governo e de setores conservadores, que exigiam uma “elevação do nível” da televisão brasileira, mas também angariar essa parcela do público intelectualizado que se interessava pela produção artística de esquerda. Apesar do surgimento destes autores suas tramas ainda não eram dominantes, dividindo espaço com as novelas literárias e cômicas. A legitimação ocorreu na década de 1980, quando a tradição de *Beto Rockefeller* foi amplamente seguida e as tramas com conteúdo político e anti-heróis predominaram.

Renato Ortiz (1988) pontua que a ideia de “nacional” que a televisão procurava era articulada com a forma mercadológica:

Com a consolidação de um mercado de bens culturais, também a noção de nacional se transforma. Vimos que a consolidação da televisão no Brasil se associava a ideia de seu desenvolvimento como veículo de

integração nacional; vincula-se, desta forma, à proposta de construção da moderna sociedade ao crescimento e à unificação dos mercados locais. A indústria cultural adquire, portanto, a possibilidade de equacionar uma identidade nacional, mas reinterpretando-a em termos mercadológicos; a ideia de “nação integrada” passa a representar a interligação dos consumidores potenciais espalhados pelo território nacional. Nesse sentido se pode afirmar que o nacional se identifica ao mercado; à correspondência que se fazia anteriormente, cultura nacional-popular, substitui-se uma outra, cultura mercado-consumo. (ORTIZ, 1988, p.164-65)

Havia um processo de substituição da ideia que se tinha de uma determinada localidade, como por exemplo o interior de Minas Gerais, por uma “nova face”, construída a partir de fragmentos da antiga identidade aplicadas em uma estética moderna, cosmopolita e massificada. Além disso, a abordagem mais “realista” do Brasil também acabava rendendo mais às emissoras, visto a identificação maior do público com a trama.

Deve-se salientar que dentro dessa proposta “realista”, que se constitui principalmente a partir da década de 1970, na intenção de modernizar a televisão brasileira havia uma diversidade de estilos estéticos no que tange a representação da realidade. Sacramento (2014) define que o “realismo naturalista” ficou marcado como a forma dominante de representar a “realidade”, mas autores como Dias Gomes rompiam com essa abordagem seguindo a linha do “realismo grotesco” em suas obras, distanciando-as do naturalismo explorado. Novelas como *O Bem-Amado* (1973) e *Saramandaia* (1976) possuem características “fantásticas” em sua narrativa, mas sem abandonar os pontos de referência com a realidade concreta. A fórmula que Dias Gomes utilizava era a associação de características fantásticas em certos tipos sociais que são reconhecíveis para o espectador, como o coronel, a mulher ferosa que é reprimida, entre outros que são explorados em suas obras.

A obra de Dias Gomes, nesse momento, não se esgota na verossimilhança da representação realista. Muito pelo contrário, ela se vale de modos insólitos de estabelecer zonas de contato com a realidade. Nesse sentido, o projeto estético de Dias Gomes estava bastante próximo ao de uma carnavalização dos gêneros do discurso televisivo. A estética grotesco-fantástica de telenovelas como *O Bem-Amado* e *Saramandaia* constituiu representações de mundo sobrenatural convivendo com as inversões de papéis, máscaras sociais e formas caricaturais afetadas. A relação, com a realidade, dessa forma, se dava muito mais do que pela construção de uma semelhança contígua, mas por estruturas alegóricas, como o voo de Zelão e a explosão de Dona Redonda, que, para além das dimensões diegéticas, contam com referências à realidade concreta. No primeiro caso, era a ode à liberdade, plenamente impossível, numa ditadura militar. No segundo, a expansão absoluta do corpo gordo, socialmente reprimido e

controlado, rompendo com as expectativas e costumes.
(SACRAMENTO, 2014, p. 172)

Com isso percebemos que essa ideia de abordar a “realidade” é ampla e passou a ser explorada de diversas maneiras. Heloísa Almeida explica que para o público, o que aproxima a telenovela da “realidade” se concentra no âmbito das emoções. A produção é vista como “real” porque trata de relações, afetos e sentimentos que estão próximos da realidade cotidiana.

Se há um par romântico idealizado que muitas vezes atravessa fronteiras sociais e nesse sentido parece inverossímil na sua constituição (mas mantém a verossimilhança do gênero narrativo, dado que a presença de tais casais é uma convenção narrativa da própria novela), isso não impede que no conjunto das relações afetivas estabelecidas entre os personagens discutam-se sentimentos e dilemas que, estes sim, são considerados verdadeiros. Ou seja, trata-se de um realismo da ordem dos afetos (ou um realismo sentimental, como dizia Ien Ang, 1990), não do retrato de uma dada realidade social, mas de um comentário sobre sentimentos e afetos em termos de pares amorosos e relações de intimidade, inclusive relações familiares e entre gerações.
(ALMEIDA, 2013, p.170-71)

A existência de intelectuais de esquerda ocupando as vagas de roteiristas, assim como de diretores, produtores ou atores é uma questão que merece atenção devido à complexidade da contratação desses profissionais, não só diante do regime autoritário instaurado no país, como também pela televisão estar no núcleo da indústria cultural brasileira. De acordo com Hamburger (2005), esses profissionais¹² dividiram a crítica especializada ao transporem para a televisão seus ideais “nacionais e populares”. Uma parte reconhece a importância deles na produção das telenovelas. Outra, não acredita que as intenções críticas se realizam estando inseridas na indústria cultural, pois a lógica capitalista prevalece, diminuindo a potência das obras. É interessante conhecer a opinião de Dias Gomes, que, inclusive, era filiado ao Partido Comunista Brasileiro, sobre como era expressar suas ideias no ambiente televisivo:

“A visão crítica de minha obra vem de uma concepção do papel do escritor como testemunha do seu tempo e principalmente do processo de criação de um teatro verdadeiramente brasileiro. A dramaturgia brasileira só pode surgir do questionamento da nossa sociedade. Não existe o risco de essas críticas se diluírem na programação de um grande monopólio como a Globo? Se existe contradição, é do Roberto Marinho; eu trabalho, e ninguém interfere nisso. A Globo não interfere de modo algum, nem nunca interferiu. A emissora põe no ar ou não. Quando vai ao ar, as ideias são minhas, e não há nisso nenhuma contradição”. (MATTELART, 1989, p.120)

¹² Entre os dramaturgos engajados estavam Dias Gomes, Eduardo Coutinho, João Batista de Andrade, Oduvaldo Vianna Filho, Fernando Pacheco Jordão, Gianfrancesco Guarnieri, Walter Lima Júnior, entre outros (RIBEIRO e SACRAMENTO, 2018).

Há de se lembrar também que o teatro estava de portas fechadas para algumas produções mais questionadoras. O próprio Dias Gomes não conseguia produzir seus textos sem sofrer com a interferência da ditadura (GOMES, 1991). A televisão era, portanto, não apenas uma aproximação com as massas, mas uma estratégia de refúgio. Afinal, estar em uma emissora como a Rede Globo, que possuía uma relação amistosa com os militares, significava alguma possibilidade de diálogo com os censores.

Entretanto, os ideais veiculados por esses profissionais não deixariam de sofrer com a censura que mirava em temas como o a liberação sexual, o erotismo, a violência policial, a corrupção e qualquer crítica às ideias que preservavam a família nuclear, impedindo uma aproximação com o cotidiano do país. O Estado influía diretamente no processo de criação e produção do audiovisual. Como mencionado anteriormente, os roteiros eram enviados para Brasília e os censores deliberavam o que continuava e o que deveria ser cortado. Após o retorno, os autores não poderiam modificar mais nada. Portanto, a autonomia do texto era perdida. Dias Gomes explica que eles se acostumaram a trabalhar diante dessas condições e inventavam formas de driblar os censores: “Quando se quer que um rebanho atravesse um rio, sacrifica-se uma rês. Enquanto as piranhas a devoram, faz-se passar o restante sem dano. O jogo consiste em inventar um episódio que concentre toda a atenção da censura” (GOMES, 1984 apud MATTELART, 1989, p.73).

Muitas vezes não era possível driblar, como os casos de *Roque Santeiro* (1975) e *Despedida de Casado* (1977), que foram completamente censuradas às vésperas de suas estreias, conforme comentado na sessão anterior. *Roque Santeiro*, escrita por Dias Gomes, era baseada na peça de teatro de sua autoria intitulada *O Berço do Herói*. A encenação da peça era prevista para ocorrer em 1965, mas foi censurada pelo governo militar, ainda antes da instauração do AI-5. *O Berço do Herói* narrava a história do mito de Cabo Jorge, um corajoso soldado que num ímpeto de nacionalismo se sacrificou contribuindo na derrota dos nazistas na Segunda Guerra. A partir disso, sua cidade natal passou a explorar o mito do herói tornando-se um polo turístico. Porém, Jorge não havia se sacrificado, apenas fugido por medo, e reaparece. Temendo a destruição de seus prósperos negócios, os habitantes se unem e matam seu herói em prol do progresso econômico. Dias Gomes conta em seu livro lançado anos depois que não foi explicado a ele o porquê da proibição de *O Berço do Herói* no dia de sua estreia. Segundo o autor, ele tentou lançar um filme baseado na obra, mas recebeu um recado do Chefe da Polícia Federal informando que “eu tirei meu cavalinho da chuva porque, enquanto os militares

mandassem neste país, essa peça jamais seria encenada” (GOMES, 1991, posição 92 de 3432). Dez anos depois, Gomes decidiu adaptar a peça para a televisão já que o texto teatral continuava proibido. Na tentativa de burlar a censura, nomeou a novela como *Roque Santeiro* (ou *A Fabulosa História de Roque Santeiro e sua Fogosa Viúva, a que era sem nunca ter sido*), trocou o nome de quase todos os personagens e transformou Cabo Jorge em Roque, um fazedor de santos que, segundo o mito, havia morrido tentando defender a cidade do bando de Navalhada. A sátira à exploração comercial da fé popular e ao sistema político brasileiro, visto que a cidade de Asa Branca era pensada por Dias Gomes como um microcosmo do Brasil, também não agradou os censores que primeiro transferiram o horário da novela para as 22 horas. Depois, as imagens receberam inúmeros cortes até que chegou a ser censurada completamente no dia de sua estreia. Entre os motivos da proibição estavam “ofensa à moral, à ordem pública e aos bons costumes” (MATTELART, 1989, p.71). Gomes expõe no livro o motivo da censura, o qual ele só foi descobrir anos depois:

Só muito recentemente, quando um jornalista teve acesso ao arquivo de telefonemas gravados pelo SNI, veio a público o que de fato ocorrera. O SNI grampeara o telefone do historiador Nelson Werneck Sodré e gravara um telefonema meu para ele. Nesse telefonema eu lhe confidenciava inadvertidamente que a novela ROQUE SANTEIRO era uma adaptação disfarçada de O BERÇO DO HERÓI. A gravação não omitia nem mesmo as gargalhadas que eu e Nelson dávamos em seguida... (GOMES, 1991, posição 107 de 3432).

Com o episódio da censura de Roque Santeiro, fica evidente que a visão de abasileiramento dos temas na televisão só era bem-vindo até um determinado limite para os militares. Quando as raízes eram expostas, se tornava um mal a ser combatido. A novela refeita, só foi ao ar em 1985, quando o sistema democrático estava reestabelecido e se tornou um dos maiores sucessos de audiência da emissora¹³.

Despedida de Casado, de Walter George Durst, narra a história de quatro casais cujos relacionamentos estavam em crise. Stela (Regina Duarte) e Rafael (Antônio Fagundes), os protagonistas, estavam casados há apenas dez anos mas já enfrentavam a monotonia do casamento; Rejane (Rosamaria Murtinho) e Odilon (Nelson Caruso) que lidavam com a possessividade e as separações e reconciliações constantes; Alaíde (Maria Cláudia) e Luisão (Carlos Eduardo Dolabella) que descobrem com o passar do tempo suas incompatibilidades de personalidades e já vivem separados dentro de casa; e Lídia (Maria Fernanda), uma dona de

¹³ Mas é interessante ressaltar que mesmo sob o governo de José Sarney, a exibição de 1985 também recebeu cortes do DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas). O principal deles foi a sexualidade do personagem João Ligeiro, que seria homossexual, mas teve sua história impedida de ir ao ar (MATTOS, 2019).

casa que não obteve realizações pessoais em sua vida e sente-se inadequada no mundo moderno, que era casada com o psicanalista, Dr. Laio (Cláudio Marzo), que fazia terapia de casais e tratará os demais personagens em suas dissoluções e reconstruções amorosas. A trama tratava de conteúdos modernos que eram discutidos e praticados no cenário internacional, como o divórcio, a terapia, a frustração feminina, entre outros, muito afinada com o cinema hollywoodiano que investirá nesses temas pouco tempo depois, como veremos adiante nesse trabalho. É importante mencionar que a heroína, Stela, interpretada por Regina Duarte, experienciava uma sexualidade livre, rompendo totalmente com o perfil das mocinhas casadoiras que eram apresentadas até aquele momento na televisão, arquétipo pelo qual a própria atriz ficou conhecida¹⁴. Interpretar Stela seria uma ruptura em sua carreira, mas devido a censura, *Malu Mulher* ficou com a missão.

Os censores aprovaram a trama após ver a sinopse, mas quando os 30 capítulos gravados chegaram para a análise, vetou-se a exibição da novela. Eles alegavam que a obra feria os valores familiares e difundia a ideia da separação (COPPI, 2016)¹⁵. É importante recordar-se que o divórcio foi aprovado no Brasil em junho de 1977, logo, como o enredo estrearia no início daquele ano, acredita-se que os militares não queriam nenhuma influência no debate e reconheciam as telenovelas como capazes de modificar o pensamento de uma sociedade conservadora como a brasileira.

Mesmo com o imperativo da censura nas obras mais “subversivas” da ordem patriarcal-burguesa, a telenovela conseguiu discutir o choque entre o Brasil tradicional e o moderno e as implicações sociais do avanço da modernidade nesse cenário. Para Hamburger (2005), essas discussões faziam parte das agendas da militância política e cultural do país nas décadas de 1950 e 60 e foram difundidas para a audiência a partir das telenovelas entre 1970-90.

A liberalização dos costumes advinda da “modernização” oferece o material básico para as diversas tramas que alimentam o desenrolar repetitivo do seriado. O ‘desenvolvimento’ é visto com ambivalência, mas tomado como dado inevitável. Nesse sentido a novela é quase didática, procurando organizar em uma estrutura simples a avalanche de mudanças sociais e econômicas que transformaram o Brasil no período. Nessa linha, as novelas catalisaram significados díspares e satisfizeram a agenda de uma indústria televisiva comercial emergente,

¹⁴Novela “Despedida de Casado” foi proibida de ir ao ar depois de 20 capítulos gravados. Disponível em: <<https://g1.globo.com/globo-news/noticia/2012/03/arquivo-n-mostra-capitulos-de-novelas-censuradas-da-tv-globo.html>> Acesso em: 27 out. 2021.

¹⁵COPPI, Milena. ‘Despedida de casado’, novela da TV Globo, é censurada pela ditadura em 1976. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/despedida-de-casado-novela-da-tv-globo-censurada-pela-ditadura-em-1976-20572195>> Acesso em: 28 out. 2021.

do regime militar autoritário, e de autores intelectualizados, sem corresponder ao projeto isolado de nenhuma dessas forças. (HAMBURGER, 2005, p.100)

A ideia da telenovela como um produto pedagógico para as massas fazia parte do projeto dos autores intelectualizados, que viam nelas a possibilidade de ampliar seu discurso para uma camada mais popular que não poderia ser atingida se não fosse a partir desse veículo de comunicação que se difundia rapidamente pelo país. Um trecho de uma entrevista sobre a censura da novela *Despedida de Casado* mostra um pouco como era esse pensamento. Walter George Durst, o autor, explica que sua ideia inicial era produzir uma novela sobre psiquiatria, um tema pouco conhecido pela grande audiência do período e para isso ele necessitava de consultar um psiquiatra a fim de trazer um aspecto de realidade para a narrativa. Para Paulo Gaudêncio, o profissional que assessorou Durst, a novela seria um trabalho de psicologia social:

Há alguns anos me interesse pelo chamado teatro para o povo. Espetáculos de acesso ao grande público. Ora, a novela é o teatro do povo. É o teatro que o povo assiste. Então, se você consegue elaborar uma novela que ensine coisas, esclareça coisas, seja realmente educativa, você está fazendo a mais fina essência do que seria o teatro para o povo. (GAUDÊNCIO, 1976 apud COPPI, 2016)¹⁶

Apesar da declaração não ser de um produtor, é possível considerar a afinidade dessa ideia para com a dos autores de esquerda que proliferaram na televisão na década de 1970 em diante. A telenovela entregava ao público obras sobre um Brasil pouco conhecido pelo próprio povo, que mesmo com os cortes dos censores e da autocensura das emissoras que diminuía a potência das obras, conseguia apresentar discussões antes restritas aos palcos do teatro ou às telas de cinema.

Conforme Borelli e Ramos (1989), o governo militar também via a telenovela como um importante instrumento de educação de uma nação, por um lado, e por outro, uma eficaz forma de deturpar os valores da sociedade, por isso pressionou as emissoras a elevar o “nível” de suas programações conforme mencionado. É a partir disso que a Rede Globo, seguindo as demandas do governo e de modernização da sociedade, introduz telenovelas solicitadas pelo Estado, com temas educativos e textos literários. As produções destinadas ao público infanto-juvenil eram transmitidas no horário das 18 horas, às vezes um pouco antecipada, pegando o período diurno. Essa tradição foi iniciada nos anos 1950, mas na década de 70 acompanham a movimentação e trabalham com temas da cultura nacional. Benedito Ruy Barbosa, autor da novela *Meu*

¹⁶ COPPI, Milena. ‘Despedida de casado’, novela da TV Globo, é censurada pela ditadura em 1976. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/despedida-de-casado-novela-da-tv-globo-censurada-pela-ditadura-em-1976-20572195>> Acesso em: 28 out. 2021.

Pedacinho de chão que estreou em 1971 e ia ao ar às 18h, conta como a trama destinava-se a um viés pedagógico:

A proposta de *Pedacinho* foi mostrar o problema do homem do campo, ensiná-lo sobre as doenças (tracoma, tétano, verminose), levá-lo para uma sala de aula, dar-lhe melhores condições de higiene e ao mesmo tempo mostrar os interesses das classes patronais (fazendeiros e autoridades) pelo camponês analfabeto, sem questionar nunca sua miséria e seus problemas... Como este foi o período de desenvolvimento do Mobral¹⁷, eu tentei com “Pedacinho” ajudar este projeto de ensino em que na época eu acreditava. (BARBOSA, 1979 apud RAMOS e BORELLI, 1989, p.87-8)

A partir de 1975, com a publicação da Política Nacional de Cultura, o horário das 18h ficou destinado às adaptações literárias de clássicos nacionais como obras de Machado de Assis, José de Alencar, Bernardo Guimarães¹⁸, entre outros.

O horário das 22h também era reservado às telenovelas de demanda estatal. Porém, nesse caso, o enfoque estava em obras mais sofisticadas, procurando conquistar a audiência intelectualizada e legitimar a televisão como uma produtora de conteúdos de qualidade. Esse era o espaço proposto a autores como Dias Gomes e Walter George Durst (RAMOS e BORELLI, 1989). Deve-se frisar que tanto o horário das 18h como o das 22h, eram considerados menos importantes para a televisão, pois o primeiro não possuía a audiência do grande público devido a coincidência com o fim do expediente da massa de trabalhadores, e o segundo também não alcançava bons índices, visto a necessidade desse público de se recolherem mais cedo em razão de sua rotina de trabalho. Alexandre Bergamo (2018) resume como a escolha da programação era alinhada com os ideais do governo:

A televisão brasileira, e principalmente a do Rio de Janeiro, se consolida com base na ideia de que o “fazer televisão” é fazer programas “ajustados à rotina de horários de trabalho e de lazer de uma casa”. Daí que o “público” por excelência da televisão é a “família”. Esse é um detalhe da maior importância. Quando a TV Globo, nos anos 1970, se consolida como a maior emissora no Brasil, graças ao projeto de integração nacional promovido pelo regime militar, ela estende a

¹⁷ De acordo com o Arquivo Nacional “Que República é essa?” (2021), o Movimento Brasileiro de Alfabetização (MOBRAL) era um projeto do governo militar que, juntamente com o Ministério da Educação, tinha o objetivo de ocupar os espaços de alfabetização e educação de adultos que foram derrubados pelo golpe de 1964. O MOBRAL tinha o intuito de alfabetizar 11.4 milhões de adultos até o ano de 1971, porém sua aplicação se iniciou de fato somente em setembro de 1970, a partir do financiamento oriundo de recursos da Loteria Esportiva e do Imposto de Renda. Disponível em: <http://querepublicaeessa.an.gov.br/temas/66-filme/191-mobral.html>. Acesso em: 16 jun. 2021.

¹⁸ Bernardo Guimarães teve sua obra, *A Escrava Isaura*, adaptada por Gilberto Braga para o horário. A telenovela homônima se tornou um dos maiores sucessos de audiência da Rede Globo.

ideia de que a televisão é um “produto familiar”¹⁹ em nível nacional. (BERGAMO, 2018, p.64)

O plano de governabilidade conduzido pelos militares pode explicar o porquê desse conteúdo intelectualizado ficar situado na faixa das 22h. Michèle e Armand Mattelart (1989) consideram a existência de uma estratégia eficiente que manteve o governo autoritário no poder. Eles destacam que até 1968, havia uma flexibilidade institucional que dava certa liberdade para a produção engajada no país, desde que não tivessem laços com as camadas populares. Portanto, ao passo que investiam fortemente na televisão, o meio que iria se comunicar com as “massas”, relegavam a produção contestatória a um campo mais restrito, como o teatro, ainda um privilégio das camadas médias intelectualizadas. Dessa forma, com a expansão das redes de televisão a partir das concessões estatais, havia a certeza de um controle social dos conteúdos destinados a cada lar. “Certeiro e silencioso: deixava-se a intelectualidade bradar denúncias e protestos, mas os seus possíveis espectadores tinham sido roubados pela televisão” (MATTELART, 1989, p.55). Associa-se então essa ideia dos autores à grade de horário da programação das emissoras, pois às 18h as novelas com cunho educativo destinadas aos jovens e às donas de casa são apresentadas; às 19h, temas mais cômicos e leves para as massas que retornam do trabalho, mas ainda não dedicam total atenção a seus aparelhos de TV em razão de outras tarefas cotidianas; às 20h é o horário mais dramático, quando a TV reina absoluta e alguns problemas sociais podem ser veiculados; às 22h, o enfoque em temas mais profundos ou polêmicos a fim de satisfazer a classe intelectual ainda acordada (MATTELART, 1989).

A estratégia de “educar” o público também tinha o intuito de direcionar o consumo da sociedade brasileira. Hamburger (2005) destaca que, em um país marcado pela desigualdade social e que passava por um processo de modernização visando ampliar a parcela de consumidores, a televisão tinha a capacidade de informar e ensinar o significado de produtos e seus usos para uma nova camada de consumidores sedentos por informação e integração social. Heloísa Almeida (2003) corrobora afirmando que a telenovela é fundamental na criação e manutenção de uma sociedade de consumo pois, a partir dela, são apresentados diversos bens e serviços inseridos em contextos culturais múltiplos com o intuito de construir e representar determinados estilos de vida, efetuando algo semelhante a um “processo civilizador”. A ideia vai além de apresentar os usos de determinados produtos, demonstrando também como são

¹⁹ Lipovetsky (2007) explica essa relação da televisão como um “projeto familiar” defendendo que esse novo bem de consumo auxiliou na criação de uma cultura cotidiana dominada pelo mito da felicidade privada, onde desenvolveu-se um culto ao bem-estar material. Considerada por ele como a fase II do capitalismo, tanto a televisão, como o telefone ou o carro eram aquisições que proviam à família um lazer “semicoletivo”.

usados como forma de distinção social e ensinando como ler os signos de distinção a partir destes, criando uma educação para a sociedade de consumo. Esse processo contribui deveras para que o público leia e compreenda a publicidade em geral:

A novela efetua assim o papel de uma vitrine, que familiariza o espectador com diversos estilos e modas. Através dos personagens e de toda sua história na narrativa, os estilos de vida – que incluem roupas, entre outros produtos e serviços que cada personagem utiliza – são aos poucos compreendidos pelo público. A novela tem muito mais tempo do que os anúncios e atenção mais garantida dos espectadores para poder explorar esses diversos estilos, que mostram muitas vezes como os personagens vestem-se, portam-se, o que consomem em suas casas em termos de bens duráveis, e a que tipo de serviços recorrem (bancos, médicos, psicólogos). Os mesmos estilos podem depois ser usados nos anúncios de modo bem curto e rápido, sem muita explicação, pois o espectador já se familiarizou com eles pela novela (e igualmente por outros programas, como os filmes, seriados, etc.). (ALMEIDA, 2003, p.168-69)²⁰

Deve-se destacar que, pelo viés das telenovelas, é difundido um modelo praticamente único aos telespectadores: o universo e os valores típicos das classes média e alta do Rio de Janeiro e de São Paulo em um ambiente frequentemente urbano que é propagado para o Brasil inteiro, criando um sotaque comum entre a diversidade cultural e social encontrada no país. A partir desse repertório limitado, pois raras são as produções que fogem do eixo Rio-São Paulo, a integração social que a televisão permitia se dava apenas através do consumo (ALMEIDA, 2013; HAMBURGER, 2007). “(...) as novelas se tornaram vitrinas privilegiadas do que significa ser ‘moderno’, em uma versão despolidizada e diluída do conceito: estar sintonizado com a moda e comportamentos contemporâneos” (HAMBURGER, 2007, p.160).

Hamburger (2007) ainda destaca que a televisão foi modificando sua programação ao passo que os aparelhos eram adquiridos pelas classes populares. Até os anos 1970, havia um nivelamento da programação feito por “cima”, visando os espectadores das classes mais altas e educadas, investindo em programas vistos como mais culturais e em temas mais provocativos. À medida que as classes populares vão alcançando o sonho do aparelho televisor, cada vez mais

²⁰ Heloísa Almeida explica mais detalhadamente esse processo em um artigo posterior onde destaca que a própria Rede Globo possui uma revista para anunciantes e publicitários, desde 1974, chamada *Mercado Global*. A autora mostra que a revista defende abertamente a associação entre a urbanização do país com a capacidade “educativa” que a televisão possui, alegando que o veículo é capaz de preparar um novo mercado de trabalho e consumo que induz o abandono de velhos hábitos e a inserção de novos. Não se trata só de uma forma de “captação” de anunciantes para a grade da emissora, pois se tornou um senso comum dentro do próprio meio publicitário que a televisão é eficiente na promoção e integração de novos comportamentos. “A televisão é vista pelo meio profissional de marketing e publicidade como parte integrante do desenvolvimento do país, transformando a população em *mercado consumidor ativo*, criando uma *disposição ao consumo* – nos termos dos próprios profissionais do meio publicitário ou televisivo” (ALMEIDA, 2007, p.179).

adquirido (normalmente através do crediário) na década de 1980 e se popularizando plenamente na de 90, estes segmentos sociais até então excluídos vão encontrando programas que apresentam um entretenimento “leve”, de fácil compreensão. Isso demonstra um menosprezo e um preconceito como a autora pontua, mas também pode estar associado à estratégia que vimos anteriormente de afastar as “massas” de conteúdos mais críticos. Porém, a autora também define que esse caso não se aplica às telenovelas. “As novelas eram feitas para atingir uma audiência definida como sendo mais educada que a média da audiência real e, ironicamente, talvez por isso, tenham sido entendidas como uma função pedagógica” (HAMBURGER, 2005, p.78). Apesar de serem marginalizadas e excluídas das pesquisas de mercado que orientam a produção das novelas, as classes populares seguem tendo acesso à programação idealizada para o público exigente e, de acordo com as pesquisas apuradas pela autora, os telespectadores apontam que aprendem com as telenovelas, pois elas contribuem para que eles acessem novas informações e debates sobre determinados temas tabus. Portanto, mesmo reiterando um padrão, as produções possuem a capacidade de surpreender quem assiste.

A noção de classe social e o público-alvo é um ponto que carece atenção quando se fala nas produções audiovisuais da televisão, principalmente da Rede Globo. Almeida (2015) explica como funciona o processo de estratificação social e sua influência na programação e no perfil dos anunciantes. Desde a década de 1970, a indústria cultural e o mercado anunciante procuram construir um “mercado nação”, que não compreende a população brasileira como um todo, apenas uma parcela com “potencial de consumo”. Inicialmente, é necessário frisar que a televisão gera lucro na medida em que seus clientes, os anunciantes, adquirem espaços na grade de programação para a transmissão de seus anúncios. Ao negociarem, levam em consideração a quantidade de espectadores (medida pelos índices do Ibope) e o potencial de consumo desse público (medido em termos de “classe socioeconômica”) a fim de definir os valores das inserções comerciais.

Para Almeida (2015), sempre houve um foco dos maiores anunciantes da TV no que é denominado como “a classe média” ou “mercado ativo”, ou seja, as camadas urbanas com “potencial de consumo”. Exceto as empresas voltadas para as camadas populares, o mercado publicitário, entre 1970 a 2000, parecia sempre considerar seu “consumidor” como a “classe média”, onde encontram-se as classes socioeconômicas AB. O critério de medição passou por várias mudanças durante os anos:

Em 1970, a diretoria da ABA [Associação Brasileira de Anunciantes] reuniu vários institutos para que fosse implementado um critério

comum, “baseado em pontos atribuídos aos respondentes pela posse de certos *itens de conforto doméstico e pelo grau de escolaridade do chefe da casa*” (p. 30, *itálicos nossos*). Nesse momento, se define uma forma de “medir” a classe social a partir de bens de consumo (posse de televisor preto e branco e colorido, geladeira, enceradeira, batedeira elétrica, aspirador de pó, máquina de lavar, automóvel), presença de empregada doméstica e escolaridade do chefe de família. (ALMEIDA, 2015, p.30)

O critério instituído encontrava alguns problemas como: inadequação para todos os tipos de cidade, enquadrava 70% a 80% da população brasileira nas camadas C e D e precisava ser frequentemente atualizado. Porém, ele seguiu sendo definido por posse de bens de consumo e como o mercado de consumo é mutável, necessitou/a de revisões periódicas, pois o desenvolvimento do próprio mercado de consumo nacional demanda atualizações. É a própria lógica da expansão capitalista e o ciclo de novidades/obsolescências que criam dificuldades para o meio (ALMEIDA, 2015). Destaca-se que essa forma de classificação da população brasileira é distinta de outras que são feitas, como o censo, pois configura-se uma divisão social nos moldes de uma sociedade de consumo, onde as classes são medidas pela posse de determinados bens de consumo, deixando questões relevantes como o nível cultural do chefe da família em segundo plano na contagem de pontos (ALMEIDA, 2003).

Almeida (2003, 2015) mostra, de acordo com suas pesquisas na revista *Mercado Global* e com outros profissionais da área publicitária, o quanto a Rede Globo e seus clientes priorizam as camadas A e B, podendo se estender no máximo para a C. Assim como concentram-se apenas nos grandes centros urbanos, principalmente São Paulo e Rio de Janeiro, que são focos de suas pesquisas. O que a Rede Globo considera como classe média é interessante para compreender melhor as nuances na aplicação desse termo quando se fala no público-alvo dos seriados analisados.

Além do foco nesse recorte de classe da população, a emissora também se atenta ao público feminino, o principal consumidor de telenovelas no país. Segundo Daniel Filho (2008), diretor e produtor da Rede Globo desde seu início, elas compõem o maior público e justamente por isso recebem uma atenção redobrada. Diferente dos Estados Unidos, onde a mulher não era o público-alvo das produções do horário nobre, tendo apenas a programação matutina direcionada a ela até a década de 1980 (D’ACCI, 1994), o Brasil investiu nessa parcela do público que consome diariamente protagonistas mulheres em suas jornadas. É interessante perceber essa diferença pois as origens da telenovela possuem raízes nas *soap-operas* estadunidenses. A criação desses programas partiu de uma iniciativa das indústrias de produtos

de limpeza²¹, iniciada ainda no rádio, de lançar produções melodramáticas a fim de conquistar a atenção das donas de casa, criando um horário conveniente para vincularem seus comerciais. Ortiz (1988) explica que durante a recessão econômica dos Estados Unidos na década de 1930, o rádio havia se popularizado – por ser a fonte mais barata de entretenimento – e algumas companhias patrocinadoras do veículo, as de produtos de limpeza, procuraram reverter a queda nas vendas, investindo nessas atrações. Como administrar o lar era uma função feminina, preferiram aplicar no horário diurno, pois era mais barato e associado às mulheres que cuidavam do lar.

Já em 1932 as pesquisas de audiência descobrem que a dona-de-casa é o membro da família que tem maior influência nas compras, pois é ela que se ocupa dos afazeres domésticos; elas revelam ainda que as mulheres preferem, quando realizam seus trabalhos, programas de entretenimento em vez de didáticos. Na medida em que o interesse das grandes companhias é vender seus produtos (sabão, comidas, apetrechos de toalete), as mulheres tornam-se um público privilegiado e a *soap-opera* o veículo ideal para atingi-las. Este tipo de estratégia permanece constante até hoje, e as estatísticas americanas acusam para 1980 um público de 79% de mulheres contra somente 21% de homens que assistem a esses programas. (ORTIZ, 1988, p.21)

Dessa forma, as *soap-operas* foram adaptadas para a televisão no mesmo horário vespertino e com o investimento das companhias do sabão.

Ortiz (1988) explica que o formato das *soap-operas* do rádio foi exportada para toda a América. Descendentes dos romances folhetins franceses do séc. XIX, entretanto, não tinham a mesma fórmula em todos os territórios. Na América Latina, deve-se destacar o pioneirismo das radionovelas cubanas, responsáveis por popularizar o gênero ainda nos anos 1930. Com um sistema radiofônico avançado, Cuba tinha uma equipe profissionalizada de atores e técnicos que contribuiu para a construção de um polo de produção de radionovela que exportava autores, diretores, artistas de rádio e livretos de radionovela para toda a América Latina. A estrutura da radionovela cubana também diferia da estadunidense. As *soap-operas* se caracterizavam por serem narrativas que se desenrolam indefinidamente, sendo longas e podendo durar mais de dez anos no ar. Além disso, não possuem um fio condutor, uma trama principal, apresentando diversas histórias e personagens que vivenciam diferentes dramas e ações durante sua trajetória de vida. “Não há portanto uma estória, mas uma multiplicidade de *plots*, que têm como base um elenco mais ou menos fixo de personagens” (ORTIZ, 1988, p.20). Nas cubanas, o

²¹ A própria nomenclatura “*soap-opera*” (ópera de sabão em português) faz referência às empresas que produziam sabões, principais patrocinadoras dessas atrações. Dentre as principais estavam *Colgate-Palmolive*, *Lever Brothers* e *Procter and Gamble*.

melodrama tradicional conduz as narrativas. Segundo Costa (2000), são inspiradas diretamente dos folhetins estilo “desgraça pouca é bobagem”, explorando temas como amor, ódio, paixão, ambição, desejo, luxúria e distinguindo os personagens de maneira maniqueísta, separando-os entre mocinhos e vilões, com a vitória dos bons prevalecendo no fim das tramas. No Brasil, a radionovela foi introduzida na programação apenas em 1941, seguindo a tradição cubana, e nesse momento já latina, do melodrama trágico. É nessa herança do rádio que a telenovela trilha seu caminho inicial, como vimos anteriormente.

É interessante observar o processo de transnacionalização das telenovelas uma espécie de antropofagia de moldes continentais, talvez a maior de todas as realizadas pelos povos colonizados, a ponto de inverter o fluxo de importação/exportação de bens culturais. A mesma América Latina que absorveu indistintamente os romances água-com-açúcar ingleses e os folhetins franceses como modelos da modernidade europeia – e não foram poucos os autores que rastream sua influência tanto na imaginação popular quanto na cultura erudita do continente – tornou-se a grande herdeira da tradição melodramática. (COSTA, 2000, p.48)

Devemos salientar que mesmo com os formatos distintos entre as *soap-operas* estadunidenses e as novelas latinas, até os dias atuais, existe um ponto em comum entre o formato: todas destinam-se às mulheres, mais especificamente às donas de casa. Por mais que, no caso brasileiro que nos interessa, a telenovela seja, muitas vezes, reafirmada como um programa para toda a família e, de fato, é consumida também por um público masculino, seu público-alvo permanece concentrado nas mulheres (ORTIZ, 1988; COSTA, 2000; ALMEIDA, 2003). “É por tratar de sentimentos e da esfera sentimental que tanto as novelas como as *soap-operas* são vistas, tanto pelas audiências como pela esfera da produção, como produtos culturais femininos” (ALMEIDA, 2003, p.175). Além disso, a feminilização da telenovela segue, ainda hoje, a concepção de que as mulheres são as consumidoras por excelência nos núcleos familiares. Almeida utiliza os estudos de Ewen (1976) sobre o desenvolvimento do consumo e da publicidade na década de 1920 nos EUA, para mostrar que essa associação entre consumo e mulher foi construída devido a noção que a emoção é um sentimento considerado socialmente como tipicamente feminino e, como é o principal agente para as decisões de compra, acabou legitimando o consumo como um atributo feminino.

É na esteira desta associação entre mulher e consumo que a telenovela surge (e se mantém) como um programa especialmente adaptado a vender uma grande variedade de produtos e estilos, dado que o gênero narrativo já era visto como feminino. É necessário e fundamental na estruturação da televisão criar um público garantido, e a serialização teria este papel. Além de favorecer a manutenção do espectador ao

longo das semanas e meses de cada narrativa, sua feminilização foi parte de uma fórmula de sucesso, que facilitou a atração dos anunciantes (ALMEIDA, 2003, p.30).

Para Laura Mulvey (1989), a televisão, e principalmente as narrativas melodramáticas, possuem um papel importante para as mulheres, além de coincidirem com a emergência da vida suburbana estadunidense da década de 1950. Mulvey destaca a propagação dos subúrbios, pois esse novo estilo de vida estava mais voltado para a interiorização, para o privado, livre dos perigos do desconhecido tão temidos desde o avanço da modernidade, sendo a televisão um meio de entretenimento adequado. Concomitantemente, havia uma movimentação para o retorno das mulheres aos lares com o fim da Segunda Guerra Mundial, quando se tornaram força de trabalho, procurando reajustar os papéis sociais tradicionais destinados a cada sexo na ordem patriarcal. A televisão, portanto, serviu para reforçar essa ideia, pois enquanto o cinema apelava para o espaço público, o novo meio de comunicação restringia as famílias ao privado.

Talvez não seja por acaso que a década de 1950 foi marcada pelo ressurgimento particular do melodrama familiar, o gênero hollywoodiano associado aos dramas da domesticidade, da mulher, do amor e da sexualidade. Enquanto Hollywood colocava uma face corajosa e colorida em suas dificuldades, enchendo a tela grande com paisagens ocidentais e elencos espetaculares de milhares, o melodrama extraía sua matéria-prima da inquietação e da contradição dentro do próprio ícone da vida americana, o lar e sua figura sagrada, a mãe. (MULVEY, 1989, p.63-64, tradução minha)²²

A autora reforça que desde a ascensão do capitalismo o privado é considerado um ambiente feminino na vida burguesa, onde a casa é o reino da mulher e onde deve permanecer confinada, se mantendo distante do estranho e do desconhecido (grandes ameaças à virtude feminina), encontrados na vida pública. Essa esfera não é destinada somente à figura da mulher em si, mas também a ela como esposa e mãe, que cuida do lar para que esse permaneça uma fortaleza para a família. “Sua sala de visitas torna-se pública dentro do privado, enquanto os terrenos emocionais da maternidade e das relações familiares se dividem entre a fachada e a repressão” (MULVEY, 1989, p.70, tradução minha)²³. A vida pública é destinada ao masculino, gênero que possui a liberdade para desbravar a modernidade e o *demi-monde*, lugares onde uma boa esposa jamais ousaria frequentar. Ela explica que a televisão se apropriou do melodrama

²² “It is perhaps no accident that the 1950s are marked by the particular resurgence of the family melodrama, the Hollywood genre associated with the dramas of domesticity, woman, love and sexuality. While Hollywood put a brave and colorful face on its difficulties, filling the wide screen with Western landscapes and spectacular casts of thousands, the melodrama drew its source material from unease and contradiction within the very icon of American life, the home, and its sacred figure, the mother” (MULVEY, 1989, p.63-64).

²³ “Its front drawing-room becomes the public within the private, while the emotional terrains of motherhood and family relations are torn between facade and repression” (MULVEY, 1989, p.70).

folhetinesco originário do século XIX dirigido para a classe trabalhadora, que narrava as inquietudes da nova vida na modernidade – o movimento das cidades, a luta de classes, as novas possibilidades de ascensão social e a famigerada divisão entre bem e mal – para captar a atenção daquelas que estão (e devem permanecer) habituadas ao âmbito privado, contribuindo efetivamente para o retorno da ordem burguesa que estava se desmanchando com as mulheres nos postos de trabalho no período de guerra.

Outra autora também comenta a relação entre a televisão, a vida nos subúrbios estadunidenses e a vida privada. Lynn Spigel (1992) contrapõe a ideia de Mulvey (1989) ao defender que a migração para os subúrbios não era apenas um retorno aos ideais vitorianos que definia claramente os espaços públicos e privados e a circulação dentro deles. Para ela, os novos moradores desses lugares não buscavam somente se recolher e se proteger dos perigos externos separando o público e o privado de forma tão distinta, mas também procuravam por um senso de comunidade e acolhimento.

Ao comprar suas residências suburbanas isoladas, os jovens casais da classe média receberam uma nova e lisonjeira definição de si mesmos; em jornais, revistas, anúncios e no rádio, esses jovens casais passaram a ser os representantes culturais da "boa vida". Além disso, o rápido crescimento de organizações comunitárias de base familiar como o PTA²⁴ sugere que esses neo-suburbanos não barricaram suas portas, nem simplesmente "desistiram". Em vez disso, eles garantiram uma posição de significado na esfera pública por meio de suas novas identidades sociais como proprietários privados. Em termos paradoxais, então, a privacidade era algo que só poderia ser desfrutado na companhia de outras pessoas. (SPIGEL, 1992, p.6, tradução minha)²⁵

A autora considera que a partir desse pertencimento a um local onde há uma vida privada, porém também partilhada entre os vizinhos e seus costumes semelhantes, as pessoas reconheceram a possibilidade de se afastar do mundo exterior, mas estar conectadas a um tecido social mais amplo de dentro das esferas domésticas. A partir dessa teoria, Spigel (1992) acredita que a televisão se adéqua completamente à vida suburbana, pois ela possui a capacidade de

²⁴ Sigla para National Parent Teacher Association. Segundo o site do programa, National PTA é uma organização que têm o intuito de melhorar a vida das crianças estadunidenses, com foco em educação, saúde e segurança. Disponível em: <<https://www.pta.org/home/About-National-Parent-Teacher-Association/Mission-Values/National-PTA-History>> Acesso em: 29 out. 2021.

²⁵ By purchasing their detached suburban homes, the young couples of the middle class were given a new, and flattering, definition of themselves; in newspapers, magazines, advertisements and on the airwaves, these young couples came to be the cultural representatives of the "good life." Furthermore, the rapid growth of familybased community organizations like the PTA suggests that these neo-suburbanites did not barricade their doors, nor did they simply "drop out." Instead, they secured a position of meaning in the public sphere through their new found social identities as private landowners. In paradoxical terms, then, privacy was something which could be enjoyed only in the company of others. (SPIGEL, 1992, p.6)

trazer o “mundo exterior” para os lares, apresentando outros lugares e possibilidades sem a necessidade de locomoção. Dessa forma, considera-se aqui que mesmo as mulheres mantendo uma vida doméstica, a televisão trouxe a elas a abordagem de assuntos que até então estavam restritos na esfera pública, ou seja, masculina.

Hamburger (2007) observa que a telenovela no Brasil deve ser analisada individualmente, pois suas abordagens melodramáticas, apesar de pensadas inicialmente para o público feminino, tomaram rumos mais modernos e até mesmo políticos, em alguns casos. Ela considera que essas produções extrapolaram os limites do melodrama tradicional, tornando suas narrativas um repertório nacional compartilhado, ou seja, suas formas, temas e abordagens se tornaram reconhecidas por uma grande parcela da população, que se relacionam e até mesmo influenciam as diretrizes desses programas. Elas acompanharam as transformações sociais em curso no país, apresentando para a audiência debates modernos e engajados, ainda que enviesados por visões compatíveis com os ideais burgueses e patriarcais.

Entretanto, é importante frisar que mesmo trazendo discussões pertinentes e engajadas, o melodrama possui uma estrutura que reforça papéis sociais e de gênero, que reafirmam a posição das mulheres na sociedade – reprodutoras, cuidadoras, passivas – e difundir modelos de representação feminina.

No que se refere às mulheres, três mitos são fundamentais: o da maternidade, o do amor romântico e o da passividade erótica feminina. A eficácia desses mitos se deve à sua naturalização como inerentes a uma *essência* feminina. Sob a base do mesmo relato repetido diariamente, produzem-se exaltações, denegações e polarizações, como, por exemplo, entre mulheres puras e impudicas. (COSTA, 2000, p.95)

Mesmo no século XXI, a Rede Globo ainda investe frequentemente nos dramas amorosos e familiares, com uma estrutura narrativa inspirada nos pontos básicos da literatura romântica como nas histórias de “*Abelardo e Heloisa* (o obstáculo que extrema o amor), *Tristão e Isolda* (o triângulo amoroso), *Romeu e Julieta* (o amor com ruptura da ordem social) e *Cinderela* (o amor como ascensão social), retrabalhando e recombinaando suas possibilidades” (COSTA, 2000, p. 46). As histórias principais, desde o início, centram-se em heroínas que enfrentam uma série de barreiras para ter seu final feliz ao lado de seu parceiro. Ainda hoje seguem a heterossexualidade, pois apesar de alguns casais homossexuais surgirem nas tramas, não conquistam o protagonismo (ALMEIDA, 2007, 2013). A família permanece como uma instituição perpetuada e protegida, sendo as mulheres as figuras centrais para sua manutenção.

Haveria noções sobre família, mulher e maternidade que as novelas não poderiam questionar, por exemplo a ideia de que mulheres casadas e com filhos não devem trair os maridos. Se em uma novela uma mulher casada se apaixonasse por outro homem, o marido teria que morrer para liberá-la para um novo amor. Novelas retratam famílias chefiadas por mulheres que criam os filhos sozinhas porque esse tipo de família faz parte da realidade social brasileira. Para Sanchez, as novelas permaneceriam, no entanto, leais à noção de que a estrutura familiar ideal é nuclear, organizada em torno de mãe, pai e filhos. (HAMBURGER, 2005, p.50)

Quando a autora menciona o caso das mães solteiras, acrescenta-se aqui outro fator que vai além do “fazer parte” da realidade brasileira. Fica evidente que a mulher tem a obrigação de manter a família caso o homem a abandone e que, por outro lado, ele não tem essa incumbência, visto que a representação contrária raramente ocorre. Percebe-se também que até nos seriados, espaços de maior liberdade criativa como se analisará a seguir, quando a narrativa possui o melodrama como gênero, a lógica da família nuclear permanece. A família tem essa importância por ser considerada um dos pilares na construção da categoria feminina, pois é nela que as hierarquias entre o gênero se encontram enraizadas (CAMPOS e TEIXEIRA, 2010). Justamente por isso, a televisão brasileira, como uma Tecnologia do Gênero (LAURETIS, 1994), reforça a manutenção dos laços familiares que, servindo aos interesses do Estado, podam posturas femininas transgressoras.

Teresa de Lauretis (1994) considera o cinema como uma Tecnologia do Gênero, que possui a capacidade de controlar o campo do significado social, implantando e promovendo uma série de normatividades que reiteram papéis de gênero e delineiam estilos de vida, através das aparências e comportamentos que são colocadas em cena²⁶. A televisão, considera-se aqui, também é uma Tecnologia do Gênero que, no caso brasileiro, tem um poder de influência maior que o cinema, visto os níveis de audiência de sua programação. Dessa forma, a chegada de seriados com temas engajados, que discutem as condições femininas, como é o caso das fontes primárias dessa tese, devem ser analisados com atenção a fim de reconhecer até que ponto há rupturas com a estrutura melodramática tradicional e como as personagens foram reconfiguradas dentro de histórias menos condicionadas.

1.3. As produções seriadas

²⁶ Esta teoria será melhor desenvolvida adiante.

Além das telenovelas, os seriados brasileiros também faziam parte da programação das emissoras. As produções seriadas clássicas²⁷ possuem características específicas como a apresentação de episódios ficcionais que são transmitidos semanalmente, podendo apresentar estruturas episódicas ou capitulares. A primeira é definida por Pelegrini (2019) como um episódio que possui um arco dramático completo, ou seja, uma situação é colocada aos personagens e estes procuram resolvê-la até o término do mesmo. No seguinte, outra situação autônoma acontecerá e a fórmula se repete. Assim, o espectador consegue acompanhar a trama mesmo sem seguir a ordem determinada ou depender do contexto de episódios anteriores. Na estrutura capitular, o enredo se desenvolve a longo prazo, tendo conexão direta entre um episódio e outro.

Segundo Brandão (2018), a primeira produção seriada brasileira estreou na TV Tupi em 1953, intitulada *Somos Dois*, produzida por Cassiano Gabus Mendes. Ela ia ao ar no horário vespertino e tinha Cachita Oni e Jorge Dória como casal principal, substituídos mais adiante por Celeste Irene e Luiz Gustavo. O seriado deu origem a *Namorados* e *Alô Doçura*, sendo a última a mais popular no gênero. *Alô Doçura* foi lançada em 1954 e era considerada uma versão brasileira da *sitcom*²⁸ estadunidense de grande sucesso *I love Lucy*, tendo como casal principal Eva Wilma e John Hebert, casados na vida real à época. O seriado rendeu bons números e permaneceu na grade por cerca de dez meses, inspirando outras emissoras a investirem no formato como a TV Paulista com *Namorados*, *Valery*, *Romance e Melodia* e *Intimidades*. No Rio de Janeiro, em 1959, a TV Tupi exibia *O Jovem Dr. Ricardo*, um melodrama sobre a vida cotidiana de um médico recém-formado, com Cyl Farney como protagonista.

Ainda segundo a autora, em 1959 e mirando o público infantil, a emissora lançou *As aventuras do Capitão Estrela* que narrava as façanhas de um herói que carregava o símbolo da marca de brinquedos Estrela. Pode-se considerar que o desenvolvimento da trama foi uma das primeiras ações de *merchandising* da teledramaturgia. Na TV Tupi em São Paulo, foi ao ar em 1954, sendo pioneiro no gênero, o seriado *O Falcão Negro*, que era destinado ao público adolescente. Protagonizado por José Parisi, as aventuras do herói espadachim, aos moldes de

²⁷ Com a ascensão dos serviços de *streaming*, o lançamento de um episódio por semana não é mais o único esquema possível. Algumas plataformas preferem seguir desta maneira em algumas produções, enquanto outras lançam as temporadas completas ou soltam determinada quantidade de episódios por semana.

²⁸ *Sitcom* é uma abreviação em inglês para *situation comedy* (comédia de situação). O termo é usado para designar seriados que apresentam em sua estrutura histórias de comédia encenadas em um determinado ambiente. Geralmente, são gravadas para uma plateia ao vivo e utilizam de “risadas” inseridas na trama.

Zorro, transportavam os jovens para locais fantásticos. A produção teve duas fases de exibição, a primeira com duração de oito anos, indo até 1962, e a segunda, mais curta, de 1967 a 1969.

José Mario Ortiz Ramos (2004) destaca que em 1962 houve o lançamento da primeira série fílmica para a TV, *O Vigilante Rodoviário*. O seriado é fruto de dois remanescentes da extinta companhia cinematográfica Maristela: Alfredo Palácios (produtor) e Ary Fernandes (diretor), que, seguindo as produções da televisão estadunidense do momento como *Rin-Tin-Tin* e *Patrulha Rodoviária*, decidem criar uma produção brasileira do gênero policial. Eles filmaram o piloto e conseguiram o patrocínio da Nestlé e da agência de publicidade Norton que viabilizou a gravação de 39 episódios transmitidos na TV Tupi. O seriado teve uma boa repercussão, tendo uma audiência nacional de 50% dos aparelhos ligados, mas a segunda tentativa do diretor, *Águias de Fogo* (1968) não emplacou. O autor explica que isso ocorreu devido à consolidação das telenovelas como o produto televisivo mais visto no momento, fazendo com que a produção seriada ficasse relegada a um segundo plano.

Ramos (2004) disserta que só na década de 1970, com o cinema brasileiro tendo uma produção mais regular e mercadológica e as telenovelas se consolidando, produtores cinematográficos tentaram lançar novas séries independentes para a televisão, como *Antônio Conselheiro e a Guerra de Canudos* (1976), produzida por Carlos Augusto de Oliveira, o Guga. Esse esquema, que combinava produção própria e companhias independentes de cinema na criação para então vender para os canais de televisão, foi crucial para o início da produção audiovisual seriada nos EUA. Por aqui, esse modelo, que foi iniciado por Palácios e Fernandes não decolou, pois o Brasil não possuía uma conexão entre o cinema e a TV, sendo inviável qualquer tentativa que estivesse fora dos domínios das emissoras. O próprio Guga contou as dificuldades para produzir dessa forma: “(...) a legislação específica favorece as emissoras de TV na compra de equipamento. E não posso ter equipamento de videoteipe porque não tenho as isenções alfandegárias que uma emissora de TV tem. Já o cinema tem isenções alfandegárias há muitos anos, então filmamos” (RAMOS, 2004, p.51). A preferência, portanto, de produzir a partir do cinema para depois comercializar para as emissoras não foi adiante, pois os custos da produção eram altos, fazendo com que a Tupi não achasse viável continuar a compra e a TV Globo, seguindo a construção de seu monopólio, investisse de maneira autônoma no formato.

A chegada dos seriados na Globo aconteceu juntamente com o projeto de mostrar o “Brasil real” – encabeçado por José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni e Walter Clark – ou seja, as temáticas nacionais e modernas que emergiram na grade de programação da emissora

com a contratação de profissionais engajados, como já mencionado anteriormente. Diante disso, as séries foram fundamentais para as discussões da condição brasileira na teledramaturgia, aprofundando determinados temas que às vezes eram abordados mais superficialmente nas telenovelas (isso quando conseguiam ir ao ar). Porém, ao embarcar nesse novo formato, a emissora se deparou com alguns problemas. Não havia uma tradição na produção de seriados, nem na emissora e nem no país, o que dificultava encontrar profissionais com experiência no gênero, sendo um caminho a ser trilhado como ocorreu com as telenovelas em seu início (RAMOS, 2004). Aguinaldo Silva, autor da minissérie *Bandidos da Falange* (1983) destaca como era o processo de criação sem uma especialização:

Eu e o Doc Comparato assistimos as séries americanas, passávamos horas decupando-as, tentamos alterar suas estruturas e descobrimos que, à exceção de muito poucas, são inteiramente padronizadas. Isto significa que fomos nos preparando para escrever os seriados, fomos desvendando os seus mistérios. (RAMOS, 2004, p.58)

Mesmo assim, a emissora decide investir no formato e destina o horário das 22 horas para a transmissão das novas produções.

Em 1972 foi ao ar *A Grande Família*. A partir da sátira social e da estrutura episódica, a primeira série da Rede Globo seguia o esquema das comédias de situação. Conforme o *Memória Globo* (2021)²⁹, inicialmente, o seriado foi produzido em 1971 e era inspirado na *sitcom* estadunidense *All In The Family*, com o texto de Max Nunes e Roberto Freire, estreando em 1972 no canal. Entretanto, a audiência não atingiu o esperado e a Globo resolve, em 1973, mudar a equipe, contratando como diretor geral do projeto Paulo Afonso Grisolli e entregando a responsabilidade do texto para Oduvaldo Viana Filho e Armando Costa (MAIA, 2017). O programa satirizava as condições sociais da população brasileira de classe média baixa, retratados através de alguns estereótipos encontrados nas famílias populares do país.

Lineu (Jorge Dória), um veterinário que tinha que dar conta de todas as dificuldades financeiras da casa; Nenê (Eloísa Mafalda), uma supermãe preocupada em resolver os problemas domésticos; Bebel (Djenane Machado, depois Maria Cristina Nunes), única filha do casal e mulher de Agostinho (Paulo Araújo), um folgado garçom de motel que vivia aprontando para cima do sogro; os filhos Júnior (Osmar Prado), um estudante de esquerda contestador e engajado; e Tuco (Luiz Armando Queiroz), um hippie irresponsável e desligado. O integrante mais velho da família era seu Floriano (Brandão Filho), o avô aposentado que

²⁹ Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/humor/a-grande-familia-1a-versao/>>
Acesso em: 05 jul. 2021.

dormia na sala e vivia reclamando das pessoas que chegavam da rua e se jogavam sobre o seu sofá (MEMÓRIA GLOBO, 2021)³⁰.

Oduvaldo Viana Filho alterou o texto original e, a partir disso, inseriu uma crítica social sutil ao governo militar e sua propagação do rápido crescimento econômico que ocorria no país, o denominado “milagre econômico”. A nova trama narrava a história dessa família que se mudava para um bairro fictício na Zona Norte do Rio de Janeiro, considerada uma região mais popular, deixando para trás a Zona Sul, mais especificamente o bairro de Copacabana, localização valorizada da cidade. Isso demonstrava que as condições daquela família haviam decaído, indo na contramão do *slogan* governamental que era espalhado, principalmente pelos jornais da própria Globo. A partir da piora na condição de vida, a série conseguia tratar os problemas sociais que preocupavam uma grande parcela do país (MAIA, 2017). O seriado foi encerrado após dois anos de exibição, em 27 de março de 1975.

Um hiato ocorreu e somente em 1978 a Globo retorna com a produção seriada. *Ciranda Cirandinha* foi uma minissérie escrita por Domingos de Oliveira, Antônio Carlos da Fontoura, Luiz Carlos Maciel e Euclides Marinho e dirigida por Paulo José e Sérgio Dionísio, narrando a história de quatro jovens que dividiam um pequeno apartamento na Zona Sul do Rio de Janeiro e que, aos poucos, vão criando laços de amizade e empatia. A ideia do seriado era retratar os problemas que a juventude da década de 1970 estava vivenciando, seus dilemas existenciais, o desencanto com os ideais da contracultura e a onda de conservadorismo instaurada na sociedade brasileira pelo regime militar. A partir de quatro protagonistas, Tatiana (Lucélia Santos), Hélio (Fábio Jr.), Susana (Denise Bandeira) e Reinaldo (Jorge Fernando), abordava ainda o choque de gerações e como, mesmo com a desilusão nas utopias de um futuro melhor, se recusavam a aceitar os valores burgueses perpetuados pelos seus pais e pelas autoridades. “Para definir melhor o conceito do seriado, Daniel Filho criou um *slogan* que acrescentava à frase ‘O sonho acabou’ – lendária declaração de John Lennon ao decretar o fim de uma era – o complemento: ‘mas papai não tem razão’” (MEMÓRIA GLOBO, 2021)³¹. A temática era, de fato, muito afinada com a condição juvenil da classe média do momento, representando o comportamento de uma geração pós maio de 68, em que a ideia da juventude articulada em torno de um projeto político de transformação foi abalada. Na trama, a própria saída de casa em busca de uma vida autônoma era considerada um ato de ruptura (CAMINHA, 2008).

³⁰ Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/humor/a-grande-familia-1a-versao/>> Acesso em: 05 jul. 2021.

³¹ Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/series/ciranda-cirandinha/curiosidades/>> Acesso em: 05 jul. 2021.

A série aprofundou a crítica às condições de vida da classe média abordada em *A Grande Família*, pelo viés da juventude. Entraram em cena temas como a violência urbana, independência financeira, loucura, drogas, perspectivas de futuro, amor livre e paternidade. Justamente por seu caráter moderno e transgressor, encontrou uma série de barreiras impostas pelos censores, que só liberaram a exibição de sete episódios, previamente analisados e cortados. De acordo com o *Memória Globo* (2021), *O Jardim Suspenso da Babilônia*, que retratava a dependência química do personagem Joel (Eduardo Tornaghi), quase foi impedido de ser exibido, mas após negociações com os censores, foi transmitido com os devidos cortes, deixando que o vício do personagem fosse retratado de forma velada. Entretanto, a emissora acabou sofrendo com a proibição de um episódio completo:

Outro episódio, intitulado *O Freje*, mostraria os desdobramentos da relação turbulenta entre Tavito (Anselmo Vasconcellos), um rapaz violento e desesperado, com a família e os amigos. O episódio falaria do cotidiano violento do Rio de Janeiro e lembraria, indiretamente, o caso da estudante Cláudia Lessin Rodrigues³², ocorrido há pouco mais de um ano. Dessa vez, os censores foram implacáveis, e *O Freje* acabou não indo ao ar. (MEMÓRIA GLOBO, 2021)³³

É interessante recordar que 1978 ficou marcado como o ano em que se sinalizou a abertura política do governo militar, mas ao ver a ação da Censura Federal na produção, percebe-se que houve poucos avanços na prática.

Com o sucesso de *Ciranda Cirandinha*, a TV Globo, em 1979, decidiu investir nos seriados, reservando o horário das 22 horas para o formato. Deve-se recordar a discussão feita sobre essa faixa da grade de programação, que era ocupada pelas telenovelas com temática mais complexa e procurava atingir as camadas médias intelectualizadas, não tendo um apelo tão popular. É possível ainda considerar que a escolha do formato seriado para apresentar temas mais “polêmicos”, afastou grande parcela dos espectadores que já estavam acostumados com as dinâmicas das telenovelas e que precisariam de interesse para acompanhar e se adaptar às novas produções ficcionais.

³²Claúdia Lessin Rodrigues foi morta no dia 23 de julho de 1977, aos 21 anos, na cidade do Rio de Janeiro. A jovem foi brutalmente assassinada por Michel Frank, filho do proprietário da fabricante de relógios suíços Mondaine, e Georges Kour, famoso cabelereiro do hotel Meridién na zona sul do Rio de Janeiro. Em sua defesa, os jovens tentaram manchar a reputação de Cláudia alegando que ela morreu de overdose. Porém, laudos médicos comprovaram que a moça havia sido espancada, violentada e asfixiada, não havendo traços de substâncias tóxicas em seu organismo. Michel Frank fugiu para a Suíça sob suspeita de facilitação policial, onde foi morto a tiros em 1989, não sendo condenado pelo seu crime. Já Kour cumpriu pena de três anos apenas por ocultação de cadáver (FILHO, 2019).

³³ Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/series/ciranda-cirandinha/curiosidades/>> Acesso em: 06 jul. 2021.

A TV Globo lança então o projeto *Séries Brasileiras*, que consistia em exibir, no ano de 1979, três ficções seriadas na programação do canal, que tinham o intuito de explorar o universo do Brasil contemporâneo. O primeiro a ser exibido foi *Carga Pesada*, série criada por Gianfrancesco Guarnieri, dirigida por Paulo José e com a autoria dos episódios dividida entre Guarnieri, Carlos Queiroz Telles, Péricles Leal, Walter George Durst e Dias Gomes. Inspirado pelo romance *Jorge, um brasileiro* de Oswaldo França Junior, narrava a história dos caminhoneiros Pedro (Antônio Fagundes) e Bino (Stênio Garcia) e suas aventuras pelo Brasil afora:

Os dois compram em sociedade um dos mais caros e bem-equipados caminhões do mercado. Para pagar as prestações mensais do veículo, a dupla transporta cargas pesadas em longas viagens através de estradas de terra ou caminhos improvisados. Revezando-se ao volante, os dois enfrentam atoleiros, enchentes, dificuldades financeiras e assaltos. O seriado também abordava aspectos sociais, como a reforma agrária e o trabalho escravo no Brasil. (MEMÓRIA GLOBO, 2021)³⁴

A partir das conversas na boleia do caminhão percorrendo o país, o seriado apresentava locais desconhecidos do Brasil e ia, ao longo da trama, abordando temas que eram vistos como tabus para a teledramaturgia, como o caso da reforma agrária, movimentos grevistas, prostituição infantil, entre outros. Apesar de discutir esses assuntos (desconhece-se aqui a profundidade da abordagem), o seriado não tem nenhum registro de censura nas fontes pesquisadas. A série durou dois anos, finalizando em janeiro de 1981, e sendo exportada para países como Bolívia, Chile, Estados Unidos, França, Irlanda, Itália e Nicarágua. Devido ao sucesso de audiência, em 2003 a emissora lançou uma nova temporada com os mesmos atores.

Outra produção seriada que fazia parte do projeto era a série *Plantão de Polícia*, com o texto de Aguinaldo Silva, Doc Comparato, Antonio Carlos da Fontoura e Leopoldo Serran e direção de Antonio Carlos da Fontoura, José Carlos Pieri, Marcos Paulo, Jardel Mello e Luís Antônio Piá. A trama contava a história de Waldomiro Pena (Hugo Carvana), um repórter policial sem formação acadêmica, que era um sobrevivente de um estilo de jornalismo investigativo, onde o profissional se envolvia em diversas situações perigosas em prol de um furo. Eis que um novo editor, Serra (Marcos Paulo), é contratado para mudar a imagem do jornal, confrontando o *modus operandi* de Waldomiro. Ao lado do protagonista estava Bebel (Denise Bandeira), uma jovem de classe média alta que escolheu a profissão para aplicar seu senso de justiça, que se junta a Waldomiro, formando uma dupla inseparável. Seguindo a

³⁴Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/series/carga-pesada/>> Acesso em: 06 jul. 2021.

fórmula de séries policiais estadunidenses que já faziam sucesso e eram exportadas para diversos países, a produção foi criada justamente como um produto audiovisual brasileiro desse modelo capaz de competir com os “enlatados” e reforçar a qualidade do nacional. Mesmo tendo uma abordagem mais sutil, *Plantão de Polícia*, discutia alguns problemas socioeconômicos do Brasil como a criminalidade nos bairros das periferias do Rio de Janeiro, associando a violência como uma consequência das mazelas vividas por essa população (MAIA, 2017). O seriado permaneceu em exibição até 1981, sendo o mais longevo do projeto.

O terceiro seriado lançado não tinha muitas sutilezas e deixava evidente as posições assumidas na trama. *Malu Mulher*, fonte primária desta pesquisa, é afinada com o contexto político da época, onde os movimentos feministas repercutiam no país, ganhando cada vez mais espaço na mídia. A direção geral era de Daniel Filho e a autoria se dividia entre Euclides Marinho, Lenita Plonczynski, Renata Palottini, Armando Costa, Aguinaldo Silva, Doc Comparato, Flávio Marinho, João Carlos Motta, Leilah Assunção, Luiz Carlos Maciel, Manoel Carlos, Marina Colassanti, Martha Góes, Odete Lara, Roberto Freire e Walther Negrão. Narrava a história de Maria Lucia Fonseca (Regina Duarte), a Malu, uma mulher branca, heterossexual, de classe média que decide pedir o divórcio e viver uma nova vida acompanhada de sua filha adolescente, Elisa (Narjara Turetta). A partir da protagonista, temas como divórcio, aborto, homossexualidade, sexualidade feminina e violência doméstica, tabus para a televisão brasileira até então, foram discutidos na trama, transformando a produção em uma emblemática abordagem da condição feminina na teledramaturgia. A série foi transmitida de 1979 a 1980, finalizando após duas temporadas. Sucesso de audiência, foi exportada para mais de 50 emissoras em diversos países do mundo, ganhando prêmios internacionais e se consolidando como uma das principais produções seriadas realizadas pela Rede Globo. Devido ao alcance, ao ineditismo e à transgressão do seriado, ele será aprofundado mais adiante em um capítulo próprio dedicado à análise da protagonista.

Após o fim do projeto *Séries Brasileiras*, a emissora reconhece a importância de possuir uma linha ficcional que fosse além das telenovelas, procurando desenvolver produções mais atrativas e adequadas para a exportação (RAMOS, 2004). Em 1981, dois novos lançamentos chegam para substituir *Malu Mulher* e *Carga Pesada*. Uma delas foi *Amizade Colorida*, que narrava a história de Edu (Antônio Fagundes), um homem de trinta anos solteiro que tinha fama de conquistador e estava aprendendo a administrar suas relações amorosas de acordo com as novas perspectivas da mulher moderna.

Embora seja machista por formação e hábito, Edu rejeita veementemente essa condição e se esforça para aprender as novas regras do jogo amoroso e para manter uma relação honesta com as mulheres. Apesar do seu bom caráter e das suas boas intenções, trata-se de um homem confuso e sem convicções muito sólidas – tem o hábito de terminar qualquer raciocínio com a expressão: “ou não?” – assumindo a função de crítico involuntário dos valores da sociedade. (MEMÓRIA GLOBO, 2021)³⁵

A série substituiu *Malu Mulher* e se chamaria *Edu Homem*, sendo idealizada como um contraponto da famosa heroína. Porém, os criadores batizaram com outra nomenclatura com receio de parecer um deboche do primeiro (XAVIER, 2007). De fato, como *Malu Mulher* trouxe importantes discussões acerca da condição feminina, não era comparável apresentar *Amizade Colorida* como uma “visão masculina”, visto que as questões do “primeiro sexo” não eram comparáveis aos problemas que desclassificam as mulheres socialmente e lhes impõe uma condição de submissão. De acordo com o *Memória Globo*, havia quem considerasse a criação da série como uma resposta machista às reivindicações que o anterior havia trazido, ainda mais ocupando o espaço antes destinado às importantes discussões de gênero. *Amizade Colorida* não se firmou, tendo apenas 11 episódios exibidos e um barrado pela Censura Federal.

Entretanto, deve-se destacar que, apesar das diferenças entre os tratamentos que os gêneros possuem, é possível inferir que *Amizade Colorida* se baseava na emergência do “novo homem”. Conforme Melina Marson (1996), os movimentos feministas causaram mudanças decisivas na vivência feminina, mas também abalaram as relações entre os gêneros e a construção da masculinidade. “[...] com as mulheres adquirindo características masculinas, os homens passam a se questionar e a se redefinir, numa busca da sensibilidade, da emoção, até então consideradas características tipicamente femininas” (MARSON, 1996, p.105). A crise da masculinidade não se pautou somente pela emergência das discussões feministas a partir do final dos anos 1960, mas também pela revolução sexual, que possibilitava experimentações alternativas, e pela identidade homossexual que ganhava cada vez mais visibilidade política. Dessa forma, trazer essa discussão para a programação poderia ser frutífera, mas não como um contraponto entre os gêneros. Além disso, se Regina Duarte se assemelhava com a trajetória de Malu, a escolha de Antônio Fagundes não era aleatória. No *star system* da Rede Globo, Fagundes fazia o tipo “galã sensível”, desde o Cacá de *Dancin’ Days*. Colocá-lo como o Edu,

³⁵Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/series/amizade-colorida/>> Acesso em: 07 jul. 2021.

um homem sedutor que tentava compreender a nova dinâmica dos relacionamentos com as mulheres, era uma decisão semelhante à ocorrida com *Malu Mulher*.

Outro seriado lançado nesse ano foi *Obrigado, Doutor*, que contava a história de Rodrigo Junqueira (Francisco Cuoco), um médico que é encaminhado para trabalhar em uma pequena comunidade rural no interior do país. Ele lida com a precariedade da área da saúde no país, lutando contra a escassez de recursos e a desinformação da população, que muitas vezes adota métodos caseiros para o tratamento. Para compor a trama, o médico recebe a ajuda da enfermeira Irmã Julia (Nicette Bruno), seu braço-direito, além da atendente do ambulatório, Conceição (Cristina Santos) e a jovem dona do hospital, Isabel (Elaine Cristina), que se apaixona por Rodrigo (MEMÓRIA GLOBO, 2021)³⁶. Ao todo, 24 episódios foram exibidos, com a série encerrando ainda em 1981. Não foram encontradas informações sobre a recepção do público em relação à obra.

A série *Armação Ilimitada* (1985-88) merece um destaque devido à sua construção narrativa inovadora para a televisão do período. Contava a história de Juba (Kadu Moliterno) e Lula (André de Biasi), sócios de uma empresa de serviços e amigos para todas as horas. Os dois moravam juntos em um estúdio de TV abandonado, praticavam esportes e levavam uma vida saudável, de acordo com o estilo de vida jovem que imperava na publicidade dos anos 1980. Porém, a trama sai dos moldes convencionais quando os dois se apaixonam pela jovem repórter Zelda Scott (Andréa Beltrão) que não consegue escolher com quem ficar, o que faz com que os três se envolvam em um relacionamento poliamoroso. Dirigido por Guel Arraes, o seriado apresentava um formato atípico.

As aventuras dos heróis de *Armação Ilimitada* eram baseadas na atualidade e no estilo de vida dos jovens, com roteiros que absorviam todos os clichês dos filmes de ação, ficção científica e aventura. Em quatro temporadas, Juba, Lula e companhia lidam com agentes secretos, sócias, vampiros sereias, políticos corruptos, clones de Magnum (do seriado epônimo) e James Bond, super-heróis, bandas de rock, motociclistas, mulheres fatais e monstros. Para os autores, tão importante quanto as histórias era determinar a maneira como elas seriam contadas. Em texto e imagem, eles abusavam de experimentações narrativas e de um humor anárquico, sem maior compromisso com a dramaturgia convencional da televisão. (MEMÓRIA GLOBO, 2021)³⁷

³⁶Disponível em: < <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/series/obrigado-doutor/>> Acesso em: 07 jul. 2021.

³⁷Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/series/armacao-ilimitada/o-programa/> Acesso em: 10 jul. 2021.

Até mesmo sua exibição na Rede Globo era diferenciada. Em seu ano de estreia, integrava a faixa noturna da programação indo ao ar uma vez por mês com episódios de 45 minutos de duração. Já em 1986, passou a ser transmitido quinzenalmente e reprisado durante as férias de verão. Sua produção foi encerrada em 1988, sendo o seriado mais longo do período.

Conforme Ramos (2004), após a produção dos seriados, a emissora resolveu investir no formato *minisséries*, que já vinha se destacando na televisão estadunidense desde a década de 1970, a partir da adaptação de *best-sellers* e investimento em produções grandiosas. O autor explica que a alta aplicação de capital nessas obras compensa, pois há uma manutenção da audiência por várias noites seguidas, ao contrário da produção seriada que só consegue captar o espectador por um dia da semana. No caso brasileiro, isso funcionava ainda melhor, pois as telenovelas já seguiam esse esquema capitular. Por isso, em 1980 a TV Globo se concentrou mais no formato, lançando uma tendência para outras emissoras, como a Manchete e a Bandeirantes.

[As minisséries] Seriam obras mais bem acabadas, como se fosse um longuíssimo filme apresentado em várias exibições. No caso brasileiro a diferenciação é a mesma. No entanto, aqui as minisséries surgem como um desdobramento das séries episódicas, e numa confusão terminológica ficam até 1984 denominadas como “seriados” nos folhetos da TV Globo. Mais recentemente, volta-se a utilizar a denominação de “série brasileira” para o formato, demonstrando a persistência e “popularidade” dos nomes adotados inicialmente. A superposição de nome indica também a valoração diversa que aqui é dada às “séries”, que nunca foram uma produção volumosa, massiva, de menor elaboração, como nos EUA. (RAMOS, 2004, p.57)

De acordo com o Memória Globo (2021), Daniel Filho, Walter Avancini e Paulo Afonso Grisolli assumiram o projeto de lançar essa nova linguagem na televisão brasileira. A primeira produção foi a minissérie *Quem Ama Não Mata*, também fonte primária de análise desse trabalho, que narra a história de cinco casais de classe média e seus problemas na vida a dois. Dentre esses, tem como protagonistas Jorge (Claudio Marzo) e Alice (Marília Pêra) que são casados há oito anos e possuem um problema: não conseguem ter um filho biológico. A relação do dentista e da dona de casa vai se desgastando com isso, culminando no assassinato de Alice. Nas tramas paralelas estão Laura (Susana Vieira), a irmã independente de Alice que não aceita casar com Raul (Paulo Vilaça), com quem tem um relacionamento à distância; Julia (Denise Dumont), filha de Laura, que é casada com Chico (Daniel Dantas) mas acaba se envolvendo com Luca (Buza Ferraz) e entra num diálogo sincero com o marido para reverter essa situação; Odete (Tânia Scher) e Fonseca (Hugo Carvana) possuem uma relação bem conturbada devido

aos ciúmes dele e o desejo dela de não se sentir controlada; e general Flores (Dionísio Azevedo) e Dona Carmen (Norma Geraldy), os pais de Alice e Laura, que representam um contraponto na narrativa, pois vivem uma vida a dois tranquila e feliz, nos moldes de uma visão tradicionalista.

Dirigido por Daniel Filho e Denis Carvalho e com o texto de Euclides Marinho, a minissérie de 20 capítulos com duração de um mês, faz alusão ao movimento feminista, criado em Belo Horizonte, denominado pela imprensa como “Quem Ama Não Mata”, que foi às ruas em 1980 para chamar a atenção para a violência doméstica e o feminicídio no país. Após a eclosão de crimes como o assassinato da socialite mineira Ângela Diniz por seu parceiro Doca Street, que tinha conseguido se livrar da condenação no primeiro julgamento alegando “legítima defesa da honra”, o movimento se formou e ganhou cada vez mais visibilidade, fazendo com que Street fosse condenado no segundo julgamento, em 1981. A partir do momento em que a produção se apropria de um tema que estava sendo amplamente difundido na mídia, o título pode ser analisado não só como uma homenagem, mas também como uma estratégia de atrair uma parcela da audiência que estava interessada nos debates sobre o assunto. A obra teve bons números, sendo vendida para vários países: Bolívia, Colômbia, Portugal, Espanha, Panamá, Uruguai e Guatemala, e será abordada de forma aprofundada em um capítulo específico dedicado à análise das protagonistas.

Outras minisséries foram ao ar na década de 1980, totalizando 21 obras³⁸, que configuraram o formato como o principal na produção seriada ficcional da emissora. A partir delas, a Globo conseguia acionar o seu “padrão de qualidade”, cuidando para a realização de grandes produções que estivessem no mesmo caminho das consagradas estadunidenses. Em 1985, Ramos (2004) destaca que um tom hollywoodiano rondava essas produções, com o objetivo de realizar um produto de excelência. A escolha temática para tal magnitude se concentrava nas obras literárias, como *O tempo e o Vento* (a partir da obra homônima de Érico Veríssimo), *Grande Sertão: Veredas* (adaptada de *Os Sertões* de João Guimarães Rosa) e *Tenda dos Milagres* (da obra homônima de Jorge Amado). Uma matéria da *Veja* de 24 de abril de 1985 destaca a magnitude de um dos projetos:

³⁸ 1982: *Lampião e Maria Bonita*; *Av. Paulista*; *Quem Ama não Mata*. 1983: *Moinhos de Vento*; *Bandidos da Falange*; *Parabéns pra você*. 1984: *Padre Cícero*; *Anarquistas*, *Graças a Deus*; *Meu Destino é pecar*; *A Máfia no Brasil*; *Rabo de Saia*. 1985: *O tempo e o Vento*; *Grande Sertão: Veredas*; *Tenda dos Milagres*. 1986: *Anos Dourados*; *Memória de um Gigolô*. 1988: *O Pagador de Promessas*; *O Primo Basílio*; *Abolição*. 1989: *Sampa*; *República*.

Com duração de 40 minutos cada, os trinta capítulos de *O Tempo e o Vento*, somados, equivaleriam a quinze filmes de longa-metragem, e, para realizar as 780 cenas, foi preciso mobilizar cerca de 5 mil pessoas, entre atores, figurantes, técnicos e operários. As gravações feitas no Rio Grande do Sul e no Rio de Janeiro estenderam-se por quatro meses, de outubro a fevereiro passado, e entre outras maluquices exigiram a edificação, ao custo de 800 milhões de cruzeiros, de toda uma pequena cidade, com vários prédios e oito ruas, e de uma biônica figueira de ferro e fibra de vidro, provida de farfalhantes folhas cortadas em seda. (RAMOS, 2004, p.59)

Mesmo com o triplo de gastos de uma telenovela, a emissora segue, até os dias atuais, investindo no formato, possivelmente por dar à Rede Globo prestígio, visto que são as minisséries e as séries que costumam projetar as produções nos prêmios internacionais.

Ao finalizar esse capítulo, percebe-se que as séries e minisséries aqui mencionadas possuem narrativas que pretendiam abordar temas que até então eram ignorados ou pouco aprofundados nas outras obras televisivas. O horário das 22 horas possibilitava uma produção menos condicionada pela censura, ao passo que se mantinha de acordo com uma política de Estado de distanciar das massas as obras que discutiam o cotidiano brasileiro. Para a Rede Globo, tratou-se de uma estratégia de sucesso, que maquiou seu apoio ao regime militar – muito desacreditado no final dos anos 1970, remodelando sua imagem com um verniz progressista (ALMEIDA, 2014). Além disso, construiu um novo produto rentável, que era passível de exportação assim como as telenovelas. Percebe-se ainda, o fato de a emissora lançar seus seriados mais “polêmicos”, como o caso das fontes primárias desta tese, no momento em que estavam sendo discutidos pela sociedade, aproveitando a ânsia do público em determinados temas. No caso das agendas feministas, era proveitoso trazer às telas o que ecoava nas ruas do Brasil e do mundo. Mas a estratégia não se limitou só às produções seriadas e nem foi utilizada apenas pela televisão brasileira, pois as décadas de 1970 e 1980 viram a condição feminina se tornar um assunto presente também nas produções hollywoodianas e em outros formatos na programação nacional, como será destacado no capítulo seguinte.

2. O PROTAGONISMO FEMININO NA VIDA PÚBLICA E NAS PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS

Com a chegada da década de 1960, as mulheres, principalmente as de classe média, passaram a ocupar a vida pública cada vez mais, a partir do maior ingresso no ensino superior, no mercado de trabalho e, conseqüentemente, nos movimentos sociais e na política. É preciso ressaltar que o trabalho desqualificado e os movimentos reivindicativos já eram uma realidade para as mulheres de origem operária e popular há muitas décadas. A ascensão de grupos feministas, concomitante às modificações que afetavam a categoria, impulsionou as discussões em torno da condição feminina e as expectativas desse novo papel social. Atenta às mudanças sociais e com um senso de oportunidade apurado, a mídia percebeu a força da temática nas ruas e destinou uma parte de sua grade ao assunto. Na imprensa, rádio, cinema e televisão, a conjuntura do “ser mulher” ganhou cada vez mais espaço, apresentando matérias sobre o tema e novas heroínas que subvertiam os arquétipos tradicionais que há muito limitavam as possibilidades de vivência feminina. É nesse contexto que *Malu Mulher* e *Quem Ama não Mata* surgem, frutos de um momento de proliferação dos debates em torno desse novo agente, trazendo temas pertinentes – como o feminicídio, a sexualidade, o aborto, entre outros – que foram deslocados da esfera privada para a pública. Como o enfoque nesse trabalho está nas produções audiovisuais do período entre 1970-80 e a presença de um novo modelo feminino, é importante conhecer as mudanças que imprimiram novos papéis sociais as mulheres e que traçaram o caminho para a emergência do assunto na televisão brasileira e no cinema *hollywoodiano*, fonte de inspiração para as produções locais.

2.1. A visibilidade feminina

É possível considerar que a condição da mulher na sociedade ocidental transformou-se com maior evidência após a segunda metade do século XX. Vários fatores influenciaram a ascensão feminina, dentre eles, sua entrada massiva na educação, principalmente a superior. Após a Segunda Guerra, elas representavam entre 15% a 20% do corpo estudantil do ensino superior dos países desenvolvidos, com exceção da Finlândia. Em 1980, esse número teve um forte crescimento, fazendo com que metade ou mais da metade do corpo discente de países europeus fosse feminino³⁹ (HOBSBAWM, 1995). A escolarização secundária também

³⁹ Apenas em quatro países europeus elas representavam menos de 40%: Grécia, Turquia, Suíça e Reino Unido.

aumentou mais radicalmente na Europa entre os anos 1970 e 1975, fazendo com que homens e mulheres tivessem seus diplomas (LAGRAVE, 1991).

No Brasil, no início da década de 1970 (entre 1971 a 1973), dados do Anuário Estatístico do Brasil publicado em 1975, indicam que o número de mulheres no segundo grau era maior do que o de homens, correspondendo ao total de 53% do corpo estudantil desse nível. A situação muda radicalmente quando indicam as matrículas no ensino superior: 58% de homens contra 42% de mulheres⁴⁰. Em 1981, as estudantes brasileiras permaneciam no segundo grau, ocupando 54%. Mas no ensino superior, o corpo discente se igualou alcançando a taxa de 50%, muito além da disparidade de alguns anos antes⁴¹. Os índices demonstram que, no caso brasileiro, o avanço acompanhou o cenário Europeu analisado anteriormente, no entanto, é importante observar que esse dado não leva em conta as singularidades regionais, sendo possível que a taxa fosse maior em algumas capitais e menor em outras, mas o resultado se iguala ao se observar o país como um todo. Assim, *Malu Mulher* segue essa transformação social, pois os produtores criam uma protagonista formada em sociologia, profissão esta que possibilitava que Malu conhecesse os dados da desigualdade de gênero no Brasil e conseguisse aplicá-los em seus discursos mais fervorosos.

A maior entrada de mulheres no mercado de trabalho também contribuiu para transformar a condição feminina na segunda metade do século XX. O fato não era impactante no que tange às mulheres pobres, que já estavam presentes nos postos de trabalho desvalorizados devido à necessidade de complementação da renda familiar. Hobsbawm (1995) destaca que nas décadas de 1950 e 60, a vontade de romper com a esfera doméstica e obter uma profissão era mais acentuada nas mulheres educadas de classe média ou nas casadas em situação mais abastada. Nas camadas mais pobres, o trabalho fora do lar não significava maior liberdade, mas se valorizava, cada vez mais a partir daquele momento, a educação dos filhos como um projeto de ascensão familiar, deixando a responsabilidade do trabalho para os pais, e não mais para aqueles que antes iniciavam cedo na vida laboral para que as mães pudessem cuidar do lar. As mulheres de classe média que ingressaram no mercado e tinham maridos com renda financeira considerável, não contribuíam, de fato, para os rendimentos familiares, pois os salários delas eram muito inferiores. Havia ainda a necessidade de contratar alguém para cuidar da casa e dos filhos, para que ela conseguisse dar início a uma profissão, pois a divisão de

⁴⁰ Fonte: Serviço da Estatística da Educação e Cultura. 1974.

⁴¹ Fonte: IBGE. Diretoria Técnica. Departamento de Estatísticas de População e Sociais. 1981.

tarefas não era um comportamento comum. Nesses casos, o incentivo da vida laboral estava na demanda por maior liberdade e autonomia, na possibilidade de ser mais do que uma boa mãe e uma boa esposa.

José Reginaldo Prandi (1981), em sua pesquisa sobre as relações das mulheres com o papel social e o estereótipo da dona de casa no Brasil, constata que há distinções significativas na forma com que as diferentes classes e gerações enxergam esse ofício. Para reconhecer isso, o autor realizou uma série de entrevistas com as brasileiras, que foram categorizadas da seguinte maneira: mulheres da burguesia, da classe média e do proletariado ou baixo proletariado. Em cada grupo, há a segmentação entre as mais velhas (entre 40-50 anos) e as mais jovens (entre 20-30 anos).

Em suma, se tivéssemos que identificar o critério de classificação, poderíamos dizer que as mulheres do proletariado ou baixo proletariado são mães-de-família residentes na periferia de São Paulo, casadas com trabalhadores assalariados de ocupação manual, moradoras de favelas, de famílias de trabalhadores por conta própria de baixa renda, etc. As mulheres de classe média foram selecionadas preferencialmente através da ocupação do marido, ou dela própria, supondo, *grosso modo*, qualificação minimamente intelectual e variando de bancário a médico. A burguesia está representada por mulheres de empresários ou altos dirigentes, ou, na ausência do cônjuge, por características familiares correlatas. (PRANDI, 1981, p.111)

O autor ressalta que não houve ligação entre trabalho doméstico e o exercício do papel de dona de casa, pois algumas mulheres nessa função realizavam tarefas domésticas em seu domicílio e em outras residências, de forma remunerada para outras donas de casa. Essas últimas contratam empregadas para desempenharem seu papel de “administradoras” do lar.

Os resultados do trabalho demonstram que para as mulheres burguesas, entre 40 e 50 anos, ser dona de casa é enxergado como algo positivo, um papel intrínseco à mulher com uma carga “intelectual”, pois são verdadeiras “administradoras” de suas residências e seus empregados. Para as do proletariado, que também se encontram nessa faixa etária, há uma aceitação desse papel, mas por outras condições. Consideram uma função como qualquer outra remunerada, com uma carga de sacrifício semelhante, da qual não é muito possível escapar: caso não seja feita no próprio lar, é exercida como profissão em casa alheia. Suas reclamações centram-se no fato das atividades domésticas não oferecerem rendimentos que possam auxiliar no orçamento de seus lares. Já para as mulheres de 20 a 30 anos dessa classe, a condição de dona de casa também é aceita como para as mais velhas, porém não veem nenhuma importância social nesse trabalho, visualizando a tarefa como uma obrigação “natural” intrínseca ao ser

mulher. “Esse é o trabalho que lhes cabe fazer e do qual não podem escapar. Negá-lo seria negar a própria vida em família, seria negar a sua própria existência, a menos que pudessem trabalhar fora e ganhar dinheiro para ajudar o marido. De modo geral, aceitam sua condição de donas-de-casa sem nenhuma satisfação pessoal” (PRANDI, 1981, p.119).

No caso das donas de casa de classe média e as jovens da burguesia, o descontentamento surge como uma visão quase unânime. Mesmo para as mais velhas, na faixa dos 40 a 50 anos, havia uma associação do papel social com a submissão e inferiorização da figura feminina perante a masculina. O autor destaca que a opinião diante do estereótipo transitava entre um fatalismo de estar destinada a reproduzi-lo para uma aura de heroísmo.

Nestes termos, é na definição deste estereótipo feminino que a mulher expressa a maior carga de definições e valores contrários entre si, capazes de identificar, como numa forma alternada de lamentações de sua condição social ou de enaltecimento de sua figura no funcionamento do lar, o domínio mais amplo das contradições a que a mulher se vê lançada no processo geral de mudança social com a consequente redefinição dos papéis pré-definidos no plano mais geral da sociedade. A mulher de classe média fica, praticamente, numa espécie de jogo de ser e não ser. (PRANDI, 1981, p.114)

A insatisfação dessas mulheres reside mais nos aspectos que revelam a limitação e a não valorização desse papel. Entretanto, ao rejeitá-lo, elas não procuram romper com a estrutura familiar que direciona as funções de homens e mulheres. Pelo contrário, apenas transferem para outra mulher apta a realizá-lo, no caso as empregadas domésticas que são, em sua maioria, mulheres negras, reiterando a herança escravocrata brasileira. Como não é possível que elas substituam inteiramente a “dona de casa”, as mulheres de classe média nessa faixa etária acabam responsabilizando-as pelo mal-estar que o papel lhes concede. Ao contrário das de 40 a 50 anos que gostariam de ser mais valorizadas pelas atividades domésticas, segundo o autor, entre os 20 a 30 anos, ocorre uma total desvalorização dessas atividades vinda das próprias entrevistadas. Consideram os aspectos manuais e rotineiros como algo limitador, que impossibilita à mulher qualquer realização pessoal, enxergando o estereótipo com uma carga negativa. Para essa mesma faixa etária, no que tange as mulheres burguesas, também não há conformidade com esse papel “destinado”, diferentemente de suas antecessoras. Elas julgam o papel de dona de casa com uma negatividade ainda mais forte que para as de classe média, demonstrando um completo menosprezo e desinteresse. Mesmo as atividades consideradas administrativas do lar são associadas a um retrocesso feminino, a um conservadorismo: “coisa de nossas mães, coitadas!” (PRANDI, 1981, p.116). Para elas, a vida pública é o que lhes interessa, sendo a vida doméstica relegada como segundo plano.

O trabalho de Prandi (1981) ajuda a pensar as perspectivas da protagonista de *Malu Mulher*. Uma mulher branca, heterossexual, de classe média, na faixa dos 30 anos, Malu enfrenta os mesmos problemas que as entrevistadas do autor, primordialmente os das jovens de classe média. Sua vontade de romper com a esfera doméstica e se inserir na vida pública – procurando validar um diploma que há anos havia sido engavetado para realizar o papel de dona de casa em tempo integral – é o que move Malu a lutar por uma vida emancipada. Percebe-se, a partir do trabalho de Prandi (1981) e Hobsbawm (1995) que é para as mulheres de classe média e as jovens burguesas, que havia maior frustração e demanda por autonomia, fazendo com que houvesse um grande contingente de mulheres das camadas médias ingressantes no mercado de trabalho, mesmo com os salários não sendo suficientes para uma emancipação completa. Malu também está em sintonia no que se refere à transferência das tarefas domésticas para outras mulheres. Nas duas temporadas do seriado ela possui uma empregada que cuida da casa e de sua filha, tarefas que são terceirizadas para que ela consiga trabalhar. Suas funcionárias também são mães, mas não tem a possibilidade de transferir os cuidados com a família e o lar, destinando sua mão de obra para a emancipação da protagonista. É importante ressaltar que com a profissão de socióloga – que no momento de exibição do seriado nem estava regulamentada no país devido as imposições do governo militar – o salário de Malu não era o suficiente para ela manter esse estilo de vida. Porém, a pensão mensal recebida do ex-marido possibilitava a contratação de uma “substituta” para que ela conseguisse ingressar no mercado e conciliar o novo estilo de vida com as demandas da maternidade e dos cuidados com a casa, que jamais poderiam ser esquecidos.

Alice, a protagonista de *Quem Ama Não Mata*, por outro lado, se encaixaria mais na perspectiva da mulher burguesa na faixa etária dos 40 a 50 anos. Por mais que a classe social da personagem se situasse mais nas camadas médias em ascensão e sua idade estar entre os 35-40 anos, ela reproduz o mesmo contentamento das entrevistadas, considerando intrínseco à mulher o papel de dona de casa. Na verdade, de “administradora do lar”, pois as tarefas árduas ficavam à cargo de sua empregada doméstica, mulher negra, que dormia no emprego. Seu descontentamento até será abordado mais para o fim da minissérie, porém só surge pela crise em seu casamento, pois caso contrário, Alice permaneceria tranquilamente ocupando seu posto de boa esposa. É necessário esse apontamento para percebermos mais adiante como a personagem é deslocada do modelo da mulher de classe média do período. Isto acontece a fim

de reforçar sua postura arcaica, calcada nas sólidas bases da educação burguesa tradicional, de uma geração até mais velha que a dela.

Deve-se destacar que por mais que houvesse um aumento considerável na entrada das mulheres no mercado de trabalho, os benefícios esperados estavam longe de atender às expectativas. Havia um interesse por trás dessa contratação:

O emprego da mão de obra feminina tem se considerado extremamente vantajoso quando se elabora a equação de custos de determinadas mercadorias porque ela se sujeita a receber remuneração inferior, sobretudo devido à sua menor qualificação técnica e a sua baixa capacidade reivindicativa, resultante de condicionamentos sócio-culturais da sociedade (LEWIN, 1980, p.46).

A maior integração das mulheres ao mercado aconteceu pelo setor terciário que cresceu vertiginosamente no século XX, mas desde o XIX era fortemente feminizado, segundo Hobsbawm (1995). O setor terciário de prestação de serviços é caracterizado pela baixa qualificação ocupacional, menor grau de instrução e pouca adesão ao sistema previdenciário. Mesmo com a expansão da presença feminina no ensino, suas chances de alcançarem posições mais valorizadas eram muito reduzidas, se comparadas as dos homens, pois as áreas feminizadas em que se concentram e as quais são induzidas a escolher, não transformam o seu produto final, a profissão, em uma “mercadoria” valiosa no mercado de compra e venda de força de trabalho (LEWIN, 1980). Esse processo de persuasão das mulheres para esses espaços é menos natural do que construído. Aparelhos como a educação escolar e familiar influenciam diretamente na escolha dessas áreas ditas femininas, como o Magistério, as Ciências Humanas, Letras e a Enfermagem (ROSEMBERG, 2012). A aptidão “natural” para o ato de cuidar é inculcada na mente das meninas desde a infância, construindo essa narrativa a partir de referências sexuais estereotipadas e limitadoras, que surgem desde os materiais didáticos que as apresentam como donas de casa e mãe submissa, até na organização dos currículos do antigo ensino profissional onde algumas matérias como “Corte e Costura” e “Educação Doméstica” ficavam restritas às mulheres (LEWIN, 1988). “O efeito mais sutil e mais violento da dominação masculina no sistema escolar é realmente o de fazer assumir pelas mais desmunidas as escolhas que presidem à sua própria desvalorização” (LAGRAVE, 1991, p.524).

Lagrange (1991) ressalta que mesmo com o número de mulheres ocupando quadros médios e superiores, e até mesmo áreas masculinizadas como as engenharias, elas estagnavam nos escalões intermediários, não obtendo uma progressão na carreira. Nas profissões pouco qualificadas, os salários eram mais igualitários entre os gêneros, ao passo que nos postos mais

altos na escala hierárquica, os valores se distanciavam cada vez mais. No cenário brasileiro, a questão segue o mesmo caminho. Lewin (1980) menciona que mesmo no caso da docência, área bastante feminizada, 60% do corpo docente do primeiro ciclo secundário era composto por mulheres; no segundo ciclo, elas compõem 50%; e no ensino superior ocupam apenas 23% das cadeiras.

Dados estatísticos (Fundação IBGE, PNAD) demonstram que mais de 50% da PEA feminina recebe até 1 salário mínimo, enquanto os homens alocados nessa faixa salarial perfazem 39,4%. À medida que sobe o padrão remunerativo na escala de renda, aumenta a diferença de participação entre os sexos, até atingir a proporção de 1 mulher para 60 homens no grupo salarial acima de 30 salários mínimo. (LEWIN, 1980, p.48)

É notável que quanto mais mulheres penetravam nesses espaços, mais eram punidas, fazendo com que o sistema modificasse sua dinâmica em prol de sua reclusão em posições mais baixas.

As condições de trabalho para as mulheres no Brasil se enquadram nas já listadas acima, mas possuem peculiaridades que merecem destaque. Além de questões mencionadas anteriormente como a expansão do mercado de trabalho devido a forte industrialização, a valorização da mão de obra feminina a partir de novos padrões de comportamento e a maior escolarização da categoria, Bruschini (1988) salienta que ainda havia outros fatores relevantes como a queda na taxa de natalidade e, principalmente, a derrocada do nível de renda da maioria dos brasileiros. A primeira metade dos anos 1970 configurou-se pelo crescimento econômico que logo foi seguido por uma crise que perdurou, piorando consideravelmente no início dos anos 1980, quando o desemprego e a inflação assolaram o país. A entrada das mulheres no mercado estava mais associada ao empobrecimento da população do que ao aumento de oportunidades e à transgressão dos costumes.

Sobretudo nas camadas mais pobres, mas também nas camadas médias, onde se fizeram sentir violentamente os efeitos desse processo, a participação das mulheres em atividades remuneradas visando a complementação do orçamento doméstico, tornou-se cada vez mais necessária. Nas classes médias, a necessidade se definiu pela elevação das expectativas de consumo, face à proliferação de novos produtos. Nas famílias de renda mais baixa a questão da sobrevivência tem papel primordial, mas há também um anseio de ampliar e diversificar a cesta de consumo. (BRUSCHINI, 1988, p.128)

No caso de Malu na série, sua entrada no mercado de trabalho estava mais próxima à transgressão, uma questão importante para a construção narrativa que girava em torno da emancipação feminina. Além do fato de se direcionar principalmente para a audiência das

camadas médias, que estavam mais próximas da ampliação do consumo do que das necessidades de manutenção familiar, menos afetada pelo empobrecimento da população.

Os números referentes à atividade feminina no Brasil apontam para alguns aspectos expressivos que são analisados por Bruschini (1988) durante o período de 1975 a 85⁴². Em 1970, tinha-se 18,2% de mulheres ativas no país, enquanto em 1976 esse número aumentou para 28,8%. Declinou em 1980 para 26,6% e cresceu mais efetivamente para 35,6% em 1983. É interessante comparar que as taxas masculinas também declinaram de 1976 para 1980, indo de 76,6% para 72,4%. Porém seu crescimento em 1983 foi menor que o feminino, subindo para 74,8%. Em momento de crise, a atividade feminina elevou-se, seja pela necessidade de complementação de renda ou pela preferência de patrões por uma mão de obra mais barata e menos sindicalizada.

Também é importante confrontar essa porcentagem com a do nível de escolarização. Em 1981, as mulheres giravam em torno de 54% do corpo estudantil do segundo grau e 50% do ensino superior. Esses números tão equitativos da educação não correspondem aos da atividade que vimos acima. Mas por que as brasileiras ainda se privavam de ingressar no mercado? Várias hipóteses podem ser consideradas a partir do trabalho de Bruschini (1988). A idade é um fator de grande impacto nesse sentido. O número de mulheres ativas declina após os 25 anos, provavelmente pelos efeitos do casamento e da maternidade. No papel social feminino tradicional, ela deve encerrar sua participação no trabalho em razão da manutenção do lar. As separadas têm a porcentagem mais elevada de atividade em 1980 (56,7%), devido a sua necessidade de chefiar a família, como apresentado em *Malu Mulher* – que inclusive também encerrou suas atividades antes dos 25 anos devido à maternidade e só retorna por causa do fim de seu matrimônio. As solteiras ficam em segundo lugar (33,2%), sendo preferidas pelos empregadores devido a sua idade. E as casadas têm o percentual mais baixo (19,5%), seja pelas “obrigações” familiares, pela discriminação do mercado ou pela falta de uma infraestrutura de apoio, como as creches, que foram estopins para um contingente de mulheres se mobilizarem acerca da questão. Devido aos diversos fatores apresentados pela autora, também se pode inferir que a educação feminina era importante para a manutenção de um *status* social das famílias e a conquista de um bom casamento, como no caso de Alice, mas não era suficiente para a construção de uma carreira profissional.

⁴² Esse período ficou conhecido como a “Década da Mulher”, instaurada pela ONU (Organização das Nações Unidas) para fomentar debates em torno da condição feminina em diversos países do mundo.

A ideia de que a missão da mulher é o casamento e a procriação conduziu não propriamente a uma qualificação da força de trabalho feminina, mas a uma especialização que destina as mulheres das camadas intermediárias da sociedade às ocupações subalternas, mal remuneradas e sem perspectivas de promoção. As famílias proletárias, por sua vez, e na medida de suas possibilidades, adotam num simulacro de prestígio, a ideologia da classe dominante: a mulher deve ser exclusivamente dona de casa, guardiã do lar. E as próprias mulheres, em sua imensa maioria, têm de si próprias uma imagem cujo componente básico é um destino social profundamente determinado pelo sexo. (SAFFIOTI, 2013, p. 95)

Bruschini (1988) pontua que a desigualdade e a precarização já dificultavam a vida dos trabalhadores brasileiros das camadas populares, mas no caso feminino a situação era ainda mais aguda: em 1983, 46,6% das mulheres ganhavam menos de um salário-mínimo e 13,3% não possuíam nenhum rendimento. A crise econômica acentuou ainda mais o contraste social do país, reduzindo os salários dos trabalhadores no geral, mas as mulheres foram as mais afetadas. O grande número de trabalhadoras nos serviços domésticos ou em outros postos informais as expunha a vários tipos de precariedade, entre as quais a salarial. Ainda nesse ano, os dados apontam que um pouco mais da metade das assalariadas brasileiras (50,7%) não possuem carteira assinada, não podendo desfrutar das garantias trabalhistas que protegem o empregador. Para as mulheres do campo, os números são ainda mais impressionantes: 93,7% das lavradoras não tinham a carteira assinada. Outro dado importante destacado por Lewin (1980) é a da PEA feminina por concentração ocupacional de 1976. Ela destaca que o maior agrupamento de trabalhadoras era o das empregadas domésticas, sendo um total de 1.655.384 milhão (27%) de mulheres ocupando tal função. Esses dados demonstram que além de ser um país conservador, o Brasil também possui uma herança escravocrata aguda que estava presente (e ainda está) com muita força nas estruturas sociais, reforçada constantemente nas representações midiáticas, onde até famílias de camadas mais populares mantêm uma empregada doméstica que, muitas vezes, reside nos fundos de suas residências.

2.2. Os movimentos feministas nas décadas de 1970 e 1980

Como os objetos analisados nesse trabalho possuem raízes em temas apropriados das agendas dos movimentos feministas do período, é necessário conhecer as reivindicações e as articulações dos grupos que inspiraram a construção dessas produções seriadas. A partir do final da década de 1960, o mundo viu a emergência de inúmeros movimentos feministas organizados em diversos países trazendo em foco a condição da mulher, que virou debate nas ruas e na

mídia, transformando os problemas femininos em questões pertinentes tanto para obras audiovisuais quanto para o jornalismo. Apesar das articulações de vários grupos ocorrerem desde o século XIX, conquistando direitos básicos como o voto e o acesso à educação, foi a partir do final da década de 1960 que eles se multiplicaram (concomitante às mudanças no papel social feminino visto anteriormente) e se tornaram mais organizados, fazendo com que o momento ficasse marcado na história como um recrudescimento dos debates em torno do sujeito “mulher”. Hobsbawm (1995) salienta que a década de 1970 e, sobretudo a de 1980, farão com que a consciência feminina se espalhe entre as mulheres – não se restringindo mais às camadas médias intelectualizadas – ainda que de uma forma política e ideologicamente menos específica. Esse deslocamento foi muito além das movimentações do início do século, tornando-se uma importante força política, jamais alcançada anteriormente.

São múltiplas as atuações desses movimentos, o que impossibilita reconhecer o feminismo como algo singular, regido por uma ideia unificada. Apesar de terem em comum a luta pela igualdade entre os sexos, suas teorias e práticas são particulares, estando condicionadas à conjuntura social em que as militantes estão inseridas (ERGAS, 1991; PERROT, 2007). Dessa forma, concentra-se aqui nos movimentos em solo brasileiro devido as complexidades do país que, naquele momento, era comandado por um governo ditatorial, além das desigualdades sociais que faziam a trajetória dos feminismos ser pautada por outras questões além dos recortes de gênero.

A agenda dos movimentos feministas nos EUA e na Europa ocidental tinha como foco o sujeito “mulher” e a transformação da vida privada como um potente viés político, iluminando os problemas que até então eram vistos como relativos à vida íntima. Nascidas da revolução cultural de 1960, para Sarti (1988), as feministas europeias [e estende-se para as estadunidenses] questionavam os princípios que regiam aquela sociedade que vivenciava a ideia de bem-estar social, revelando que os direitos básicos não eram suficientes para suprir as necessidades de grupos minoritários. A partir do slogan “o privado é político”, suas demandas iam além daquelas referentes aos direitos políticos e econômicos, introduzindo as questões relativas à sexualidade e ao corpo. “A reivindicação do prazer sexual feminino veio a se transformar em um elemento básico da reconstituição da intimidade, uma emancipação tão importante quanto qualquer outra buscada na esfera pública” (GIDDENS, 1993, p.196). Além da vida sexual, que após a chegada da pílula anticoncepcional já não era mais regida pela

reprodução, se discutiam temas como a legalização do aborto, violência sexual e doméstica e as subjetividades que constituíam o “ser mulher”.

No Brasil, esses assuntos também vieram à tona, mas o percurso das atuações foi mais complexo. Primeiro, porque os direitos básicos já garantidos em países desenvolvidos não eram presentes aqui, fazendo com que as lutas dos movimentos brasileiros estivessem intrinsecamente ligadas com a precariedade e as desigualdades que assolavam/assolam o país. Vera Soares (1998) reconhece que os movimentos feministas eram uma das vertentes que existiam dentro de movimentos de mulheres com pautas mais amplas, como as lutas operárias, rurais, periféricas – no caso dos *Clubes de Mães* – e contra a ditadura instaurada. Para ela, as feministas identificam sua situação de subordinação e a ausência de protagonismo, seja na história ou na vida cotidiana, e, a partir disso, constroem ideais e ações que possam subverter sua posição marginalizada. O objetivo central estava em conhecer e eliminar as hierarquias de gênero partindo desse princípio para se vincularem com outras subdivisões dos movimentos de mulheres. Saffioti (1988) considera que mesmo que as bandeiras feministas não sejam acionadas em determinados movimentos de mulheres, o fato delas contestarem uma lógica social-hierárquica subverte a ordem capitalista e patriarcal, responsável pela opressão de gênero. Ao romperem com esse sistema, acabam se interseccionando com o feminismo, mesmo sem a prévia intenção, o que demonstra a impossibilidade de se falar do assunto de maneira separada.

Mariza Côrrea (2001) salienta que três instituições influenciaram diretamente nas construções e nos ideais dos movimentos feministas em território brasileiro, atuando de formas separadas: a Igreja Católica, as Universidades e o Partido Comunista. Nesses espaços ocorriam conflitos, pois algumas bandeiras eram ignoradas nas discussões por não estarem de acordo com os ideais propagados pela religião ou partido político. Exemplos nesse sentido é, em primeiro lugar, o caso da Igreja Católica que fomentou discussões em torno do papel feminino em algumas comunidades, mas não permitia que as reivindicações em prol do aborto avançassem nesses grupos. No campo político da esquerda, vivia-se um debate sobre a priorização da luta geral, deixando as questões referentes ao gênero em segundo plano, acreditando que com a derrocada do capitalismo, a agenda feminina avançaria. Já no âmbito acadêmico, existia uma clivagem entre as feministas militantes e as pesquisadoras, que foi crescendo à medida que a pesquisa acerca da mulher brasileira ganhava preeminência sobre os movimentos.

Safiotti (1988) separa em três categorias de análise as manifestações centradas no feminino, sendo a terceira delas os movimentos pautados pelo gênero. A primeira é denominada como “movimentos sociais nucleados na reprodução”, onde as mulheres unidas contestavam o sistema capitalista-patriarcal em que estavam inseridas por melhores condições de vida. Nessa esfera encontravam-se os *Clubes de Mães* da zona sul de São Paulo, a *Luta por Creches* e o *Movimento pelo Custo de Vida*. Eder Sader (2004) destaca que, na década de 1970, surgiram grupos populares como o de moradores dos bairros da periferia da Grande São Paulo, o “Movimento do Custo de Vida”, o aparecimento das Comunidades Eclesiais de Base no interior das comunidades católicas e o crescimento das correntes sindicais que culminaram em uma onda grevista entre 1978-80, principalmente operária. Atores que até então não seriam vistos como uma força potencial de luta devido a sua incapacidade de atingir a institucionalidade estatal, sendo considerados como grupos imaturos politicamente, passaram a ser reconhecidos como importantes manifestações de autonomia, criatividade e resistência. Essa mudança de perspectiva expressava uma crise dos referenciais políticos e analíticos após as derrotas sofridas na década de 1960 (depois do golpe de 64), sobretudo após 68. A partir desse momento, tanto acadêmicos quanto militantes deixavam de ver o Estado como lugar e instrumento de mudanças sociais, para enxergá-lo como um antagonista da sociedade civil. Esse fato se deu pela percepção de que para enfrentar as mazelas sociais – como a fome, as necessidades de transporte, saneamento básico, a falta de creches, a violência, entre outros – não existiam mais partidos aos quais pudessem recorrer ou tribunais confiáveis diante de um regime autoritário, apenas o que estava à sua volta, como a família, os amigos e, em menor escala, os companheiros de trabalho. Não havia mais instituições ou mesmo espaços para reunião e articulação de lutas, exceto a Igreja Católica, que acolhia os perseguidos tanto pela ditadura quanto pela pobreza. Era a sociedade civil por ela mesma.

Ao final da década [de 1970] vários textos passaram a se referir à irrupção de movimentos operários e populares que emergiam com a marca da autonomia e da contestação à ordem estabelecida. Era o “novo sindicalismo”, que se pretendia independente do Estado e dos partidos; eram os “novos movimentos de bairro”, que se constituíram num processo de auto-organização, reivindicando direitos e não trocando favores como os do passado; era o surgimento de uma “nova sociabilidade” em associações comunitárias onde a solidariedade e a auto-ajuda se contrapunham aos valores da sociedade inclusiva; eram os “novos movimentos sociais”, que politizavam espaços antes silenciados na esfera privada. De onde ninguém esperava, pareciam emergir novos sujeitos coletivos, que criavam seu próprio espaço e

requeriam novas categorias para sua inteligibilidade. (SADER, 2004, p.35-36)

Os novos atores que emergiam no Brasil da década de 1970 não estavam ligados pela sua identidade essencial, que existia antes da sua prática política, como o gênero, a raça e a sexualidade que reuniam os sujeitos dos movimentos sociais na Europa e nos EUA, como veremos adiante. Por aqui, Sader (2004) ressalta que a posição social em que se encontravam era um fator mais relevante, reconhecendo-se em determinados grupos ou instituições que lhes garantiam um laço, uma história em comum. As experiências de vida que demarcavam esses indivíduos criavam a identificação com o outro e o reconhecimento coletivo de quem eram seus inimigos, os seus objetivos e seu lugar naquela sociedade; é nessa configuração que se constituíam os sujeitos coletivos, os movimentos sociais.

Norbert Elias (1994) traz uma teoria que ilumina as diferenciações de articulações sociais em diferentes países e seus graus de desenvolvimento. Para o autor, o indivíduo possui uma identidade-eu e uma identidade-nós, que são combinadas e acionadas em maior ou menor grau em determinadas situações ou sociedades em que se está inserido. Nos países com menor desenvolvimento, como o caso do Brasil, a identidade-nós se destaca, pois o sujeito está mais atrelado à sua família e à sua comunidade no geral, sendo o Estado um nível de integração mais recente. Em momentos de dificuldade, comuns em lugares onde a desigualdade social solapa as chances de desenvolvimento, é a família ou a comunidade que ampara a pessoa. Em países mais desenvolvidos, a relação com o Estado já é mais consolidada, tornando a identidade-eu mais preponderante. Isso pode demonstrar o porquê as relações com a comunidade e as desconfianças para com o Estado são tão presentes nas configurações dos movimentos sociais no Brasil.

Dessas novas articulações, destaca-se nessa tese dois grupos que influenciaram diretamente na constituição dos movimentos feministas em território brasileiro: as *Comunidades Eclesiais de Base* e os *Clubes de Mães* da periferia da zona sul de São Paulo. As CEBs eram grupos organizados pela Igreja Católica para os mais diversos fins, regidos pela Teologia da Libertação. Essa última tinha como princípio amparar as pessoas em situação de vulnerabilidade, considerando que o cristianismo tinha uma existência comprometida com a luta pela justiça social e com a participação consciente em uma vivência coletiva. Dessa forma, padres, freiras e leigos, desde o início dos anos 1970, davam aulas de alfabetização seguindo a metodologia de Paulo Freire, além de organizarem cursos profissionalizantes onde procuravam

evidenciar a dignidade do trabalhador em contrapartida ao individualismo cada vez mais reinante na sociedade (SADER, 2004).

Quanto aos *Clubes de Mães*, eram práticas organizadas desde o final da década de 1950 em São Paulo, patrocinadas por associações benevolentes ligadas à Igreja, pela prefeitura ou por organizações assistencialistas como o *Lions Club*. As ações realizadas nesses espaços eram o ensino, por parte de mulheres das camadas mais altas associadas ao *Lions*, de tarefas “femininas” como aulas de bordado, tricô e costura, transmitindo também saberes referentes à higiene e saúde (SADER, 2004; SARTI, 1988). De acordo com Sader (2004), os *Clubes* só ganharam um novo rumo a partir de 1972, quando o grupo de moradoras da Vila Remo, na zona sul de São Paulo, resolve romper com as associadas e assumirem o comando de suas próprias atividades. A ruptura ocorreu após o padre da Paróquia onde acontecia um dos bazares promovidos pelas senhoras, perceber a utilização das mulheres das classes populares para registros fotográficos, como forma de promoção, não havendo nenhum interesse de aproximação entre “mentoras” e “alunas”. A partir disso, ele informou-as que não precisavam mais voltar e as próprias donas de casa levaram o projeto para frente. Essa atitude demonstra como as CEBs foram espaços que favoreceram as associações femininas, pois os ideais, dali em diante, iriam ao encontro da Teologia da Libertação, onde o assistencialismo caritativo já não era o suficiente para auxiliar os sujeitos e sim a luta por justiça social.

Em boa medida foram agentes pastorais que propuseram novos padrões para clubes de mães (fundados no objetivo de desenvolver a participação ativa de seus membros, de valorizar a noção da pessoa, de estimular a solidariedade grupal), que forneceram as referências culturais para isso (a leitura do Evangelho como parâmetro para julgar as injustiças da realidade cotidiana do grupo), que lhes ajudaram a passar das relações informais para a formalização de objetivos e meios necessários ao seu desenvolvimento, que lhes abriram um espaço social onde a mobilização social podia se dar relativamente protegida contra a repressão política, evitando as prevenções contra os políticos e as resistências dos maridos. (SADER, 2004, p.204)

Mas o autor defende que mesmo diante da influência, a organização ainda era feita pelas próprias mulheres, pois para aqueles objetivos se concretizarem, necessitava da participação ativa de cada grupo.

As motivações que levaram à saída do lar para o ingresso nos *Clubes de Mães* são diversas, mas Sader (2004) destaca três principais. A primeira delas era a possibilidade de extensão da vizinhança, pois o ambiente doméstico muitas vezes era solitário e a extensão da cidade distanciava o convívio cotidiano com outros familiares, sendo uma forma delas

ampliarem seus espaços de vivência feminina. A segunda dialoga com a anterior, pois se trata da tentativa de fugir da rotina do lar, que anula a individualidade das mulheres em prol de um bem-estar coletivo, sufocando suas possibilidades de experiências diversas na vida pública. E por último, a simples vontade de se profissionalizar ou aprender as atividades que eram oferecidas naqueles ambientes. Os encontros eram divididos em dois momentos. Uma parte era destinada aos trabalhos manuais, enquanto a outra, uma leitura crítica de parte do Evangelho que fomentava reflexões coletivas associando as palavras lidas com a realidade em que viviam. Com essa segunda atividade, emergiu uma atitude mais crítica nas participantes:

(...) problemas que antes eram pensados como naturais e privados – a rotina doméstica, repetitiva e sem sentido; a obrigatoriedade de ficar em casa para cuidar dos filhos; a dependência diante do marido – passam a ser encarados como problemas sociais, que são compartilhados por tantas outras e que podem ser alterados por novas práticas sociais. E da discussão de temas surgidos nesta parte das reuniões que se organizariam ações "para fora", de reivindicações ante os poderes públicos (escola, creche, ponto de ônibus, posto de saúde etc.), além de atividades comunitárias para resolver problemas coletivos (mutirões para limpeza, para levantar centros comunitários, para cuidar de crianças etc.). (SADER, 2004, p.207)

Algumas das reivindicações obtiveram êxito, principalmente as referentes às demandas escolares, gerando a construção de mais escolas públicas nas comunidades periféricas. Percebendo o avanço dos *Clubes de Mães*, alguns políticos tentaram se apropriar das conquistas, mas foram repelidos pelas participantes que não se deixaram tutelar (SAFFIOTI, 1988). Com a visibilidade dos clubes aumentando, houve um desdobramento natural que obteve relevância nacional: o *Movimento pelo Custo de Vida*. Pode-se falar que as mobilizações em torno da carestia que assolava as camadas populares no Brasil começaram em 1973, mas será a partir de 1975 que o movimento recrudescer, quando o *Clube de Mães da Zona Sul de São Paulo* realizou uma pesquisa sobre a alta dos preços dos produtos básicos e constataram a incongruência desses quando comparados com os salários recebidos nos lares aqueles que ali viviam. Com o auxílio dos estudantes e das pastorais, elas então analisaram todas as informações coletadas e redigiram uma carta abaixo-assinada (com 16.500 assinaturas) onde se dirigiam aos governantes federais e estaduais e a toda população brasileira. No documento, apresentavam os resultados das pesquisas e reivindicavam a necessidade do aumento do número de creches e escolas, o controle do custo de vida e o aumento dos salários das classes trabalhadoras. O tom respeitoso e preocupado, sua apresentação como “mães em desespero” e as questões similares que afetavam as vivências familiares de milhões de brasileiros, fizeram

com que o movimento atingisse um impacto nacional, ultrapassando o âmbito local da vizinhança (SADER, 2004).

Sader (2004) salienta que em 1976, outra pesquisa foi realizada, resultando em uma nova carta abaixo-assinada contabilizando 18.500 assinaturas. Chegaram a organizar uma assembleia que teve o comparecimento de 4 mil pessoas, porém não obtiveram nenhuma resposta das autoridades, escancarando a falta de sensibilidade para com as reivindicações, levando-as a repensar a forma de ação. Em 12 de março de 1978, o movimento se reuniu em uma assembleia com 5 mil pessoas, no Colégio Arquidiocesano no bairro da Vila Mariana em São Paulo, para discutirem uma nova campanha. Decidiu-se que seria feito um novo abaixo-assinado com o intuito de coletar 1 milhão de assinaturas. A carta reivindicaria o congelamento dos preços dos itens de necessidade básica, o aumento de salários acima do valor do custo de vida e um abono emergencial. A campanha mobilizou, “além dos clubes de mães, as comunidades de base e associações de bairros, grupos de oposições sindicais, estudantes, parlamentares, militantes do MDB e de grupos de esquerda, criando uma intensa agitação sobre o tema” (SADER, 2004, p.220). Enquanto coletavam as assinaturas, as mulheres articulavam uma grande assembleia para a entrega simbólica do documento na Praça da Sé. E no dia 27 de agosto, reunindo 1.250.000 assinaturas, 20 mil pessoas se encontraram no local, marcando o evento como o auge do *Movimento pelo Custo de Vida*. Tiveram o apoio dos segmentos religiosos, alguns políticos de esquerda, jornalistas e a, sempre presente, tropa de choque (CHAGAS, 2010). Os governantes seguiram não reconhecendo a mobilização e, dessa vez, ainda tentaram desqualificar as assinaturas. Após esse momento, houve uma retração para discutirem uma reorganização, mas restaram somente as estruturas organizativas, findando a intensa movimentação popular (SADER, 2004).

Segundo Saffioti (1988), outro movimento que também era apoiado pelo *Clube de Mães* era a *Luta por Creches*, que nasceu na década de 1970 e demandava a criação de mais espaços educativos municipais e uma alteração na CLT, propondo sua implantação obrigatória nas empresas. Quanto a última reivindicação, não conseguiram nenhuma modificação nas leis trabalhistas, apenas algumas atitudes isoladas de alguns empresários que instalaram estes espaços em alguns locais. No nível municipal, houve um aumento de creches construídas pela prefeitura, mas esse número ainda era muito aquém das necessidades de uma cidade do porte de São Paulo, fazendo com que o movimento permanecesse muito ativo até a década de 1980.

As participantes, como visto anteriormente, muitas vezes transitavam entre os grupos, tendo os Clubes como as bases para a fundação de outras articulações. Apesar das reivindicações feministas não serem o destaque, as discussões em torno das especificidades das mulheres eram muito presentes, ainda que sob a luz dos dogmas da Igreja Católica. Nas entrevistas que Eder Sader (2004) realizou, encontram-se depoimentos que demonstram como os Clubes se tornaram um refúgio da pacata vida doméstica e um espaço de sociabilidade e transformação das perspectivas femininas.

"Antigamente a minha vida era chorar, ficar nervosa, irritada com um mundo de coisas. Porque há um certo tempo na vida da gente que parece que a gente se anula. Fica muito naquela vida rotineira, é só criar filhos. Depois, às vezes, o casamento da gente não está muito seguro e a gente pensa que está. Isso aí deu um pane na minha cabeça. Eu estava precisando mesmo sair de casa para ver o mundo lá fora. Durante o crescimento das minhas meninas eu só criei filho. Aquela vidinha chata. O marido chegando tarde, dizendo que eram horas extras, né? E você ficando dentro de casa, se anulando. Então, de repente, tem que descobrir quem é você e quem é o mundo. Eu acho que partiu disso aí".
(SADER, 2004, p. 206)

Nesse depoimento, fica visível o que Prandi (1981) destaca em seu trabalho, pois se trata de uma dona de casa afirmando que a vida doméstica seria uma anulação de sua identidade. Entretanto, aqui, a perspectiva dessa mulher popular soa mais próxima aos depoimentos das de classe média que o autor destaca. O texto de Sader demonstra que mesmo nas camadas populares havia conflitos internos das mulheres com seu papel tradicional, não sendo uma questão apenas para a classe média e a burguesia.

Os impasses como a repetição da rotina doméstica exaustiva, a obrigatoriedade de se cuidar do lar e dos filhos exclusivamente e a subserviência ao marido, que antes habitavam somente o âmbito privado e eram considerados parte integrante do papel feminino tradicional, passam a ser encarados como problemas sociais entre as participantes, que podem ser alterados por novas práticas. É a partir da experiência pessoal, das discussões durante as reuniões, que elas organizam as ações de reivindicação dos poderes públicos e ampliam as atividades comunitárias (SADER, 2004). A partir disso, elas romperam com uma vivência compulsória, construíram sua autonomia política e expandiram seu papel social e sua autoconsciência.

A vida concreta dessas mulheres se modificou parcialmente por meio de sua inserção nas comunidades, o uso de seu tempo, a ampliação de seu espaço de circulação geográfico e social, suas trocas com outras mulheres, seu ativismo religioso e sua militância política transformaram seu cotidiano (SOARES, 1998, p.40 apud ROSADO, 1991, p.247).

A segunda categorização feita por Saffioti (1988) são os “movimentos sociais centrados na produção” que englobam as lutas por direitos e melhores condições de trabalho, atuando nos movimentos grevistas ou nos sindicatos. Já foi debatido aqui como a presença feminina recrudescceu no mercado de trabalho na década de 1970, mas é importante ressaltar que, de acordo com a autora, entre 1970 a 1978, o número de sindicalizadas avançou em 176%, enquanto a população feminina economicamente ativa aumentou em 123%. Para comparativo, a taxa da PEA masculina era de 87%, enquanto os sindicalizados cresceram 67%, o que demonstra o crescimento da presença de mulheres nesses espaços, ainda que os dados não contemplem as áreas em que estão inseridas. A partir disso, as trabalhadoras sindicalizadas trouxeram à luz a condição operária que as mulheres enfrentavam, discutindo suas reivindicações em encontros e congressos próprios. Dentre os eventos, destaca-se o *I Congresso da Mulher Metalúrgica de São Bernardo e Diadema*, ocorrido em janeiro de 1978. De acordo com Kátia Paranhos (1999), ao todo 800 mulheres se inscreveram, mas a participação declinou para 300 devido às imposições determinadas pelos patrões, que foram desde ameaças de demissão à aplicação de uma compensação do feriado por parte de algumas empresas (o evento aconteceu em dois sábados). A autora salienta que como o congresso partiu de uma iniciativa da diretoria masculina do sindicato, pode ter havido um desinteresse ou uma falta de entusiasmo por parte das mulheres de participarem de um evento que não era organizado pelas próprias interessadas. Entre os temas discutidos estavam as diferenças salariais entre os sexos, a inadequação de vestiários e sanitários, a discriminação por parte dos patrões, principalmente no que tange à maternidade, e à demanda pela construção de creches.

Ao promover o congresso a diretoria sindical procurava incitar as companheiras não apenas para o debate e o esclarecimento de questões pontuais, afirmava sobretudo o “lugar da luta” para a discussão desses assuntos. Procurava principalmente apagar certas expressões corriqueiras do dia-a-dia: “lugar de mulher de metalúrgico é de dia no tanque e de noite no ferro”; “lugar da mulher é em casa e que não tem nada que se meter em sindicato ou em política que são assuntos só de homem”. (PARANHOS, 1999, p.163)

Saffioti (1988) menciona que não era só por parte dos patrões que as mulheres eram oprimidas, mas os próprios companheiros de luta resistiam à sua efetiva participação nos movimentos grevistas. Exaltava-se a mulher que apoiava o marido operário nas reivindicações por melhores condições de trabalho, sendo um suporte fundamental para mantê-lo combativo – seja fisicamente ou mentalmente – mas quando elas alcançavam maior protagonismo,

enfrentavam resistência. Entretanto, muitas conseguiram ultrapassar essa barreira, se tornando parte integrante e importante nas lutas grevistas e sindicais.

Os movimentos feministas, centrados nas especificidades do gênero, ganharam corpo no Brasil a partir de 1975. Anteriormente, em 1972, ocorreu o *I Conselho Nacional de Mulheres* com o intuito de reunir militantes pioneiras e pesquisadoras para debaterem a condição da mulher e articularem as ações feministas no país. Porém, o encontro se deparou com diversas imposições feitas pelo SNI⁴³, chegando a ser monitorado por espiões do governo. Posteriormente, a presidente do Conselho Nacional de Mulheres, Dra. Romy Medeiros da Fonseca, foi convocada pelo DOPS⁴⁴ para explicar os interesses e as temáticas debatidas no evento (SAFFIOTI, 1988). Somente em 1975 reuniões maiores e coordenadas ocorreram novamente. A ONU (Organização das Nações Unidas) definiu, nesse ano, a instauração do *Ano Internacional da Mulher* que iniciaria a *Década da Mulher*, período que fomentou as discussões em torno da condição feminina em diversos países do mundo. Para o Brasil, essa era uma oportunidade de construir movimentos feministas mais organizados e sólidos, principalmente na situação política em que se vivia, onde qualquer reunião era vigiada, colocando em risco os participantes. Com a autoridade do órgão internacional, os encontros conseguiam romper com a barreira da ilegalidade e discutir ideias e ações mais concretas (PEDRO, 2006; MORENO, 1988).

Justamente pelo abrandamento da vigilância ocorrido nesses espaços, muitos partidos políticos e grupos de esquerda (que viviam na clandestinidade) aproveitaram para se reorganizarem nesses ambientes. Isso se tornou um problema, pois eles tinham o intuito de debater a luta “prioritária”, ou seja, o fim da ditadura e uma guinada à esquerda, relegando para um segundo momento as especificidades femininas (PEDRO, 2006). Segundo Pedro (2012), eles alegavam que o feminismo estava dispersando as questões que de fato eram relevantes para aquele momento, chegando a acusar as militantes de pequeno-burguesas que frequentavam um “chá das cinco”, onde discutiam seus problemas menores diante do contexto inserido, causando a divisão e a discórdia nas famílias e no campo da esquerda. Chegavam a infiltrar mulheres filiadas aos partidos em alguns grupos feministas para tentar atrair novos membros em sua luta

⁴³ Sigla referente ao Serviço Nacional de Informação, órgão criado em 1964 pelo governo militar. Atuava auxiliando a repressão a qualquer manifestação que pudesse ser interpretada como sendo de oposição ao regime.

⁴⁴ Criado em 1924, o Departamento de Ordem Política e Social foi mais utilizado nos períodos políticos do Estado Novo e da ditadura. Seu objetivo era censurar e repreender movimentos políticos e sociais que se opunham ao governo militar.

pela Revolução, mas muitas acabaram se convertendo e aderindo aos movimentos, hibridando sua identidade política.

Para compreender melhor essa problemática da inclusão de discussões feministas nos movimentos de esquerda no Brasil, Mirian Chrystus, jornalista e líder do movimento “Quem ama não mata”, conta em entrevista cedida para este trabalho em 29 de março de 2022 as dificuldades de articular um debate acerca do gênero em espaços ideologicamente de esquerda. Em 1975, ela, Elizabeth Maria Teixeira Fleury e Elizabeth Cataldo, queriam discutir a questão feminina e propuseram a criação do *Seminário Mulher em Debate* que aconteceria no DCE da UFMG, em Belo Horizonte.

O seminário foi realizado no DCE em outubro, se eu não me engano, durante três dias, a gente fez um seminário sobre a questão da mulher. Esse evento é importante porque naquele momento não existia isso que nós feministas chamávamos de “a questão da mulher”. Não existia! No caso da esquerda, toda perspectiva de análise da realidade, de análise principalmente da realidade política, porque vivíamos sob uma ditadura, uma ditadura feroz né, que tinha. [...] Então todo esforço, forças progressistas, principalmente de esquerda, estavam dirigidas para derrubar a ditadura, para acabar com a ditadura através do que fosse. [...] Então quando nós propusemos, no DCE da UFMG, que na época era presidido por uma mulher, isso é importante, chamada Samira Zaidan, era uma presidente do DCE, ela tinha nem... recém empossada. Ela consultou e discutiu com a direção do DCE e eles falaram, a decisão era que eles iriam apoiar nosso evento mas apenas através da concessão do espaço, eles não queriam ter o nome, Movimento Estudantil, vinculado, aproximado de feminismo, eles não queriam. “Não queremos esse tipo de aproximação” porque eles pensavam como toda a esquerda e todo o esforço deveria ser dirigido para a derrubada da ditadura. Então nós ficamos muito decepcionadas no primeiro momento, porque, por não conseguir o apoio que a gente precisava para realizar o seminário, que a gente queria sobre a situação, a questão da mulher. (informação verbal)⁴⁵

Diante da negativa do DCE, que cedeu apenas o espaço não contribuindo financeiramente e exigindo que elas reforçassem o distanciamento deles com o feminismo, as jornalistas decidiram aceitar a proposta de um apoiador inusitado:

Como eu, Beth Cataldo e Beth Fleury nós trabalhávamos no Jornal de Minas, o dono do Jornal de Minas, ele era ligado à extrema direita na época, ele era, ele tentou, vamos dizer... nos cooptar né, a palavra era essa, cooptar. E ele sabendo dessa recusa do DCE, ele me procurou e disse que ele toparia bancar todas as despesas da realização do seminário, que incluía: passagens de avião, estadia no Hotel Del Rey que era o melhor da cidade, e publicação de um livreto e publicação de cartazes. Isso foi um pacto, uma aliança, um pacto, como se chame, é...

⁴⁵ Entrevista concedida por CHRYSTUS, Mirian. Entrevista I. [29 mar. 2022]. Entrevistador: Laise Lutz Condé de Castro. Juiz de Fora, 2022. 1 arquivo .mp3 (1 h 23 min.).

muito incômodo, muito incômodo, mas que nós discutimos, eu e Beth Cataldo, e achamos que valia a pena. A gente então... a produção, vamos dizer assim, do evento foi de uma pessoa ligada à extrema direita. Tão ligada à extrema direita que ele tinha no DOPS aqui de Belo Horizonte, que era o órgão de repressão né, ele tinha uma sala com uma placa com o nome dele... [...] Então foi uma aliança muito incômoda, mas que a gente topou fazer em nome do que a gente considerava muito importante que era o quê? Abrir uma discussão sobre a questão da mulher. A gente lia, a gente tava bem informada a respeito de algumas tendências mundiais, então a gente achava importante discutir a situação específica da mulher na sociedade porque aquela idéia da esquerda de que passava né, de que todas a sua análise era através do instrumento conceitual de luta de classes, a gente achava que não contemplava a questão da mulher, porque a gente olhava na própria Rússia né, e que sim, teve uma Revolução em 1917 e que nem por isso a situação das mulheres 50 anos depois tava resolvida. Então a gente achava que tinha que ser tudo ao mesmo tempo. Lutar contra a ditadura, criticar o capitalismo, revolução se fosse o caso, mas a questão das mulheres tinha que ser discutida ao mesmo tempo. Então era tão importante isso pra nós que a gente topou então fazer essa aliança. [...] No dia da abertura desse debate no DCE, eu abri o debate, eu abri o debate. A única coisa que eu me lembro era isso, eu falava que nós éramos um grupo independente, porque nós não éramos atreladas nem ao DCE, que não tinha nos patrocinado, nem ao DCE e nem a Afonso Paulino, olha que situação! Eu falei na abertura do debate então, e correndo o risco do Afonso Paulino saber disso, eu abri falando que a gente era um grupo independente, que a gente não era ligado nem ao DCE e nem ao Afonso Paulino e ali eu defendi a questão da mulher. Toda a diretoria, a atual e a anterior que era a família Fantini, toda a diretoria sentada na minha frente e eu tendo que falar “nós não temos nada a ver com o DCE nem com Afonso Paulino, nós somos um grupo feminista independente”. Pensa bem, nós éramos de esquerda, nós éramos garotas de esquerda que estávamos ali lutando contra a ditadura... (informação verbal)⁴⁶

Mesmo com essas dificuldades encontradas, Chrystus explica que o evento foi realizado e expõe as questões que foram discutidas nos três dias de debate.

Então fizemos um debate no DCE, trouxemos Rachel Moreno de São Paulo, que é uma socióloga, trouxemos Branca Moreira Alves e alguns anos mais tarde, poucos anos, dois ou três anos, ela vai publicar um livro que é um clássico, chama “O voto feminino no Brasil”, um clássico da literatura feminista política. Trouxemos a própria Therezinha Zerbini que era do próprio Movimento Feminino pela Anistia. Então por três dias a gente debateu o que a gente queria, como que era a situação das mulheres trabalhadoras rurais, como que elas morriam cedo, porque trabalhavam, tavam naquela lida na terra, tinham filhos e alguns meses depois já voltavam pra lida porque não tinham licença médica, não tinham nada. A situação das prostitutas, a situação, enfim, da mulher em relação ao trabalho, porque tinha uma

⁴⁶ Entrevista concedida por CHRYSTUS, Mirian. Entrevista I. [29 mar. 2022]. Entrevistador: Laise Lutz Condé de Castro. Juiz de Fora, 2022. 1 arquivo .mp3 (1 h 23 min.).

especialista, Claudia Miranda, aqui da UFMG que falou. Discutimos até a questão da representação da mulher no cinema, veja só, através de um homem... através de um homem. Ele chama Charles Magno, ele tá no facebook. E ele... era tanto a falta de vozes que trabalhavam essa questão da mulher que a gente chamou esse nosso colega, Charles Magno, para falar sobre a representação das mulheres no cinema... [...] E os outros temas, é... a questão naturalmente da história do voto feminino... (informação verbal) ⁴⁷

A partir desse depoimento, é possível compreender as dificuldades encontradas por mulheres de esquerda em inserir o recorte de gênero nos debates da época. Essas questões acabaram unindo as agendas de muitas mulheres e criando movimentos feministas pautados pela esquerda. Centradas numa ideologia marxista, tornaram a mulher trabalhadora a figura principal de seus debates, discutindo a luta de classes primeiramente, ainda que perpassando o prisma do gênero. De acordo com Margareth Rago (1996), essa perspectiva fazia parte de algumas estratégias políticas. De um lado, obter o reconhecimento do movimento e, por outro, formar alianças com os demais setores da esquerda, que nesse momento estavam envolvidos na luta pela redemocratização e eram comandados, em sua grande maioria, por homens. Havia ainda o fato de o marxismo ser reconhecido, no período, como o principal instrumento teórico de análise para a construção de uma política revolucionária. “Em suma, falando a linguagem marxista-masculina, as feministas esforçavam-se para dar legitimidade às suas reivindicações, para valorizar suas lutas e para se apresentarem como um grupo político importante, necessário e confiável” (RAGO, 1996, p.35).

Como produto das articulações das feministas de esquerda, surgiram dois veículos na imprensa alternativa que debatiam a condição feminina pelo viés marxista. Procurando atrair a mulher trabalhadora das classes populares, *Brasil Mulher* e *Nós Mulheres* merecem destaque por abordar temas até então negligenciados nos movimentos revolucionários do país, além de serem os primeiros jornais que pensavam a luta de classes a partir da ótica feminista.

O *Brasil Mulher* nasceu em 1975 e circulou até 1980. Concebido por Joana Lopes, o veículo contava ainda com outras seis editoras que, inicialmente, compunham a *Sociedade Brasil Mulher*, dentre elas, Therezinha Zerbini, líder do *Movimento pela Anistia*⁴⁸. O número

⁴⁷ Entrevista concedida por CHRYSTUS, Mirian. Entrevista I. [29 mar. 2022]. Entrevistador: Laise Lutz Condé de Castro. Juiz de Fora, 2022. 1 arquivo .mp3 (1 h 23 min.).

⁴⁸ O Movimento pela Anistia foi uma mobilização popular liderada por Therezinha Zerbini e o Arcebispo de São Paulo D. Paulo Evaristo Arns que coletava, na Cúria Metropolitana de São Paulo, denúncias e relatos de familiares acerca dos abusos cometidos pelos militares, como as torturas e os assassinatos de presos políticos. Em 1979, um projeto de Lei da Anistia foi apresentado ao Congresso e como forma de pressão, os presos iniciaram uma greve de fome nacional nos presídios que durou de 22 de julho a 22 de agosto. Em 28 de agosto,

de integrantes do corpo editorial aumentou já em sua terceira edição, chegando a vinte e cinco mulheres engajadas no projeto. Foi fundado em Londrina, Paraná, mas transferido para a cidade de São Paulo logo no seu segundo número. Idealizado para se tornar um porta voz do *Movimento Feminino pela Anistia* e denunciar a ditadura no país, o jornal logo ampliou sua perspectiva para a condição da mulher trabalhadora na sociedade brasileira, introduzindo um teor feminista que criou cisões nos bastidores (CASTRO, 2018). Era editado bimestralmente, mas possuía algumas oscilações na periodicidade devido às dificuldades financeiras e as divergências internas. Ao todo, foram 17 números e três edições extras que circularam de outubro de 1975 a março de 1980, com uma tiragem de 5 a 10 mil exemplares (LEITE e TELES, 2013). Sua circulação era nacional e encontrava-se em bancas de jornal, livrarias, assinaturas e pelas mãos das realizadoras (CARDOSO, 2004).

Fundado pela *Associação de Mulheres*, o jornal *Nós Mulheres* era composto por acadêmicas e militantes de partidos de esquerda, a partir de uma proposta de gestão mais anárquica, não havendo hierarquias na equipe (MORAES, 1990). Com uma breve existência, o folhetim durou de junho de 1976 a junho de 1978, com uma periodicidade bimestral, que oscilava em alguns momentos, levando às leitoras cerca de 8 edições. Não possuía nenhum financiamento institucional, necessitando de doações de Ruth Escobar, Elis Regina e alguns anônimos. Sua distribuição também era nacional e podia ser adquirido com as colaboradoras ou através de assinaturas (MORAES, 1990). Tendo sede também na cidade de São Paulo, a publicação pautava-se nas lutas políticas que ocorriam no Brasil e na condição da mulher, sendo bastante semelhante ao anteriormente mencionado.

Outra atuação feminista que se iniciou na década de 1970, e foi uma das responsáveis pelo pioneirismo dos debates acerca do gênero, eram os “grupos de reflexão”. Ideia importada dos EUA, a prática, adotada por mulheres de classe média e alta intelectualizadas⁴⁹, consistia em reuniões para discutir a vivência feminina, muitas vezes baseada em um determinado livro que era debatido e suscitava questionamentos. Dentre os temas encontravam-se suas relações afetivas, corporais, familiares e qualquer outra coisa que se relacionasse com a condição

após aprovada pela Câmara dos Deputados e o Senado, a lei foi sancionada (MELITO, 2021). Disponível em: <<https://memoria.ebc.com.br/cidadania/2014/08/conheca-a-historia-do-movimento-pela-anistia>> Acesso em: 14 abr. 2021.

⁴⁹ Eram essas as reuniões que os partidos de esquerda chamavam de “chá das cinco” de mulheres endinheiradas. Como elas provinham de estratos mais altos da sociedade e as questões de classe não eram debatidas, a esquerda trabalhou com esse estereótipo para afastar frequentadoras alegando que o feminismo só servia para dissipar as mulheres da luta prioritária. São nesses grupos que se infiltravam militantes para convencer algumas participantes de que os partidos eram o caminho correto, como vimos acima.

feminina. “A mulher constituiu assim um espaço próprio para expressar-se sem a interferência masculina, para compreender-se através de sua voz e da voz de suas companheiras, para descobrir sua identidade e conhecer-se” (PEDRO, 2006, p, 261). Mirian Chrystus explica como o grupo de reflexão que as mineiras fundaram funcionava:

Então nós realizamos esse debate [o Seminário Mulher em Debate] e logo em seguida desse debate surgiu um grupo de estudos formado por seis mulheres que se reuniam aos sábados na minha casa. Eram seis mulheres e ali naquele espaço a gente procurava compreender como as mulheres que a gente tinha notícia, através da história, que as mulheres já tinham vivido o matriarcado, já tinham sido mais poderosas em outros momentos... uma situação meio, meio mítica né, que a gente cultuava. A gente então procurava estudar pra entender como a gente tinha chegado nessa situação de cidadã quase que de segunda categoria no Brasil porque o voto só foi conquistado no Brasil em 1932, no governo Getúlio Vargas. Um dos primeiros livros que a gente lia era “Origens da família e da propriedade privada” do Engels, a gente lia. A gente lia também um outro livrinho que era “Mulher objeto de cama e mesa” da Heloneida Studart. (informação verbal)⁵⁰

Seguindo a bandeira “o pessoal é político!”, os encontros eram sentidos de forma individual para as mulheres, sendo quase uma sessão de terapia para algumas enquanto outras buscavam resultados mais concretos para sua existência e quando não encontravam se frustravam. Isso gerava embates que finalizavam um grupo, dando início a outro (MORENO, 1988). Moreno (1988) também destaca que com a instauração do *Ano Internacional da Mulher*, muitas das participantes se articularam de forma mais organizada nas atuações feministas, – pois já sentiam a necessidade de ampliar suas discussões – saindo do campo psicológico e se integrando na vida pública.

Rago (1996) afirma que após esse momento de legitimação do feminismo como movimento social e político confiável, as feministas ampliaram suas abordagens na esfera pública, trazendo o sujeito mulher e suas especificidades como elemento central de seus debates.

Assim, questões antes secundarizadas como essencialmente femininas e relativas à esfera privada, isto é, não pertencentes ao campo (masculino) da política - a exemplo das relativas ao corpo, ao desejo, à saúde, à sexualidade - foram politizadas e levadas à esfera pública, a partir de utilização de uma linguagem diferenciada. Nesse momento de crítica acentuada à racionalidade ocidental masculina, já não mais definida apenas como burguesa, partiu-se para a afirmação do universo cultural feminino, em todas as dimensões possíveis. Isto implicava, no campo conceitual e teórico, a emergência de uma linguagem

⁵⁰ Entrevista concedida por CHRYSTUS, Mirian. Entrevista I. [29 mar. 2022]. Entrevistador: Laise Lutz Condé de Castro. Juiz de Fora, 2022. 1 arquivo .mp3 (1 h 23 min.).

especificamente feminina e daquilo que se considerou como uma "epistemologia feminista", suficientemente inovadora em suas conceitualizações e problematizações para apreender as diferenças. Fundamentalmente, o feminismo aproximava-se das correntes do pós-modernismo, voltadas para a crítica da racionalidade burguesa ocidental (RAGO, 1996, p. 37).

Para Rago (1996), a ideia por trás da valorização da diferença de gênero como uma afirmação política consistia em incorporar o universo feminino na esfera pública de forma renovada, apreciando a linguagem, os atributos e os temas que são considerados de âmbito feminino. Esse pensamento ia além de apenas um enaltecimento, era, sobretudo, uma estratégia de alargamento do campo conceitual em que teciam suas críticas à sociedade burguesa patriarcal. Passaram a refletir sobre o ser mulher a partir de uma visão própria, visibilizando assuntos que antes eram negligenciados. Dessa forma, inseriram e politizaram essas temáticas trazendo-as à luz, o que gerou uma ampliação e democratização da esfera pública masculina que até então era consolidada.

Ao reconhecerem a diferença como um fator importante de identificação de grupo, as feministas que partilhavam dessas ideias acabaram inaugurando uma forma de pensar o sujeito mulher de forma interseccional, acionando outros marcadores importantes para a sua constituição, como raça, classe, sexualidade, entre outros.

Realizar esta revolução, da passagem da afirmação de si como outro ao reconhecimento do homem como outro, representa também o gesto capaz de sustentar o conhecimento de todas as outras formas de outros, sem hierarquia, privilégio nem autoridade sobre eles: quer se trate de raças, idades, culturas, religiões (IRIGARAY, 2002, p.12).

Essa perspectiva da diferença vai ao encontro das análises de Stuart Hall (2003) e Michel Wieviorka (2006) sobre os novos movimentos sociais e a fragmentação do sujeito, ocorridas a partir da década de 1960, ligadas ao Maio de 68 ou decorrentes dele. De acordo com os autores, uma série de mudanças atingiram as identidades do sujeito moderno, modificando as formas de contestação política. Houve o avanço de uma consciência mais individual do que coletiva que fez com que as identidades já não fossem mais estáveis e unificadas, mas fragmentadas. A classe social, categoria unificadora na qual se podia basear uma política, já não era mais capaz de mobilizar e abarcar os interesses variados dos sujeitos existentes na modernidade tardia. Os inimigos, que antes eram evidentes, como era o caso do burguês para as lutas operárias, se tornaram mais abstratos e diversificados (HALL, 2003; WIEVIORKA, 2006). Isso marcou, portanto,

(...)o enfraquecimento ou o fim da classe política e das organizações políticas de massa com ela associadas, bem como sua fragmentação em

vários e separados movimentos sociais. Cada movimento apelava para a identidade social de seus sustentadores. Assim, o feminismo apelava às mulheres, a política sexual aos gays e lésbicas, as lutas raciais aos negros, o movimento antibelicista aos pacifistas, e assim por diante. Isso constitui o nascimento histórico do que veio a ser conhecido como a *política de identidade* – uma identidade para cada movimento (HALL, 2003, p. 44-45).

Desviou-se de uma política pautada pela classe para uma definida pela *diferença*. Esta contribuiu para que os indivíduos sejam atravessados por várias identidades, que podem ser articuladas e acionadas, em conjunto ou não. “Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganha ou perdida” (HALL, 2003, p.21). Esses novos agentes se interessavam pelas subjetividades, pessoais ou coletivas, não aceitando mais a espera de uma “revolução prometida”. O seu amanhã era o agora, procurando modificar as relações sociais e interpessoais que atravessavam os sujeitos (WIEVIORKA, 2006).

É possível considerar que somente a partir de 1978 o Brasil verá florescer movimentos feministas articulados e organizados como força política, que possuíam o gênero como o foco central de suas agendas. Isso aconteceu porque o regime militar perdia cada vez mais força, principalmente com a aprovação da Anistia em 1979, que possibilitou o retorno de várias exiladas ao país, com uma bagagem teórica renovada e com a abertura política gradual e lenta (que só culminou em um novo processo democrático em 1985). Não que a atuação não existisse, mas concentrava-se em pequenos grupos que não conseguiam articular-se politicamente de maneira mais expressiva. Mirian Chrystus explica como essas ações aconteciam:

Então, por exemplo, você tinha o dia das mães, então os jornais as vezes procuravam pra gente falar o que a gente entendia por essa data e a gente entrava com um discurso crítico: que nem todas as mulheres tinham que ser mães da mesma forma, que a maternidade era pessoal, subjetiva, individual porque havia modelos muito pesados para as mulheres seguirem, etc., etc. A campanha do aleitamento materno, o que que a gente achava disso... a gente vinha com a nossa percepção crítica. Então durante uns quatro anos mais ou menos, nós funcionamos dessa forma, o que é interessante porque até hoje eu acho que é... é... é o mesmo papel que a gente exerce preponderantemente, o que eu chamo de ocupar espaço discursivo, ocupar espaço discursivo. Sempre que tinha um evento, alguma coisa, a gente era procurada e a gente entrava então com a nossa percepção crítica sempre atrelada a questão, a situação da mulher. [...] Isso durante quatro anos a gente ia em debates, a gente ia a escolas, a gente dava entrevistas, a gente... enfim, eram essas, até porque não havia manifestação de rua, a gente

*tava numa ditadura, não havia manifestação de rua. Então esse foi o nosso papel durante 75 a 78/79. (informação verbal)*⁵¹

Foi no início dos anos 1980 que os grupos feministas proliferaram em território brasileiro, podendo mensurar centenas nos centros urbanos (SOARES, 1998). Um fator social que também auxiliou esta verdadeira guinada foi o processo de modernização que o Brasil estava passando naquele momento, tornando a sociedade mais receptiva para determinados assuntos. Com a ascensão das pautas feministas concomitante a esse processo, ficou difícil para os meios de comunicação não explorarem o assunto, o que acarretou maior visibilidade para a causa (SARTI, 1988; LUCA, 2012).

As discussões em torno da condição feminina ganharam tanta força que no jornal *Folha de S. Paulo*, surgiu uma cobrança sobre quando essa abordagem aconteceria na televisão, feita pela jornalista Helena Silveira em sua coluna:

Seria incrível se esse movimento não chegasse à TV e de forma bastante permeável para que mulheres de todos os escalões sociais se conscientizassem. Esse olho do vídeo aberto para o mundo não pode ser vesgo ao ponto de ignorar o que um sociólogo em artigo de *Le Monde* caracterizou como um dos fenômenos mais sérios do século. Nesse sentido parece que os jogos estão quase feitos. Mas qual será a rede pioneira que se abrirá para contar a mulher à própria mulher? Indago mais uma vez, a TV deve isso, com seriedade, ao segundo sexo, posto que é ela quem mais se aproveita em seus comerciais da quilometragem da nudez feminina, coisificando a que fica reduzida a fêmea do homem. (SILVEIRA, 1979, p. 38 apud MAIA, 2017, p. 88).

A Rede Globo, sempre com o seu senso de oportunidade apurado, resolveu explorar a temática que já ecoava nas ruas. É com esse pano de fundo que a empresa investe em sua primeira produção sobre o tema: *Malu Mulher*. O seriado era afinado com as temáticas discutidas nas agendas feministas do país. Segundo Daniel Filho (2008), Ruth Cardoso⁵² era amiga de Regina Duarte, e por isso participou de uma reunião da produção, onde ficou decidido que *Malu* seria socióloga e, para desenvolver essa aproximação da trama, a equipe enviou Euclides Marinho para um laboratório – a convite da ex primeira-dama e de Rosiska Darcy de Oliveira⁵³ – na Unicamp que tinha uma tradição na área dos estudos sociológicos e de gênero

⁵¹ Entrevista concedida por CHRYSTUS, Mirian. Entrevista I. [29 mar. 2022]. Entrevistador: Laise Lutz Condé de Castro. Juiz de Fora, 2022. 1 arquivo .mp3 (1 h 23 min.).

⁵² Ruth Cardoso foi antropóloga, pesquisadora e primeira-dama no governo Fernando Henrique Cardoso. Reconhecida na área de atuação, foi professora na Universidade de São Paulo e dedicou sua carreira às questões socioculturais.

⁵³ Rosiska Darcy de Oliveira é escritora e jornalista. No auge da ditadura no Brasil, foi exilada em Genebra, na Suíça, por denunciar a prática sistemática de tortura contra os opositores ao governo. Em 1970, ainda no exílio, se tornou uma ativista feminista, contribuindo para os estudos de gênero em língua francesa. Em 1980, com a abertura democrática, a escritora retorna ao Brasil e lança alguns ensaios sobre o tema que renderam a coletânea

no país. Na segunda temporada, contaram também com a colaboração de Leilah Assumpção⁵⁴ e Marina Colasanti⁵⁵ (ALMEIDA, 2014). É importante mencionar que, como já dissemos acima, os ideais feministas são múltiplos e divergentes, o que faz com que *Malu Mulher* se baseie nas perspectivas dos grupos que foram acompanhados pela equipe. No caso, os roteiros analisados seguem as bandeiras feministas acadêmicas, principalmente da Unicamp, que defendiam as questões de gênero pelo viés da diferença, teoria na qual Rosiska Darcy de Oliveira chegou a escrever um livro pioneiro no país. Isso é reconhecível pelos temas trabalhados na trama, com enfoque nas disparidades entre os gêneros, nas emoções femininas, nas desigualdades de tratamento no mercado de trabalho, na sexualidade e reprodução e na violência contra a mulher, que eram caros aos movimentos centrados na diferença. As questões referentes a luta de classes, abordadas nos grupos com viés marxista como visto anteriormente, não ganharam espaço na trama, principalmente pelo desinteresse de um veículo de comunicação em transmitir esses ideais. *Malu Mulher*, portanto, é orientada pela visão de mulheres de classe média/alta, acadêmicas ou intelectuais e, considerando o cenário brasileiro, brancas. Essa orientação auxilia no direcionamento da trama para cativar essa parcela de espectadoras.

A produção acadêmica resultante de pesquisas sobre a condição feminina se ampliou, principalmente nas ciências humanas. No mercado editorial a temática também se expandiu, surgindo vários livros e revistas que abordavam a questão (SARTI, 1988). Na imprensa alternativa, outro folhetim nasceu em 1981 e se manterá ativo até 1988: o *Mulherio*. Editado em São Paulo e com periodicidade bimestral, às vezes oscilatória, ele era fruto da união de um grupo de pesquisadoras, professoras e jornalistas, tendo o apoio da *Fundação Ford* e da

Elogio da Diferença, sua principal obra, em 1991. Ao todo, Rosiska de Oliveira já produziu 15 livros e ocupa uma cadeira na Academia Brasileira de Letras.

⁵⁴Leilah Assumpção é uma dramaturga e pedagoga brasileira, fazendo parte de uma geração de autores que surgiu no final dos anos 1960 e que sofreram com a censura no governo militar. Tinha a mulher como tema central de suas obras, sendo considerada responsável pela criação de algumas das mais emblemáticas personagens femininas da dramaturgia nacional. Disponível em: <<https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/serie-grandes-dramaturgos-leilah-assumpcao>> Acesso em: 27 out. 2021.

⁵⁵Marina Colasanti é uma escritora italiana-africana-brasileira, que aos 10 anos de idade se mudou para o Brasil onde fez sua vasta carreira, iniciada a partir de 1968 com a publicação de seu primeiro livro *Eu sozinha*. Desde então, dedicou-se ao público-infante-juvenil lançando mais de 70 livros. Feminista, fez parte do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher que, criado em 1985, tinha o intuito de promover políticas que pretendiam extinguir a discriminação contra a mulher e incentivar sua participação na vida política, econômica e cultural do Brasil. Dedicou 20 anos de sua vida à atuação com temas ligados ao feminino no mundo, que lhe renderam quatro livros sobre a questão. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/secoes/entrevista/marina-colasanti-nao-esgota-o-exercicio-de-questionar-a-vida>> Acesso em: 28 out. 2021. Disponível em: <<https://www.gov.br/mdh/pt-br/navegue-por-temas/politicas-para-mulheres/arquivo/assuntos/conselho>> Acesso em: 28 out. 2021.

Fundação Carlos Chagas. Com um caráter mais profissional que seus antecessores, o jornal tinha uma equipe técnica estruturada e suas matérias eram sempre assinadas. Se afastando um pouco da ótica marxista que comandava anteriormente, *Mulherio* possuía um viés feminista que abordava as implicações do sujeito mulher na sociedade brasileira, corroborando com o feminismo da diferença (CASTRO, 2018). Dessa forma, procuravam revitalizar a categoria feminina, retirando-a do lugar pejorativo a que sempre foi relegado no imaginário social.

O periódico também teve um papel importante no que se refere à violência contra a mulher, expondo em suas páginas dois casos que ganharam repercussão nacional graças às mobilizações feministas. O primeiro deles, estopim para uma onda de protestos, foi o assassinato da *socialite* Ângela Diniz por seu então companheiro Raul Fernando Street, conhecido como Doca Street, em 1976. Quando veio a julgamento, em 1979, o réu foi condenado a somente dois anos de prisão a serem cumpridos em liberdade. A redução da pena ocorreu porque a defesa alegou que Street agiu em “Legítima defesa da honra⁵⁶”, apelando para um recurso jurídico que justificava que o crime se sucedeu por causa de uma traição cometida por parte da mulher. Declararam ainda que o comportamento de Diniz era inadequado para uma moça de família. Diante de tais alegações, muitas feministas se articularam para protestar pela condenação do assassino, apoiado por boa parcela da população que o enxergava como “herói”. O suporte recebido foi menor que o barulho feito pelas manifestações feministas, fazendo com que o réu, em seu segundo julgamento em 1981, fosse condenado a 15 anos sob pena de reclusão (VIANNA e THOMSON-DEVAUX, 2020). Sobre este caso e o das mineiras Eloísa Ballesteros Stacionli e Maria Regina Souza Rocha – que motivaram o movimento feminista “Quem ama não mata” ir às ruas, falaremos de maneira mais aprofundada no capítulo de análise da minissérie.

A repercussão desses casos de feminicídio influenciaram diretamente na criação da minissérie *Quem Ama não Mata* lançada em 1982 pela Rede Globo. Com o mesmo título do movimento, a produção já esclarece para o público a referência, evidenciando o tema abordado na obra. De acordo com Heloísa Almeida (2014), as participações que Euclides Marinho fez nas reuniões feministas acabaram servindo de laboratório também para o desenvolvimento dessa trama, o que demonstra a sintonia das duas obras com as agendas feministas. Interessante pensar que *Malu Mulher* surge um pouco depois da aprovação do divórcio no país, assim como

⁵⁶ Somente em março de 2021 o STF proibiu o uso da tese de “Legítima defesa da honra” em casos de feminicídio. Disponível em: <<http://stf.jus.br/portal/cms/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=462336>> Acesso em: 09 abr 2021.

Quem Ama Não Mata é desenvolvida após a efervescência da luta contra o feminicídio no Brasil, o que revela o olhar atento da emissora para os assuntos debatidos na esfera pública a fim de apropriá-los para enredos ficcionais. Porém, deve-se salientar que tal atitude não é tão disruptiva quanto parece, pois só há um investimento nesses assuntos após a percepção de uma demanda social sobre as questões, o que torna a abordagem menos arriscada para uma empresa que visa o monopólio da audiência.

A discussão em torno da violência contra a mulher tomou uma proporção tão grande que na década de 1980 diversas instituições foram criadas, como os *S.O.S Mulher*, construídos em várias cidades do Brasil, com o objetivo de oferecer apoio jurídico e psicológico à vítimas de violência doméstica. Outras associações ergueram-se com o foco em diferentes temas, como o *Centro de Informação da Mulher*, sediado em São Paulo, que construiu um acervo de documentos e uma biblioteca voltados para as temáticas femininas e o *Coletivo de Sexualidade e Saúde* que oferecia atendimento referente à sexualidade⁵⁷ (MORENO, 1988), a criação das Delegacias da Mulher, para citar alguns dos exemplos. A década de 1980 também inaugurou a aproximação da agenda feminista e do Estado. De acordo com Sarti (1988), com a abertura democrática caminhando para a concretização, era possível dialogar junto ao governo acerca das políticas públicas que contemplariam as mulheres, cenário até então impensável na esfera autoritária da década de 1970. A partir de 1982, momento em que a abertura democrática já era realidade, com a eleição de candidatos de esquerda em alguns estados⁵⁸, fundaram-se novas instituições voltadas para a promoção e a garantia da igualdade entre os sexos, com São Paulo e Minas Gerais sendo os pioneiros.

Ainda segundo Sarti (1988), apesar do início da década de 1980 ter tido a violência como ponto de união entre os movimentos, houve também tensões e cisões dentro dos grupos. Havia uma dificuldade de lidar com o coletivo diante da diversidade de ideias, o que acabou desgastando as relações com outros movimentos que se definiam “femininos”. “Estabeleceu-se uma unidade no vazio, que perdeu o sentido num momento em que ser oposição já não era mais suficiente como elemento de união, em face da abertura de novos espaços políticos” (SARTI,

⁵⁷ A nível de curiosidade, as duas organizações ainda atuam na cidade de São Paulo.

⁵⁸ Em 1982 ocorreram as eleições parlamentares e, pela primeira vez desde o golpe de 1964, as diretas para governador dos estados. Após a extinção do sistema bipartidário, as forças de esquerda culminaram em três partidos políticos: Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), Partido dos Trabalhadores (PT) e o Partido Democrático Trabalhista (PDT). Essas eleições influenciaram diretamente em mudanças no país devido ao amplo apoio da população que elegeu governantes da oposição, redefinindo algumas instâncias de poder (SARTI, 1988).

1988, p.44). A hierarquização das especificidades do gênero era o motivo principal do descontentamento das feministas para com os movimentos de mulheres. Existiram ainda conflitos internos nos grupos devido à heterogeneidade social que se encontrava entre as militantes. Com a chegada de outros movimentos que eclodiram no período, como os pautados pela raça e pela sexualidade, muitas mulheres sentiam a necessidade de interseccionar suas identidades e discutir questões que até então eram negligenciadas nos debates feministas. Consideravam que os grupos feministas surgidos até então não as representavam pois eram muito brancos e/ou heterossexuais, distantes de quaisquer perspectivas de inclusão de pautas que fugissem desses eixos. Articular raça e gênero, por exemplo, era algo desafiador para mulheres negras, que viam suas particularidades serem ignoradas também nos movimentos negros.

(...) o Movimento Negro tinha sua face sexista, as relações de gênero funcionavam como fortes repressoras da autonomia feminina e impediam que as ativistas negras ocupassem posições de igualdade junto aos homens negros; por outro lado, o Movimento Feminista tinha sua face racista, preterindo as discussões de recorte racial e privilegiando as pautas que contemplavam somente as mulheres brancas. (ARRAES, 2014)⁵⁹

Com isso, muitas militantes negras, na década de 1970 ainda, fundarão seus próprios movimentos interseccionais, priorizando suas especificidades.

As fragmentações dos movimentos em questões identitárias não agradaram a todas, criando cisões dentro de muitos grupos. Muitas feministas brancas defendiam que essas divisões enfraqueceriam os debates em torno da unidade do sujeito mulher. Este discurso era muito próximo ao que os partidos de esquerda utilizavam para proteger a “integridade” de seus ideais, afastando temas que fugissem da luta geral. Os conflitos nascidos nesse período, influenciam diretamente nos debates feministas do século XXI.

2.3. A condição feminina vira tema das produções audiovisuais

A emergência das mulheres na vida pública concomitante à eclosão dos movimentos feministas fez com que a mídia visse nisso um terreno fértil para transformá-las em um tema a ser explorado tanto no jornalismo quanto no audiovisual. Nesse trabalho, privilegiaremos a

⁵⁹ ARRAES, Jarid. Feminismo negro: sobre minorias dentro da minoria. Disponível em: <https://www.revistaforum.com.br/digital/135/feminismo-negro-sobre-minorias-dentro-da-minoria/> Acesso em: 02 nov. 2021.

análise das obras do cinema e da televisão⁶⁰ que abordaram o assunto entre os anos 1970-80, em razão dos acontecimentos acima mencionados. Analisa-se aqui os programas de variedade, os filmes e os seriados que discutiram a temática “mulher” tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, onde encontra-se uma indústria cultural consolidada que exporta suas produções para vários lugares do mundo e é fonte de influência para as criações da televisão brasileira. As produções selecionadas para esta sessão são as que estavam sendo veiculadas pela indústria cultural de massa, que foram consumidas por um grande contingente de público, tendo a capacidade de influenciar as performances do gênero feminino, a partir da ideia de que o cinema e a televisão são importantes Tecnologias de Gênero (LAURETIS, 1994).

Mas antes de chegar ao período estudado, é interessante conhecer um programa de televisão que foi pioneiro na abordagem sobre a condição feminina ainda na década de 1950, quando a TV estava nascendo no Brasil. *O Mundo é das Mulheres* era uma atração semanal que estreou em 1955 na TV Paulista e era apresentado por cinco mulheres: Hebe Camargo (no comando), Wilma Bentivegna, Vida Alves (que protagonizou o primeiro beijo na televisão brasileira), Cacilda Lanuza e Branca Ribeiro. Ricco e Vanucci (2017) destacam que uma vez por semana, Hebe Camargo viajava até o Rio de Janeiro para as gravações pela TV Continental, devido ao grande sucesso com o público. Dirigido por Walter Foster, o modelo do programa consistia nas apresentadoras entrevistando, a cada semana, um homem reconhecido em sua área de atuação. Com uma pauta diversificada, os convidados (políticos, atletas, empresários ou artistas) eram sempre induzidos a reconhecer, no final das entrevistas, que as mulheres avançavam diariamente em seus direitos e suas conquistas. De acordo com Forato (2020), o programa chegou a ser comparado a outros de entrevista comandados por mulheres, como o *Dia D* de Cidinha Campos, que era exibido pela Record e tinha um teor mais jornalístico. Havia uma rivalidade, por parte da crítica de televisão, entre as entrevistas jornalísticas e as de entretenimento. Mas o modelo de *O Mundo é das Mulheres* agradou a audiência, principalmente por ser comandado por Hebe Camargo que já havia ascendido como cantora e conquistado a simpatia do público. Entretanto, com o passar dos anos, o programa também conquistou a crítica, que concedeu à Hebe o prêmio Roquette Pinto⁶¹ em 1963, consolidando-a como apresentadora.

⁶⁰ No que se refere à televisão brasileira, concentramos o olhar sob a Rede Globo em razão da dificuldade de encontrar uma documentação ou um acervo de outras emissoras do país.

⁶¹ Roquette Pinto foi uma premiação extinta concedida aos melhores profissionais do rádio e da televisão. Seu nome foi dado em homenagem a Edgard Roquette-Pinto que é considerado o pai da radiodifusão no Brasil.

Em entrevista ao *Portal Imprensa*, em 1998, Hebe falou sobre a experiência de apresentar o programa naquele momento: “Não sei. Meu programa *O Mundo é das Mulheres*, nos anos 50, era absolutamente feminista”⁶². Não entraremos no mérito aqui se o programa tinha condições de ser denominado assim pois não tivemos acesso ao conteúdo para uma análise mais aprofundada dos temas abordados. Entretanto, o que nos chama a atenção nessa fala da apresentadora é que em 1998, momento em que as feministas já sofriam uma retaliação por parte da mídia, como veremos adiante no trabalho, Hebe usou a nomenclatura “feminista” para descrever seu programa. Ao contrário da Rede Globo, que nesse período já abafava a denominação nas promoções de seus produtos audiovisuais que, este sim podemos afirmar, eram afinados ou se apropriavam de pautas feministas.

A condição feminina ganha força no audiovisual a partir da década de 1970, tanto no cinema quanto na televisão, acompanhando as mudanças sociais que ocorriam. Em 19 de setembro de 1970, foi ao ar na rede estadunidense CBS, uma série de televisão que abordava a vida de uma mulher solteira no mercado de trabalho: *The Mary Tyler Moore Show*. O lançamento do programa coincidia com algumas transformações que ocorreram durante aquela década, quando as *sitcoms* (comédias de situação) trouxeram para a tela “uma proposta de abordagem estética mais realista e uma representação menos filtrada, quando não uma declarada proposta de relevância social pelo choque dos temas tratados” (PELEGRINI e SILVA, 2017, p.109). Ainda segundo os autores, a CBS queria reformular sua grade de programação, buscando uma audiência urbana, centrada principalmente em homens na faixa etária entre 18 a 49 anos. Isso se deu pela implementação de uma nova estratégia na virada da década de 1960 para 1970. Após novos estudos de mercado surgirem, a CBS decidiu priorizar os espectadores qualificados, não mais os espectadores gerais como um todo. Isso levou a rede a se afastar das *ruralcoms*⁶³ – programas voltados para o público do interior dos EUA – e investir em atrações com temas e linguagens mais urbanas. É dentro dessa perspectiva que *The Mary Tyler Moore Show* é lançado.

Produzida por James L. Brooks e Allan Burns, a série narra a história de Mary Richards (Mary Tyler Moore), uma mulher branca, heterossexual, com 30 anos de idade e solteira que decide se mudar para a metrópole de Minneapolis, após terminar seu noivado de 2 anos, em

⁶² Disponível em:

<https://portalimprensa.com.br/tv60anos/pdfs/50_02_IMPrensa_MAR%C70_1998_ED126.pdf> Acesso em: 03 nov. 2021.

⁶³*Sitcoms* rurais.

busca de construir uma carreira profissional. Já instalada, ela consegue o cargo de produtora de um telejornal de uma emissora local, onde tem que lidar com seus novos colegas de trabalho, seu chefe Lou Grant (Ed Asner), o redator Murray Slaughter (Gavin McLeod) e o atrapalhado âncora, Ted Baxter (Ted Knight). Mary divide suas experiências com duas vizinhas que se tornam suas amigas: Rhoda Morgenstern (Valerie Harper) e Phillys Lindstrom (Cloris Leachman), mãe da pequena Bess (Lisa Gerritsen).

De acordo com Pelegrini e Silva (2017), a premissa do programa não era inovadora, mas o desenvolvimento da narrativa continha uma ousadia dentro do que fora proposto. O protagonismo feminino já não era uma novidade, mas o perfil da personagem destoava de arquétipos mais extremos, como era o caso da atrapalhada Lucille Ball em *I Love Lucy* (1951-57) ou da doce e recatada Doris Day em *The Doris Day Show* (1968-73). A única referência mais próxima de Mary era Ann Marie, do seriado *That Girl* (1966-71), que era uma aspirante à atriz que vivia sozinha na cidade de Nova Iorque – um comportamento considerado moderno para o momento. Porém, logo no primeiro episódio, a jovem conhece um rapaz e se apaixona, levando o romance a um noivado que persiste ao longo da série, transformando-o na figura dominante da narrativa. Mesmo com essa questão, os autores pontuam que o seriado abriu as portas na televisão para uma personagem feminina que se propunha moderna, amenizando o choque para o que pudesse vir depois.

Portanto, em 1970, se distanciando um pouco dos arquétipos românticos até então apresentados, Mary Richards foi apresentada ao público. Pelegrini e Silva (2017) pontuam que inicialmente a personagem foi pensada para ser uma mulher divorciada, pois o tema era bastante relevante nos EUA – a própria atriz já era divorciada do seu primeiro casamento – e não havia sido abordado ainda na televisão. Porém, os produtores encontraram um entrave com a CBS, que não aceitou o estado civil para a protagonista, receosos que os espectadores achassem que Mary Tyler Moore houvesse se divorciado de Rob Petrie, seu então marido com quem fez par romântico no seriado *The Dick Van Dyke Show* se tornando um casal querido pelo público. Com esse empecilho, os produtores decidiram manter Mary Richards como uma mulher solteira, porém, sua trajetória ainda fugia do convencional apresentado na televisão até o momento pois ela parte em busca de uma vivência sem a tutela dos pais ou de um homem.

Outras questões também dão à série um verniz progressista. A partir do ambiente de trabalho e doméstico, a protagonista vai se deparando com alguns temas que eram pouco

abordados ou mesmo eram tabus na televisão. Encontros sexuais casuais, que tanto Mary quanto Rhoda tinham com alguns homens durante alguns episódios é um exemplo disso.

A vida amorosa (ou, a novidade, a vida meramente sexual) de mulheres adultas solteiras não é filtrada, mas tratada de forma bem mais realista. Num dos raros episódios em que seus pais a visitam, sua mãe aconselha o pai: “não se esqueça de tomar a sua pílula!”; Mary, distraída no outro lado da sala, responde: “pode deixar, eu tomo”. Mesmo um tema que seria tabu, especialmente quando relacionado a uma protagonista, aparece como um fato da vida: Mary não somente tem encontros casuais, como chega a fazê-lo com um homem casado. (PELEGRINI e SILVA, 2017, p.120)

Ainda segundo os autores, as outras personagens femininas também contribuíam para a discussão do papel delas na sociedade. Havia um conflito de gerações entre Rhoda, uma mulher judia solteira, na faixa dos 30 anos – que vive uma vida mais “moderna” assim como Mary – com sua mãe Ida, que representa o conservadorismo. No momento de estreia da série, a juventude buscava reconhecer-se como uma categoria desprendida dos cânones burgueses, visto a proximidade da época com os protestos de Maio de 1968, quando iniciou-se a ideia de contestar e combater o conservadorismo da geração de seus pais. Sua outra amiga Phillys representa um papel mais tradicional. Também na mesma faixa etária, ela é casada e é mãe, porém vive uma vida de desilusões com o seu casamento que se encontra em uma eterna crise conjugal. Mas como toda “boa mulher”, ela seguia uma cartilha social de manter as aparências e não demonstrar suas frustrações em público. Sua filha, a pequena Bess, simboliza a geração futura. Demonstrando um nível de maturidade incomum para a sua idade, a menina dá indícios da mulher que será, uma figura distante do modelo feminino representado por sua mãe. No ambiente de trabalho, as relações de Mary perpassam pelas mudanças ocorridas na sociedade até o momento, desde a política de gênero nesses espaços até o papel da mídia diante das mudanças sociais.

Para Bonnie J. Dow (1990), que também analisa o programa, mas por um viés da crítica feminista, *The Mary Tyler Moore Show* possui uma abordagem menos progressista do que é lembrado pela crítica televisiva. A autora explica que a televisão tem o poder de pegar pautas que iam na contramão das convenções sociais, como foi o caso dos movimentos feministas, e aplicá-las em sua programação de forma diluída, apropriando aspectos mais “aceitáveis” que são compatíveis com a ideologia dominante. Dessa forma, parece que o programa possui um viés mais disruptivo do que de fato se apresenta, com mudanças mais radicais sendo limitadas no conteúdo abordado e mantendo intacto os valores hegemônicos. Essa estratégia permite que o público ávido por transformações na sociedade fique satisfeito com as suas demandas sendo

abordadas na televisão, enquanto os criadores desses conteúdos apenas apresentam uma visão mais higienizada dos assuntos polêmicos, mantendo também a audiência mais conservadora.

O ponto de uma perspectiva hegemônica não é que a televisão nunca mude - ela claramente muda - mas que é menos progressista do que pensamos. O meio se ajusta à mudança social de uma maneira que simultaneamente contradiz ou enfraquece uma premissa progressista. (DOW, 1990, p. 263, tradução minha)⁶⁴

Segundo a autora, *The Mary Tyler Moore Show* se encontra nessa perspectiva. Para Dow (1990), o seriado foi influenciado pelas pautas discutidas pelos movimentos feministas e teve parte do seu sucesso graças à atualidade das questões abordadas na obra, além da premissa de apresentar uma protagonista mais afastada dos retratos sexistas que a televisão estadunidense veiculava no período. Entretanto, ela defende que apesar do verniz moderno de Mary Richards que era fundamentado no ambiente de trabalho, ainda havia uma imagem tradicional por trás da heroína que sempre a colocava, de forma implícita, dentro do contexto familiar, sendo apresentada como esposa, mãe e filha. Além disso, suas relações a posicionam mais como um modelo idealizado do que seria a mulher solteira de “sucesso”.

Mas deve-se destacar que, conforme Pelegrini e Silva (2017) ressaltam, James L. Brooks afirmou em entrevista que nunca houve o interesse em fazer de *The Mary Tyler Moore Show* um programa transgressor, apenas um bom show de comédia. Uma das roteiristas do seriado, Treva Silvermann, afirmou que de fato, os discursos feministas ressoavam na produção e criavam tensões entre os roteiristas masculinos e femininos⁶⁵. Mas isso não avançava na trama de forma marcante.

Quando muito, os criadores Brooks e Burns comemoravam a coincidência de como o “movimento feminista serviu a roteiristas, diretores e atores tão bem” (Bathrick, 2003, p. 171) para a produção de um programa com personagens femininas tão ricas. Embora o programa trouxesse temas pouco comuns e mesmo ousados para as séries de TV da época, nunca o fazia de forma combativa ou panfletária, mas como aspectos inerentes a uma representação mais realista do mundo, em que famílias nem sempre se davam bem, pessoas se divorciavam e mulheres tomavam anticoncepcionais. O tom, nesse sentido, se tornava ameno por tratar os temas com certa naturalidade, como se tais elementos não fossem um tabu na TV. (PELEGRINI e SILVA, 2017, p.123)

⁶⁴“The point of a hegemonic perspective is not that television never changes – it clearly does- but that it is less progressive than we think. The médium adjusts to social change in a manner that simultaneously contradicts or undercuts a progressive premise” (DOW, 1990, p.263).

⁶⁵ Deve-se mencionar também que o *show* possuía mulheres em sua produção e como “consultoras” para os roteiristas, o que era incomum dentro da produção de comédias e *sitcoms*, que eram dominadas por homens. Esse fato provavelmente contribuiu para a construção de uma personagem mais coerente com a realidade do período em que a série está inserida (PELEGRINI e SILVA, 2017).

Mesmo que não revolucionário, *The Mary Tyler Moore Show* abriu espaço para a chegada de protagonistas mais complexas no audiovisual, sendo um caso de sucesso que é rememorado ainda hoje.

Já na indústria cinematográfica, *Annie Hall* (*Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* como foi traduzido no Brasil) foi lançado em 1977 e apesar de não ser um filme protagonizado por uma mulher, merece atenção por apresentar uma protagonista feminina menos unidimensional, que rompia com as representações femininas românticas e com o apelo sensual presente nas narrativas dos romances hollywoodianos. Dirigido por Woody Allen, o filme conta a história de Alvy Singer (Woody Allen), um comediante judeu divorciado que recorre à terapia para lidar com seus problemas, e Annie Hall (Diane Keaton), uma cantora em início de carreira que ainda tenta se encontrar profissional e pessoalmente. A trama narra o relacionamento dos dois e as dificuldades em lidar com as crises conjugais, que resultam em uma separação determinada pela escolha de Annie de construir sua carreira em outra cidade.

Os dilemas vivenciados pela personagem no filme estão afinados com algumas questões em voga no momento no que se refere a condição feminina. De acordo com Ana Mery de Carli (2007) – que em seu trabalho tem como objeto *Annie Hall*, *Kramer vs. Kramer* (1979) e *Working Girl* (1988) para exemplificar o que ela chama de corpo emergente no cinema – *Annie Hall* estreia essa nova fase do cinema hollywoodiano, na qual as protagonistas apresentam as questões da vivência feminina, após as mudanças nas expectativas do papel social da mulher reivindicadas pelos movimentos feministas. A partir de uma abordagem semiótica, a autora define alguns adjetivos que caracterizam esse corpo emergente no cinema em que a personagem de Keaton se enquadra:

Nessa reunião de termos, há basicamente três formas de ser que apontam para um vir-a-ser: a primeira forma de ser é “ativo” e “inquieta”, ou seja, aquele que age, move-se com rapidez e prontidão; caracteriza-se pela ação, pelo movimento; a segunda, é “diligente” e “aplicado”, aquele que se empenha; o que está voltado para o trabalho, não desiste, persiste mesmo na dificuldade; e, por último, “turbulento”, disposto à desordem, à desarmonia, à perturbação moral, aquele que enfrenta o conflito, luta para emergir, para nascer, para vir a ser no “corpo emergente” (CARLI, 2007, p.146).

Com diálogos intensos sobre expectativas de vida, desejos, inseguranças e dificuldades em se relacionar, *Annie Hall* foi uma heroína identificada como um produto de sua época que abriu portas para personagens femininas que rompessem com os estereótipos de mocinhas e *vamps*. Seus dilemas em construir uma carreira, manter um relacionamento e priorizar suas necessidades fazem com que a protagonista seja identificada com as problemáticas enfrentadas

pelas mulheres que experimentavam uma vida mais moderna. No início de seu relacionamento com Alvy, o espectador acompanha uma Annie que ainda está se descobrindo e que é sempre tratada como uma mulher que parece não estar à altura de conviver com aquele homem. Pela insistência de Alvy, ela começa a terapia e vai se abrindo cada vez mais para suas próprias escolhas e desejos, ao ponto de decidir se mudar para Los Angeles em busca de sua carreira ao final do filme. Como um novaiorquino tradicional, Singer menosprezava a cidade e não conseguia compreender que Hall pudesse preferir aquele lugar. Mais amadurecida, ela percebe que sua visão era muito condicionada pelo comediante e decide seguir suas próprias escolhas, deixando Nova Iorque e Alvy para trás, em prol de uma vida emancipada. A história do moderno casal cativou o público e a crítica por seus relatos mais “realísticos”, fazendo com que a produção fosse indicada a cinco categorias na 50ª Cerimônia de Entrega do Oscar (1978) e ganhasse quatro delas, incluindo Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Atriz para Diane Keaton e Melhor Roteiro Original.

Segundo Howard Movshovitz (1979), entre 1977-78, a temporada de premiações de Hollywood foi promovida como “o ano da mulher” na indústria cinematográfica. Além de *Annie Hall* e sua complexa personagem, a indústria cinematográfica apresentou filmes que tratavam de histórias sobre mulheres e protagonizados por mulheres, em diferentes contextos: *Julia* (1977), *The Turning Point* (1977) e *An Unmarried Woman* (1978). É notável como o tema ganha cada vez mais força na produção audiovisual concomitante a proliferação dos movimentos feministas e de suas conquistas, o que demonstra a perspicácia da indústria em assimilar as questões do momento para abordá-las em suas produções, seja de forma diluída ou mais explícita. Lembrando que apesar do protagonismo feminino, a direção de todas as obras *hollywoodianas* que abordaram o tema ou trouxeram protagonistas mais complexas às telas na década de 1970, eram de homens.

Tendo Fred Zinneman na direção e baseado no livro de memórias *Pentimento* (1973) de Lilian Hellman, *Julia* narra a história de Lilian (Jane Fonda) e Julia (Vanessa Redgrave), duas amigas de infância que seguem caminhos diferentes na vida adulta: a primeira, a primeira se torna uma renomada escritora, enquanto a segunda se muda para Viena a fim de estudar. Ambientado na década de 1930, Julia pede a Lilian (que era judia) que leve uma encomenda até Berlim, na Alemanha, para ajudar as vítimas do nazismo, em franco avanço na nação. Quando retorna aos Estados Unidos, Lilian descobre que Julia foi assassinada, o que a faz viajar novamente em busca da filha de sua amiga, de quem ela prometeu cuidar caso algo ocorresse.

O filme concorreu em onze categorias na 50ª Cerimônia de Entrega do Oscar (1978), vencendo nas categorias de Melhor Ator Coadjuvante com Jason Robards, Melhor Atriz Coadjuvante com Vanessa Redgrave e Melhor Roteiro Adaptado. Destaca-se a obra nesse trabalho mais pelo protagonismo feminino que foi apresentado, mas por ser um drama histórico, não estava em sintonia com as discussões em torno do sujeito mulher da década de 1970, como os outros produtos audiovisuais aqui analisados.

No mesmo ano, dirigido por Herbert Ross, *The Turning Point* (*Momento de Decisão* no Brasil) também trouxe às telas a história de duas amigas, as bailarinas Deedee (Shirley MacLaine) e Emma (Anne Bancroft), que constroem uma amizade a partir da dança, mas seguem caminhos diferentes. Enquanto Deedee decide abandonar a carreira para ter uma família, Emma persiste em seu sonho, tornando-se uma renomada bailarina profissional. Suas vidas se cruzam novamente quando Emilia, a filha de Deedee, consegue a chance de dançar na companhia de Emma, o que faz as antigas amigas se confrontarem sobre as escolhas de vida de cada uma e abdicarem dos problemas de sua amizade em prol do sucesso da promissora Emilia. O filme também concorreu a onze estatuetas na cerimônia do Oscar de 1978, mas não ganhou nenhuma.

The Turning Point dialoga com os debates acerca das escolhas profissionais e familiares que fazem parte da vivência feminina e limitam as possibilidades de compatibilidade entre as duas áreas. Deedee engravidou e decidiu abandonar a dança para construir uma família ao lado de Wayne (Tom Skerritt), seu então marido e ex-bailarino. Emma persistiu em seu sonho, mas vive as dificuldades de enfrentar sua aposentadoria, ao perceber que não conseguiu construir um relacionamento afetivo mais profundo e que viverá solitária, das lembranças de um passado glorioso. O filme parece abordar as escolhas de vida das amigas, mas na verdade elas se definem melhor como sentenças, daí o nome *Momento de decisão* em português ou *The turning point* no original. Em uma determinada cena em que as duas conversam Emma diz: “Se eu fosse homem poderia ter tido quantos filhos eu quisesse e continuar dançando”. Essa reflexão evidencia que as dificuldades encontradas pelas amigas em conciliar a carreira e a família não são problemas masculinos, pois a paternidade não é um empecilho para as constantes viagens de trabalho. O papel social masculino tradicional de provedor compreende a ausência da figura paterna. Já o feminino, obriga que a mulher esteja disponível para cuidar da família, não havendo a possibilidade de construir uma carreira profissional que exige grande dedicação. Ser mãe é a carreira principal e não deve ser negligenciada.

Em 1978, chega aos cinemas *An Unmarried Woman* (*Uma Mulher Descasada* no Brasil) filme dirigido por Paul Mazursky que merece um olhar mais atento nessa sessão devido ao fato de ser mencionado como uma fonte de inspiração direta para o seriado *Malu Mulher*. Na trama, Erica (Jill Clayburgh) vivia um casamento feliz com seu marido quando recebe a notícia repentina de que ele quer o divórcio, pois está apaixonado por uma mulher mais jovem e quer assumir seu novo relacionamento publicamente. Atordoadada com a notícia, Erica é obrigada a refazer sua vida ao lado de sua filha adolescente e acaba se deparando com as dificuldades encontradas no cotidiano de uma mulher divorciada. Temas como a sexualidade feminina, conflito de gerações, assédio, terapia, aborto e homossexualidade são abordados na película, que se mostra afinada com os questionamentos dos movimentos feministas do período. A produção também conseguiu destaque, sendo indicado a três categorias na 51ª Cerimônia de Entrega do Oscar (1979), Melhor Filme, Melhor Atriz para Jill Clayburgh e Melhor Roteiro Original, mas não ganhou nenhum prêmio.

É notável as influências que o seriado da Rede Globo pegou para si. Assim como Erica, Malu também precisa iniciar uma nova vida após a separação, mas diferente da primeira, que vivia em um casamento que parecia um conto de fadas, a brasileira percebe o desgaste de seu matrimônio e tem a decisão de pedir o divórcio a Pedro Henrique, que se encontra relutante com a decisão. Nesse caso, Malu deseja sua própria emancipação enquanto Erica é empurrada para o espaço público. A escolha de duas mulheres brancas, heterossexuais, com a faixa etária parecida, enquadradas na classe média/classe média alta (no caso do filme) e que permanecem com a guarda de suas filhas adolescentes são as semelhanças mais presentes entre as obras. Algumas discussões que são apresentadas no filme também parecem inspirar a série, mas as abordagens são diferentes. Em *An Unmarried Woman*, as questões “polêmicas” como o aborto ou a sexualidade feminina já estão em um nível mais cotidiano, apresentando-se como um dado de realidade. Enquanto *Malu Mulher* dedica um episódio inteiro para tratar do aborto de uma jovem – episódio esse que gerou uma série de reclamações entre os espectadores mais conservadores na mídia e que será abordado mais detalhadamente adiante – no filme este assunto é comentado naturalmente enquanto mãe e filha arrumam a mesa. Na cena, Patti (Lisa Lucas) conta sem nenhum constrangimento para Erica que uma menina de sua sala fez um aborto em uma clínica clandestina, financiado pelo grupo de colegas de sua sala, e acabou sendo assediada pelo médico após o procedimento. A mãe se choca com o fato do assédio, fazendo com que o assunto aborto parecesse trivial. De fato, após a forte reivindicação dos movimentos

feministas, em 1973, o procedimento foi legalizado em todos os estados da nação, se tornando uma questão finalizada (naquele momento), que não se encontrava mais em discussão⁶⁶. No Brasil, ao contrário, até os dias de hoje é uma luta permanente, que faz com que o tema fosse/seja um tabu. No momento do lançamento da série, ainda era uma abordagem corajosa e inédita na televisão, necessitando ser mais aprofundada e pedagógica.

A sexualidade feminina era mais uma questão que foi abordada nas duas obras. Erica tinha uma vida sexual muito ativa com seu ex-marido e isso segue em sua vida de divorciada, onde ela acaba se envolvendo com outros homens. Malu também possui outros encontros, inclusive com um homem casado, sendo a primeira protagonista mulher da televisão brasileira a ter um orgasmo em rede nacional. Devido às limitações do meio em que o seriado era exibido, há uma sugestão do orgasmo a partir da contração de suas mãos, não sendo nada mais que isso. O cinema, com maior liberdade⁶⁷, conseguiu explorar melhor a vida sexual de Erica, que aborda essas questões com a sua psicóloga. Diante desse assunto, o seriado também possui um olhar mais conservador acerca do tema, por mais que fosse progressista para o cenário nacional.

Em 1979, Woody Allen estreia mais um filme ao lado de Diane Keaton: *Manhattan*. Também dirigido por ele, o longa narra a história de Isaac Davis (Woody Allen), um escritor que acabara de se divorciar de sua ex-mulher, (Meryl Streep) que o abandonara para assumir um romance lésbico. Após isso, ele vive um relacionamento com uma jovem de 17 anos (Mariel Hemingway). Sua vida amorosa caminha bem até ele conhecer Mary Wilkie (Diane Keaton), a amante de seu melhor amigo (Michael Murphy), que é inteligente e assertiva. O filme teve um impacto mais modesto que *Annie Hall*, concorrendo em apenas duas categorias da 52ª Cerimônia de Entrega do Oscar (1980): Melhor Roteiro Original e Melhor Atriz Coadjuvante para Mariel Hemingway. Entretanto, não ganhou nenhuma estatueta.

A personagem de Keaton é mais madura que a anterior. Dessa vez, Mary não possui dúvidas sobre sua profissão ou estilo de vida, pois ela já se encontra com uma carreira estabelecida e não parece se importar com a moral burguesa, visto que segue em um relacionamento com um homem casado e circula com ele por espaços públicos. Ela transmite

⁶⁶ Em 2022, a Suprema Corte dos Estados Unidos suspendeu a decisão de 1973 que garantia o direito ao aborto em todos os estados da nação. A situação do aborto voltou ao que era antes da legalização, com cada estado sendo livre para proibir ou autorizar o procedimento. Em 5 estados a prática ficou restrita a determinados casos e em 15 foi proibida em qualquer situação ou com raríssimas exceções. Algumas localidades ainda estão em definição. Disponível em: < <https://oglobo.globo.com/mundo/noticia/2022/06/veja-quais-em-quais-estados-o-aborto-sera-proibido-nos-eua-e-onde-continuara-legal.ghtml> > Acesso em: 14 mar 2023.

⁶⁷ *An Unmarried Woman* foi classificado como R (restricted) no período, que se aproxima geralmente da faixa dos 16-18 anos.

segurança em seus posicionamentos, apesar de possuir vulnerabilidades que são tratadas na terapia há alguns anos. Outro fato importante de mencionar é que a personagem se declara uma mulher feminista em uma das cenas, sendo que nenhuma das outras protagonistas aqui lembradas o fazem. Assim como Annie, as personagens de Keaton parecem inaugurar um novo arquétipo para a indústria cinematográfica hollywoodiana: a mulher intelectual, cujas emoções são mais exploradas na trama e, com isso, conquista os homens não só por seus atributos físicos, mas por sua personalidade.

No mesmo ano, também chega às salas de cinema *Kramer vs. Kramer*, dirigido por Robert Benton. Uma adaptação do romance homônimo de Avery Corman, a trama narra a história de Ted Kramer (Dustin Hoffman), um homem que dedica sua vida ao trabalho negligenciando seu papel paterno. Ele é casado com Joanna Kramer (Meryl Streep), que está infeliz como dona de casa e mãe em tempo integral do pequeno Billy (Justin Henry). O conflito entre os dois começa quando Joanna chega ao seu limite e decide se divorciar e abandonar a família, fazendo com que Ted tenha que aprender a conciliar seu trabalho com a nova função de cuidar de uma criança. Depois de quase um ano e meio, com a carreira profissional e a saúde mental estabilizada, Joanna decide retornar e recuperar a guarda do filho, porém Ted já adaptou sua vida profissional e familiar e lutará no tribunal para manter-se com a tutela do filho. O filme concorreu a nove categorias da 52ª Cerimônia de Entrega do Oscar (1980), se tornando o grande vencedor da noite, ficando com cinco prêmios, incluindo Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Ator para Dustin Hoffman, Melhor Atriz Coadjuvante para Meryl Streep e Melhor Roteiro Adaptado.

A personagem de Streep não é a protagonista da trama, mas é a partir dela que todo o desenvolvimento ocorre e, mesmo com o tempo de tela menor, é o motor da narrativa, que é construída através da experiência daquela mulher que não consegue mais viver relegada à mística feminina de Betty Friedan⁶⁸ e decide trilhar o seu próprio caminho, tendo que fazer duras escolhas que afetarão o futuro com seu filho. *Kramer vs. Kramer* é afinado com várias pautas das agendas feministas do período, abordando temas profundos que fazem o espectador

⁶⁸ Betty Friedan foi uma expoente do feminismo estadunidense. Em 1963, a então formada jornalista, frustrada com sua vida de mãe e dona de casa, questionou seu sentimento e o reconheceu em várias mulheres do país, iniciando uma pesquisa com cerca de 200 participantes sobre a vivência feminina. Os resultados apontaram que as estadunidenses não se reconheciam na imagem da mulher moderna amplamente divulgada pelas revistas femininas. Ela categorizou essa figura inalcançável de “mística feminina” – estereótipo difundido pela mídia que apresentava mulheres educadas, lindas, sadias, que mantinham sua dedicação exclusiva ao marido, aos filhos e a casa, sendo essa a sua grande realização (FRIEDAN, 1971).

ter dificuldades de tomar um partido na resolução daquele casamento. É justo Joanna abandonar seu filho por um tempo e querê-lo de volta quando retorna? Mas ao mesmo tempo, como a própria personagem diz ao se defender, ela não foi mãe de Billy durante cinco anos enquanto seu pai aprendeu a cumprir o papel somente no tempo em que ela partiu? A obra mostra que para Joanna construir sua carreira e mesmo se encontrar como sujeito ela precisou abandonar sua família, evidenciando o pensamento das feministas da época de que o mercado de trabalho via as mães como uma mão de obra pouco qualificada devido a incapacidade de dedicação exclusiva a uma vida empresarial. Quando Ted é obrigado a cuidar de Billy, ele sente na pele esse problema, pois seu chefe acaba retirando seu cargo na empresa por ele não conseguir mais atingir a mesma produtividade. Se Joanna dividisse as tarefas, talvez sua vida individual teria se desenvolvido menos condicionada a família, mas como isso não acontece, em um ato de desespero, ela só vê a partida como uma solução. No julgamento, o próprio Ted admite este fato, mas reitera que não tem como voltar no passado para modificar sua conduta que limitou a esposa. No fim, o juiz acaba dando a guarda novamente a Joanna, mas ela percebe que o menino já está adaptado na casa com o pai e decide ceder. O final acaba deixando em aberto que Ted merecia mais devido ao “grande” esforço masculino de conciliar sua vida e sua carreira como inúmeras mulheres tentam, e muitas vezes não conseguem fazer. A ideia que fica é que Ted é o novo homem ideal, enquanto àquela mulher, que abandonou sua família temporariamente, merece menos que esse “herói”. Entretanto, apesar dessa escolha do roteiro, o debate que o filme traz estava em sintonia com as perspectivas ou sua ausência na vida das mulheres e os conteúdos apresentados na narrativa evocam questionamentos no espectador.

Dessa forma, destaca-se que não foi só o período 1977-78 que deve ser considerado como “o ano da mulher em Hollywood” como Movshovitz (1979) menciona. Mas o ano de 1979, apesar de não trazer o protagonismo feminino em suas obras, teve um filme vencedor dos principais prêmios que girou em torno de assuntos amplamente debatidos nos movimentos feministas. *Kramer vs. Kramer* aborda não só os problemas do papel social feminino, mas também das expectativas do masculino, que ainda são pouco exploradas e interferem diretamente dentro de uma sociedade que funciona a partir do tradicional binarismo de gênero.

No Brasil, além dos selecionados para a análise, dois programas estreiam entre 1979 e 1980 e merecem destaque nesse trabalho. O primeiro deles foi o especial de final de ano lançado pela Rede Globo: *Mulher 80*. O seriado *Malu Mulher*, como já mencionado anteriormente, foi um sucesso de audiência que rendeu bons frutos, se tornando um dos produtos de exportação

da emissora. Além disso, a música tema da série, *Começar de Novo*, composta por Ivan Lins e Victor Martins e gravada na voz de Simone, também obteve grande sucesso, chegando a reconhecimento internacional com gravações de Barbra Streisand e Sarah Vaughan (XAVIER, 2007). Em decorrência disso, Daniel Filho (2008) conta que Guto Graça Mello teve a ideia de lançar um disco que levava o nome do seriado onde todas as músicas selecionadas eram entoadas por mulheres e falavam sobre temas “femininos”⁶⁹, mas as vendas acabaram não alcançando números tão bons quanto os do seriado. Para impulsionar o produto, Daniel Filho decidiu criar o especial *Mulher 80*, um show apresentado por Regina Duarte no qual as cantoras interpretavam as músicas contidas no disco. A conexão com o seriado era tão clara que, além da protagonista apresentar, a intérprete da filha de Malu, Narjara Turetta, também participou do projeto cantando junto com o Quarteto em Cy.

O diretor conta em depoimento no DVD do especial *Mulher 80* que foi lançado em 2008 pela Globo Marcas, que reunir tantas estrelas poderia ser algo complicado, mas conseguiu ser feito graças a boa imagem que a série tinha com elas, pois todas gostavam da representação de Malu na televisão. Um conjunto de entrevistas realizadas por Daniel Filho, Guto Graça Mello e Luís Carlos Maciel com as intérpretes foram editadas por Euclides Marinho e compõem o programa. De acordo com Daniel Filho, a fala dessas artistas exprimiam o que o seriado queria transmitir, se tornando um “Malu Mulheres” com personagens reais que povoavam o cotidiano dos telespectadores. O tom do especial foi dado por Regina Duarte, que o apresentou fazendo uma mescla de Malu consigo mesma, trazendo alguns pontos sobre a vivência feminina antes de cada apresentação, acompanhadas das experiências de cada cantora. Ao partilharem suas histórias pessoais, elas falam sobre família, carreira, dificuldades, preconceito e projeções para o futuro. Nas entrevistas que antecedem as apresentações, destaca-se a de Zezé Motta, que comenta sobre o preconceito enfrentado por ser uma mulher negra, condição essa que também é destacada por Regina Duarte, trazendo um recorte racial. Em dado momento Zezé compartilha uma pergunta que lhe foi feita: “Você tá fazendo curso de teatro? Eu não sabia que para fazer papel de empregada precisava fazer curso”. Sua fala traz maior potência ao especial, pois compartilhava-se na televisão a força de um preconceito que é legitimado e reforçado dentro

⁶⁹ Por ordem de apresentação: “Começar de Novo”, Simone; “Paula e Bebeto”, Gal Costa; “Que me Venha este Homem”, Fafá de Belém; “Seu Corpo”, Joanna; “Feminina”, “Quarteto em Cy e Narjara Turetta; “Pecado Original”, Zezé Mota; “Não há Cabeça”, Marina Lima e Angela RoRo; “Álibi”, Maria Bethânia e Rosinha de Valença; “Mania de Você”, Rita Lee e Roberto de Carvalho; “O Bêbado e a Equilibrista”/“Maria Maria”, Elis Regina; e o número final “Cantoras do Rádio” (música de Lamartine Babo, João de Barro e Alberto Ribeiro que foi um sucesso na Rádio Nacional nos anos 1940) que era interpretada por todas as participantes do especial.

do próprio aparato midiático brasileiro que sempre coloca mulheres negras em papéis subalternos ou hipersexualizados.

Já no ano de 1980, um programa de variedades matutino foi lançado na Rede Globo voltado ao público feminino: o *TV Mulher*. Inicialmente, era transmitido apenas em São Paulo, no Rio de Janeiro e em Juiz de Fora, mas a emissora logo percebeu o aumento da audiência e do faturamento no horário de exibição da atração e enviou o sinal para outras cidades das regiões sudeste e sul, ampliando também o horário de duração para três horas e meia, das 8h30 até às 12h. A partir de 1983 até o encerramento em 86, o *TV Mulher* passou a ser transmitido para todo o Brasil, graças também à expansão da rede de telecomunicações brasileiras naquele momento (RICCO e VANUCCI, 2017; BUENO, 2015).

Apesar dos programas que se endereçavam à dona de casa não serem algo inédito, a proposta do novo matutino ia além dos tradicionais manuais de como ser uma boa esposa e uma administradora do lar eficiente. Pegando carona na efervescência dos movimentos feministas no Brasil naquele momento e no sucesso de *Malu Mulher*, a atração tinha o intuito de se comunicar com a “nova mulher”: “nesse sentido, todos os produtores, jornalistas e redatores buscavam pautas que mostrassem essas mudanças que ocorriam na sociedade e quais seriam seus impactos nas gerações futuras” (RICCO e VANUCCI, 2017, p.142). Comandado por Marília Gabriela, Ney Gonçalves Dias e, posteriormente, César Filho, o diário possuía quadros informativos apresentados por Xênia Bier, Marta Suplicy, Ala Szerman, Clodovil Hernandez e Eduardo Mascarenhas, que até então eram uma novidade na programação da televisão brasileira.

Polícia, editoria com comentários do noticiário policial que dizia respeito à segurança da mulher; Serviço de Proteção ao Telespectador, que atendia a denúncias feitas pelo público; (...)Comportamento Sexual, com a sexóloga Marta Suplicy; Mulher no Mundo, que dava um giro no globo para mostrar como é a situação das mulheres em outros países; (...)O Direito da Mulher (...)A Mulher com a Palavra. O programa era aberto com um editorial lido por Marília Gabriela, que também comentava as notícias do dia, nos principais jornais (MEMÓRIA GLOBO, 2021).⁷⁰

Marília Gabriela era a apresentadora/âncora do programa, ao lado de Ney Gonçalves Dias, se tornando a principal porta voz na televisão das questões feministas no período. A sua presença dava credibilidade jornalística à atração, reforçando seu caráter informativo (DIAS, 2018). Já a psicóloga e sexóloga Marta Suplicy, apesar de ter um pequeno quadro de cinco

⁷⁰Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/auditorio-e-variedades/tv-mulher/tv-mulher-estreia.htm>>. Acesso em: 17 nov. 2021.

minutos, prestava um serviço de informação sobre a sexualidade feminina, abordando discussões que eram restritas ao privado e consideradas tabus na sociedade. De acordo com Bueno (2015), Marta estabelecia um diálogo popular e acessível com suas espectadoras, recebendo inúmeras cartas anônimas com dúvidas que eram sanadas durante o programa. Era uma oportunidade rara para muitas mulheres do Brasil de entrar em contato com alguns dos discursos liberalizantes que já estavam presentes nos círculos intelectualizados, visto que a televisão é o principal meio de comunicação do país e com grande alcance popular.

O quadro “Comportamento Sexual” de Marta Suplicy enfrentou inúmeros protestos e encontrou problemas com os censores mesmo em um período que o regime militar havia se enfraquecido. Nos três primeiros anos de exibição do *TV Mulher*, a Rede Globo precisou pagar várias multas e a sexóloga era convocada constantemente ao DENTEL (Departamento Nacional de Telecomunicações).

“Quando comecei a ler os tais textos censurados, percebi que não tinha critérios e não tinha ideologia, não tinha nada. Tinha a cabeça do censor no momento. Num programa, por exemplo, que falava sobre “cheiro de mulher”, por que uma mulher que perguntava sobre se deveria usar spray vaginal, eu disse que não deveria por que faz mal a saúde, pode dar mil doenças e tal, porque tem cheiro próprio, o que é interessante, etc. Então o programa foi censuradíssimo, embora eu achasse que tivesse feito com muita habilidade, com muita delicadeza. [...] Por muito tempo a multa era porque falava pênis, então nós fomos a Censura Federal para saber como falar, para não falar pênis. Ele me disse “a senhora fala membro”, e aí eu falei que membro é uma palavra grosseira que pode ser perna ou braço, veja como é subjetiva a palavra membro, e ele me disse “então fala phalus” e eu dizia “phalus só eu e o senhor vamos entender”. Depois eu pensei comigo qual seria a diferença da palavra latina e a grega, e conclui que uma todo mundo entendia e a outra não. O que eles queriam no fundo, o que a Censura quis, é que eu falasse numa terminologia que ninguém entendesse [...] O que realmente mexeu com a Censura é que alguém falava de sexo como se fala, como fazer um torta de abacaxi, ao alcance de todos.” (SUPLICY, 1982 apud BUENO, 2015, p.82)

Conforme Dias (2018), a revista eletrônica feminina, ao apresentar e debater temas considerados tabus, principalmente para o horário matinal, acompanhava as demandas da época, se tornando uma importante fonte de informação para a espectadora do canal e um marco na televisão brasileira. Deve-se recordar que no primeiro capítulo desta tese discute-se a estratégia do governo em delimitar as atrações das grades de programação das emissoras justamente para inviabilizar que discursos mais “modernos” chegassem às casas das classes trabalhadoras. No caso do *TV Mulher*, por mais que o horário da transmissão não fosse acessível para quem trabalha fora, é um momento do dia em que as donas de casa têm mais acesso aos

televisores, diferente das 22h, onde os objetos dessa tese estão localizados, que era muito tarde para uma grande parcela da população que necessitava de acordar cedo fosse para trabalhar ou para realizar as tarefas domésticas.

Avançando no tempo e retornando aos Estados Unidos, em 1988, outro filme lançado trouxe a temática da condição feminina para as telas, mas dessa vez no âmbito do mercado de trabalho. Dirigido por Mike Nichols, *Working Girl* narra a história de Tess McGill (Melanie Griffith), uma secretária frustrada com as limitações de sua posição, que vai trabalhar no escritório de uma conceituada executiva, Katharine Parker (Sigourney Weaver). Porém, após Katherine se acidentar e ter que se afastar do trabalho, Tess descobre que ela havia roubado uma ideia sua e começa a se passar por uma importante executiva, conseguindo, com a ajuda de Jack (Harrison Ford), apresentar seu projeto para um investidor. Porém, as coisas se complicam ainda mais quando ela descobre que Jack é o namorado de sua chefe e esta a desmascara na frente de todos. Com um final digno do melodrama tradicional, Tess consegue provar a originalidade de sua ideia, fecha negócio e é contratada para ocupar um cargo intermediário, com chances de promoção na empresa. Teve uma boa recepção da crítica, sendo indicado em seis categorias na 61ª Cerimônia de Entrega do Oscar (1989), entre elas Melhor Filme, Melhor Direção, Melhor Atriz para Melanie Griffith, Melhor Atriz Coadjuvante para Sigourney Weaver e Joan Cusack e Melhor Canção Original para “Let the River Run” de Carly Simon, sendo esta última a única em que venceu.

A partir da saga de Tess ao reconhecimento profissional, o filme aborda os problemas que as mulheres enfrentam no mercado de trabalho, como o assédio, as dificuldades de ascensão em suas carreiras, a necessidade de uma aparência adequada – que é construída a partir de um viés hegemônico burguês e a escalada a partir do consumo. Este último ponto é crucial para entender a mudança de perspectiva dos filmes da década de 1970, que traziam histórias sobre a condição feminina, para *Working Girl*, que tem um propósito semelhante, mas com uma carga de “realismo” que parece ter perdido a potência. Para compreender essa questão, deve-se reconhecer a influência do avanço do individualismo e a estagnação dos movimentos feministas mais ao final da década.

Com a ebulição do pós 68, a modernidade avançou para uma lógica mais etérea, desprendida da segurança burguesa que até então comandava e o mundo ocidental passou a ser regido pelo consumismo (BAUMAN, 2008) e pela priorização do indivíduo na vida pública. Para Christopher Lasch (1975), os estadunidenses – seu objeto de análise – foram tomados por

uma desesperança com o futuro após a efervescência política dos anos 60, recuando para preocupações puramente pessoais.

(...) as pessoas convenceram-se de que o importante é o autocrescimento psíquico: entrar em contato com os seus sentimentos, comer alimentos saudáveis, tomar lições de dança clássica ou dança-do-ventre, mergulhar na sabedoria do oriente, correr, aprender a se “relacionar”, superar o “medo do prazer” (LASCH, 1975, p.25).

Para o autor, se trata de um retrocesso político e uma negação de um passado recente, de conquistas coletivas, que enfraquecia o sentido do tempo histórico, eclodindo qualquer preocupação com a posteridade; o tempo que governa é o presente e deve-se viver o agora. Esse novo regimento implicava (e implica) em concentrar-se apenas nos desempenhos particulares, pois a ausência de preocupação com o futuro faz com que o indivíduo não tenha por que pensar além de si (LASCH, 1975). O eu se torna o cerne das relações sociais (SENNETT, 2014).

Lasch (1975) salienta que a atmosfera dos anos 1970 em diante seria terapêutica. O âmagos se deslocou do desejo de salvação pessoal para a busca pelo bem-estar, saúde e segurança psíquica. Denominando como “cultura do narcisismo”, ele pontua que o individualista em seu estágio primário da modernidade, enxergava o mundo como um ambiente vazio que deveria ser moldado a partir dos seus desígnios. Já o narcisista, como ele nomeia o individualista contemporâneo, luta para se integrar em uma sociedade que não é acolhedora com seus membros. “O homem psicológico do século vinte não busca nem o autocrescimento individual, nem a transcendência espiritual, mas a paz de espírito, sob condições que, cada vez mais, combatem contra ela” (LASCH, 1975, p.34). O narcisismo passou a mobilizar os relacionamentos em uma cultura onde o público não possui mais apelo. As comunidades cediam espaço para indivíduos interligados em sociedades anônimas. Questões como classe, etnicidade e exercício de poder não são mais marcadores que provocam comoção (HOBBSAWM, 1995; SENNETT, 2014). Hobsbawm (1995) ressalta ainda que o declínio da comunidade e da família trouxeram vantagens inegáveis (como o próprio surgimento dos novos movimentos sociais), porém a rápida desintegração dos velhos valores trazia consequências drásticas na sociedade contemporânea, como as mencionadas por Sennett e Lasch mais acima.

Os filmes da década de 1970 que foram lembrados neste trabalho – entre eles principalmente *Annie Hall*, *An Unmarried Woman*, *Manhattan* e *Kramer vs. Kramer* – refletem a ascensão do individualismo e da busca por uma vida cada vez mais terapêutica, onde as personagens femininas (e os masculinos também) recorrem à prática em busca de autoconhecimento. Em todas essas tramas, a ajuda de um profissional foi crucial para que o

processo de uma vida mais emancipada pudesse se concluir, dando a Annie, Erica, Mary e Joanna a liberdade de seguir adiante de forma mais independente, a partir de escolhas individuais, como o próprio processo de abandono de um amor em prol da carreira ou de um filho para iniciar uma saga de autodescoberta. Isso acaba refletindo o espírito da época que Lasch (1975) aponta, onde a emancipação acontece individualmente, sem apoio e esperança nos movimentos sociais, em políticas públicas, entre outros. Estas mulheres brancas e heterossexuais decidem suas próprias vidas, sem que isso ressoe na de outras no seu entorno.

Entretanto, quando se avança para analisar *Working Girl*, percebe-se que a obra também reflete o seu tempo, que já estava pautada pelo recrudescimento do individualismo na década de 1980, com o avanço do neoliberalismo e do consumismo. Vemos uma trama onde a chegada dos *yuppies*⁷¹ dão o tom, pautando todo o crescimento de Tess a partir do consumo, não mais como um processo de descoberta pessoal. Quando ela precisa emular sua posição social, recorre à imagem da mulher executiva utilizada por sua chefe. E é justamente através da aparência, que torna seu principal trunfo, que ela consegue alcançar seu objetivo. David Le Breton (2006) expõe que a partir desse momento, o corpo se torna um templo sagrado, se transformando num objeto de investimento individual e social, dotado de significância. Apoiado pela teoria de Baudrillard acerca da libertação do corpo, ele explica que o corpo é presença constante na sociedade de consumo, tornando-se um objeto de reverência adorado na terapêutica, na nutrição e na cultura de massa como um todo.

A retórica da alma foi substituída pela do corpo sob a égide da moral do consumo. Um imperativo de prazer impõe ao ator, à revelia, práticas de consumo visando aumentar o hedonismo de acordo com um jogo de marcas distintivas. O corpo é promovido ao título de "significante de *status* social". Esse processo de valorização de si, através do uso de marcas distintivas e mais eficientes do ambiente imediato, depende de uma forma sutil de controle social. (LE BRETON, 2006, p.84)

Para o autor, em tempos de “multidões solitárias”, o corpo se converte em um espelho fraternal do homem. O corpo não está mais oposto à alma e sim, de forma sutil, ao próprio sujeito, como um desdobramento. Desmembrado, ele transforma-se, podendo ser moldado de acordo com o desejo do seu portador. Dessa forma, corpo e homem equivalem-se, pois ao modificar-se a aparência do primeiro, o segundo sente-se também transformado. Em um tempo da modernidade que exige a melhor *performance* de si, ele se torna o seu principal trunfo, um

⁷¹ Sigla para a expressão Young Urban Professional (Jovens Urbanos Profissionais) que era utilizada para denominar jovens profissionais que se importavam com a imagem pessoal no mercado de trabalho, construindo-a a partir do consumo ostentatório.

objeto de preocupação onde investe-se tempo e dinheiro para obter sua melhor versão e beneficiar-se disso, pois sabe-se que o julgamento alheio passa primeiramente pela aparência, principalmente nesse momento da modernidade onde as relações sociais se tornam mais fragmentadas. “Certamente, o corpo torna-se um foco do poder disciplinar. Mas, mais que isso, torna-se um portador visível da autoidentidade, estando cada vez mais integrado nas decisões individuais do estilo de vida” (GIDDENS, 1993, p.42). Giddens (1993) destaca que a dieta (e aqui inclui-se outras práticas de embelezamento) está associada à ideia de poder disciplinar de Foucault, mas vai além, pois entrega nas mãos do indivíduo a responsabilidade pelo seu desenvolvimento e sua aparência. Han (2015) atualiza a ideia de Foucault, salientando que não se vive mais em uma sociedade disciplinar, mas em uma sociedade do desempenho. Sua teoria é mais contemporânea, mas é possível considerar que se delineou entre os anos 1980. Os sujeitos obedientes dão lugar aos empresários de si mesmo, a indivíduos altamente produtivos que não necessitam mais da regulação de instituições disciplinares, pois se autorregulam a fim de entregar a melhor *performance* de si em todas as instâncias da vida cotidiana.

Foi nos anos 1980 que o “culto ao corpo” alçou patamares até então inalcançados. Ana Lucia de Castro (2004) define essa expressão como a preocupação do sujeito em modelar seu “templo sagrado” a fim de aproximá-lo de padrões de beleza hegemônicos. Para isso, apoia-se não só em atividades físicas, mas também em cosméticos, dietas e, mais recentemente, intervenções cirúrgicas. Foi nesse período que houve uma proliferação de academias e da prática de exercícios físicos, tornando os jovens desse momento conhecidos como a “geração saúde”, que erguiam uma bandeira antidrogas (principalmente o tabaco e o álcool) e defendiam o naturalismo e, mais adiante, o sexo seguro, com o advento da AIDS.

Não é só nesse sentido que *Working Girl* está em sintonia com o seu tempo. Conforme Roberta Garrett (2007), que analisa as comédias românticas a partir dos anos 1990, na década de 1970 há uma proliferação de filmes de comédia que ela denomina como “romance nervoso”, pautado pelas criações de Woody Allen, que apresentam o colapso conjugal como uma nova fonte de humor a ser explorada. Essas obras trazem o casal a partir de uma perspectiva onde a fantasia do amor romântico não tem apelo, visto que essa seria uma década marcada pelo aumento vertiginoso dos casos de divórcio, do recrudescimento das lutas feministas e da priorização das expectativas pessoais, como vimos anteriormente. A autora utiliza a teoria de Frank Krutnik para explicar como no final dos anos 1980 e na década de 1990, surgiram novos filmes que evocam novamente o romance com ideais nostálgicos e conservadores nas telas.

Essa estratégia estava situada em acordo com o contexto do neoconservadorismo de Reagan e as políticas de direita em relação à crise da AIDS no mundo, procurando endossar e validar os antigos valores do casamento e da monogamia que passaram por uma turbulência na década anterior, tanto na sociedade quanto no cinema.

[...] intensificar esse desejo de retornar ao romance heterossexual na era contemporânea do revisionismo sexual. Vinte anos após o pico da revolução sexual, o conceito de “casal” está sendo reinvocado como salvaguarda não apenas contra as divisões da vida moderna mas também contra o perigo pós-AIDS da "sexualidade ilícita"⁷². (GARRETT, 2007, p. 98, apud KRUTNIK, 1990, p.172, tradução minha)

Working Girl parece se adequar a esse novo formato da comédia romântica, pois possui um final típico do melodrama tradicional, onde o casal permanece unido em uma vida conjunta nos moldes do conceito de felicidade. A ideia passada para o espectador é de que Tess conseguiu tudo que é importante para uma mulher moderna: não só a carreira, mas também um grande amor. Alcançar somente sua posição profissional não tem apelo o suficiente, necessitando de ter consigo um homem moderno, que a apoie em suas escolhas. Ela não poderia ficar sozinha, pois senão sua vida seria incompleta. Não é à toa que a narrativa ganha destaque justamente nesse momento, quando os movimentos feministas iam perdendo sua força.

No Brasil, o último programa que abordou a condição feminina foi o *TV Mulher* que durou até 1986. Depois disso, veremos o assunto servir de pano de fundo no final da década de 1990, com o seriado *Mulher*, também dirigido por Daniel Filho, e de forma mais esporádica nas telenovelas. Devemos reforçar que nas novelas as mulheres sempre foram as protagonistas, com raras exceções. Entretanto, a abordagem dos problemas do “ser mulher” por um viés feminista e de maneira mais aprofundada, como ocorreu através de *Malu*, não aconteceu mais, mesmo com as pautas do feminismo estando em voga desde 2013. Considerando isso, analisaremos *Malu Mulher* no próximo capítulo a fim de compreender suas rupturas e suas relações com a estrutura melodramática e com o arquétipo das “mocinhas” de até então. Além disso, observar como ocorreu a construção visual de uma heroína abertamente influenciada pelas pautas feministas de alguns movimentos do período.

⁷² “...intensify this desire to return to heterosexual romance in the contemporary era of sexual revisionism. Twenty years after the peak of the sexual revolution, the concept of ‘the couple’ is being reinvoked as safeguard not merely against the divisions of modern life but also against the post-AIDs danger of ‘illicit sexuality’” (GARRETT, 2007, p. 98, apud KRUTNIK, 1990, p.172).

3. MALU MULHER: NASCE UMA HEROÍNA FEMINISTA NA TELEVISÃO BRASILEIRA

No dia 24 de maio de 1979, os telespectadores brasileiros assistiram a um acontecimento inédito em seus televisores: a estreia de um programa protagonizado por uma mulher que não dividia espaço com um par romântico e que discutia a condição feminina, através de um viés feminista - *Malu Mulher*. Era a primeira vez que temas como aborto, sexualidade feminina, homossexualidade, violência doméstica e divórcio eram abordados de forma aberta na televisão nacional, tornando-se um seriado memorável na história da TV brasileira. Neste capítulo analisa-se a construção narrativa e, principalmente, visual desta heroína que destoava das mocinhas que até então tinham passado pelas telenovelas da Rede Globo. Considera-se, primeiramente, as dificuldades de criar uma personagem feminista visto o estereótipo, que aqui será conceitualizado como “o mito da feminista”, amplamente propagado na mídia, até mesmo em veículos alternativos. Procura-se compreender como certos temas, que até então eram tabus na televisão, foram articulados e televisionados em um momento em que a censura ainda imperava no país. Por último, analisar a aparência de Malu pelo viés do figurino desenvolvido por Marília Carneiro, que tinha o desafio de criar um visual que agradasse às mulheres das camadas médias intelectualizadas (principal público-alvo) e rompesse com o já mencionado “mito da feminista” sem se apoiar na feminilidade hegemônica, até então a única representação feminina possível para as protagonistas das produções audiovisuais brasileiras.

3.1. Desviando-se do “mito da feminista” e da “aparência burguesa”

O ano de 2018 mobilizou muitos debates em torno das questões de gênero no Brasil devido à ascensão da extrema direita e que culminou na eleição de Jair Bolsonaro para a presidência da República. Uma série de protestos à sua candidatura aconteceram em diversas cidades do país procurando denunciar suas falas machistas, racistas e homofóbicas, levantando a #EleNão como uma das principais bandeiras dos movimentos. Uma das manifestações que levaram às ruas milhares de manifestantes, organizado por um grupo no Facebook denominado

“Mulheres Unidas Contra Bolsonaro”⁷³, chamou a atenção de membros da família do candidato, conhecidos na política do estado do Rio de Janeiro. Eduardo Bolsonaro, filho do então candidato e que concorria à reeleição como deputado federal na época, fez um discurso em um ato a favor de seu pai que ocorreu um dia após o protesto organizado por grupos feministas. Em cima de um trio elétrico, ele bradou a frase: “As mulheres de direita são muito mais bonitas do que as de esquerda. Não mostram o peito na rua e não defecam para protestar. Ou seja, as mulheres de direita são muito mais higiênicas que as da esquerda”⁷⁴. A frase incomodou muitas feministas, que foram em suas redes sociais postarem imagens próprias a fim de “provarem” sua beleza.

É interessante observar esse episódio da história política do Brasil para atentar-se que, mesmo em 2018, ainda é acionado um estereótipo construído pela aparência que é utilizado contra as feministas desde que os movimentos surgiram, no século XIX, e que as incomoda profundamente, visto a necessidade de provar-se “bela” para rebater. Atacar a aparência faz parte de uma estratégia que funcionou (e funciona) para afastar possíveis militantes e até mesmo simpatizantes dos movimentos. Para compreender as raízes desse problema, investiga-se adiante a concepção e a difusão do “mito da feminista”, que foi propagado pela mídia e que possivelmente influencia na construção de representações no audiovisual, como no caso de *Malu Mulher*.

É necessário entender o “mito da feminista” e, para isso, inicia-se aqui explicando o conceito de estereótipo, fundamental nessa estratégia. João Freire Filho (2004, 2005) destaca que alguns grupos minoritários⁷⁵ como os movimentos negros, feministas e LGBTQIA+, ampliaram o sentido do político, trazendo à luz questões da subjetividade e das emoções que não eram consideradas, como mencionado anteriormente. Dentro desse aspecto, o papel da cultura de mídia ganhou destaque devido ao seu poder de formular, reconhecer e legitimar critérios e modelos de comportamento “adequados” e “deslocados” da sociedade. Tais arquétipos de representação construídos pela mídia, constantemente são apresentados como estereótipos, que se baseiam na redução de características - de um povo, uma raça, um gênero,

⁷³ O grupo no *Facebook* tinha, no período da passeata, cerca de 3,88 milhões de membros e se declarava um movimento espontâneo e apartidário. Disponível em: < <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45700013> > Acesso em: 15 mar 2023.

⁷⁴ MURAKAWA, Fábio. Mulher de direita é mais bonita e higiênica, diz Eduardo Bolsonaro. Disponível em: < <https://valor.globo.com/politica/noticia/2018/09/30/mulher-de-direita-e-mais-bonita-e-higienica-diz-eduardo-bolsonaro.ghtml> > Acesso em 05 dez. 2021.

⁷⁵ Considera-se minorias os grupos sociais que têm suas perspectivas marginalizadas pelas estruturas de poder numa sociedade ou cultura (FREIRE FILHO, 2004).

um grupo marginalizado - a poucos atributos como os traços físicos e de personalidade, a indumentária, entre outros, sendo difundidos como supostamente “naturais”. A partir desse processo, incita-se uma aproximação redutiva com o Outro, o desconhecido.

[...] os estereótipos, a exemplo de outras categorias, atuam como uma forma de impor um sentido de organização ao mundo social; a diferença básica, contudo, é que os estereótipos ambicionam impedir qualquer flexibilidade de pensamento na apreensão, avaliação ou comunicação de uma realidade ou alteridade, em prol da manutenção e da reprodução das relações de poder, desigualdade e exploração; da justificação e da racionalização de comportamentos hostis e, in extremis, letais. (FREIRE FILHO, 2004, p.47)

Peter Burke (2004), em consonância, enfatiza que os estereótipos podem não ser imagens mentais inteiramente falsas, entretanto, tendem ao exagero, distanciando-se da realidade. Trata-se de um método que transforma os outros no “Outro”, que será retratado e enxergado como exótico e distante de quem o idealiza, podendo ser transfigurado em uma ameaça social. Freire Filho (2005) defende que os estereótipos devam ser vistos atentamente pois são “estratégias ideológicas de construção simbólica que visam naturalizar, universalizar e legitimar normas e convenções de conduta, identidade e valor que emanam das estruturas de dominação social vigentes” (FREIRE FILHO, 2005, p.23). Ao instaurar e perpetuar imagens estereotipadas inibe-se a flexibilidade com o diferente e a realidade, dividindo entre “Nós” e “Eles”, o que acaba agrupando o “nós” (que se consideram a norma) em uma comunidade imaginária, enquanto excluem através de processos de violência simbólica, o que não se enquadra nessa idealização. A aplicabilidade desta estratégia mantém o poder nas mãos de organizações dominantes, perpetuando desigualdades e explorações de minorias. O autor aponta que isso faz parte

da tentativa habitual das classes dominantes de modelar toda a sociedade de acordo com sua visão de mundo, seu sistema de valores e sua sensibilidade, de modo que sua ascendência comande, arregimente um consentimento amplo e pareça natural, inevitável e desejável para todos. (FREIRE FILHO, 2004, p.48)

Dentro desse esquema que se impõe sobre diversos grupos minoritários em prol da sólida estrutura burguesa-patriarcal, enfoca-se aqui a criação e difusão de estereótipos de gênero, visto o objetivo desta tese. Primeiramente, define-se o conceito de gênero a fim de compreender algumas questões fundamentais acionando duas teóricas da área, Joan Scott (1995) e Teresa de Lauretis (1994), que possuem abordagens convergentes sobre o tema.

Para Scott (1995), o gênero consiste na conexão integral de duas ideias: “é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e [...] é uma

forma primária de dar significado às relações de poder” (SCOTT, 1995, p.86). Essas proposições são conectadas, ou seja, as representações de poder são afetadas sempre que as relações sociais são modificadas e/ou reorganizadas, não sendo mudanças unidirecionais, pois os gêneros são relacionais. A partir dessa premissa, a autora define que o gênero se constitui a partir de quatro pilares. Em primeiro lugar, os símbolos culturalmente disponíveis que evocam representações simbólicas, como por exemplo, Eva e Maria para a simbologia do ser mulher na tradição cristã ocidental. Em segundo, determinados conceitos normativos que procuram interpretar os significados empregados nos símbolos a fim de limitar as possibilidades metafóricas e contê-las dentro de uma oposição binária fixa que reafirma o significado de masculino e feminino. Esses conceitos são encontrados e perpetuados nas doutrinas religiosas, científicas, educativas, políticas ou jurídicas. O terceiro aspecto concentra-se em analisar o gênero a partir da concepção política, com foco nas instituições e na organização social. Isso significa ir além do olhar comum dos pesquisadores que atribui a construção do gênero principalmente ao sistema de parentesco (focado na família e no lar como uma base da organização social). “O gênero é construído através do parentesco, mas não exclusivamente; ele é construído igualmente na economia e na organização política, que, pelo menos em nossa sociedade, operam atualmente de maneira amplamente independente do parentesco” (SCOTT, 1995, p.87). Por último, Scott considera também a identidade subjetiva dos sujeitos na construção do sistema de gênero. Ela destaca que a psicanálise pode ser uma fonte importante para compreender a reprodução do gênero, mas reforça que as identidades generificadas necessitam ser analisadas a partir do todo, juntamente com uma série de organizações e representações sociais historicamente específicas.

A primeira parte da minha definição de gênero, então, é composta desses quatro elementos e nenhum dentre eles pode operar sem os outros. No entanto eles não operam simultaneamente, como se um fosse um simples reflexo do outro. De fato, é uma questão para a pesquisa histórica saber quais são as relações entre esses quatro aspectos. O esboço que eu propus do processo de construção das relações de gênero poderia ser utilizado para examinar a classe, a raça, a etnicidade ou qualquer processo social. Meu propósito foi clarificar e especificar como se deve pensar o efeito do gênero nas relações sociais e institucionais, porque essa reflexão nem sempre tem sido feita de maneira sistemática e precisa. (SCOTT, 1995, p.88)

Seguindo um direcionamento semelhante, resgata-se aqui o conceito de gênero de Lauretis (1994) que dialoga com a proposição de Scott (1995). Amparada pelos estudos sobre a Tecnologia Sexual de Foucault, a autora segue os passos do filósofo para explicar que assim

como a sexualidade, o gênero não é algo existente a priori nos seres humanos, mas sim “um conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais’ por meio do desdobramento de ‘uma complexa tecnologia política’” (FOUCAULT, 1980, p.127 apud LAURETIS, 1994, p.208). Considerando que Foucault não aprofundou sua compreensão crítica da Tecnologia Sexual para as implicações acerca do gênero, Lauretis amplia a perspectiva pelo viés da diferença, denominando o conceito como Tecnologia do Gênero. Em suas próprias palavras, ela defende que:

(1) Gênero é uma representação – o que não significa que não tenha implicações concretas ou reais, tanto sociais quanto subjetivas, na vida material das pessoas. Muito pelo contrário.

(2) A representação do gênero é a sua construção – e num sentido mais comum pode-se dizer que toda a arte e cultura erudita ocidental são um registro da história desta construção.

(3) A construção do gênero vem se efetuando hoje no mesmo ritmo de tempos passados, como da era vitoriana, por exemplo. E ela continua a ocorrer não só onde se espera que aconteça – na mídia, nas escolas públicas e particulares, nos tribunais, na família nuclear, extensa ou monoparental – em resumo, naquilo que Louis Althusser denominou ‘aparelhos ideológicos do Estado’. A construção do gênero também se faz, embora de forma menos óbvia, na academia, na comunidade intelectual, nas práticas artísticas de vanguarda, nas teorias radicais, e até mesmo, de forma bastante marcada, no feminismo.

(4) Paradoxalmente, portanto, a construção do gênero também se faz por meio de sua desconstrução, quer dizer, em qualquer discurso, feminista ou não, que veja o gênero como apenas uma representação ideológica falsa. O gênero, como o real, é não apenas o efeito da representação, mas também o seu excesso, aquilo que permanece fora do discurso como um trauma em potencial que, se/quando não contido, pode romper ou desestabilizar qualquer representação. (LAURETIS, 1994, p.209)

Dessa forma, deve-se reforçar que a autora reconhece o gênero como um produto e processo de algumas tecnologias sociais ou aparatos biomédicos que definem os sujeitos masculino e feminino. Lauretis, assim como Scott, reforça que ser homem/mulher não se trata do sexo biológico, advindo da natureza, mas sim “a representação de cada indivíduo em termos de uma relação social preexistente ao próprio indivíduo e predicada sobre a oposição ‘conceitual’ e regida (estrutural) dos dois sexos biológicos” (LAURETIS, 1994, p.211). O “sistema gênero” trabalha com as oposições, definindo categorias complementares, mas também excludentes, que formam dentro de cada cultura uma ordem simbólica que associa o sexo a determinadas hierarquias sociais, com valores díspares. Esse sistema seria uma construção sociocultural e um esquema de representação que confere significado – e poder, segundo Scott – aos indivíduos dentro de determinadas sociedades. “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 sociais” (LAURETIS, 1994, p.212).

A autora defende que a construção do gênero se dá a partir de Tecnologias de Gênero que são responsáveis por controlar o campo do significado social, implantando e promovendo uma série de normatividades que reafirmam papéis sociais e delineiam estilos de vida. Essas construções são realizadas e reforçadas durante toda a vida através de “aparelhos ideológicos do Estado”, como a mídia, a família nuclear, as escolas, o judiciário, as religiões, entre outros. Seus estudos destacam o cinema como uma Tecnologia capaz de construir um complexo de costumes, reconhecimentos, associações e disposições que idealizam e produzem o ser “masculino” e “feminino”, instaurando-os como um discurso hegemônico. Essa teoria corrobora com os pilares da construção do gênero que Scott coloca. No caso da autora, pode-se associar o cinema como um aparato tecnológico que contribui para a propagação e reiteração de símbolos culturalmente disponíveis – mitos de purificação, beleza, pecado como intrínsecos ao feminino –, que são frequentemente performados nas telas, legitimando determinadas representações dentro da ordem binária vigente.

Esse processo de sustentação do gênero foi detalhado por Heloísa Almeida (2007), que explica como os produtos culturais distribuídos pela mídia eletrônica conseguem produzir certas construções simbólicas a partir da apropriação de elementos culturalmente disponíveis que circulam dentro da própria mídia a fim de reiterar performances de gênero.

Os produtores dessa indústria pesquisam e buscam elementos culturais que imaginam ser aceitos ou até consensuais no seu público, e se utilizam dessas imagens que consideram parte da cultura dos públicos-alvo que visam atingir, mas ao fazer isso selecionam e reforçam determinados tipos de construção (ALMEIDA, 2007, p.178).

Deve-se salientar que não há uma representação fixa de gênero, mas sim vários “arquétipos”, sendo alguns mais recorrentes, como as “mocinhas” e as “femme fatales”.

Reconhece-se, portanto, que alguns arquétipos (que podem evoluir e frequentemente evoluem para estereótipos) são utilizados no audiovisual (e mesmo na mídia como um todo) com o objetivo de definirem e limitarem as mulheres dentro de determinados comportamentos que, quando adequados, são apresentados como positivos, e quando desviantes, são exemplos a se distanciar. Rachel Moreno (2017) expõe que as representações femininas giram em torno de cuidadoras da família, donas de casa ou objetos sexuais, reduzindo as possibilidades

oferecidas às mulheres por Tecnologias de Gênero como o cinema, que não motivam as espectadoras a se perceberem em outros papéis sociais.

No entanto, um estereótipo merece atenção devido a conexão específica com o objeto deste trabalho: o da mulher feminista. Desde o surgimento dos movimentos, é possível encontrar na mídia uma marginalização das militantes, definindo-as como mulheres “macho” (CASTRO, 1996), que queriam se masculinizar (apontado como algo extremamente negativo) e que ameaçavam a composição da família nuclear, que era o principal pilar da sociedade, ou seja, da moral burguesa. Eram frequentemente rechaçadas como “feias”, “mal-amadas” e frustradas, estereótipo este utilizado até hoje como vimos acima, sempre calcado na aparência. Segundo Naomi Wolf (1992), criou-se uma mística em torno da beleza feminina justamente por ser a última amarra que o sistema burguês-patriarcal ainda possui para controlar e limitar a vivência feminina e a inserção na militância. Com o avanço das conquistas políticas para as mulheres, mérito das lutas feministas, elas conseguiram se libertar da mística feminina que Betty Friedan analisou. Entretanto, as instâncias masculinas necessitavam manter o controle sobre as mulheres, apelando para o que a autora denomina como “o mito da beleza”.

A reação contemporânea é tão violenta, porque a ideologia da beleza é a última das antigas ideologias femininas que ainda tem o poder de controlar aquelas mulheres que a segunda onda do feminismo teria tornado relativamente incontroláveis. Ela se fortaleceu para assumir a função de coerção social que os mitos da maternidade, domesticidade, castidade e passividade não conseguem mais realizar. Ela procura neste instante destruir psicologicamente e às ocultas tudo de positivo que o feminismo proporcionou às mulheres material e publicamente. (WOLF, 1992, p. 13)

Wolf considera, porém, que esse mito foi algo desenvolvido a partir dos avanços dos feminismos ao redor do mundo, sendo pensado pela autora em um período em que alguns pesquisadores denominam como “pós-feminismo”, que ocorre a partir da década de 1990, quando nasce um sentimento antifeminista na mídia após as conquistas adquiridas nas lutas das mulheres nas décadas de 1970 e 1980 (MCROBBIE, 2009). Neste trabalho, apesar de apresentar autoras que trabalham especificamente com esse momento, consideramos que “o mito da beleza”, ou seja, a aparência como uma importante arma contra o avanço dos feminismos, é acionado desde o princípio dos movimentos, criando um estereótipo da feminista que procura afastar as mulheres das lutas, algo que até hoje, quando as discussões de gênero ganharam espaço na mídia novamente, ainda são recorrentes frases como “não sou feminista, sou feminina”. Juliana Mello Souza (2017), também estudiosa do pós-feminismo, aponta que a figura da feminista é constantemente representada na mídia como oposta aos ideais de

feminilidade instaurados pelas instâncias midiáticas. As representações das militantes direcionam-se constantemente para seu caráter “desviante” da norma. E a normalidade está em ser feminina.

O “mito da feminista”, nomenclatura escolhida aqui para definir esse estereótipo, remete a outra imagem estrategicamente criada no imaginário social que também servia para controlar manifestações indesejadas pela burguesia: o “mito da bruxa”. Conforme Silvia Federici (2017), a caça às bruxas dos séculos XVI e XVII, se tratou de uma estratégia promovida por uma classe política que temia a diminuição da população e acreditava que os altos índices populacionais aumentariam a riqueza de uma nação. Essa hipótese se confirma já que o período marca o apogeu do mercantilismo e início dos registros demográficos, que demonstravam uma queda na taxa de natalidade⁷⁶. As bruxas realizavam o trabalho de parteiras e detinham o conhecimento do controle reprodutivo feminino, algo que passou a ser criminalizado e perseguido fortemente. Junto com elas, as prostitutas também tiveram sua profissão criminalizada, instaurando o início da nova disciplina sexual para as mulheres que condenava as práticas não reprodutivas da sexualidade feminina.

A caça às bruxas foi, portanto, uma guerra contra as mulheres; foi uma tentativa coordenada de degradá-las, de demonizá-las e de destruir seu poder social. Ao mesmo tempo, foi precisamente nas câmaras de tortura e nas fogueiras onde se forjaram os ideais burgueses de feminilidade e domesticidade. (FEDERICI, 2017, p. 334)

Dentro dessa prática, que perseguiu e assassinou milhares de mulheres, criou-se o estereótipo da bruxa, uma “velha feia”, que já não era fértil obviamente, e que, portanto, não tinha direito a uma vida sexual, se entregando apenas pelo prazer carnal, altamente condenado. Em depoimento de um dos demonólogos do período, ele escreveu: “[...] sempre espalhando maquiagem no rosto e depilando os pêlos pubianos, ainda exibem seus peitos moles e murchos e tentam provocar, com trêmulos cochichos, apetites lânguidos [...]” (FEDERICI, 2017, p. 347). A aparência também era uma questão importante para demonizar as adeptas das práticas (e as que foram denunciadas sem nenhuma prova concreta). Eis que a feminilidade é colocada como o oposto dessas mulheres “demoníacas”, algo que deve ser almejado, pois quem gostaria de ser associada a uma bruxa naquele momento e mesmo séculos depois, visto que o estereótipo permaneceu vivo no imaginário social após a finalização da perseguição. Aciona-se o “mito da bruxa” neste trabalho devido à semelhança das práticas de enxovalhamento que ocorreram e

⁷⁶ No século XVII, os Estados em que a caça às bruxas foi uma realidade também tiveram um crescimento demográfico (FEDERICI, 2017).

ocorrem também com as feministas que, a partir de um estereótipo fundamentado principalmente pela aparência, foram consideradas uma ameaça à família nuclear burguesa devido a sua “masculinização” e que deveria ser combatida em favor da manutenção dos privilégios de uma classe.

Conforme Simmel (2008), em seus estudos sobre a moda no século XIX e início do XX, a aparência sempre foi um trunfo social para as mulheres. Devido à sua frágil posição na sociedade burguesa que as controlava a partir da ideia da preservação de uma boa reputação, - fundamental para o bom casamento que era a maior conquista que uma mulher poderia alcançar - elas recorriam à uma imagem conforme, a formas de existência pré-aprovadas pelos ditames burgueses. A partir da imitação de padrões hegemônicos, conseguiam transitar pelos espaços públicos com a segurança de estarem adequadas em uma sociedade que não tolerava erros. Ainda segundo o autor, foi também a partir da moda que muitas mulheres conseguiram demonstrar alguns traços de personalidade, visto que, confinadas ao ambiente doméstico, tinham raras chances de se destacar, diferente dos homens, que conseguiam sobressair a partir de suas profissões e façanhas.

Portanto, torna-se compreensível que muitas mulheres passem a considerar a aparência como uma questão fundamental para a sobrevivência em sociedade, graças ao seu valor no mercado de bons casamentos, já que por muito tempo foram negligenciadas na conquista de outros domínios sociais. Essa relação de dependência foi tão bem arquitetada que permaneceu sólida mesmo após a conquista de novos espaços e possibilidades de vivências múltiplas. (CASTRO, 2020, p.226)

Mesmo diante de um ambiente menos coercitivo para as mulheres, que é sentido na moda desde a década de 1960, quando houve maior abertura para experimentações e estilos mais livres, a indústria da beleza feminina não perdeu sua força nem com os avanços dos movimentos feministas. Pelo contrário, as discussões em torno da mulher fizeram com que o sistema adaptasse seus discursos a uma forma mais lapidada, defendendo que as práticas de embelezamento são necessárias para os cuidados de si. Caso a mulher não queira se curvar diante dos revolucionários tratamentos da cosmética, estaria negligenciando o seu próprio bem-estar, algo ainda mais perverso do que as imposições de outrora (SANT’ANNA, 1995). Isto caminhou, concomitante ao avanço do individualismo, para que as mulheres enxergassem seu corpo de maneira fragmentada, tornando-se vigilantes atentas e punitivas sobre cada parte do seu físico: “[...] nariz, olhos, lábios, pele, ombros, seios, quadris, nádegas, pernas são objeto de

uma autoapreciação, de uma autovigilância que acarretam ‘práticas de si’ específicas, destinadas a valorizar e a corrigir tal ou tal parte do físico” (LIPOVETSKY, 1999, p. 117).

Combinado à aparência, “o mito da feminista” também era associado à lesbianidade, que dentro de uma sociedade heteronormativa, servia para afastar de vez as mulheres dos movimentos. Ao conhecer estas questões, é possível admitir o porquê de muitas mulheres não aderirem aos movimentos, mesmo sendo simpatizantes de pautas que colaboram para uma melhor condição de suas vidas. O medo da inadequação e do julgamento ainda persiste.

No Brasil, o “mito da feminista” foi propagado em veículos da mídia desde o começo do século XX, quando os movimentos ganharam destaque. Segundo Mayra Castro (1996), revistas como a *Eu Sei Tudo* e *Careta*, traziam em suas páginas caricaturas das militantes pelo direito ao voto como “mulheres-macho”. Mais adiante, quando os feminismos atraíram ainda mais atenção da mídia, no período das décadas de 1970 e 80, é possível encontrar tal depreciação até mesmo na imprensa alternativa de oposição ao governo militar, como mostra o trabalho de Rachel Soihet (2006) sobre as páginas do jornal *O Pasquim*, expoente na resistência ao regime. A autora analisa algumas charges produzidas por Ziraldo, fundador e posteriormente diretor do periódico, que foram publicadas no *Jornal do Brasil*, um dos maiores veículos de comunicação do país na época. Seguindo à risca o “mito da feminista”, Ziraldo utilizava de estereótipos para atacar as militantes, principalmente pelo viés da aparência, que fica visível em um de seus trabalhos que repercutiu de forma negativa para muitas militantes no período:

Figura 1: Charge feita por Ziraldo para o Jornal do Brasil em 1980.



Fonte: (SOIHET, 2006, p. 50).

Na representação, Ziraldo apropria da frase “Nosso corpo nos pertence” que, segundo Mirian Chrystus na entrevista concedida, era um slogan dos movimentos feministas do período, e a coloca sendo pichada por duas mulheres distintas. À esquerda, onde os dizeres estão escritos corretamente, subentende-se que é a feminista, retratada aqui de maneira “masculinizada”, com traços retos, postura dura e agressiva (atente-se às mãos). Os cabelos são curtos e as roupas, camiseta e calça, são mais associadas ao guarda-roupa masculino. Na imagem da direita, quando o autor faz um trocadilho com a frase escrevendo “nossos corpos nus pertencem”, a representação se torna discrepante. Com todos os signos de feminilidade aparentes - delicadeza, curvas, cabelos longos, mãos leves - a segunda representação é inversamente proporcional à primeira, ficando evidente o quanto Ziraldo desqualifica as feministas a partir do estereótipo analisado acima. Além disso, também deve-se reconhecer a hipersexualização que Ziraldo utiliza na caricatura da segunda mulher, que é apresentada como um objeto de desejo alienado à vontade dos homens, principalmente por estar escrevendo uma frase de cunho machista. A impressão que fica é que para o autor, só há duas possibilidades de representação feminina: a feminista “masculina”, demonizada e colocada em um limbo identitário, e a “verdadeira” mulher, um modelo de feminilidade exacerbado, objeto de prazer para o olhar masculino.

Algumas militantes não gostaram do tom utilizado e resolveram protestar pichando o muro da casa do cartunista com os dizeres: “Ziraldo, o Doca Street do humor”. Soihet (2006)

pontua que, a partir de então, ele começou a expressar sua opinião acerca do feminismo em várias de suas charges em *O Pasquim*. Em uma “charge-resposta” sobre o ocorrido, é possível observar claramente a questão da beleza como forma de depreciação retornando.

Figura 2: Charge de Ziraldo feita para o jornal *O Pasquim* em 1980.



Fonte: (SOIHET, 2006, p. 51).

A representação estilística das feministas continua com as mesmas formas da charge anteriormente mostrada. Mas, se antes não tivesse ficado claro através dos traços, dessa vez o próprio texto fica incumbido de esclarecer para o leitor o que o cartunista pensava sobre a aparência das militantes: “Duas mulheres feias e uma pessoa do sexo masculino”⁷⁷. É interessante como outras características que poderiam afetar diretamente a personalidade dessas feministas não são apontadas, bastando “feia”, algo tão subjetivo, ser suficiente.

⁷⁷ Na charge, Ziraldo menciona que essas mulheres foram ajudadas por uma “pessoa do sexo masculino”. Nota-se que ele não define o ser como homem, pois aponta que deve haver um desvio em um homem que colabore com tais práticas. Fica clara sua intenção quando ele menciona “meu sonho mesmo era trabalhar no “Lampião”. *O Lampião da Esquina* era um jornal da imprensa alternativa destinado ao público homossexual que circulou entre os anos 1978-81 no Brasil. A partir dessas frases percebe-se que havia também uma depreciação do autor para com os homossexuais, que não são designados nem como parte do gênero masculino. Uma breve curiosidade é que os homossexuais, que tinham suas práticas aceitas em muitas partes da Europa até o Renascimento, também passaram a ser condenados junto com a caça às bruxas. A etimologia da palavra faggot (uma das palavras mais ofensivas para desqualificá-los na América do Norte) vem do fato dos homossexuais serem utilizados para acender as fogueiras que as bruxas seriam queimadas (FEDERICI, 2017).

A aparência sempre foi uma questão relevante na abordagem sobre as militantes, mesmo em casos em que a grande mídia “apoiava” as manifestações. Em uma reportagem analisada por Mayra Castro (1996), surge o seguinte trecho:

Exemplo disso é reportagem com foto em *Mais* sobre Germaine Greer, uma modelo que se tornou feminista. O texto de chamada da reportagem diz o seguinte: "Feministas são mulheres frustradas, feias, 'masculinizadas', pensam muitos (e muitas). Mas Germaine Greer está aí para provar que não. E Jane Fonda, outra feminista, também(...)." Na foto, G. Greer está de biquíni, sentada, rindo, cabeça jogada para trás, cabelos compridos ao vento. Realmente nos passa a imagem de uma mulher feminina e feliz. Jane Fonda foi contemplada nesta matéria sob o mesmo enfoque: é possível ser bonita e ser feminista. (CASTRO, 1996, p. 113)

Em seu trabalho, a autora cita outros exemplos para constatar que, nas revistas de grande tiragem, só era possível destacar o feminismo a partir de uma abordagem que deixasse claro que essas mulheres não haviam abdicado de sua “feminilidade” em prol da luta por melhores condições de vida. Nesta questão, há dois lados importantes que devem ser considerados. De fato, havia um interesse, até mesmo por alguns grupos feministas, de romper com esse estereótipo que era amplamente difundido até em ambientes de esquerda. Entretanto, essa estratégia parece estar mais próxima ao fato de que nenhum veículo da grande imprensa, que trabalha para a manutenção do capitalismo, teria interesse em ameaçar uma fonte tão lucrativa quanto a indústria da beleza. Nesse sentido, recorre-se à Angela McRobbie (2009), que, ao falar sobre o pós-feminismo, explica a abordagem do “novo feminismo” na mídia a partir da década de 1990. Para a autora, o sistema incorporou alguns elementos mais “abordáveis” dos movimentos, como a ideia de “empoderamento” e “escolha”, e transformou em um discurso mais individualista, voltado para o consumo, na ideia de substituir (e encobrir) pautas de fato disruptivas, que contribuem para vivências femininas menos tuteladas. O propósito seria apagar, ou pelo menos diminuir, a importância dos movimentos para as mulheres, principalmente as mais jovens.

Considera-se aqui que essa teoria, no que se refere às táticas de mapear temas mais palatáveis e apresentar ao público aquilo que lhe é conveniente, já tinha suas raízes desde a eclosão dos movimentos feministas de 1970 e 1980. Esta ideia, inclusive, perpassa por vários momentos deste trabalho, pois trata-se de uma estratégia muito utilizada na mídia ao abordar assuntos que não estão de acordo com o sistema burguês-patriarcal. No caso das revistas analisadas por Castro (2012), era de interesse investir em feministas “mais apropriadas”, que não iriam na contramão dos discursos encontrados naqueles veículos. “São representações que

evidenciam, assim, negociações identitárias que obrigatoriamente devem convergir para representações que não colidam e não desestabilizem o ordenamento social” (SOUZA, 2017, p.77). Além de não serem imagens subversivas, ainda dão aos veículos um verniz de modernidade necessário para se manter influentes em momentos de mudanças sociais.

Dentro do contexto analisado, é perceptível que as feministas eram citadas ou a partir de um estereótipo que as degradava ou na falsa ideia de mostrar sua pluralidade - sendo essas representações pautadas por uma performance de feminilidade hegemônica. Elizabeth Wilson (1989), diante dessa questão, aborda em seus estudos sobre a moda e os feminismos que, na verdade, as militantes da segunda metade do século não tinham um “uniforme”, existindo uma vertente que se vestia com roupas decorrentes das tendências do período e outra que se apropriou de elementos da moda masculina para criar um visual afirmativo. Não é possível falar em “moda feminista”, mas sim em uma influência dos movimentos na moda. Nas imagens abaixo, uma retirada do arquivo do jornal *Estado de Minas* sobre o ato “Quem ama não mata” e outra do acervo pessoal de Mirian Chrystus que nos foi cedida para esse trabalho, é notável como as aparências são plurais.

Figura 3: Ato “Quem ama não mata” em 18 de agosto de 1980.



Fonte: Arquivo Estado de Minas. Disponível em: <
https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2018/11/02/interna_pensar,1002486/quem-ama-nao-matadois-tempos.shtml> Acesso em: 21 dez. 2021.

Figura 4: Militantes do movimento feminista "Quem ama não mata" na frente da pichação que nomeou o grupo na imprensa.



Fonte: Acervo pessoal de Mirian Chrystus.

Seus estilos, portanto, eram múltiplos, assim como suas filosofias, suas abordagens e seus modos de ação. Se não é possível falar em feminismo no singular (ERGAS, 1991; PERROT, 2007), como explicado anteriormente, também não é possível definir uma aparência da mulher feminista, tampouco enquadrá-la dentro de um estereótipo. Qualquer tentativa é uma estratégia bem articulada para minar o avanço dos movimentos.

Esta reflexão sobre a representação de mulheres feministas na mídia e suas implicações sociais tem o propósito de pensar algumas questões diante de nossos objetos, principalmente *Malu Mulher*: como a Rede Globo, a emissora com o maior alcance do país e apoiadora do regime militar, criou a imagem de uma personagem concebida nos moldes das agendas feministas da classe média paulista? Diante da importância dessa questão para as militantes, havia desafios para a narrativa e para a figurinista Marília Carneiro: apresentar uma imagem que agradasse às feministas (visto o desejo da emissora de transpor uma imagem progressista), rompendo com o estereótipo que as cercavam ao mesmo tempo que não caísse nos visuais femininos imersos no exagero que eram frequentes nos melodramas do período (pois a aparência aburguesada também não era bem-vista por muitas militantes). Afinal, uma produção audiovisual da emissora no Brasil possuía o poder de influenciar os hábitos de consumo das telespectadoras e, o que mais preocupava os militares e os conservadores, os pensamentos acerca de temas até então considerados “imorais”.

3.2. Uma “pedagogia feminista” na televisão brasileira

Para tratar de assuntos de cunho feminista em um país conservador, governado por militares que ainda mantinham as rédeas curtas através da censura, eram necessárias algumas articulações na narrativa de *Malu Mulher*. Para inserir essas novas questões, que já eram abordadas no cinema *hollywoodiano* de maneira mais aberta e que foram discutidas no Brasil apenas mais ao fim da década de 1970, foi importante a construção de uma “pedagogia feminista” (ALMEIDA, 2014), que fez com que uma “negociação dos sentidos” fosse estabelecida para que a trama conseguisse convencer seu público-alvo (as mulheres urbanas escolarizadas de classe média). Além disso, contribuiu na reformulação da imagem da Rede Globo como um veículo progressista, oportuno para o período em que a ditadura – apoiada pela própria emissora – se enfraquecia no Brasil.

Dentre as escolhas da produção destaca-se, primeiramente, a nomeação de Regina Duarte para o papel de Malu. A atriz já tinha uma carreira consolidada na televisão brasileira, marcada pela interpretação constante de “mocinhas” na década de 1970, como a admirada Simone de *Selva de Pedra* (1972), a Cecília de *Carinhoso* (1973), a Ritinha de *Irmãos Coragem* (1970) e a Patrícia de *Minha Doce Namorada* (1971), de onde surgiu o apelido de “namoradina do Brasil”. Dentro do *star system*⁷⁸ da Rede Globo, a atriz já estava definida como o arquétipo da “moça de família” para o público brasileiro, uma imagem adequada para o período militar que lhe rendeu muitos louros. O diretor Daniel Filho, em entrevista para o jornal *Folha de S. Paulo*, enfatizou que a seleção da atriz não foi por acaso, ao contrário, era um desejo que partia dele:

A escolha de Regina Duarte era muito importante para mim. Como ela era tão querida como a menina, a namoradina da novela das oito, eu queria colocá-la como uma desquitada, tomando porrada do marido. Isso ia tocar direto nas pessoas. Briguei bastante para que ela fizesse o papel. (MATIAS, 2019)⁷⁹

⁷⁸ Surgido entre 1913 e 1914, o *star system*, ou sistema de estrelas, é uma nomenclatura aplicada para denominar uma prática da indústria cinematográfica de transformar seus atores em mercadorias passíveis de serem consumidas e fabricadas. A partir desse período, a indústria percebeu como a presença de determinados atores gerava uma comoção no público, levando multidões às salas. Dessa forma, com um poder de cativar o espectador, estes astros vendiam produtos fora das telas e ganhavam produções para si onde desenvolviam papéis que se encaixavam num determinado arquétipo, como as mocinhas, as *vamps*, entre outros (CABRAL, 2018).

⁷⁹ MATIAS, Karina. 'Malu Mulher' não votaria em Bolsonaro, afirma Daniel Filho, criador da série, que completa 40 anos. Disponível em: <<https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2019/05/malu-mulher-nao-votaria-em-bolsonaro-afirma-daniel-filho-criador-da-serie-que-completa-40-anos.shtml>> Acesso em: 05 jan. 2022.

Ter Regina Duarte trocando o papel de “namoradinha” para o de “desquitadinha” se tornava central para a produção em alguns sentidos. Não só porque a partir de Regina já existiria uma curiosidade do público em acompanhar esse rompimento com a imagem da atriz, garantindo audiência, mas, principalmente, para a criação de uma aliança com o espectador, que ainda não era familiarizado com uma heroína como Malu. Deve-se mencionar que o seriado também servia para Regina Duarte modificar sua própria imagem. Apesar da fama de “namoradinha do Brasil” lhe render bons frutos, acabou limitando a atriz a um determinado arquétipo e, em meados dos anos 1970, parece que o desejo de romper com isto aflorou. Em entrevista para a revista *Veja* declarou que estava “com raiva” de seu papel de atriz e mulher: “Era tudo coisa já vista, já feita. [...] Os autores escreviam sempre papéis adequados à minha imagem. Tinha a impressão de um trator passando em cima de mim” (*VEJA*, 18 de julho de 1979, p.49)⁸⁰. Na tentativa de repaginar-se, Regina largou a televisão por um tempo para se dedicar ao teatro, onde produziu e atuou no espetáculo *Reveillon* (1975)⁸¹ interpretando a prostituta Janete. No seu retorno à televisão, estava escalada para dar vida à Stela em *Despedida de Casado* (1977), uma mulher que se encontrava em um casamento fracassado e que vivenciava uma sexualidade mais livre. Esse papel seria o responsável por quebrar o ciclo de “mocinhas” da atriz na TV e mostrar sua versatilidade, porém a censura interferiu, como vimos no primeiro capítulo. Com o veto da exibição de *Despedida de Casado*, Walter George Durst fez às pressas uma novela para passar no horário da censurada, reciclando o elenco da trama. Foi ao ar Nina, às 22h, estrelando Regina Duarte como uma contestadora professora dos anos 1920. Muitos veículos consideram que foi a partir desse personagem que a atriz começou a reescrever sua história na teledramaturgia. Entretanto, as contestações de Nina ainda não eram tão disruptivas como foram as de Malu para sua época.

Havia algumas semelhanças entre Malu e Regina: tinham a mesma idade, estavam desquitadas, com filhos e tendo que conciliar maternidade e carreira. Além disso, Malu era o nome da primeira personagem que Regina interpretou na TV, na novela *A Deusa Vencida*, em 1965. Foi a própria intérprete que resolveu batizar Malu assim, como forma de reescrever sua própria trajetória (*VEJA*, 18 de julho de 1979)⁸². “[...] a mesma Globo que construiu a Regina-Namoradinha procura agora esculpir a Regina-Descasada” (*VEJA*, 18 de julho de 1979, p.46).

⁸⁰ A viajante solitária. *Veja*, nº567, 19 jul. 1979, p.49.

⁸¹ A peça era dirigida por Paulo José e encenada no Teatro Anchieta em São Paulo.

⁸² A viajante solitária. *Veja*, nº567, 19 jul. 1979, p.46.

Essa aproximação entre a intérprete e a personagem é percebida, inclusive, no próprio texto da série. No primeiro episódio, *Acabou-se o que era doce*, de Euclides Marinho, Malu é uma dona de casa que espera seu marido chegar do trabalho e encontra-se frustrada com seu casamento e seu papel social. Quando ela e Pedro Henrique (Dennis Carvalho) discutem, Malu vocifera: “pra mim chega! Sempre fui bem comportada, bem educada, obediente”. Em alguns diálogos ele pontua: “mocinha de família do jeito que você é?”, “moça fina, de família”. Nas entrevistas encontradas nos jornais *O Globo* e *Folha de S. Paulo*, Regina Duarte constantemente fala de Malu na primeira pessoa, como se a personagem, na verdade, fosse ela mesma. Malu “é” Regina: uma mulher das camadas médias que está se desprendendo de seu papel tradicional e tendo que aprender a lidar com as novas possibilidades de uma vida mais emancipada. E Regina, que era o “exemplo da vida real”, também tinha sua trajetória parecida com a de inúmeras mulheres que passavam pelo mesmo processo naquele momento. Dessa forma, criava-se uma identificação profunda com a telespectadora que via uma junção de personagem-intérprete que dava credibilidade à nova heroína e a aproximava de uma parcela da audiência.

A personagem Malu é constituída, assim, a partir da *persona* pública da atriz Regina Duarte. A simpatia inicial provocada por determinada personagem ou produto cultural vincula-se a um sistema de estrelato, que constrói tipos públicos, *personas*, para esses atores. Regina Duarte, ou melhor Malu, pode falar abertamente sobre um tema polêmico como legalização do aborto, na medida em que a personagem é personificada como “boa moça”. Neste caso, a imagem pública da atriz mistura-se à imagem das personagens que interpretou, mas, mais do que isso, há uma aproximação entre a vida da atriz, suas experiências, e as personagens que interpreta. (ALMEIDA, 2012, p.128)

Esse laço entre personagem-atriz contribui para criar o que Jason Mittell (2015) denomina como relação parassocial, fundamental para que o público “perdoe” Malu nos momentos em que ela rompe com a norma burguesa-patriarcal. Em situações como o auxílio em um aborto, a investida em um relacionamento com um homem casado, ou mesmo o simples ato de se divorciar - que apesar de crescer significativamente naquele momento, ainda era um tabu na sociedade - era necessário que essa aliança permanecesse sólida para que a audiência não abandonasse o programa. Pelegrini (2017) complementa a importância dessa questão destacando que o efeito cumulativo dos deslizes de um personagem tem a capacidade de modificar o comportamento de audiências conservadoras. No caso de *Malu Mulher*, que pretendia trazer um viés progressista para a televisão brasileira, essa questão torna-se fundamental.

É interessante destacar que, segundo Regina Duarte (O GLOBO, 03 de abril de 1980)⁸³, apesar da fusão entre atriz-personagem que sempre ocorria com ela, Malu foi o primeiro projeto em que a intérprete recebeu menos cartas do público. Para ela, a hipótese para este acontecimento concentrava-se na ideia de que o programa causava uma reação imediata de discussão para o público. Deslocava o telespectador do mundo da ficção que gera sonhos e identificações afetivas para focar nos problemas do cotidiano, que se aproximavam mais da “vida real”.

Outro fator importante na trama era a profissão da heroína. Ao escolherem a sociologia como a área de trabalho que Malu estava inserida, ela tinha o conhecimento sobre os dados da população brasileira, os principais debates dos movimentos sociais, mesmo em um período em que a ditadura não possibilitava avanços. “Assim, Malu se aproxima das questões sociais, esmiúça o coletivo, se torna consciente da ‘condição da mulher’ na época e passa a refletir e discutir sobre os vários temas que afligiam as mulheres” (SÁ e ALVES, 2014, p.198). No caso de uma série que discute o gênero, ter uma socióloga como protagonista faz com que algumas estatísticas cheguem ao telespectador de forma mais “natural”, mascarando o tom pedagógico por trás da trama. Também salienta-se que a profissão encontrava-se marginalizada no período militar, pois a disciplina havia sido banida dos cursos de ensino médio no país⁸⁴. Desta forma, trazer uma protagonista exercendo tal ocupação colocava Malu em uma posição social vulnerável – pois ela não tinha carteira assinada, vivendo de “bicos” – e dava visibilidade à área, que sofria com a censura.

A estrutura do seriado era híbrida, seguindo o esquema episódico e capitular em conjunto. No primeiro, “cada unidade discursiva mostrava um arco dramático completo; uma situação se colocava aos personagens e estes buscavam devolvê-la ao seu estado inicial até o fim do episódio. No episódio seguinte, outra situação completamente autônoma repetia a fórmula.” (PELEGRINI, 2019, p.145). Conforme Pelegrini (2019), tal estrutura, que é frequentemente utilizada na comédia de situação, acaba se deparando com um problema: o personagem se torna muito plano, pois não tinha tempo de tela para apresentar seus traços de personalidade e suas tensões internas. Nesse sentido, *Malu Mulher* mesclou essa forma com a estrutura capitular, onde o arco dramático completo é apresentado linearmente a cada episódio,

⁸³ Regina Duarte, de “namoradina do Brasil” à maturidade sempre reconquistada. *O Globo*, Rio de Janeiro, 03 abr. 1980, Caderno Cultura, p.37.

⁸⁴ Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/sociologia/sociologia-bibliografia.htm>> Acesso em: 12 jan. 2022.

semelhante ao que foi feito com *The Mary Tyler Moore Show*, outra série que necessitava de construir uma aliança forte entre a protagonista e o espectador (PELEGRINI, 2017). Malu se deparava a cada semana com um conflito diferente, mas suas experiências eram assimiladas e ela ia amadurecendo diante do espectador que, por sua vez, entretido com seus dramas, crescia junto com a heroína - “abrindo sua mente” para os temas polêmicos.

O amadurecimento de Malu era uma estratégia importante para manter a conexão com o público. A personagem, principalmente em temas mais polêmicos, como no episódio *Ainda não é hora* de Euclýdes Marinho, não tinha uma opinião pautada na cartilha dos feminismos desde o começo, pelo contrário, ela tem suas convicções transformadas durante o desenrolar da trama. Quando Malu é convocada por Jô (Lucélia Santos) a ajudá-la com a interrupção da gravidez, ela aponta assertivamente que é contra o procedimento, alegando que também engravidou jovem e que mesmo assim optou por ter Elisa e que Jô deveria fazer o mesmo. Antes delas terem a conversa sobre o assunto, em um momento de descontração entre Jô e Elisa, Malu adverte a filha docilmente sobre estar pensando em namoros quando a menina prontamente pergunta “cadê a mãe liberal?” e Malu responde “liberalidade é diferente de libertinagem” aos risos. Esse é o tom que a protagonista inicia a discussão com Jô. Porém, no desenrolar da conversa, a moça a convence de que seu caso é mais complexo, visto que ela é pobre e não é casada com Jorginho (Fábio Junior). Essa postura de Malu, iniciada com uma visão conservadora e que compreensivamente enxerga as nuances da situação e se torna uma defensora da legalização do aborto, demonstra sua tridimensionalidade, diminui seu caráter pedagógico e a aproxima do público que, assim como ela, pode vir a ponderar suas crenças e modificá-las.

Conforme Heloísa Almeida (2014), as intimidades, as subjetividades, foram pontos importantes para a construção narrativa de *Malu Mulher*. A ideia de captar e retratar uma mudança social que estava em curso, necessitou de explorar a trajetória de vida não só de Regina Duarte mas da produção como um todo. Em entrevista concedida no dia 24 de maio de 2022, Marília Carneiro, a figurinista principal da produção, explica um pouco desse processo:

Malu, na minha cabeça, era a vida que a gente tava vivendo, eu, Daniel, Euclýdes... nosso grupinho vivendo aquilo, nos separando, com filho pequeno, correndo atrás, começando a arranjar outros namorados. Vários episódios de coisas que aconteceram com ela, era mais ou menos o que tava acontecendo no nosso grupo. Era um grupo, nessa época, muito fechado, nós trabalhávamos juntos e nos divertíamos juntos... [...] A gente se encontrava na casa do Daniel, que ele tinha acabado de se separar e, como ele era o mais rico de todos, a geladeira

dele era mais farta, a gente ficava lá, mexia em tudo, brincava, jogava... ele não tinha criancinha pequena com ele, ela ficava com a mãe e sábado e domingo com ele, então, eu me lembro muito, Daniel alugou um apartamento no Leblon e era o “point” pra a gente lá. (informação verbal)⁸⁵

Em entrevista ao jornal *O Globo* (24 de maio de 1979), a produção de *Malu Mulher* fala da protagonista como um “pedaço de si” ou um reflexo da mulher de classe média do cotidiano, sempre na tentativa de colocá-la próximo à realidade. Euclides Marinho diz: “Os problemas que Malu vive são os meus. E, para mim, isso é fundamental, porque não sou bom de imaginação, e sim de observação. O meu trabalho é muito baseado na emoção” (O GLOBO, 24 de maio de 1979, p.37)⁸⁶. Ao falar sobre a protagonista, o autor deixa claro sua aproximação com as questões abordadas no seriado e o intuito de refletir uma realidade, ainda que pautada em uma parcela pequena da sociedade. Já Lenita Plonczynski, também autora, aprofunda ainda mais sua relação com Malu, principalmente por ser uma mulher de classe média que vivenciava as mudanças em curso:

Malu casou-se aos 20 anos por amor. Antes de saber o que era a vida, já era mãe. Acho que essa é a história de todas as mulheres. Por isso, Malu sou eu e tantas outras mulheres que estão vivendo agora, tomando consciência. É uma pessoa que aprendeu muito através do sofrimento, e um dia teve a coragem de dizer não ao seu casamento. “Quero o amor, sim. Quero o casamento, sim. Mas não quero isso que me sufoca, reprime, isola e marginaliza”. Tudo isso ela aprendeu durante todos os anos em que ficou em casa, com as lágrimas caindo dentro da panela de feijão, sem perceber que o mundo estava correndo lá fora. Foi um longo caminho. Por outro lado, quando ela rompe com o casamento, é como se o mundo desabasse sobre sua cabeça, porque ela resolveu um dos seus problemas, mas sobraram centenas de outros. Essas coisas que são resolvidas no dia-a-dia da mulher é que serão levantadas por *Malu Mulher*, uma série que, pra mim, escritora, é da maior importância. (O GLOBO, 24 de maio de 1979, p.37)⁸⁷

Esta preocupação da produção do seriado com as próprias subjetividades, com o cotidiano e a vida privada também acaba sendo um reflexo das discussões que aconteciam dentro dos movimentos feministas do período. A bandeira “o privado é político” – presente nos EUA e na Europa e que ganhava cada vez mais espaço nos grupos brasileiros – é central para a trama de Malu, aproximando a produção das próprias pautas dos feminismos.

⁸⁵ Entrevista concedida por CARNEIRO, Marília. Entrevista I. [24 mai. 2022]. Entrevistador: Laise Lutz Condé de Castro. Juiz de Fora, 2022. 1 arquivo .mp3 (41 min.).

⁸⁶ “Malu Mulher”: o despertar para uma nova condição. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 mai. 1979, Caderno Cultura, p.37.

⁸⁷ “Malu Mulher”: o despertar para uma nova condição. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 mai. 1979, Caderno Cultura, p.37.

Assim é que se unem temas típicos do feminismo de então a experiências pessoais: mais do que notícias de jornal, são os acontecimentos de foro íntimo que fomentam essa narrativa ficcional. Talvez por isso mesmo os temas mais recorrentes no seriado giravam em torno do debate sobre conjugalidade, autonomia feminina e sexualidade - temas do feminismo que adentravam também as relações pessoais das camadas médias urbanas a quem o seriado se destinava, assim como o contexto social dos profissionais que trabalhavam na produção do seriado. (ALMEIDA, 2014, p.279)

Dessa forma, *Malu Mulher* tentou captar o *zeitgeist*⁸⁸, essa “nova mulher” que uma parcela do público das camadas médias urbanas ansiava por ver representada na televisão, principalmente no contexto da abertura política. A autora evidencia que para uma parte da audiência pertencente à elite cultural, Malu não era uma novidade empolgante, soando muito pedagógica. É preciso recordar que, como visto no capítulo anterior, o cinema já abordava esses temas com maior frequência e avanço. Entretanto, reconheciam que a aparição de uma heroína como Malu e a discussão de algumas questões espinhosas na televisão brasileira, veículo midiático de maior influência no país, tinham sua importância. No jornal *Mulherio*, fruto da imprensa alternativa, as feministas chegaram a celebrar o seriado em suas páginas, ainda que com algumas considerações. Isto demonstra como mesmo as militantes reconheciam que o seriado tinha sua importância por alcançar uma parcela do público que os movimentos não conseguiam.

Sobre os temas derivados dos movimentos feministas abordados no seriado, destaca-se a valorização da autonomia e independência feminina conquistadas a partir do trabalho – discussão típica das camadas médias onde trabalhar não era uma escolha mas uma necessidade – relações entre homem e mulher dentro e fora do casamento, problemas da maternidade, aborto e sexualidade da mulher. Nos 43 episódios, os quais Heloísa Almeida teve acesso aos roteiros, a autora detalha os temas que foram discutidos ao longo de dois anos de exibição do seriado:

- 22 episódios tocam em questões sobre sexualidade (prazer, descobertas, desejo, homossexualidade, adultério, comportamento sexual, assédio sexual) – embora este não seja necessariamente um tema central em todos eles;
- 12 mencionam relações familiares, conflitos, novos arranjos familiares, maternidade, paternidade;
- 11 episódios discutem conjugalidade (afetos, intimidade, separação, casais gays);

⁸⁸*Zeitgeist* significa “o espírito do tempo”, um termo alemão criado para definir um conjunto de elementos que formam o ambiente cultural e intelectual em um determinado período da história.

- 10 discutem trabalho ou trabalho feminino especificamente (inclusive em termos de conciliar trabalho e maternidade, ou do trabalho doméstico);
- 10 falam de preconceitos (contra desquitadas, mulheres, homossexuais, negros, deficientes, idosos);
- 7 mencionam direitos das mulheres – sejam direitos civis (de família), trabalhistas, ou o direito à não agressão (uma atitude a favor da criminalização da violência doméstica);
- 7 falam sobre dificuldades econômicas, falta de emprego, custo de vida;
- 2 demonstram desigualdade de classes sociais através das empregadas domésticas de Malu;
- um deles indica uma discussão sobre tortura e presos políticos, de modo indireto. (ALMEIDA, 2014, p.12)

Como visto acima, o prazer sexual feminino ganha um destaque na trama, com Malu afirmando que a mulher também é um sujeito que deseja e procura prazer em suas relações.

A origem de Malu, uma mulher de classe média, era importante na construção narrativa e não era planejada na concepção inicial do seriado. Segundo Marília Carneiro, “no começo ela [Malu] ia ser da classe operária e o Daniel deslocou e botou ela como socióloga”. Como a mulher operária era o objeto central das discussões de muitos movimentos feministas no Brasil, principalmente na década de 1970, é compreensível o interesse em colocar a protagonista nesta condição. Todavia, Renata Palottini, outra autora do seriado, explica essa mudança na construção da personagem:

Malu faz parte de uma minoria brasileira, mas isso não é problema na medida em que ela tem uma abertura muito grande e uma possibilidade de relacionamento infinita e vai entender toda a problemática de uma parcela da população brasileira. No decorrer da série, Malu poderá discutir problemas de todo mundo, da favelada, da catadora de papel, dentre outras que fazem a maioria. É evidente que ela nunca terá a visão dessas mulheres. Mas na verdade, nós, os autores, também não temos. Se eu me propusesse a escrever a partir dessas mulheres, seria falso. O melhor que posso fazer é tentar conhecê-las, falar dos seus problemas, defendê-las e, talvez, fazer alguma coisa para melhorar suas vidas. De repente Malu pode ter uma empregada doméstica e se envolver com uma centena de problemas que essa mulher tem. Evidentemente a partir de sua visão burguesa, que é a nossa visão [dos autores]. Infelizmente não temos escritora proletária para descrever com realidade os seus problemas. Nós só podemos tentar chegar perto, com a maior honestidade possível. E Malu vai permitir isso. (O GLOBO, 24 de maio de 1979, p.37)⁸⁹

⁸⁹ “Malu Mulher”: o despertar para uma nova condição. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 mai. 1979, Caderno Cultura, p.37.

Como vimos acima, a construção narrativa do seriado perpassava pelas subjetividades da produção e a observação e retratação de uma realidade próxima a eles. Dessa forma, em uma obra que se propunha “realista”, colocar Malu como uma operária escrita por escritores que estavam distantes dessa classe, de fato, poderia soar inverossímil, paternalista e até mesmo caricato. Maria Lygia Quartim de Moraes (1990) conta em seu livro, sobre a sua experiência nos movimentos feministas brasileiros dos anos 1970, que quando elas editavam o jornal da imprensa alternativa *Nós Mulheres* (1978-80), a mulher operária era seu objeto central, enquanto as editoras, mulheres de classe média, não se reconheciam como sujeito oprimido. O jornal se propunha ser um porta-voz da luta das trabalhadoras, mas as militantes perceberam que isso era um problema pois colocava o veículo num limbo, que não falava com suas próprias leitoras e nem com as produtoras: “as estudantes intelectuais, assalariadas das camadas médias e da pequena burguesia, etc.” (MORAES, 1990, p.33). Esse reconhecimento das feministas das camadas médias como sujeito de suas próprias histórias aconteceu em vários grupos no Brasil, fazendo com que as discussões de gênero ganhassem novos contornos com a identificação destas como minoria no que tange as diferenças entre os sexos. A produção de *Malu Mulher* parecia afinada com uma mudança que vinha ocorrendo dentro de alguns movimentos feministas.

Mas não podemos ser ingênuos quanto a essa questão. A Rede Globo é uma empresa que visa o lucro, de modo que, a escolha do horário das 22 horas já fazia parte da tática para atrair um público específico, como já discutido. A aceitação das camadas médias escolarizadas e urbanas era imprescindível para a Globo, pois era a elas que o seriado estava endereçado. O intuito de captar esses espectadores era devido ao seu grande potencial de consumo, atraindo mais anunciantes que, nesse momento, se voltavam apenas para os estratos de maior poder aquisitivo concentrados no meio urbano (ALMEIDA, 2014). Somente com a expansão dos aparelhos de televisão, explicado anteriormente, que o perfil dos anunciantes mudou, ampliando para as camadas populares (HAMBURGER, 2005). *Malu Mulher*, com sua poderosa fórmula de discussão das questões de gênero, era uma chance para a Rede Globo aumentar sua influência nas camadas médias, principalmente com a parcela feminina intelectualizada. Além disso, por mais que a produção quisesse representar Malu como uma mulher de classe operária, encontraria (ou encontrou, não sabemos) um grande obstáculo com a própria emissora, que é um conglomerado midiático que está inserido e se beneficia do sistema capitalista a partir de seus anunciantes, grupo composto por outras grandes empresas que sobrevivem da exploração

do trabalho e manutenção de desigualdades. Havia o interesse da burguesia brasileira na mão de obra feminina, no controle de natalidade (lembrem-se que a despenalização do aborto na França foi feita em 1975 por Simone Veil, ministra da saúde de um governo de direita) e na modernização dos costumes em um país que se projetava moderno. E a Globo sempre se adequou aos interesses desta pequena parcela.

Sendo assim, Malu foi definida como uma socióloga de classe média que vivia de “bicos”. Tinha uma renda fixa de 7.000 cruzeiros⁹⁰, fruto da pensão do ex-marido, e morava no apartamento que ficou para sua filha com usufruto da mãe. No primeiro episódio, *Acabou-se o que era doce*, enquanto Malu discute com o advogado de Pedro Henrique sobre o valor da pensão ser 30% do salário do ex marido, ele defende: “Ah que que é isso, tá chorando de barriga cheia... Você sabe quanto ganha 80, 90% da população desse país?” e ela retruca “**Acontece que eu não sou a população desse país**. Eu sou uma mulher de 32 anos com uma filha de 11 anos pra criar, vestir, educar, alimentar...”. Com esse valor, Malu não passaria necessidades, mas não era o suficiente para manter-se vivendo uma vida de classe média no Brasil do período. Para continuar em seu extrato social, ela precisava trabalhar, sendo esta, uma discussão frequente na obra. Malu reconhece, a partir deste trecho em destaque, que sua realidade não é a da maioria da população brasileira, mas traz à tona a questão de que sua filha não poderia ficar desamparada: “É o mínimo que ele pode fazer pela filha que afinal é dele também, é ou não é?”. Quando Malu reconhece que não é “popular”, a obra reitera sua posição privilegiada perante a população brasileira e evidencia que o foco do seriado está, primordialmente, nas questões de gênero que atravessam a personagem principal e as mulheres das camadas médias. Naquele momento, em que a aprovação e o aumento vertiginoso dos divórcios estavam em evidência, a discussão em torno do valor da pensão e dos custos para se manter um filho eram importantes para as mulheres que davam um passo em direção a uma vida descasada.

Mas isto não impediu o seriado de inserir algumas discussões de classe, ainda que pela ótica burguesa. Dos 15 episódios analisados, dois trazem problemas vividos por mulheres pobres⁹¹, mais especificamente, por empregadas domésticas. Em *Com que roupa?*, de Euclides Marinho, Malu se encontra desapontada com Dalva (Maria Silvia), sua empregada doméstica

⁹⁰ No ano de 1979, o salário mínimo era de Cr\$ 2.268,00. Malu ganhava, portanto, um pouco mais de três salários mínimos. Entretanto, naquele momento, esse valor era apenas uma referência, pois apenas um salário não era suficiente para a manutenção básica.

⁹¹ Salientamos que esses dois episódios não estão inseridos no DVD lançado pela Rede Globo, o que demonstra a falta de interesse da emissora em abordar essa questão no compilado feito.

que está se atrasando ou faltando ao serviço devido às dificuldades de conciliar o trabalho e os filhos e, ainda por cima, um marido “malandro” que inventou uma doença para não trabalhar nem ajudar nos afazeres da casa. O marido, que é conhecido como Manivela (Nelson Xavier), pede dinheiro emprestado à Malu para comprar um vestido para a esposa, mas acaba gastando em jogo de apostas. Porém, encontra uma solução para que Dalva não deixe de comparecer com uma roupa nova em um baile: pegar “emprestado” do guarda-roupa de Malu sem pedir à patroa. Em uma cena em que Malu está comentando com uma amiga do trabalho sobre como Dalva anda relapsa ela desabafa: “Uma loucura! Você tenta manter uma relação mais aberta, um diálogo mas não dá sabe? Se você faz uma crítica, por menor que seja, ao desempenho profissional delas, elas ficam logo ofendidas, pedem a conta, querem ir embora, é fogo...”. Quando a amiga confirma e diz que na sua casa é a mesma coisa, Malu completa: “Terminou que eu tinha uma coisa pra falar com ela, o doce da Elisa que ela devorou de um dia pro outro não sei como, não pude, não deu. Ainda mais que é uma coisa tão mesquinha né...”. A amiga então diz que tenta avisar até porque comer muito faz mal, mas que sabe que a fome delas é maior. Malu então termina dizendo “Eu também não... quer comer? Come, sabe. Só que dessa vez ela exagerou...”. A conversa é interrompida pelo seu chefe que pergunta se nem elas conseguem se libertar desse “problema” e Malu diz “pra você ver Xavier, é um blefe esse negócio da liberação da mulher”, se referindo às dificuldades que ela mesma está passando, não à empregada, que é colocada como “elas” e não é pensada como sujeito oprimido pelo gênero e pela classe.

Adiante, quando seu chefe reclama que ela não irá trabalhar – Elisa estava com febre e Dalva não tinha chegado ainda – ela responde exaltada: “não, não acho que estou misturando vida doméstica com vida particular⁹². É que pra mim é a mesma coisa, é tudo igual, não dá pra separar!”. O discurso dela demonstra que há dois pesos e duas medidas nas relações. Para a empregada, quem ela já tinha cobrado não misturar vida particular e profissional, tem que ser possível fazer esta separação. Para ela, não. Não fica claro o reconhecimento de sua própria hipocrisia. O episódio parece evidenciar apenas como Malu ainda tem uma visão burguesa sobre os acontecimentos, mesmo com ela tentando ser compreensiva e provendo condições de trabalho acima da média brasileira à sua empregada, que nesse momento beirava à escravidão. Quando Malu é confrontada por Manivela, que fala para ela pensar nas relações entre patrão e

⁹² Apesar da personagem usar estas palavras, a ideia que ela defende é que não está misturando o pessoal e o profissional.

empregado e nas injustiças e explorações, ela rebate argumentando que se deve pensar também na exploração das mulheres, na dupla jornada de trabalho em que são colocadas. Pelo episódio terminar com essa conclusão de Malu, fica evidente o tom que a produção prefere seguir: as problemáticas de gênero são priorizadas e “ganham” os conflitos, mesmo quando se expõe a hipocrisia e os valores burgueses de Malu.

Em outro episódio, *Filhos, melhor não tê-los*, de Walter Negrão e Marta Góes, a empregada da vizinha de Malu, Eunice, é demitida e expulsa do lar em que trabalha com uma mala e um bebê de colo. Compadecida com a situação daquela mulher, Malu acolhe ela e o bebê. Quando vai acordar Eunice, no outro dia, percebe que ela sumiu e deixou a criança para Malu cuidar. Nessa cena, quando Elisa avisa que Eunice ainda está dormindo, Malu diz: “Essa gente é tão engraçada... Será que é assim que ela pensa que vai encontrar emprego, é? Acordando essa hora! [...] Você se mete ajudar as pessoas, é isso que dá, sabe? Você dá o dedo... Ahhh que horror! Tô falando igual a minha mãe”. Mais uma vez, Malu coloca a empregada como “essa gente”, o outro, aquela que é diferente dela. Só que aqui, ela reconhece que está reproduzindo determinados valores burgueses que lhe foram passados em sua educação familiar. Isso demonstra que a narrativa coloca Malu como diferente da sua mãe, como sendo de uma geração mais moderna que “tenta” não compactuar com esses valores. No decorrer do episódio, Malu passa a cuidar do bebê na esperança que Eunice volte. Ao procurar a delegacia, ela se depara com um policial que pede seus dados e a assedia, indo até sua casa apenas para tentar uma investida amorosa. No final do episódio, Malu descobre que Eunice havia sido presa por ter sido confundida com uma prostituta enquanto procurava emprego. Na prisão, que Eunice ficou por mais de uma semana, a empregada dá a entender que não chegou a sofrer agressão física, mas outras formas de violência. Quando foi encontrada pelo policial que Malu procurou, ela explica que “ele disse que se eu fosse boazinha ele me trazia”. Como estava desesperada pelo reencontro Eunice aceitou as condições, que o texto indica ser um estupro, a fim de recuperar seu filho. Dessa forma, a narrativa mostra como Malu, uma mulher privilegiada, consegue “escapar” de uma violência sexual pelo seu status, enquanto Eunice não encontra nenhuma possibilidade de fuga.

Fica claro nesses episódios o que Renata Palottini diz no trecho da entrevista para o jornal *O Globo* transcrito acima: mesmo Malu sendo uma mulher de classe média, ela era atravessada pelos problemas de outras mulheres de outros extratos sociais. O fato de Malu ter uma empregada doméstica possibilita que ela se envolva com os problemas de outra parcela da

sociedade, mas também denuncia seus valores burgueses enraizados, pois essa herança escravocrata brasileira de ter alguém para servir era e ainda é criticada pelos movimentos de esquerda no país. A escolha da produção é colocar Malu como uma observadora nessas situações, alguém que vê a opressão do outro e tenta ajudar ou se compadece nas situações em que se sente impotente. Os autores costumam destacar sua visão aburguesada das situações para o público e sugerem que ela “reconhece” sua posição privilegiada em algumas situações, como ao entender que Eunice sofreu violência sexual. Entretanto, em alguns momentos, essas questões são apresentadas de maneira muito sutil, ficando mais nas entrelinhas dos episódios, e sendo percebidas apenas por um olhar mais apurado, como acontece em *Com que roupa?*. Mesmo procurando discutir timidamente as desigualdades sociais, *Malu Mulher* parece ficar apenas na superfície, concentrando-se no aprofundamento das discussões de gênero.

Importante ressaltar ainda que, além da luta de classes, outro tema frequente nos debates de muitos movimentos feministas no Brasil era a anistia dos presos políticos e o combate à ditadura militar que assolava o país. Esta importante luta do período, não tem destaque na produção, mas chega a ser abordada em um de seus episódios. *Hospício Geral*, de Armando Costa, indiretamente atacava a ditadura, mencionando as práticas de tortura adotadas pelos militares e colocando como trilha sonora *O Bêbado e o Equilibrista*, canção de João Bosco e Aldir Blanc que ficou marcada como um “hino” da anistia. Mas isso foi o máximo que o seriado abordou em termos de crítica política, sendo a sua exibição considerada surpreendente ao passar pela censura (ALMEIDA, 2014). Há que se reconhecer aqui que este assunto não conseguiria ser aprofundado naquele momento, pois, muito provavelmente, a censura interferiria. De acordo com Almeida (2014), que leu os roteiros, não havia no texto uma abordagem que pudesse gerar o veto dos censores. Foi no vídeo que a produção preferiu colocar as referências à truculência dos militares, como parte de uma estratégia comumente utilizada naquele momento. Provavelmente por isso conseguiu ser aprovado e ir ao ar.

A “pedagogia feminista” abordada no seriado reconfigurava a ideia de “vilões” presente no melodrama tradicional. Heloísa Almeida (2014) explica que no caso de *Malu Mulher*, a vilania não era personificada, seus antagonistas não eram seu ex-marido ou um chefe que tirava seu sono. Esses contrapontos à heroína estavam no machismo, na moral burguesa, nos vários preconceitos abordados, na hipocrisia que pairava sobre o Brasil, na opressão e na violência (seja ela doméstica ou policial). Quem cometia algum “crime” não era Malu ou Jô que procuraram uma clínica ilegal para abortar, mas sim a hipocrisia da sociedade que sabe que o

procedimento é feito por muitas mulheres de forma ilegal e que as taxas de morte atingem as mais pobres que não têm condição de procurar um serviço “seguro”. A vilã era a ilegalidade. No episódio *Legítima defesa da honra e outras loucuras*, centrado na violência doméstica cometida pelo vizinho de Malu, Duca (Gianfrancesco Guarnieri), em sua esposa Clarice (Marília Pêra), nota-se um outro exemplo da reconfiguração proposta pela série. Ao perceber o teor perigoso em que as coisas caminhavam na vida conjugal dos vizinhos, Malu, contrariando o péssimo ditado popular, resolve intrometer-se nas brigas do casal. A narrativa evidencia a mulher como a vítima e o "vilão", a personificação de maridos machistas e agressivos que existiam (e existem) no Brasil, fazendo uma alusão aos casos em evidência na mídia do período como os assassinatos das mineiras Ângela Diniz, Eloísa Ballesteros e Maria Regina Souza Rocha. O próprio título do episódio e o trocadilho com o nome dos agressores - Doca e Duca - deixa claro a referência a algo que foi tão condenado por vários movimentos feministas. Este episódio será explorado mais adiante no próximo capítulo.

Outro fator que chama a atenção na construção do seriado centra-se nas oscilações de personalidade de Malu. De acordo com Almeida (2012), o seriado teve equipes de criação diferentes para cada temporada. Na primeira, no ano de 1979, a equipe de autores contava principalmente com Armando Costa, Euclides Marinho, Renata Pallottini e Lenita Plonczynski. Na segunda e última, em 1980, manteve-se Armando Costa e Euclides Marinho, adicionando brevemente Manoel Carlos. Porém, as escritoras, que eram diretamente feministas, foram preteridas⁹³. Segundo a revista *Veja* (18 de julho de 1979)⁹⁴, Pallottini não estava encontrando tempo de ir ao Rio de Janeiro e Plonczynski ficou uma força feminina solitária e se sentia acuada. Revelou à revista: "Tem muita cabeça masculina pensando em vários níveis, na produção, na direção, um mundo quase impenetrável para os pensamentos femininos" (*VEJA*, 18 de julho de 1979, p.45). Esta é, inclusive, uma discussão que permanece atualmente, pois vemos um aumento considerável no número de produções audiovisuais que debatem questões referentes às minorias. Entretanto, apesar dessa abertura, principalmente com a inclusão de atores não brancos em busca de maior diversidade nas telas, as equipes técnicas ainda são majoritariamente compostas por homens cis brancos. Sem a inserção desses novos

⁹³ Estes eram os nomes principais, mas havia outros que atuaram em algum momento como Roberto Freire, Walter Negrão, Marta Góes, Aguinaldo Silva, Doc Comparato, João Carlos Motta, Flavio Marinho, Luiz Carlos Maciel, Mariana Colassanti, Leilah Assunção, Odete Lara (ALMEIDA, 2012) e Consuelo de Castro (VEJA, 1979).

⁹⁴ A viajante solitária. *Veja*, nº567, 19 jul. 1979, p.45.

agentes na estrutura dos projetos, as obras acabam perpetuando um olhar limitado, não sendo autênticas em sua prática. No caso de *Malu Mulher*, o afastamento da equipe feminina é notável nos episódios apresentados na segunda temporada.

A partir de 1980, Malu sofre transformações em sua personalidade. Para *O Globo*, Paulo Afonso Grisolli destacou quais as principais mudanças:

No ano de implantação, ela talvez tenha tendido a ser uma supermulher. O próprio seriado pode ter conduzido para uma certa mitificação da Malu. Evidentemente que isso foi criticado, amadurecido, ponderado e digerido por nós e, de repente, começamos a conviver com uma Malu cujas contradições humanas estão mais vivas. O que se nota mais frequentemente é a presença de sua fragilidade como ser humano. Ela não é mais o personagem que vive a ditar regras, mas uma pessoa questionável. (O GLOBO, 21 de abril de 1980, p. 21)⁹⁵

Entretanto, as mudanças ocorridas com Malu serviram para retirar o caráter combativo da personagem, deixando a segunda temporada com menos abordagens feministas. Ainda discutiram-se assuntos polêmicos, mas as questões referentes ao gênero em específico não foram priorizadas (ALMEIDA, 2012). A impressão que fica nos episódios que assistimos da segunda temporada é que a Malu pedagógica e cheia de opiniões permanece. Porém, a inserção de suas “fragilidades” e “questionamentos” – que pareciam caros à produção que vinha recebendo críticas por Malu parecer uma super-heroína – estão presentes, principalmente, no desenrolar de sua vida amorosa.

Em *Antes dos 40, depois dos 30*, escrito por Manoel Carlos, Malu aparece descaracterizada de sua postura combativa quando decide, bruscamente, retomar seu casamento com Pedro Henrique. Sua crise começa em seu aniversário de 33 anos, no qual ela questiona se a separação foi uma decisão acertada. Em uma determinada cena, Malu se encontra inquieta à espera de um buquê de flores do ex-marido pois, segundo ela, sempre ganhava um de Pedro Henrique nessa data comemorativa. “Uma vez no meu aniversário, a gente tava namorando ainda, seu pai chegou em casa todo sujo, roto, rasgado, a mão sangrando, um maço de flores e disse: eu tava duro, invadi um jardim e um cachorro quase me mata... romântico não?” Quando Elisa não parece concordar, ela fala “Ai Malu, para com nostalgia” em tom saudosista. Malu não parece sonhar com o Pedro Henrique que tinha seus problemas, que chegou a lhe agredir, na verdade, ela esquece completamente disso e focaliza apenas nos aspectos românticos, em um Pedro Henrique de romance folhetinesco, que enfrenta qualquer barreira para presentear sua

⁹⁵ Malu está de volta. Agora mais frágil, mais humana. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 abr. 1980, Caderno Cultura, p.21.

amada. O ato de dar flores reforça ainda mais essa simbologia do romantismo. Em outro momento do episódio, ela chega a desencorajar sua amiga que pensa em pedir a separação dizendo “não vai jogar tudo pela janela por causa de uma fase ruim. Olha, eu to te falando com conhecimento de causa”. Esta atitude parece completamente deslocada da Malu decidida que tentava “começar de novo”.

Manoel Carlos, inclusive, foi o responsável pelos episódios em que o comportamento de Malu é mais tradicional e até mesmo conservador. Tanto nesse como em *Até Sangrar*, Malu se questiona sobre a separação, toma uma posição menos combativa e mais passiva diante dos outros. O autor também aborda o feminino de uma maneira essencialista. No episódio *Com unhas e dentes*, ele coloca que o único “defeito” da nova namorada de Pedro Henrique, Sandra (Cristiane Torloni), é o fato da moça ser estéril. A jovem que era atlética, simpática, bonita e com ideias progressistas, carrega uma “dor” por não conseguir cumprir seu “papel”. Malu, que em outro episódio já havia desvinculado a maternidade do papel feminino, não defende que isto não é um problema para Sandra, apenas fica estarecida por considerar isso injusto, pois, segundo ela, Sandra teria filhos maravilhosos não só pela sua aparência, mas por sua índole.

No episódio final da série, *O Príncipe Encantado*⁹⁶, os clichês românticos se multiplicam. Malu inicia com sua postura assertiva, tentando seduzir um desconhecido em um bar. Porém, Guilherme se assusta com sua investida e não dá abertura. Ela, não sabendo lidar com a rejeição, investe em uma conquista sedutora, sem conseguir identificar porque está interessada em um homem tão “bruto”. Enquanto isso, Malu acaba saindo com um colega do trabalho, Celsinho (Fernando Eiras), que lhe dá pequenos golpes financeiros e, um terceiro homem, seu amigo Beto (Ewerton de Castro), fica de suporte emocional tentando cavar uma aproximação romântica. Em uma das cenas, quando Malu descobre que Guilherme ligou para ela depois deles terem tido um conflito, ela afirma que não quer nada com ele, mas que o jeito dele lhe gera uma sensação que ela não sabe explicar. Seu amigo então diz: “Ah Malu, quer largar mão de ser infantil e boba?” em uma tentativa de resgatar aquela personalidade de Malu que parece perdida e ela retruca:

“Não, não quero largar mão de ser infantil e boba não! Vocês ficam esperando, cobrando, exigindo maravilhas de mim o tempo inteiro! Não posso ser infantil e boba, não posso, não posso dizer uma besteira qualquer, dar um escorregão... Vocês é que ficam esperando que eu saia até voando um dia de mulher maravilha, invencível e indestrutível. Pois eu exijo meu direito de ser comum! De ser boboca, de ser irresponsável,

⁹⁶ Não consta na abertura nem nos créditos o autor(a) do episódio.

de ser inconsequente e fútil! Fú-til! Gostei desse cara porque... porque ele parece o Kirk Douglas, que foi meu mito da adolescência e ninguém tem nada a ver com isso!”

Elisa então diz “Pronto, lá vem ela com o passado hollywoodiano” e Malu continua “Isso mesmo! Sou do tempo que quando uma moça saía com um rapaz era chiquêrrimo pedir licor Strega... Beatles, Elvis Presley, cabelo Brigitte Bardot, vestido de debutante com armação... E nos bailinhos Elisa, quando o rapaz queria dançar com a gente fazia sinal”. Beto então coloca uma música e a convida para dançar dizendo: “A senhorita quer me dar o prazer desta dança, mocinha boba, infantil e fútil?”. Adiante, ela vai ao encontro de Guilherme apenas para esclarecer as coisas – pois, segundo ela, “Kirk Douglas foi só na adolescência” – e ele tenta estuprá-la. Malu consegue fugir e é consolada por Beto. Ela se sente culpada por ter “provocado” Guilherme e quem se apropria de um discurso feminista é Beto que diz “E você então sai batendo em tudo quanto é homem que te corteja? Você bate? Assassina? Do jeito que você me contou, mais um capítulo e ele ainda mata a mulher dele! E ainda vão dizer que a coitada tava dirigindo de minissaia justamente pra ser morta⁹⁷”. Beto então pega Malu no colo e a carrega até a cama para descansar. No outro dia, Malu realiza que Beto, mesmo sem parecer um “príncipe”, é alguém que ela gosta e decide investir. Enquanto Beto toma seu café, ela envia flores para ele com um cartãozinho e os dois se abraçam no meio da rua, tendo seu “final feliz”.

Esse episódio esclarece a mudança de postura de Malu: cansada de ser a feminista que “salva” as pessoas, Malu está “precisando” ser salva. Ela clama por um homem não que lute com ela, mas **por** ela. A produção retira de Malu aquela obrigação de ter discursos resistentes e transfere para Beto, o homem moderno, que agora é o responsável por proferi-los. Mesmo sendo um clichê do audiovisual que mulheres “independentes” permanecem solteiras, acreditamos que no caso de Malu isso fizesse mais sentido. Regina Duarte, em entrevista para a revista *Nova* dá uma opinião sobre a questão da qual concordamos:

Malu pode ter muitos amores, mas ela é uma mulher basicamente só. O pano de fundo do programa é a solidão, é a maneira com que a mulher se relaciona com este dado novo que é ser só, sem a escora de um marido. Porque, do jeito que a gente é educada, parece que a única saída da mulher é o casamento. Ela sai da tutela dos pais para a do marido, sem se dar esse tempo de ser só, de assimilar a vida do seu jeito. Por isso, acho que não vai aparecer tão cedo um marido na vida de Malu. Isto mudaria a proposta do programa”. (NOVA, maio de 1979, p.82)

De fato, mudou.

⁹⁷ Percebe-se a clara referência aos casos de Ângela Diniz, Maria Regina Souza Rocha e Eloísa Ballesteros.

Malu praticamente reconhece que ter uma postura livre e combativa é muito cansativo, até aí, compreensível. Porém, ela afirma ter saudade de um período em que “tudo parecia mais fácil”. Esse retorno a um passado romântico, a um momento em que os papéis de gênero ainda não haviam se embaralhado, e até mesmo a um período em que a ditadura era mais ferrenha, não parece condizer com a proposta feminista e progressista que a protagonista carregava. Ao abordarem dessa maneira, acabam por reafirmar que Malu se cansou, que ela apenas deseja ter um homem que “resolva” seus problemas, que “cuide” dela. A pura essência do romantismo hollywoodiano que resultou no cinema como uma Tecnologia do Gênero, uma fonte de contribuição importante para limitar as mulheres em uma feminilidade calcada por submissão, necessidade de proteção e desejo por uma família “feliz”. Assim como a mesma fórmula que é adotada pelo melodrama televisivo.

Túlio Rossi (2014), em sua pesquisa sobre o amor romântico em *Hollywood*, destaca que alguns elementos e construções narrativas costumam ser recorrentes nas histórias de amor contadas no cinema. Sua pesquisa abarca as produções da década de 1990 e 2000, mas consideramos que há algumas semelhanças com as escolhas de *Malu Mulher* em seu último episódio. O autor se apropria do conceito de Pierre Sorlin sobre “pontos de fixação” para explicar que existem determinadas situações ou problemas que são aludidos e repetidos constantemente com o intuito de se criar um efeito de construção narrativa, educando o público a compreender e reconhecer uma história de amor como linguagem cinematográfica. Rossi destaca três pontos de fixação percebidos por ele: “referência a atos heróicos – salvar, resgatar alguém –, expressões de nostalgia e referências ou citações de outras produções cinematográficas, principalmente hollywoodianas” (ROSSI, 2014, p. 333). Neste episódio de Malu, também é notável esses elementos. A heroína é salva e carregada no colo por seu “príncipe”, suas referências ao passado como um período melhor e mais romântico de sua vida e até mesmo *Hollywood* é celebrada quando Malu recorda seu amor por Kirk Douglas.

Para uma série que se propunha disruptiva e que não se apoiava nos arquétipos românticos assistidos nas telenovelas, vemos que muita coisa foi alterada nesta segunda temporada, principalmente no último episódio, que encapsula Malu como mais uma heroína doce que precisa ser resgatada, que reivindica seu direito de ser uma “mulher tradicional”. De fato, o príncipe de Malu era um homem aparentemente progressista, que proferia discursos feministas e se colocava em pé de igualdade com a protagonista, não um homem conservador.

Isto seria mais interessante se não viesse embebido em clichês românticos, em uma ode ao conservadorismo, como acaba acontecendo.

Por mais que Armando Costa defendesse que essa mudança na personalidade de Malu era algo para deixá-la mais “humana”, na verdade, não ocorreu apenas por isso. A reportagem da revista *Veja* (18 de julho de 1979) conta que em uma reunião da produção, Dennis Carvalho alertou que os rumos que Malu estava tomando eram perigosos. Seu medo era que as histórias contadas na trama se tornassem “feministas, panfletárias e maniqueístas” (VEJA, 18 de julho de 1979, p.45)⁹⁸. Marília Carneiro relata na entrevista concedida que Roberto Marinho, proprietário do Grupo Globo, tentou interferir nos rumos de *Malu Mulher*:

[...] O Daniel ria muito, porque Dr. Roberto Marinho, que era um conservador, ligou pra ele um dia e disse “Ô Daniel não dá pra gente casar a Malu não?” (risos). Porque ele achava que tava demais, quase que panfletária a coisa do “cai fora” [o divórcio]. Se tava te maltratando demais, cai fora. Então o Daniel nunca mais casou a Malu (risos). (informação verbal)⁹⁹

Esses trechos esclarecem que havia uma pressão dentro da própria equipe e uma autocensura por parte da Rede Globo que foram os reais motivos para esvaziar Malu de sua postura assertiva e feminista. Realmente, Daniel não cedeu ao pedido de Marinho explicitamente, mas a produção trabalhou para que o espectador compreendesse que Malu havia sim encontrado um “bom partido”, agora com novos valores, e que se casaria novamente num futuro, dando um padrasto à Elisa. A própria adolescente reforça a importância desse papel masculino em sua vida dizendo “Se não é o papai, que seja o Beto”. Malu recomeçaria novamente, dessa vez, de uma forma mais “clássica”.

Há também de se considerar que, de acordo com Heloísa Almeida (2014), esses episódios mais tradicionais faziam parte de uma estratégia para aplacar a censura e agradar alas mais conservadoras do público. É compreensível, visto o contexto político em que estava inserido, mas inegável que acabou comprometendo o desenvolvimento da personagem. Para Almeida (2014), existia um processo recorrente na trama de *Malu Mulher* que consistia na “negociação dos sentidos”, conceito criado por Christine Gledhill (1988). A autora explica que em produções que procuram retratar uma realidade em transformação, recorre-se a modelos femininos calcados no melodrama tradicional, assim como a modelos influenciados pelos feminismos, principalmente nos moldes promovidos por Hollywood.

⁹⁸ A viajante solitária. *Veja*, nº567, 19 jul. 1979, p.45.

⁹⁹ Entrevista concedida por CARNEIRO, Marília. Entrevista I. [24 mai. 2022]. Entrevistador: Laise Lutz Condé de Castro. Juiz de Fora, 2022. 1 arquivo .mp3 (41 min.).

As narrativas fazem, portanto, referências a personagens mais próximas do ideal feminista, construindo imagens que parecem adequadas ao "mundo moderno": ao lado de imagens e construções que reforçam certos padrões de corporalidade da sociedade de consumo (padrões de beleza, por exemplo) e reiteram noções "tradicionais" de maternidade e amor conjugal. (ALMEIDA, 2014, p.286)

No caso de Malu, essa negociação é frequente, mesmo nos episódios mais “rebeldes” do seriado. Apesar de explorar temas feministas mais espinhosos para a sociedade brasileira conservadora, sempre é lembrado ao público o quanto a protagonista é uma mãe preocupada e cuidadosa; quando se envolve com um homem casado, ela abdica da relação “imoral” ao perceber que ele não tem interesse em se separar; e o próprio episódio final que coloca Malu novamente como uma mulher “tradicional”. Em momentos polêmicos, a heroína é resguardada. É Jô que passa pela interrupção da gravidez de forma ilegal. Malu não, ela teve sua filha mesmo em um cenário desfavorável no passado – ela e Pedro Henrique eram jovens e não tinham uma vida econômica estável, o que fez com que ele insistisse para que ela abortasse e ela se negou. Mas mesmo Jô revela à Malu, quando as coisas se acalmam, que ainda quer ter muitos filhos e se casar. A produção negocia, dessa forma, uma amenização para Jô. Ela interrompeu a gravidez apenas naquele momento, mas jamais negaria a maternidade, um papel que é visto como intrinsecamente feminino (ALMEIDA, 2014). Segundo Daniel Filho, em entrevista para *O Globo* (19 de julho de 1979, p.39)¹⁰⁰, Malu não poderia ser colocada como a mulher que engravida e quer abortar pois ela tinha informação e tomava a pílula anticoncepcional, por isso a produção optou por Jô. O jornalista então pergunta “Não houve aquele tipo de pensamento de ‘o que vão pensar da Regina Duarte, namoradinha do Brasil fazendo aborto?’” E Daniel afirma: “Não, porque ali estava Malu, que é contra o aborto”. Transparece nessa entrevista que Malu era sim resguardada e havia essa negociação de sentidos. Malu claramente não é contra o aborto no final do episódio, mas a produção a coloca, inicialmente, contrária. Além de relativizar o aborto como uma questão de “sim” ou “não” sem considerar as circunstâncias, criava-se, uma ideia ambígua, que deixava a cargo de cada telespectador, com seus respectivos valores, acreditar em uma versão de Malu que mais lhe cabia.

Em outro momento polêmico, no episódio *A Amiga*, de Euclides Marinho, onde o seriado sugere que ela tenha dormido com uma mulher, a sugestão é tão sutil que fica a cargo do espectador decidir se isso ocorreu ou não, não sendo um consenso nem para a produção.

¹⁰⁰ “Malu Mulher” em debate: Medos, alegrias, encontros e desencontros de uma mulher descasada. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 jul. 1979, Caderno Cultura, p.39.

“Daniel Filho afirma: ‘Não houve transa’: Já o autor do texto Euclides Marinho confronta a primeira declaração com a fala: ‘conforme as orientações de meu texto, era evidente que tinham transado’” (ALMEIDA, 2014, p.291). Nesse episódio ainda, Malu revela que já teve uma experiência homossexual na adolescência:

“A gente estudava no mesmo colégio, na mesma classe, sentava na mesma carteira... Grudadas o dia inteiro, uma paixão! A gente ficava jurando que nunca ia se separar. É aquela idade que você não sabe ainda direito das coisas, tua sexualidade tá a mil, você não transa ainda com os meninos e, nossa... Quando a gente ia pra Santos então, dormia as duas no sofá cama que tinha... Ah, eu tinha esquecido completamente! Aí um dia ela também foi embora, mudou. Eu fiquei triste, chorei, mas não durou muito porque logo eu arrumei um primeiro namorado, depois um segundo, depois um terceiro [...]”.

Dessa forma, a produção coloca Malu como tendo um “momento” de homossexualidade mais concreto, ainda que mencionada de maneira sutil, mas negocia os sentidos ao reafirmar que aquilo foi apenas uma “fase”, com Malu logo iniciando uma sexualidade heterossexual. Assim, o programa apresentava temas modernos mantendo forte a aliança de Malu com uma parcela progressista, que a enxergava como uma heroína necessária e disruptiva, e com uma audiência tradicional, que se apoiavam em uma versão higienizada, ignorando as sutilezas por trás das sugestões. Esse processo era semelhante ao que Bonnie J. Dow (1990) aponta em *The Mary Tyler Moore Show*, mas dessa vez as abordagens de alguns temas polêmicos eram mais aprofundadas e subversivas, principalmente para o cenário brasileiro.

O termo “feminista” também merece destaque nesta análise. Na época de exibição do seriado, não tinham como fugir dessa associação, pois Euclides Marinho fez laboratório com grupos feministas na UNICAMP, havia a participação de feministas na consultoria do seriado, os temas eram claramente apropriados de muitos movimentos em curso. O termo era usado abertamente no seriado por Malu. De acordo com Almeida (2014), Malu chegou a se declarar como tal em alguns episódios. Nos analisados neste trabalho, não há declarações da protagonista sobre seu próprio posicionamento. Apesar da autora mencionar episódios, seu estudo principal se baseou nos roteiros de 43 episódios e em 14 episódios disponibilizados pela Rede Globo (10 são os que se encontram no DVD, os mesmos desta análise). Ressaltamos, portanto, que – sob o olhar da censura – os roteiros eram constantemente alterados, portanto não é possível afirmar que essas declarações tenham sido transmitidas, apenas que a intenção existia. A imprensa escrita também costumava utilizar a nomenclatura quando se falava do seriado (ALMEIDA, 2014). Já a própria produção, evitava mencionar o termo nas entrevistas analisadas, preferindo “emancipação feminina”, “mulher moderna” ou dizer que o seriado se

referia a temas do “feminino”. Apenas Regina Duarte, nos acervos pesquisados, chegou a dizer em entrevista para a revista *Nova*, ao ser indagada se Malu era feminista que “Sim. Malu é um programa feminista no sentido de que está aí, falando de mulher, reformulando as coisas, buscando novas saídas. O que Malu não é, é engajada politicamente” (NOVA, maio de 1979, p.82)¹⁰¹.

Entretanto, a equipe parecia ter o interesse em se associar com os movimentos feministas como forma de validação das discussões do seriado. Nos jornais pesquisados, encontrou-se algumas participações da produção, principalmente de Regina Duarte, em congressos, seminários ou palestras que discutiam os problemas de gênero. A *Folha de S. Paulo* (12 de abril de 1980)¹⁰² destacava a participação da atriz no Fórum de debates, organizado por movimentos feministas da época, para fazer uma leitura de depoimentos sobre casos de violência sexual, tema primordial da discussão proposta. Em 1979, o jornal também destacou a participação de Regina em uma reunião feminista, organizada pelo Centro Acadêmico da Filosofia e Comunicações da PUC, para falar de sua experiência no seriado e sua própria trajetória como mulher que estava “recuperando o tempo perdido de todo um período de sua vida em que havia muita alienação” (FOLHA DE S. PAULO, 21 de outubro de 1979, p. 55)¹⁰³. Até na 32ª Reunião Anual da SBPC¹⁰⁴, a produção compareceu para compor a mesa com Ruth Cardoso e Cláudio Cecon para discutir “televisão e educação”, mais especificamente os impactos de *Malu Mulher*¹⁰⁵. Percebe-se, portanto, uma estratégia de captação de telespectadores de duas maneiras: por um lado, para o grande público que consumia os jornais da grande imprensa, Malu era “a mulher emancipada” de acordo com a equipe, ficando a cargo dos próprios veículos denominá-la como feminista ou não; ao passo que, para os intelectuais, Malu era claramente um objeto nascido das discussões dos movimentos, que merecia destaque em debates acadêmicos acerca do gênero. Dessa forma, a produção do seriado mantinha uma negociação com dois lados, agradando uma parcela de mulheres intelectualizadas, que era cara à Rede Globo nesse momento, e dissipava o caráter combativo da série para a fatia mais

¹⁰¹ Regina/Malu: cansei de varrer meus medos pra debaixo do tapete. *Nova*, Edição 68, ano 7, mai. 1979, p.45.

¹⁰² A mulher no mundo, na escrita e no vídeo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 abr. 1980, Caderno Ilustrada, p.34.

¹⁰³ Uma discussão para homens e mulheres. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 out. 1979, 6º Caderno, p.55. A nível de curiosidade, esta matéria foi encontrada em uma sessão do jornal denominada “Feminismo”. Isso demonstra como as discussões em torno do gênero estavam em alta, sendo apresentadas, mesmo com a nomenclatura que é tão malvista, em uma coluna específica de um veículo da grande imprensa.

¹⁰⁴ Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência.

¹⁰⁵ Por que Malu Mulher na SBPC. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 jul. 1980, Caderno Ilustrada, p.34.

conservadora, que poderia desistir de dar uma “chance” a personagem se a visse sendo colocada constantemente como feminista, uma palavra que poderia ser interpretada como “perigosa”.

Porém, chamamos a atenção para as formas de promoção do seriado posteriores à sua exibição. Lançado no ano de 2006, o DVD do seriado, que trazia 10 episódios, não menciona a palavra feminista ou feminismo em sua contracapa. Falavam apenas que Malu simbolizava a “nova mulher”, a “mulher independente”, que despontou na sociedade e despontava também na televisão. No *webdoc* sobre o seriado, realizado em 2002 e promovido pela emissora, que se encontra no site *Memória Globo* também não há menção ao termo. Isso é importante para se pensar duas coisas. A primeira, que ser feminista sempre foi uma palavra malvista, até mesmo por grupos com viés igualitário que preferiam se declarar como “movimentos de mulheres” (CASTRO, 2018). Mesmo em um momento como o do lançamento do seriado, onde a visibilidade dos movimentos estava alta, ainda havia certa discrição para associar a personagem ao rótulo mesmo diante do claro viés político que criou Malu. A segunda questão é que essa promoção do seriado realizada pela Rede Globo foi feita em um período posterior, nos anos 2000, quando o pós-feminismo procurava apagar as conquistas feministas, pelo menos midiaticamente, como explicado acima. Era reconfigurado na mídia como um movimento “morto”, celebrando apenas a figura da “mulher independente” como um produto que servia ao consumo (MCROBBIE, 2009). Logo, era mais interessante para a emissora promover o produto sem o vínculo com os feminismos, suprimindo sua fonte de inspiração primordial e dissipando o caráter contestatório da obra para agradar um novo tipo de público que estava se formando. Isso demonstra como a Rede Globo é capaz de se adaptar a qualquer cenário social de acordo com seus interesses. Eugênio Bucci (2021), ao descrever Roberto Marinho, usa uma frase que define bem não só o fundador mas a emissora como um todo: “[...] sabia que essa história de ideologia política era conversa fiada. Para ele, a ideologia era uma questão de ocasião” (BUCCI, 2021, p.139).

Mas é fundamental também compreender como, mesmo em 2022, momento em que as discussões de gênero estão em evidência, a Rede Globo ainda se recusa a colocar o termo feminista para descrever Malu e seus temas. No site *Memória Globo*, eles enfatizam que “Retratava a condição da mulher brasileira no final dos anos 1970”. No texto sobre o seriado destaca-se o primeiro parágrafo:

Malu Mulher, mais um seriado das Séries Brasileiras – que incluía ainda *Carga Pesada* (1979) e *Plantão de Polícia* (1979), discutia as relações entre homem e mulher; as dificuldades da vida conjugal e da

vida profissional; a educação dos filhos; e o conflito de gerações, questões até então inéditas na televisão brasileira. **O seriado debatia ainda a condição da mulher emancipada** que, diante de uma liberdade recém-conquistada, queria assumir responsabilidades sem precisar se submeter à figura do marido. *Malu Mulher* falava para essa nova mulher, que tentava tomar conta do próprio destino. (MEMÓRIA GLOBO, 2022, grifo nosso)¹⁰⁶

O primeiro parágrafo chama a atenção para percebermos como o site prioriza temas “gerais” – como “a relação entre homem e mulher”, a educação dos filhos e o conflito de gerações – e os destaca como as principais abordagens do seriado, ressaltando o ineditismo nelas. Nada de inédito tem nisto: todos eram temas presentes nos folhetins exibidos pela emissora anteriores à *Malu*. A condição da mulher emancipada, este sim original, aparece como um assunto que também era abordado, e não o que permeava as discussões da série. No último parágrafo, o texto coloca:

Na segunda temporada, em 1980, **Malu reaparece mais madura e ajustada**. Tem um emprego fixo em um instituto de pesquisa, um carro em bom estado, as prestações do apartamento quitadas e uma empregada. **Ela começa, então, a pensar em recomeçar sua vida afetiva**. O seriado continua falando de temas considerados tabus na época, como virgindade, orgasmo e aborto. Esses assuntos são tratados de forma direta, mesmo com a pressão cada vez mais intensa da Censura Federal. (MEMÓRIA GLOBO, 2022, grifo nosso)¹⁰⁷

Quando colocam que *Malu* está mais madura e ajustada, apontam que essa condição ocorre a partir da sua “melhora de vida”, ou seja, a partir do consumo. Como *Malu* agora já tem uma condição social estável, ela poderia se dedicar ao que realmente deve importar na vida de uma mulher segundo os princípios de Tecnologias de Gênero no audiovisual: as relações amorosas. Heterossexuais, claro. Ressaltamos ainda que o aborto não foi assunto na segunda temporada, ficando restrito apenas àquele comentado episódio. Além disso, *Malu* já tinha empregada desde a primeira temporada, não sendo este um “signo de modernidade” para o “ajuste” da personagem em seu segundo ano.

Mas por que, justamente em um momento em que as discussões de gênero são cada vez mais presentes, na política e nas ruas, a Rede Globo decide tomar este caminho de dissipar o caráter feminista de uma de suas mais célebres séries? Acreditamos que desde 2018, com a ascensão da extrema direita ao poder (com a qual a emissora colaborou), a Globo vem sendo colocada pelos mais fiéis seguidores do ex-presidente Jair Bolsonaro, como um veículo que

¹⁰⁶ Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/series/malu-mulher/noticia/malu-mulher.ghtml>> Acesso em 04 ago. 2022.

¹⁰⁷ Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/series/malu-mulher/noticia/malu-mulher.ghtml>> Acesso em 04 ago. 2022.

deve ser combatido, que propaga “ideais comunistas”. Não foram encontradas pesquisas sobre o impacto dessas afirmações na audiência da emissora, pois o fenômeno ainda é recente. Mas é notável que há um interesse em reescrever a narrativa de *Malu Mulher* em seu único veículo de pesquisa no qual o público pode resgatar a memória do seriado, afinal ele não se encontra disponível no *Globoplay* (serviço de streaming da emissora). Exemplo disso é que nas cenas escolhidas no site, colocam um trecho do episódio *Ainda não é hora*, mas justamente o trecho onde Malu se diz contra o aborto e julga Jô. Eles negociam a imagem de Malu dessa forma: ressaltam que o seriado abordou temas tabu, mas constroem para o novo público curioso uma heroína bem menos combativa, praticamente conservadora¹⁰⁸.

Importante destacar que no ano de 2013, período em que as discussões feministas se propagaram pelo país novamente, *Malu Mulher* foi reexibida pelo canal *Viva*. Não foram encontradas informações importantes como quantos e quais episódios foram ao ar, mas é interessante perceber como, quando o momento era favorável, a Rede Globo retorna com o seriado. Porém, como de 2014 em diante ocorreu um aumento do conservadorismo no Brasil, culminando no que mencionamos acima, *Malu Mulher* ficou restrita apenas à algumas cenas no site *Memória Globo*. O seriado ainda existe no acervo da emissora, já que foi exibido pelo *Viva*, mas não foi mencionado como uma das obras que serão lançadas pelo “Projeto Resgate” – o relançamento de produtos antigos da teledramaturgia no serviço de *streaming* – até o ano de 2023 pelo menos. Fica a impressão de que a obra é resgatada apenas quando convém ao momento.

São os episódios polêmicos, principalmente *Ainda não é hora* e *A amiga*, que levaram *Malu Mulher* a se tornar objeto de discussão na sociedade, gerando críticas e defesas na imprensa do período e até censura. Almeida (2014) destaca que desde o início de sua exibição, a TFP (Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade)¹⁰⁹, a partir de

¹⁰⁸ Os outros recortes escolhidos pelo Memória Globo destacam as cenas do episódio *Acabou-se o que era doce* em que Malu e Pedro Henrique discutem, a que se agridem e ela pede a separação e a assinatura do divórcio; Em *De repente, tudo novamente*, liberam os trechos onde ocorre o primeiro orgasmo feminino na televisão brasileira e a cena em que ela e sua mãe conversam sobre sexualidade; *Futura Madrasta* também traz dois trechos: um que Malu revela a Elisa que seu pai está namorando novamente e o que ela cobra a filha o aumento de suas notas no boletim escolar; Há também uma cena do episódio *Crônica de Natal* em que a família discute sobre a presença da avó de Malu no jantar. Todos os recortes não trazem os momentos mais polêmicos do seriado: a defesa da legalização do aborto, a homossexualidade feminina e masculina, o racismo e nem a crítica à ditadura militar. O foco está na sexualidade feminina e nos conflitos familiares e geracionais, assuntos que já são corriqueiros na teledramaturgia atual.

¹⁰⁹ Fundada no Brasil em 1960 por Plínio Corrêa de Oliveira, “a TFP é uma entidade católica leiga de perfil conservador que vem participando da vida política do país, com auge no período da ditadura civil-militar. Foi

editoriais na Rádio Capital, proclamava que o seriado era um “atentado contra a família brasileira”. Na região do Vale do Paraíba, quinze juízes de comarca proibiram a exibição de *Malu Mulher* e da novela *Coração Alado*¹¹⁰, fazendo com que o Conselho Superior de Censura tivesse que enviar um memorial ao Supremo Tribunal Federal para impedir a decisão (FOLHA DE S. PAULO, 06 de dezembro de 1980)¹¹¹. Quando se pesquisa sobre o episódio que abordou o aborto, é possível encontrar ainda mais manifestações sobre o caso nos veículos pesquisados. De acordo com Helena Silveira, colunista do jornal *Folha de S. Paulo*¹¹², ela recebeu vários telefonemas de leitores do veículo que se posicionavam contra e a favor da discussão apresentada pelo programa, sendo os contrários, em sua maioria, advindos de “reacionários” que “não querem encarar um problema de frente”.

Sem referência direta ao seriado, a *Folha de S. Paulo* publicou cerca de um mês depois da exibição do episódio uma extensa matéria sobre aborto no Brasil. Com a chamada “Brasil, Mais de Três Milhões de Abortos por Ano” faz um panorama sobre as clínicas, as consequências e as sequelas da ilegalidade, abrangendo vários aspectos do tema. Indiretamente, a matéria parece favorável à legalização, ou ao menos à descriminalização. Diversamente do seriado, cujo conteúdo se restringe a uma história particular, o jornal enfatiza temas associados à saúde pública e às consequências sociais da proibição, associando a legislação restritiva às mortes de mulheres e ao custo do aborto ilegal em clínicas clandestinas. (ALMEIDA, 2014, p.292)

Mesmo inaugurando a discussão de um assunto tão caro às mulheres, este foi um episódio ímpar na história da Rede Globo, onde raras as vezes se discutiu sobre aborto voluntário na sua grade de programação de maneira defensora da legalização, sem criminalizar a mulher e sem um final fatal. A homossexualidade feminina, até então inédita na televisão brasileira, também foi discutida de forma respeitosa e séria e só foi levantada novamente, de maneira discreta e sem teor cômico, na novela *Vale Tudo* (1988) de Gilberto Braga (RODRIGUES, 2005). Outros

uma das responsáveis pela organização das Marchas da Família com Deus pela Liberdade, movimento que conclamou o golpe orquestrado por políticos e militares contra o então Presidente João Goulart. Durante todo o período ditatorial, a TFP apoiou o regime, que via como uma proteção contra o comunismo. A organização articulou diversas campanhas com conotação política e religiosa. Em 1966, por exemplo, coletou assinaturas contra o divórcio e, em 1968, pela expulsão da Igreja Católica dos padres considerados comunistas. Apesar de menos significativa, a TFP voltou a aparecer recentemente no campo político, se posicionando contra questões como os direitos LGBTs e a descriminalização do aborto” (AZEVEDO, 2023). Disponível em: <<http://memorialdaresistencia.org.br/lugares/sociedade-brasileira-de-defesa-da-tradicao-familia-e-propriedade-ftp/>> Acesso em: 16 mar. 2023.

¹¹⁰ De acordo com o Memória Globo, a novela das 20h foi a primeira a apresentar uma cena de estupro e de masturbação feminina, gerando problemas entre Janete Clair (autora) com a censura e com uma parcela do público. Não há registros da novela para a observação das cenas. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/coracao-alado/noticia/bastidores.ghtml>> Acesso em: 16 mar. 2023.

¹¹¹ Luzes na Província. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 06 dez. 1980, Caderno Opinião, p.2.

¹¹² “Malu Mulher” provoca polêmica. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 17 jun. 1979, 5º Caderno, p.56.

temas mais “palatáveis” para o público foram incorporados na programação, como o caso da violência doméstica que ganhou destaque com a minissérie *Quem Ama Não Mata* e que até hoje é frequente nas telenovelas da emissora.

Almeida destaca que a censura dos militares agiu sobre as obras do projeto *Séries Brasileiras*. No primeiro ano de exibição de *Malu Mulher*, eram constantes as viagens da produção para dialogar com os censores, necessitando, em alguns momentos, mudanças nos textos e nas imagens. As negociações às vezes precisavam de reuniões entre os produtores e os censores para assistirem ao material já produzido a fim de discutirem o que seria liberado para a exibição e o que necessitava de cortes. A autora destaca que houve episódios inteiramente censurados. Em reportagem na *Folha de S. Paulo* (07 de julho de 1979)¹¹³, Daniel Filho afirmava que sua relação com o serviço de censura era “muito boa” e que nem *De repente, tudo novamente*, nem *Ainda não é hora* haviam recebido cortes. Entretanto, o jornal destaca que nos bastidores as conversas eram outras. Os episódios tinham sido vetados, mas a Rede Globo estaria evitando denunciar este problema pois estava em negociações para a liberação. Ambos foram exibidos, aparentemente sem cortes, mas provavelmente a exibição de *Ainda não é hora* pode ter causado problemas nos episódios futuros, gerando uma atenção maior por parte dos censores no conteúdo da série. Como no caso de *A Amiga*, que Euclides Marinho defende ter colocado em seu texto que Malu teve relações sexuais com a colega de trabalho, mas na trama fica uma ambiguidade no ar, provavelmente fruto de um corte da censura.

Há ainda relatos da produção de uma autocensura que ocorria dentro da Rede Globo. Como vimos acima, até ligação de Roberto Marinho ocorreu e Consuelo de Castro, que fez parte da produção do seriado no início destacou em entrevista para a *Folha de S. Paulo* (15 de novembro de 1980)¹¹⁴ que os textos de *Malu Mulher* recebiam interferências da própria emissora: “Telegramas chegavam recomendando a morte de algum personagem ou o branqueamento de algum outro, negro”. Como a escritora parece ter sido afastada da produção, deve-se ter o benefício da dúvida sobre o depoimento. Entretanto, não parece ser algo distante da conduta da emissora, visto o relato sobre o telefonema de Roberto Marinho e o esvaziamento da postura combativa de Malu. Além disso, Almeida (2014) destaca que no episódio *Sentindo na própria pele*, Malu quase tem um envolvimento afetivo com um homem negro, que não se desenvolveu. Houve uma crítica do Departamento Cultural do Movimento Negro Unificado por

¹¹³ Justiça e Globo desmentem proibição. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 07 jul. 1979, 6º Caderno Ilustrada, p.46.

¹¹⁴ Homem muito especial nas mãos de Consuelo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 15 nov. 1980, Caderno Ilustrada, p.25.

não ter acontecido um beijo entre a heroína e Renato (Antônio Pitanga). O fato de Malu ter “dado abertura” a um homem negro em uma sociedade racista, já a colocaria em uma posição progressista, porém não aprofunda a relação e nem o define como um de seus pares românticos. Desta forma, acreditamos que havia um movimento de autocensura dentro da emissora a fim de higienizar Malu e retirar as questões mais polêmicas que fossem propostas.

Mesmo com os problemas com a censura, fosse a dos militares ou da própria emissora, e com as reações negativas de uma parcela da sociedade, *Malu Mulher* teve excelentes índices de audiência. De acordo com *O Globo* (30 de maio de 1979)¹¹⁵, as produções do projeto *Séries Brasileiras* atraíram telespectadores para aquela faixa de horário, que antes era ocupada por telenovelas ou “enlatados”. Ainda na pequena reportagem, o veículo destaca que a audiência de *Malu Mulher* era composta por “mulheres e público de todas as classes (ou seja, A, B, C e até D)”. Esse dado é interessante pois demonstra que apesar da Rede Globo prioriza “mulheres de classe média intelectualizadas”, que caberiam nas classes A e B como visto anteriormente, o seriado rompeu essa fronteira, alcançando uma margem de público na preterida classe C e até mesmo na D, que nem sequer era vista como relevante para os medidores de audiência da emissora como pontua Almeida (2003, 2015).

A Folha de S. Paulo (05 de novembro de 1980)¹¹⁶ destacou que *Malu Mulher* era um dos programas preferidos pela maioria dos países que exibiam os produtos comercializados pela Rede Globo, sendo um sucesso de audiência “em toda a América Latina, Itália, Alemanha Ocidental, Holanda, Suíça e mesmo na ultraliberal Suécia”. O interesse sueco em *Malu Mulher* foi algo que impressionou a emissora, pois tratava-se de um dos países mais avançados nas discussões feministas. Isto gerou reportagens no jornal *O Globo* (03 de abril de 1980 e 04 de maio de 1980)¹¹⁷ acerca do sucesso por lá e especulou-se sobre o porquê desse interesse. Concluiu-se que partiu primordialmente pela qualidade técnica da produção e por acompanhar a tendência do cinema hollywoodiano de discutir a condição feminina, tema que, com questões pontuais em cada país, acaba sendo universal em certos pontos. Segundo Artur da Távola (*O GLOBO*, 26 de fevereiro de 1980)¹¹⁸, o episódio *Ainda não é hora* teve, após sua exibição na Suécia, um debate público com especialistas sobre o assunto. Interessante refletir que o aborto

¹¹⁵ Séries fora de série. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 mai. 1979, Caderno O País, p.4.

¹¹⁶ Imagens condenadas por esgotamento. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 05 nov. 1980, Caderno Ilustrada, p.34.

¹¹⁷ Regina Duarte, de “namoradina do Brasil” à maturidade sempre reconquistada. *O Globo*, Rio de Janeiro, 03 abr. 1980, Caderno Cultura, p.37.

Programas da Rede Globo atingem mais de 70 países. *O Globo*, Rio de Janeiro, 04 mai. 1980, Caderno Rio, p.23.

¹¹⁸ “Íris” para “Malu”: o grande mercado. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 fev. 1980, Caderno Cultura, p.42.

já era legalizado na Suécia desde 1975 e mesmo assim acharam pertinente discutir as questões colocadas no episódio. Enquanto no Brasil, onde a discussão não havia avançado além dos grupos feministas, a reação ao episódio foi de cartas furiosas de leitores nos jornais do país, alguns defensores menos efusivos e o banimento do tema nas narrativas audiovisuais da emissora.

O sucesso internacional de *Malu Mulher* rendeu à Rede Globo o prêmio Irís, concedido pela Associação Americana de Programadores de Televisão (NAPTE) nos Estados Unidos. Destaca-se aqui neste trabalho esse reconhecimento, pois foi muito celebrado não só pela Rede Globo, mas também pelos militares que estavam no poder no período. Mais de cinco recortes de jornal foram encontrados com ministros do exército e outros participantes da cúpula do governo parabenizando a emissora e aclamando a qualidade do seriado. Isto demonstra que a exibição internacional deste produto não era um problema para os governantes conservadores, pelo contrário. A afetação e a censura com o seriado se davam apenas para a exibição local. Reconheciam, portanto, que a produção exportava uma imagem moderna, mas não podiam tolerar que “ferisse a moral e os bons costumes” dos brasileiros. Dos estrangeiros, era permitido e celebrado.

Ainda sobre o sucesso do seriado, a Rede Globo aproveitou para lançar um produto derivado das discussões propostas na produção: a revista *Malu Mulher Debate Casamento e Divórcio*. Nas pesquisas feitas no jornal *O Globo*, encontrou-se a divulgação da revista em diversas páginas, sempre com a mesma propaganda, usando as imagens da separação de Malu e Pedro Henrique.

Figura 5: Recorte de jornal sobre a revista *Malu Mulher Debate Casamento e Divórcio*.



**VOCÊ SABE
O QUE SIGNIFICA
COMEÇAR DE NOVO?**

O recomeço é apenas um dos importantes temas que nós vamos discutir juntas. Mil outras situações, perguntas, contradições e pontos de vista serão também debatidos, e você pode se considerar convidada. Tudo o que interessa de perto à mulher ativa e consciente de seu novo papel, você vai encontrar em MALU MULHER DEBATE CASAMENTO E DIVÓRCIO.

Coisas como desamor, desquite, emancipação, filhas e até uma seção de consultas "A Mulher e a Lei", pra você conhecer melhor os seus direitos. E outro dado da maior importância: tudo em linguagem simples, direta e objetiva.

Malu Mulher Debate Casamento e Divórcio: uma revista para a mulher brasileira que, de repente, despertou e partiu em busca de uma participação real e ativa na conquista de seu próprio espaço. Lutando pelos seus direitos enquanto pessoa, esposa e mãe. Malu Mulher Debate Casamento e Divórcio, já está nas bancas!

MALU MULHER DEBATE
Casamento
e
Divórcio
já nas bancas

Fonte: *O Globo*, Rio de Janeiro, 02 nov. 1980, Caderno Jornal da Família, p.7.

Como não aparece a editora, acreditamos que a publicação seja da própria Editora Globo como uma extensão das discussões presentes no seriado, englobando, principalmente, os aspectos jurídicos que envolvem o divórcio.

É curioso destacar que Regina Duarte não se conformou com o fim de *Malu Mulher* que, segundo ela, já teria até um público fixo:

Eu aprendi muito com o programa, diz Regina. Em dois anos, ele me levou a pensar coisas que eu levaria dez para desenvolver, ao menos teoricamente. Há uma identidade entre Malu e aquilo que estou vivendo, pessoal e socialmente. Eu me sinto muito gratificada com o programa e me dói muito ver que ele está acabando. Mas isso não é de agora. Eu percebo um grande desinteresse, uma falta de investimento que já vem de um ano. Eu até cheguei a pensar que o problema estava

na falta de autores e bons textos, mas é mesmo um problema de organização. (FOLHA DE S. PAULO, 05 de novembro de 1980)¹¹⁹

A fim de não deixar que a produção em torno dessa nova mulher morresse, a atriz saiu da Rede Globo (onde era contratada desde 1969) para lançar, em 1984 na extinta TV Manchete, o seriado *Joana*, escrito por Manoel Carlos, Walcyr Carrasco, Renata Pallotini e Alcides Nogueira e estrelado pela própria Regina. Narrava a história de Joana Martins, uma jornalista divorciada que estava em seu segundo casamento e lutava para conciliar sua vida em família com seu trabalho em uma revista semanal. Pela perspectiva do jornalismo investigativo, a protagonista se envolve com diversos problemas sociais. Com uma proposta muito parecida com *Malu Mulher*, Regina chegou a dar entrevista para o jornal feminista da imprensa alternativa *Mulherio*¹²⁰, a fim de promover a nova série para o que seria o público “fiel” de Malu e contar sua experiência sobre a ida a Cuba, onde *Malu Mulher* foi um sucesso de audiência na sua exibição em 1983. Em Havana, capital da ilha, Regina discutiu a condição da mulher cubana com operárias e conheceu pessoalmente Fidel Castro. Isto demonstrava seu interesse em manter-se alinhada com os ideais feministas a fim de continuar engajada em produções que abordassem questões mais progressistas. Entretanto, a série não alcançou bons índices de audiência e não foi renovada para uma segunda temporada, fazendo com que a atriz retornasse à Rede Globo em 1985. De lá para cá, sua biografia desvinculou-se completamente da esquerda. Se tornou uma apoiadora do PSDB por um longo tempo, o qual abandonou em 2018 para abraçar a extrema-direita, culminando em seu cargo na Secretaria Especial da Cultura do ex-presidente Jair Bolsonaro.

Malu deixou um legado importante na televisão brasileira. O sucesso da heroína possibilitou que mudanças ocorressem nos arquétipos femininos das telenovelas. As doces e submissas mocinhas vão perdendo espaço para mulheres mais independentes e profissionais, com uma vida sexual mais ativa. Esse processo de mudança é analisado mais profundamente adiante, no quinto capítulo deste trabalho. Fruto de um período de mudanças na sociedade sim, mas que possivelmente foi impulsionado por uma personagem carismática que mostrou à emissora que era interessante investir em representações modernas, que dialogassem com as brasileiras (das camadas médias, principalmente). Interessante principalmente para a imagem da Rede Globo naquele momento.

¹¹⁹ Imagens condenadas por esgotamento. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 05 nov. 1980, Caderno Ilustrada, p.34.

¹²⁰ “Regina mulher” in *Mulherio*, Ano IV, nº18. São Paulo, setembro/outubro de 1984.

3.3. Entre *blazers* e *crochês*: a representação visual da “desquitadinha do Brasil”

Reconhecemos anteriormente a importância da aparência para a representação de uma personagem feminista. Entretanto, antes de passarmos à análise, é necessário destacar algumas características do figurino televisivo e do processo de criação de Marília Carneiro. Enfatizamos, primeiramente, que o figurino de televisão possui suas particularidades de acordo com o formato em que a produção se encaixa. Carneiro (2003) explica em seu livro que criar para os seriados e as minisséries era como ganhar um prêmio, pois os temas abordados apresentavam um leque maior de possibilidades, o tempo de tela era menor e a censura operava de forma menos restritiva, devido ao horário.

Antigamente, enquanto nas novelas era um custo fazer passar uma cena de sexo – bem diferente da overdose de hoje – as minisséries já eram bem moderninhas. Com a chancela de trabalho intelectualizado, elas podiam tudo. Os figurinistas então, dispendo do tempo de pesquisa que a novela não proporcionava, podiam tudo e mais um pouco. (CARNEIRO, 2003, p.117)

Dessa forma, o formato se tornava um laboratório para os figurinistas. No caso de *Malu Mulher*, ainda tinha o adendo de ser uma representação até então inédita, o que possibilitava para Carneiro experimentações, assim como desafios, diante das dificuldades impostas pela temática.

A figurinista, salientamos, gostava de desafiar-se. Sua chegada na Rede Globo modificou o esquema de feitura para as telenovelas, revolucionando a profissão no período. Proprietária de uma boutique na Zona Sul do Rio de Janeiro no início da década de 1970, Marília foi convidada a integrar a equipe da Rede Globo em 1973, especialmente para produzir o figurino da telenovela *Os Ossos do Barão*, de autoria de Jorge Andrade. Carneiro (2003) conta que o convite ocorreu a partir de Dina Sfat, atriz da emissora – que era sua cliente e amiga – e achava que os modelos estavam em descompasso com a “realidade”. A intérprete reclamou com Daniel Filho que as roupas usadas pelos atores eram “fracas”, e que era necessária uma atualização, sugerindo a contratação de uma profissional que estivesse afinada com o mundo da moda. Concordando com as colocações da atriz, Daniel decidiu conhecer Marília e convidou-a para trabalhar na empresa.

Com isso, a novata ficou com a incumbência de transpor para a televisão uma linguagem de moda. De acordo com Fernanda Junqueira Rodrigues (2009), a produção dos figurinos, nos primórdios da Globo, acontecia na fábrica da emissora, a partir de costureiras e alfaiates

direcionados pelos croquis elaborados pelos figurinistas. Entretanto, a partir da década de 1970, esse esquema muda, com os profissionais responsáveis por vestir os atores e atrizes voltando-se para as ruas, para a aquisição de roupas prontas, se tornando “caçadores de tendências” que viam nas vitrines das lojas um mundo de possibilidades. E foi Marília Carneiro que inaugurou e consolidou essa mudança.

O importante para figurinistas [a partir de então] era a apropriação e recodificação dos sinais temporais dados pela moda, no sentido de dar ao visual das telenovelas toda a sua significação de crônica de um tempo, de uma sociedade. Obviamente, como a tendência geral das narrativas era a da representação da contemporaneidade urbana, a partir de uma estética do naturalismo, cada vez mais o trabalho de figurinistas de televisão ligava-se aos ditames da ágil e fugaz indústria de moda. (RODRIGUES, 2009, p.136)

Reconhecendo em Marília sua relação com a moda e seu interesse em transpor o cotidiano para as telas, é compreensível a escolha da profissional para o projeto *Séries Brasileiras*. Na entrevista concedida por Carneiro em 24 de maio de 2022, a figurinista destacou como foi seu processo criativo para construir a imagem de Malu para o seriado:

Ah, foram dois processos extremamente realistas que me deram um prazer enorme porque o figurino era quase que, que nada. Era um nada servindo a história. Mas acabou que virou moda porque sei lá, tudo que, eu tenho meio essa tendência né? [...] Mas tinha uns pequenos detalhes que eu fazia com a minha própria experiência de mulher divorciada com um filho pequeno. [...]... eu tava me separando do meu segundo marido, eu tava com filhos pequenos, eu tava fazendo tudo isso, trabalhando na Globo pra ter uma liberdade econômica, que eu acabei tendo total e absoluta porque a Globo paga direito, então era isso. Minhas amigas tavam na mesma que eu. Malu foi uma ídola pra gente, eu acho. (risos)[...] Eu lembro que eu levava até coisas minhas pra Malu, no sentido que eu queria que as roupas fossem cotidianas, divididas, realistas sabe. E mais, eu seguia a tendência como eu sempre faço porque eu sou uma ávida de tendências né, eu gosto de saber sempre o que ta acontecendo e eu, sem querer, hã... dou uma pitada de vanguarda no personagem, quando ele permite né. [...] (informação verbal)¹²¹

Trabalhar com a “experiência de mulher” no figurino acompanhava a ideia da produção que via em *Malu Mulher* um laboratório para inserir suas experiências pessoais a fim de dar credibilidade aquela trama que se propunha “realista”. As inserções de seus hábitos na personagem é algo constantemente comentado pela figurinista durante a entrevista. Mas é necessário ressaltar, antes de iniciarmos a análise, que o conceito de “realidade” é questionável.

¹²¹ Entrevista concedida por CARNEIRO, Marília. Entrevista I. [24 mai. 2022]. Entrevistador: Laise Lutz Condé de Castro. Juiz de Fora, 2022. 1 arquivo .mp3 (41 min.).

Em entrevista para o trabalho de Rodrigues (2009), Marília contou como era seu processo de criação e uma determinada fala chama a atenção.

Caso o personagem seja suburbano como a Dona Jura, também de *O Clone*, o figurino irá, de certa forma, **recriar a realidade**. Será fundamental uma visita ao subúrbio, para ver como as pessoas de lá se vestem de verdade. Não se trata de copiar a realidade, é bem diferente disso. **Realismo e realidade, aliás, não são nem parentes**. Eu prefiro ficar com o primeiro, sem me esquecer nunca do charme a mais que a câmera pede na hora de gravar o segundo. (RODRIGUES, 2009, p. 131-32, grifo do autor)

Notamos neste trecho como apesar de conceitos parecidos, a figurinista, e a televisão como um todo, não trabalham com a realidade, nem no formato dos seriados que seguiam uma proposta mais próxima ao cotidiano. Mesmo quando a profissional relata na entrevista cedida a esse trabalho que *Malu Mulher* teve um processo muito “realista”, devemos nos atentar para que esse “realismo” sempre parte de uma visão de mundo, no caso de uma mulher branca de classe média alta, situada na Zona Sul do Rio de Janeiro. Portanto, ao colocar em cena um visual “real”, na verdade, Marília considera sua própria experiência como mulher e suas impressões sobre as mulheres “emancipadas” de seu convívio.

Isto posto, passemos a análise dos figurinos. A abertura do programa já traz alguns indícios dos rumos que Marília Carneiro tomou para criar o visual da protagonista. A primeira cena mostra Malu com um relógio de modelo masculino, que é enfatizado no plano. Adiante, a heroína datilografa e se olha no espelho; escreve em sua agenda, aparece preocupada e se olha no espelho novamente; datilografa mais um pouco e o espelho reaparece em seguida; rói as unhas e passa um batom. Impressiona como os rituais de beleza ganham destaque na abertura, aparecendo três vezes.

Figura 6: Algumas cenas da abertura do seriado.



Fonte: *Print screen* da abertura do seriado *Malu Mulher* capturado de acervo particular.

O fato de optarem por intercalar imagens de trabalho, de um acessório masculino e de preocupações que a personagem demonstra com momentos de embelezamento, remete à ideia de que o público deve ser constantemente lembrado que Malu trabalha, é moderna, e mesmo diante de uma rotina atarefada, não perde sua feminilidade. A palavra “mulher”, presente no título do programa, tem de estar acompanhada de signos femininos instaurados no imaginário social, como o ato de embelezar-se. A estratégia utilizada na abertura é comum na mídia, principalmente quando se trata de datas comemorativas como o “Dia Internacional da Mulher” ou em uma simples reportagem sobre mulheres que não atuam em áreas feminilizadas. Um exemplo pode ser encontrado no jornal feminista *Mulherio*, que destacou uma reportagem com as jogadoras de basquete Hortência e Suzete, feita pela TV Globo às vésperas das Olimpíadas de Los Angeles. Em um trecho do texto, Adélia Borges (1984) comenta sobre a abordagem:

Dia desses, pra mostrar que mulher atleta não deixa de ser mulher – de gostar, por exemplo, de ficar bonita, preocupar-se com a aparência etc. – Hortência deixou-se filmar pela TV Globo, junto com Suzete, também da Seleção, indo a um cabeleireiro em São Paulo. A reportagem, feita pela única repórter de esportes da Globo em SP, Kitty Baleeiro, ficou bonita demais: ao som de uma música de Joyce, “Feminina”, Hortência e Suzete davam um tempo da puxada concentração para arrumar o cabelo, se maquiar, essas coisas. (BORGES, 1984, p. 15)¹²²

¹²²BORGES, Adélia. De Atenas a Los Angeles. *Mulherio*, n. 16. São Paulo, maio/junho de 1984.

No texto é possível perceber a importância da afirmação da feminilidade, lembrada a partir de práticas de embelezamento. Ela é necessária para “atestar” que tanto Hortência quanto Suzete, apesar da beleza não ser relevante para o basquete, não deixavam de ser mulheres. O interessante aqui é que mesmo as redatoras, que em vários momentos da existência do jornal falavam sobre a ressignificação do feminino, acabam perpetuando uma ideia arcaica, que até os dias atuais é encontrada nos veículos de comunicação (CASTRO, 2018). Parece ser a única forma de responder ao “mito da feminista” consolidado no imaginário social, mas que acaba celebrando a feminilidade hegemônica e corroborando com um discurso iluminista que coloca a beleza como a Natureza da mulher (CALANCA, 2011) e, que mesmo fundado no passado, se atualiza com frequência em razão da estrutura patriarcal-burguesa, com o intuito de limitar a existência de outros femininos.

No primeiro episódio, *Acabou-se o que era doce*, Malu é apresentada ao público datilografando em sua máquina vestindo uma camisola azul clara comprida, os cabelos presos com rolinhos e um casaco de tricô azul escuro apoiado na cadeira.

Figura 7: A primeira aparição de Malu.



Fonte: *Print screen* do episódio “Acabou-se o que era doce” de *Malu Mulher* capturado de acervo particular aos 02 min e 04 seg.

Esse visual de Malu chama a atenção por ser deslocado dos modelos daquela época vistos nas telenovelas contemporâneas. Tanto em *Dancin' Days* (1978) como em *Água Viva* (1980), que serão analisadas adiante, não se viu uma construção como essa, nem para as personagens mais conservadoras. Sua aparência se baseia no arquétipo de uma dona de casa de

classe média educada nos antigos padrões morais, mais precisamente dos anos 1950. O traje senhoril está em destaque, com uma camisola de modelo antigo para o período, além do casaco de tricô, que reafirma um visual quase mítico da protagonista. Essa técnica de costura, feita com as mãos, era confeccionada pelas próprias mulheres a partir de métodos que foram passados através das gerações, transformando a prática em um “saber feminino” (MORGADO, 2017). Carneiro escolhe justamente essa construção para apresentar Malu, na única cena em que ela aparece casada e antes de confrontar Pedro Henrique.

Os outros elementos que constroem o primeiro visual de Malu estão muito próximos dos ensinamentos de como ser uma boa esposa/dona de casa que Carla Bassanezi (2004) analisa nas revistas dos anos 1950 em seu trabalho. A personagem modela seus cabelos com rolinho na cena inicial, mas assim que seu marido chega em casa ela já está com eles soltos e penteados. Bassanezi (2004) explica que a preparação dos cabelos fazia parte de um processo de embelezamento secreto entre as mulheres, que era encorajado pelas revistas do período para a manutenção do casamento. Consistia em se embelezar enquanto o marido trabalhava e estar arrumada quando ele regressava ao lar. Não é só visualmente que isso é apontado, mas a cena termina com Malu levantando da cadeira e proferindo “Bom Malu, hora de esperar marido”, reforço do roteiro para caracterizar essa boa esposa antiquada, que Malu abandonará ao procurar sua emancipação. Outra questão relevante é o enquadramento da cena, que encobre Malu, fazendo com que a protagonista apareça sem destaque. Antes do público conhecer um ângulo mais revelador da personagem, o foco está em sua agenda onde está escrito em letras garrafais: “FALAR PEDRO HENRIQUE TUDO”. Após esse momento, Malu anuncia a espera de seu marido e o espectador se despede da sua antiquada versão.

Na cena seguinte, após a chegada de Pedro Henrique, ela inicia uma discussão com o cônjuge sobre a sua insatisfação com o casamento. Seu visual se modifica e ela surge com uma camisa social masculina branca, uma calça jeans de corte reto e seus cabelos estão soltos. Nesse momento, ela começa a explicar suas frustrações para Pedro Henrique, questionando-o e enfrentando-o, colocando-se em uma situação de paridade com o marido. O visual é condizente com a atitude, apresentando-os de forma bem próxima. Outros elementos ajudam a compor essa imagem *unissex* da protagonista: o relógio de pulso masculino e o gole em um copo de whisky, um dos signos de virilidade utilizados no cinema clássico *hollywoodiano* (RODRIGUEZ, 2008). Sobre esses signos, Marília Carneiro destaca que era intencional o uso da bebida para criar uma imagem de “emancipação” para a heroína:

Ela fazia um whisky pra ela e ascendia um Marlboro. Isso é, são hábitos, infelizmente datados, estamos nos anos 70 ainda em Malu e aquilo ali era um símbolo também de... de liberdade né? Na verdade, era um comportamento que.. masculino né? Eu via isso com o Paulo, via isso com os meus maridos né. Chegavam em casa, serviam um whiskynho e fumavam né. É desse jeito na Malu também. Pra mostrar que ela tava entrando num universo, até então, masculino né? (informação verbal)¹²³

Veblen (1983) ressalta que no século XIX, em uma sociedade de papéis rígidos, o consumo de bebidas alcoólicas e narcóticos era reservado aos prazeres exclusivos do homem. Havia uma condenação no uso por parte das mulheres. Mesmo esse tabu tendo se ressignificado, inferimos que, na programação da televisão brasileira daquele período, ainda não era muito rotineiro assistir mulheres consumindo bebidas alcoólicas mais fortes como o whisky. Em *Dancin' Days*, que estreou em 1978, as mulheres bebiam frequentemente licores e drinks, tomando whisky apenas quando queriam confrontar alguém. Apesar de Malu estar nesta posição de conflito com o marido, nota-se que não era um comportamento só do momento, sendo um signo presente em outras cenas, até quando ela está sozinha com a filha. Além disso, reconhecemos os aspectos simbólicos associados a um consumo de classe: o whisky como bebida cara e importada era um prazer raro e distante para a maioria da população brasileira daquele período, portanto algo exclusivo para quem podia pagar por ele. Nesse sentido, pode ser visto tanto como a demonstração de poder da protagonista a partir do consumo, quanto como apropriação de algo anteriormente exclusivo do universo masculino, a fim de criar essa imagem de liberdade.

¹²³ Entrevista concedida por CARNEIRO, Marília. Entrevista I. [24 mai. 2022]. Entrevistador: Laise Lutz Condé de Castro. Juiz de Fora, 2022. 1 arquivo .mp3 (41 min.).

Figura 8: À esquerda, Malu discutindo de forma mais agressiva com Pedro Henrique. À direita, ela aparece mais apaziguadora.



Fonte: *Print screen* do episódio “Acabou-se o que era doce” de *Malu Mulher* capturado de acervo particular aos 04 min e 47 seg à esquerda à direita, aos 09 min e 43 seg.

Após a chegada de Elisa na residência, a discussão entre os dois cessa. Na cena seguinte (imagem acima, à direita), Malu pede a Pedro Henrique, com uma voz mais doce e calma, que leia seus escritos sobre a sua frustração para compreendê-la. Nesse momento, seu visual sofre algumas modificações. Um suéter retira o aspecto mais “masculinizado” de sua aparência, assim como os cabelos presos, e bem penteados, remetem à elementos que compõem uma imagem mais “feminina”. Atenção para esta oscilação entre “masculino” e “feminino”, pois será frequente e pertinente na construção de Marília Carneiro.

O marido se incomoda com o que ele denomina como “a sociologia barata de Malu” e eles discutem novamente. No ápice, Pedro Henrique joga as páginas do trabalho de Malu, que ela lhe pediu para ler, pela janela, sendo o estopim para que a heroína peça o desquite¹²⁴. Com o pedido, os ânimos se alteram ainda mais, findando em uma fervorosa cena de agressão que se inicia após Pedro Henrique esbofetear Malu. O futuro ex-marido sai de casa e, conseqüentemente, a aparência despojada de Malu vai ressurgindo em cena¹²⁵.

¹²⁴ O divórcio só era concedido após cinco anos em que o casal se encontrasse desquitado.

¹²⁵ No final desse episódio, Malu, já desquitada, reaparece com a mesma camisola da primeira cena, mas seu visual é bem diferente. Seus cabelos estão presos em um rabo de cavalo despojado, lhe conferindo uma aparência jovial.

Depois de uma breve passagem de tempo no seriado, a protagonista reaparece com um novo visual, composto por calça jeans e um *blazer* azul escuro. O *blazer* em questão é de modelo “feminino”, possuindo um corte acinturado e ombreiras proeminentes, que estavam começando a despontar nas revistas de moda analisadas (*Claudia* e *Manequim*).

Figura 9: Malu informa a uma amiga que vai pedir o desquite.



Fonte: *Print screen* do episódio “Acabou-se o que era doce” de *Malu Mulher* capturado de acervo particular aos 04 min e 47 seg à esquerda à direita, aos 09 min e 43 seg.

É a partir desse ponto que o espectador conhece a imagem de Malu que foi mais marcante. Nas suas cenas de emancipação, quando ela assina o divórcio, confronta Pedro Henrique sobre os deveres dele com Elisa, anuncia um novo romance, entre outras atitudes subversivas da personagem, o espectador encontra visuais semelhantes. As composições de calças, paletós de corte reto, camisas sociais e laços que emulam gravatas - peças apropriadas do guarda-roupa masculino - são presença garantida nos momentos em que Malu desafia o *status quo*.

Figura 10: À direita, Malu descobrindo que Pedro Henrique não conseguiu cuidar de Eliza sozinho. À esquerda, os dois na vara de família prontos para assinar o desquite.



Fonte: *Print screen* do episódio “Acabou-se o que era doce” de *Malu Mulher* capturado de acervo particular aos 28 min e 38 seg, à esquerda. À direita, aos 43 min e 51 seg

Figura 11: À direita, Malu fala para Pedro Henrique que está se encontrando com um novo homem. À esquerda, ele os vê juntos pela primeira vez.



Fonte: *Print screen* do episódio “De repente, tudo novamente” de *Malu Mulher* capturado de acervo particular aos 14 min e 41 seg à esquerda. À direita, aos 50 min e 31 seg.

A paleta de cores escolhida pela figurinista para essas cenas que apresentam uma Malu “emancipada” se baseia justamente nas cores que foram consideradas dignas pela Reforma

Protestante (PASTOUREAU, 2006) e que viriam a ser associadas à moda masculina, utilizando tons de branco/bege claro, preto, marrom, cinza e azul. Quando perguntada sobre a paleta de cores escolhida para o seriado, Marília Carneiro destacou que: “*como era uma coisa realista, a paleta era suave, eu me lembro que a gente trabalhou com cremes, com jeans, com azul claro sabe? Com uma coisa bem realista e bem básico... eu não jogava cores violentas, por exemplo*”¹²⁶. Realmente estas cores predominam no visual de Malu, mas é pertinente observar que a figurinista menciona não usar cores “violentas”, porém, na cena da esquerda na figura 9, a heroína surge com uma boina vermelha e um laço vinho. Não aprofundaremos aqui os significados das cores, mas comentaremos brevemente o uso de alguns tons em determinadas cenas. De acordo com John Harvey (2003), assim como os sentidos atribuídos às roupas são “multivalentes”, isto se torna ainda mais forte com relação aos significados das cores. São múltiplos e mutáveis em cada sociedade ou período histórico. Dessa maneira, para compreender as possíveis concepções atreladas às cores é necessário considerar não somente os códigos pré-estabelecidos, mas suas associações históricas, a situação inserida e, complementamos para uma análise do vestuário, as modelagens em que foram aplicadas. Para Pastoreau (2006), o vermelho é um desses tons que possuem uma série de significados atrelados a ele. Porém, para esta análise, destacamos sua associação com o pecado e as impurezas mencionadas na Bíblia, além da imoralidade, conotação surgida na Reforma. Na cena, do episódio *De repente, Tudo Novamente*, de Armando Costa, Malu conta a Pedro Henrique que estava reabrindo sua vida amorosa. A reação do ex-marido é negativa, tendo um acesso de raiva por Malu estar se relacionando novamente, principalmente com um conhecido seu. Para ele, é como se estivesse sendo traído, mesmo que legalmente o matrimônio já estivesse rompido. O vermelho nos detalhes pode sugerir essa ligação simbólica com o pecado (visto que o casamento é eterno para o catolicismo) e a imoralidade, dado que Malu era julgada até por seus pais por já estar se envolvendo amorosamente com outro homem. É evidente que os significados das cores são múltiplos e díspares em cada cultura, porém, pelo comentário da figurinista, é possível inferir um interesse em trabalhar com esse tom a fim de produzir sentidos numa cena importante para o processo de emancipação da personagem. Veremos adiante que essa cor aparece muito pouco na protagonista e nas personagens adultas, ficando restrita apenas à filha Elisa, e em situações específicas.

¹²⁶ Entrevista concedida por CARNEIRO, Marília. Entrevista I. [24 mai. 2022]. Entrevistador: Laise Lutz Condé de Castro. Juiz de Fora, 2022. 1 arquivo .mp3 (41 min.).

Deve-se atentar também para a história das peças provenientes do guarda-roupa do homem burguês na moda ocidental e os significados atribuídos a elas. A ascensão da burguesia, mais precisamente a partir do século XIX, modificou as formas de vestir de homens e mulheres, construindo um novo regime das aparências que deixou as fronteiras de gênero mais sólidas. A partir da ideia do homem moderno, que agora tinha uma vida laboral ativa, necessitou-se reformar o guarda-roupa masculino, excluindo todos os ornamentos e “frivolidades” herdados da aristocracia que cederam espaço para os ternos, gravatas, paletós, cartolas e calças, em tons sóbrios como os da paleta de cores sugerida por Pastoureau (2006). Sob a justificativa da adequação aos tempos modernos que eram mais dinâmicos e voltados ao mundo do trabalho, a indumentária masculina ficou restrita à austeridade e à racionalidade (HARVEY, 2003). Em outra esfera estavam as mulheres que continuaram reclusas na vida privada, sem possibilidade de experimentar as novidades da vida moderna. A elas, que mantiveram suas vidas estáticas, os ornamentos estavam liberados e a falta de funcionalidade era algo recomendado, devido a seu papel de vitrines das posses de seus maridos (VEBLEN, 1983).

Dessa forma, o traje masculino burguês legitimou-se como a aparência adequada para o mundo do trabalho e o terno inglês se tornou o maior expoente do homem burguês (LIPOVETSKY, 1999), assim como as calças, que eram de origem popular e foram ressignificadas para construir o novo visual masculino (BARD, 2010). Diana Crane (2006) explica que essa conotação era tão forte que as mulheres de classe média e alta do século XIX - que assumiam uma vida pública ativa trabalhando em alguns poucos postos de trabalho razoavelmente qualificados - adotaram algumas peças do traje masculino como as camisas, chapéus, coletes, paletós e algumas variações de gravatas a fim de criar um estilo alternativo ao feminino hegemônico. Essas peças eram usadas combinadas com outras classificadas como “femininas”, como as saias, para representar uma imagem laboral e fugir de uma caracterização que poderia ser considerada masculinizada.

Figura 12: Mulher de classe média em traje “alternativo” na Inglaterra (1983).



Fonte: (CRANE, 2006, p. 211).

Maureen Schaefer França (2021) destaca que os coletes e os paletós eram peças práticas de vestir que aludiam à modernidade para as mulheres, sendo associadas ao desejo de ingressar na vida pública. Eram peças que liberavam o corpo parcialmente – pois os espartilhos ainda eram utilizados – se adequando melhor a vida pública que os modelos que imperavam até então. Encontraram resistência em ser adotados justamente por derivarem do guarda-roupa masculino, porém foram “feminizados” em sua modelagem, podendo ser utilizados pelas mulheres que procuravam roupas mais dinâmicas. “Entre artistas, vanguardistas e revolucionárias que desafiavam os códigos vestimentários da época, também havia mulheres que gostavam de mulheres que usavam coletes e paletós” (FRANÇA, 2021, p. 397). Sobre as gravatas, a autora salienta que também foram adotadas pelas mulheres – fosse no modelo borboleta, de tira ou feita com um laço – tornando-se um adereço que simbolizava uma vivência feminina mais emancipada e a ocupação das mulheres de camadas médias na vida pública. Assim como com os paletós e coletes, algumas mulheres lésbicas também usavam as gravatas de tira a fim de marcarem sua orientação sexual.

Christine Bard (2010), em seu estudo sobre os significados políticos da calça comprida, explica que, no século XIX, um número significativo de mulheres francesas famosas adotou a peça como parte de seu guarda-roupa. Naquele momento, como se vê na imagem acima, os paletós acinturados, os coletes e até as gravatas foram apropriados do traje masculino, mas havia um tabu com a utilização das calças, que era restrita apenas aos homens. Nomes como o da escritora George Sand (1804-1876)¹²⁷, a artista plástica Rosa Bonheur (1822-1899)¹²⁸, a arqueóloga Jane Dieulafoy (1851-1916)¹²⁹, a atriz Sarah Bernhardt (1844-1923)¹³⁰, entre outras, estão presentes na pesquisa de Bard e apesar do uso da peça em comum, possuem modos de vestir e posicionamentos políticos distintos.

Figura 13: Jane Dieulafoy fotografada por volta de 1900.



Fonte: (BARD, 2010, p.170).

Sand é talvez a figura mais memorável desta lista no quesito “virilização” feminina, e suas roupas seguiam a lógica de seu pensamento sobre seus ideais de igualdade. Acreditava na

¹²⁷Amandine Aurore Lucile Dupin usava o pseudônimo masculino de George Sand. Nascida em Paris, na França, precisou de encobrir sua identidade feminina para poder publicar seus romances, que a tornaram uma das mais célebres escritoras do país.

¹²⁸Nascida em Bordeus, na França, Rosa Bonheur foi uma pintora e escultora realista. Era considerada uma das artistas mais famosas de sua época.

¹²⁹Jane Dieulafoy, nascida em Toulouse, também na França, era uma arqueóloga que, junto com o seu marido Marcel Dieulafoy, descobriu algumas riquezas da região da Pérsia. Além disso, também atuava como escritora, jornalista e fotógrafa amadora.

¹³⁰Henriette Rosine Bernard, conhecida mundialmente como Sarah Bernhardt, foi uma atriz parisiense que ficou marcada como “a mais famosa atriz da história”, tamanha a sua reputação nos principais palcos europeus e dos Estados Unidos.

equidade entre os sexos, defendendo abertamente o direito ao divórcio. A noção de liberdade de movimento que a roupa “masculina” lhe trazia era essencial para penetrar nos ambientes da vida pública, onde a maioria das mulheres não tinha liberdade de acesso. Para conseguir esse feito, era necessário ser uma mulher “pública”, as artistas ou prostitutas, ou seja, estavam à margem da sociedade.

George Sand é uma das exceções à regra de que os flâneurs são todos homens. Para passear, para desfrutar do mundo, é preciso caminhar muito e por muito tempo. Toda a moda [feminina] conspira contra essa liberdade: vestidos, chapéus, sapatos, condenam as mulheres a um estilo de vida sedentário. A escolha da masculinização indumentária pode ser evitada? (BARD, 2010, p.164, tradução minha)¹³¹

Esse era um dos principais motivos de algumas dessas célebres mulheres utilizarem as calças. Oferecia uma sensação de proteção maior do que as saias e uma mobilidade para aquelas que necessitavam/queriam encarar o dinamismo da vida moderna. Pois, os significados políticos que a calça trazia para Sand não era uma realidade para todas as pesquisadas. No caso de Jane Dieulafoy, seu “travestismo” estava mais ligado a um gosto pessoal do que a uma ideia política. Distante de Sand, a arqueóloga que também era romancista, tinha posicionamentos conservadores, se colocando contra o divórcio que, alegava, colidia com suas crenças religiosas. Também não era todo o traje que era apropriado por todas, pois Sarah Bernhardt, por exemplo, mantinha um guarda-roupa majoritariamente “feminino”, sendo a calça um acessório mais peculiar. Porém, seus personagens que se “travestiam” e sua relação lésbica com Louise Abbéma foram o que lhe fez ficar marcada, pejorativamente, como “monsieur”. O uso das peças, inclusive, não estava completamente associado a um “desencaixe” com o gênero socialmente imposto ou a uma orientação sexual voltada para a lesbianidade ou a bissexualidade, sendo também apropriado por mulheres de posições políticas conservadoras e heterossexuais, que davam à peça seu sentido próprio. Mas é importante frisar que:

As calças são políticas para todas as mulheres que mencionamos? sim, no sentido de que é politizado de qualquer maneira por aqueles que as acham escandalosas e não é possível negar a coloração feminista da tomada de roupas masculinas. [...] Mas o travestismo não é necessariamente feminista¹³². (BARD, 2010, p.189-90, tradução minha)

¹³¹ “George Sand est une des exceptions à la règle qui veut que les flâneurs soient tous des hommes. Pour flâner, pour se gorger du monde, il faut marcher beaucoup et long-temps. Toute la mode conspire contre cette liberté: robes, chapeaux, chaussures, vouent les femmes à la sédentarité. Le choix d'une masculinisation vestimentaire peut-il être évité?” (BARD, 2010, p.164)

¹³² “Le pantalon est-il politique pour toutes les femmes que nous avons évoquées? oui, au sens où il est politisé de toute manière par ceux qui le trouvent scandaleux et où il n'est pas possible de nier la coloration féministe de la prise de vêtement masculin. [...] Mais le travesti n'est pas forcément féministe” (BARD, 2010, p.189-90).

França (2020) expõe que até meados da década de 1960 havia uma proibição do uso de calças por mulheres em ambientes escolares e empresas, pois eram associadas à falta de decoro ou indecência.

Mulheres que ousavam usar calças em público foram impedidas, em várias partes do mundo, de realizar ações e de ter acesso a lugares. Até mesmo as minissaias - que também passaram a ser usadas cada vez mais a partir da segunda metade dos anos 1960 - eram preferíveis a calças compridas. Talvez porque mesmo sendo afrontosas, as minissaias, assim como as demais saias, atuam historicamente como símbolo vestimentar feminino enquanto as calças podem ser vistas como uma ameaça maior às masculinidades, sobretudo, como meio de ocupação de espaços tradicionalmente masculinos. (FRANÇA, 2020, p.236-37)

No Brasil, a autora destaca que a utilização da peça ganhou força entre o público feminino na segunda metade da década de 1960, mas ainda eram vistas como trajes de exceção, restritos a determinadas ocasiões e proibidos em alguns locais. Além disso, eram mais presentes em corpos de mulheres mais jovens, pois não eram recomendados para mulheres mais velhas. A título de exemplo, somente em 1974, de acordo com o jornal *Folha de S. Paulo*, que as calças compridas foram liberadas no Palácio da Justiça, Fórum João Mendes Junior e nas Varas Distritais em São Paulo, pois até então eram terminantemente proibidas¹³³. A liberação ocorreu pois, segundo a reportagem, era constante cenas de mulheres sendo impedidas de acessar esses locais. “Muitas vezes, mulheres barradas nas portas, tiravam as calças compridas e ingressavam no Fórum apenas de bata” (FOLHA DE S. PAULO, 14 de março de 1974, p.18)¹³⁴.

Ainda no ano de 1974, o jornal *Folha de S. Paulo* trouxe uma reportagem sobre o aumento exponencial do uso de calças compridas pela mulher brasileira. Entrevistado, o comerciante João Duran que atuava na popular área comercial da Rua 25 de março, contou que havia vendido em uma semana mais de 50 mil peças para o Brasil todo, dos mais variados modelos e tecidos. As modistas Regina e Mary que trabalhavam na rua Augusta, declaravam “antigamente era difícil ver uma mulher na rua usando calça comprida; hoje é difícil de se encontrar alguém usando vestido” (FOLHA DE S. PAULO, 23 de maio de 1974, p.13)¹³⁵. Outra entrevistada, a estudante de medicina Rejane, também afirmava enquanto apontava para a rua: “veja, preste bem atenção. Todas as mulheres estão usando calças compridas. Saia parece que está desaparecendo e só é usada em condições especiais” (FOLHA DE S. PAULO, 23 de maio

¹³³ Este foi apenas uma abertura na maior metrópole do país, acredita-se que em cidades interioranas ou mesmo em outras capitais, essas proibições ainda fossem recorrentes.

¹³⁴ Mulher de calça comprida agora entra no Fórum. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 mar. 1974, 2º Caderno, p.18.

¹³⁵ As vantagens da calça comprida. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 mai. 1974, 2º Caderno, p.13.

de 1974, p.13)¹³⁶. Essas condições, provavelmente, se referiam aos locais nos quais ainda havia proibições.

Todavia, é importante ressaltar que as calças compridas sofrem alterações significativas que contribuíram para sua popularização acelerada entre as mulheres. No período de 1965 a 1975, Jo B. Paoletti (2015) destaca que as calças deixaram de ser consideradas peças apenas masculinas alçando uma posição “neutra” na cultura das aparências. Entretanto, apesar de impulsionar mudanças na percepção do público, não tiveram impacto suficiente para resultar em estilos homogêneos para os sexos. No final da década de 1970, a indústria da moda percebe que as calças haviam sido incorporadas de vez no guarda-roupa das mulheres e passam a investir em detalhes que as “feminizavam”, ajustes nos quadris e nas coxas, retirando sua potência de peça neutra. “Uma vez que as calças não eram mais vistas como inerentemente masculinas, elas simplesmente se tornaram mais um veículo para exibir o corpo feminino” (PAOLETTI, 2015, p.39)¹³⁷. Deve-se frisar que neste trecho, a autora se refere às calças jeans, que foram apropriadas pelas mulheres, inicialmente, das sessões masculinas das lojas. Porém, já existiam e eram difundidas pela indústria da moda calças compridas com tecidos e modelagens femininas, conforme o comerciante na entrevista acima mencionou. A calça que nesse momento poderia ser considerada “masculina” ou mesmo “neutra”, era a calça jeans, responsável por embaralhar as fronteiras de gênero mais enfaticamente.

Reconhece-se, portanto, que a apropriação de roupas “masculinas” pelas mulheres traz consigo uma série de significados que ficaram marcados na história da moda e da cultura visual. Um deles que ainda possui forte influência no imaginário social consiste na associação entre o vestuário masculino como a roupa ideal para os postos em áreas não feminilizadas ou cargos valorizados. Isso também é reforçado pela indústria da moda que, na década de 1970, e principalmente nos anos 1980, com a entrada massiva de mulheres de classe média nos postos de trabalho e a ascensão de algumas poucas em papéis de liderança, também se apropria de alguns elementos para compor uma imagem “laboral” para esse novo papel social feminino. Entram em voga as ombreiras proeminentes, ganhando mais volume nos anos 1980 (que tinham o intuito de aproximar da silhueta masculina, disfarçando os ombros estreitos das mulheres), os *tailleurs* (conjuntos de paletós e saias ou calças), os laços e gravatas e os coletes. Essa construção visual com elementos do guarda-roupa masculino, apareceu em edições das revistas

¹³⁶ As vantagens da calça comprida. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 mai. 1974, 2º Caderno, p.13.

¹³⁷ “Once pants were no longer seen as inherently masculine, they simply became another vehicle for displaying the female body”. (PAOLETTI, 2015, p.39)

Claudia e *Manequim* que circularam entre 1978 e 1982 no Brasil analisadas para fins de comparação. Em 1980, encontramos dois editoriais, um em *Claudia* e outro em *Manequim*, que sugeriam os elementos como “adequados” para o local de trabalho, principalmente para mulheres em posições mais altas.

Figura 14: Imagens retiradas de *Claudia*. À esquerda e ao centro, nº223, abril de 1980. À direita, nº212, maio de 1979.



Fonte: *Claudia*. Acervo Biblioteca Nacional - Rio de Janeiro.

Figura 15: Imagens retiradas de *Manequim*. À esquerda, nº 243, março de 1980. Ao centro, Nº 235, julho de 1979. À direita, nº233, maio de 1979.



Fonte: *Manequim*. Acervo Biblioteca Nacional - Rio de Janeiro.

Entretanto, as peças “masculinas” não ficaram restritas a sugestão do ambiente de trabalho nas publicações. Nem poderiam, pois o mundo laboral era pouquíssimo explorado nestas publicações, com as modelos aparecendo mais em festas, ao ar livre ou em situações de descontração. Como vemos nas imagens acima, as revistas de moda brasileiras já traziam algumas peças parecidas com as usadas por Malu na série. Nota-se que em *Claudia*, uma revista destinada às mulheres de classe média alta (CABRAL, 2021), as construções visuais feitas para as produções de moda¹³⁸ são mais coloridas, com cores mais vibrantes e com peças que, mesmo sendo provenientes do traje do homem burguês, estão mais “afeminadas”. A única exceção se concentra no ano de 1978, onde encontramos um editorial com um visual “masculino”. Além de aparecerem com mais símbolos femininos como cabelos penteados e longos, maquiagem e acessórios, nos editoriais de *Claudia* as mulheres costumam posar ao lado de um homem, reafirmando a heterossexualidade da modelo. Nas imagens em que as mulheres dividem espaço com os homens, apesar de uma silhueta semelhante, os símbolos acionados para “feminilizar” suas aparências reforçam as fronteiras de gênero. Os textos que acompanham as imagens analisadas frequentemente utilizam adjetivos como “feminino”, “sexy”, “romântico” para definir esse novo visual, o que parece uma preocupação da revista.

Em *Manequim*, que possivelmente tinha como público-alvo as mulheres das camadas médias visto que trazia em seu conteúdo moldes de roupas para serem reproduzidos em casa ou por costureiras, os visuais mais “masculinizados”, com cortes retos, também traziam signos da feminilidade hegemônica como a maquiagem, os penteados e os acessórios. Apesar de muitas imagens serem preto e branca no conteúdo da revista, os editores escrevem as cores das peças e nelas o preto, o branco, o cinza e o marrom são mais usados do que em *Claudia*. A lembrança de que essas peças são “femininas” e a sugestão de dar um toque mais “descontraído” a um visual “sério” também aparece, tendo a gravata/laço como um acessório fundamental para criar um ar descontraído¹³⁹. Outra diferença é que em *Manequim* as modelos ou as ilustrações femininas apresentam as mulheres frequentemente sozinhas, sem estarem com uma companhia masculina. Não há uma preocupação em afirmar a herterossexualidade da modelo, pelo contrário, podendo até inferir uma relação lésbica como pode conotar a ilustração na matéria

¹³⁸ Os visuais mais “masculinos” em *Claudia* aparecem em suas publicidades, o que não reflete as ideias da revista. Por isso focamos aqui nos editoriais realizados pelo veículo.

¹³⁹ Mesmo com algumas subversões, de todos os elementos do guarda-roupa do homem burguês, as gravatas foram as únicas peças que se mantiveram associadas ao vestuário masculino apenas, tendo poucas versões “feminizadas”. Por isso, acreditamos que a revista sentia a necessidade de frisar que a peça era “descontraída”, ou mesmo “feminina”.

sobre a chegada do blazer Spencer. É possível considerar que nas camadas médias existia uma abertura, um alargamento das ideias acerca da feminilidade e um apelo maior para esse visual da mulher “executiva” que era apresentado como adequado para o trabalho e para o lazer, do que nas leitoras de classes mais altas de *Claudia*, que apresentava as tendências do *prêt-à-porter* parisiense, mas sem deixar os signos de feminilidade mais exuberantes para trás. Isso acompanha a movimentação social que acontecia no período, pois eram nas mulheres das camadas médias que se concentravam os desejos de ingressar no mercado de trabalho e de mudanças mais profundas nas relações de poder entre os gêneros¹⁴⁰. Deve-se considerar que o estilo de Malu está mais para a *Manequim* que para *Claudia*.

Salienta-se ainda que essas revistas seguiam uma lógica de difusão da moda internacional, sendo a Alta Costura (COSTA, 2009) e o *prêt-à-porter*, já consagrado, o pilar para legitimar as criações nacionais. Dessa forma, era possível encontrar criações que desafiassem as fronteiras de gênero na indústria da moda internacional pelo menos uma década antes. Foi justamente entre os anos de 1960 e 1970, com o avanço da revolução sexual, das pautas feministas e do individualismo que, no intuito de acompanhar o espírito da época, alguns estilistas criaram modelos no estilo *unissex*, no qual homens e mulheres tinham silhuetas semelhantes a fim de embaralhar as fronteiras de gênero que até então estavam bem delineadas. “Designers de Paris (Pierre Cardin) a Hollywood (os uniformes de Star Trek) imaginaram um futuro de igualdade e androginia – dentro dos limites de suas próprias visões de mundo, é claro” (PAOLETTI, 2015, p. 6). A mais célebre tentativa foi o *smoking* feminino de Yves Saint-Laurent (1966) que apresentava um visual andrógino para as mulheres, criado a partir de peças muito semelhantes às do traje tradicional do homem burguês do século XIX. Jo B. Paoletti (2015) explica que as modas consideradas *unissex* surgiram na década de 1960, tiveram seu pico em 1970 e permaneceram com certa relevância até meados de 1980. Para a autora, porém, a ideia de homogeneizar as aparências entre os gêneros foi celebrada brevemente, principalmente no ano de 1968:

Naquele breve momento, a imprensa de moda saudou a mistura de gênero como a onda do futuro, e as lojas de departamento criaram seções especiais para as modas *unissex*. A maioria dessas butiques havia fechado em 1969. No entanto, no reino mais mainstream da Sears, catálogos Roebuck e principais padrões de costura, as roupas “dele e

¹⁴⁰ Frisa-se que para a mulher de classes mais altas, a moda sempre foi um terreno com regras mais restritas e com possibilidades de demonstração de status. Logo, as mudanças visuais não partem dessa camada, pois diferente da classe média que está em movimento constante, há nesta o desejo de permanência, segurança e manutenção de um status social adquirido.

dela” – principalmente camisas casuais, suéteres e roupas de fora – persistiram até o final dos anos 1970. A diferença entre unissex de vanguarda e a versão posterior é a distinção entre designs que desafiam os limites, muitas vezes modelados por modelos de aparência andrógina, e uma variação menos ameaçadora, usada por casais heterossexuais atraentes. (PAOLETTI, 2015, p.31, tradução minha)¹⁴¹

Paoletti (2015) também destaca que o jeans foi o tecido que abriu portas para criar um denominador comum nas aparências, onde as peças jeans, como o macacão e as calças, foram adotadas por homens e mulheres independente de sexo, idade ou classe. Além da invasão das calças compridas no guarda-roupa feminino e da apropriação de *blazers* e camisas, o visual masculino também sofreu alterações. Cores e estampas mais ousadas e até mesmo brilhantes, antes pertencentes ao universo feminino, foram adotadas pela moda masculina brevemente, tornando esse período conhecido como a “revolução do pavão”.

Entretanto, mesmo com a nomenclatura *unissex* conotando a uniformização das aparências entre os gêneros, não é possível considerar que tal moda significou, de fato, um estilo homogêneo entre homens e mulheres. Decerto, as fronteiras erguidas e solidificadas por décadas desde a ascensão da burguesia sofreram abalos consideráveis. Anne Hollander (1996) explica que os hábitos masculinos se modificaram, permitindo que os homens reaprendessem com o “segundo sexo” a se permitirem mais em suas construções visuais, abrirem espaço para as cores, os adornos e a redescobrir seus cabelos. Porém, alguns elementos mais profundos da feminilidade como as saias, os vestidos e as maquiagens continuaram sendo um tabu para a masculinidade heterossexual. Paoletti (2015) também contribui com a discussão salientando que as regras da masculinidade nunca permitiram a adoção de trajes inteiramente femininos, apenas alguns detalhes, ao contrário das mulheres, que tinham a possibilidade de trajar-se por completo com as peças “masculinas”. Lipovetsky (1999), alinhado com o que Paoletti (2015) fala sobre a calça para as mulheres, ressalta que mesmo as peças que se propunham unissex, como as calças, paletós e camisas, logo foram modificadas pela indústria da moda a fim de criar distinções sutis a partir dos detalhes que mantiveram o arranjo binário ajustado.

Os exemplos são inúmeros: homens e mulheres usam calças, mas os cortes e muitas vezes as cores não são semelhantes, os sapatos não têm nada em comum, um chemisier de mulher se distingue facilmente de

¹⁴¹ “For that brief moment the fashion press hailed gender blending as the wave of the future, and department stores created special sections for unisex fashions. Most of these boutiques had closed by 1969. However, in the more mainstream realm of Sears, Roebuck catalogs and major sewing patterns, “his ’n’ hers” clothing— mostly casual shirts, sweaters, and outerwear—persisted through the late 1970s. The difference between avant-garde unisex and the later version is the distinction between boundary-defying designs, often modeled by androgynous-looking models, and a less threatening variation, worn by attractive heterosexual couples”. (PAOLETTI, 2015, p.31)

uma camisa de homem, as formas dos maiôs de banho são diferentes, assim como as das roupas de baixo, dos cintos, das bolsas, dos relógios, dos guarda-chuvas. Um pouco em toda parte, os artigos de moda reinscrevem, por intermédio dos pequenos “nadas”, a linha divisória da aparência (LIPOVETSKY. 1999, p.112).

Mesmo para os jovens, público mais aberto a mudanças na moda e no comportamento, ainda era possível notar as diferenciações entre os gêneros nas aparências. O macacão jeans, que se considera aqui a peça mais amplamente difundida como *unissex*, aparecia nos editoriais de moda de revistas como a *Pop* – destinada ao público jovem brasileiro e analisadas por Scheafer (2020) – de maneira diferente nos corpos masculino e feminino. Nas jovens, eram sempre acompanhados de uma blusa por baixo, enquanto nos modelos masculinos eram frequentes as aparições sem camisa. A cobertura dos seios, a maquiagem nas mulheres e a depilação eram e são signos constantes em representações *unissex* que, mesmo com uma aproximação do visual, enfatizam as diferenças entre os gêneros.

Para Paoletti (2015), o *unissex* é uma moda mais unilateral: houve uma apropriação das referências visuais de masculinidade e uma ressignificação desta para o feminino, sem que houvesse o contrário. Esse movimento não era uma novidade das décadas de 1960 e 1970, pois há séculos as mulheres se apropriavam de significantes masculinos na construção visual feminina, como vimos. Apesar da propagação desses itens ter tido mais sucesso nesse período, a autora defende que isto não causou uma masculinização na aparência feminina, mas sim uma feminização de elementos apropriados do guarda-roupa masculino e um deslocamento do significado dessas peças que agora pertenciam também à moda feminina.

No final da década de 1970, saias e vestidos estavam de volta para o trabalho e ocasiões formais, as calças eram incontestáveis (mas haviam sido feminizadas com cores e acabamentos), e as vendas de lingerie estavam em alta. Mas esses passos foram para trás ou para frente? Se você acreditava que vestidos e roupas íntimas sensuais eram as ferramentas do patriarcado, você via recuo nesses eventos. Se você acreditava que roupas, incluindo ternos poderosos usados com uma combinação de renda, eram o seu ingresso para a suíte executiva, você viu progresso. Se você acreditasse que as diferenças de gênero eram um imperativo moral, ficaria muito satisfeito que as mulheres estivessem “se vestindo como mulheres novamente”. A única mudança permanente foi que a imagem monolítica das mulheres foi quebrada, ou pelo menos tinha algumas rachaduras. (PAOLETTI, 2015, p. 56, tradução minha)¹⁴²

¹⁴² “By the late 1970s skirts and dresses were back for work and formal occasions, pants were uncontroversial (but had been feminized with colors and trims), and lingerie sales were up. But were these steps backward or forward? If you believed that dresses and sexy underwear were the tools of patriarchy, you saw retreat in these events. If you believed that clothing, including power suits worn with a lace-trimmed slip, was your ticket to the executive suite, you saw progress. If you believed that gender differences were a moral imperative, you would be

A moda *unisex*, portanto, alargou as possibilidades do masculino brevemente, mas modificou profundamente o feminino. A partir da década de 1970, houve uma convivência entre modelos tradicionais e libertários de feminilidade que ampliou o leque de escolhas no que tange a moda. As aparências se tornaram mais plurais e heterogêneas, sendo possível se identificar com outros modelos de feminilidade para vivenciar sua chegada à vida pública (FRANÇA, 2020).

Entretanto, por mais “vantajoso” que esse arranjo pareça, é necessário questionar como o masculino ainda é uma estrutura sólida que conserva a posição de poder. Por mais que as mulheres tenham aumentado suas opções de escolha de estilo, a preocupação em ser bela ainda norteia principalmente as vivências femininas. O masculino não parece ter deixado para trás os tempos da “grande renúncia”, pelo menos não nas aparências heterossexuais, pois os artifícios ainda estão relegados ao feminino (LIPOVETSKY, 1999), enquanto as mulheres continuam em sua corrida pela aparência mais adequada, ainda que com mais liberdade individual em suas escolhas. O fato dos componentes da masculinidade conseguirem penetrar no feminino e o contrário encontrar diversos obstáculos aponta para a legitimação de que o universo feminino é “frívolo” e “dispensável”, ao passo que no masculino se encontra a “racionalidade”, o “ideal”. Não parece que abandonamos o princípio do Homem como ser central, o primeiro sexo, aquele que conduz. O masculino como “lugar” de poder.

Posto isso, é possível aferir que a aparência de Malu se apoiou em elementos que já estavam em circulação na moda nacional e internacional e que eram apresentados como uma feminilidade “moderna”. Dessa forma, consideramos que a construção visual da personagem se baseou em um estilo pré-aprovado que era propagado pelas revistas femininas do período, sendo um suporte seguro para a figurinista devido a fácil identificação com os cânones da época.

Na entrevista concedida, Marília Carneiro confirma sua intenção em mesclar o visual de Malu com elementos “masculinos” e “femininos”:

E a saia, os vestidinhos com blazer, eu acho que eu não queria tirar a feminilidade dela, não queria botar um terno executivo nela, porque no caso, ela era uma socióloga, eu acho né?

- Isso.

- Era por aí a profissão dela. Então os vestidinhos davam feminilidade e o blazer já dava uma coisa de “estamos aí, vamos à luta rapazes”.

- Então você buscava um pouco mesclar essa questão do masculino e do feminino?

very pleased that women were “dressing like women again.” The one permanent change was that the monolithic image of women had been shattered, or at least had a few cracks in it”. (PAOLETTI, 2015, p. 56)

- Isso, isso. Era realmente uma mulher botando o pezinho no terreno alheio não é.

[...] ***A Malu tinha que ser muito feminina de qualquer maneira pra ela não parecer que pra você ter que ganhar o mundo tem que virar homem, não é isso. De ganhar a vida, com suas armas, sua identidade, não virando homem.*** (informação verbal)¹⁴³

É notável esse esquema no figurino dos capítulos analisados. Assim como na moda internacional, essa construção era acionada para mulheres que estavam alçando a vida pública, inserindo-se no que antes eram considerados “espaços masculinos”. Esse era justamente o processo em que Malu se encontrava. Mas frisamos a preocupação em não masculinizar a personagem completamente. Essa questão pode ser compreendida de duas maneiras: por um lado, Marília evitava cair no estereótipo da feminista “macha”, que poderia ferir a sensível audiência brasileira, grande preocupação de um canal de televisão. Por outro, considerava subverter a ideia do masculino como o lugar do poder, a necessidade de masculinizar todos os aspectos da vivência feminina para conseguir respeito na sociedade. Entretanto, ressalta-se que o uso dos elementos “masculinos” e “femininos” na aparência de Malu reforçam posições bem estabelecidas no que tange os papéis de gênero.

Primeiramente, diferente do que a moda internacional sugeria, o visual baseado na aparência laboral do homem burguês, que se tornou símbolo da mulher que trabalha, não era utilizado por Marília Carneiro no ambiente de trabalho da protagonista. Sua aparência nesses locais, nos episódios analisados, raramente traz elementos do guarda-roupa masculino. De fato, não esperávamos um terno executivo em Malu pois, como dito pela própria figurinista acima, não fazia sentido em uma socióloga. Mas é interessante que até os blazers ficam de fora, com uma única exceção, no episódio *Infidelidade*, quando ela veste um de cor creme enquanto trabalha. Porém, veremos adiante que esse “estilo” acompanha o comportamento de Malu.

¹⁴³ Entrevista concedida por CARNEIRO, Marília. Entrevista I. [24 mai. 2022]. Entrevistador: Laise Lutz Condé de Castro. Juiz de Fora, 2022. 1 arquivo .mp3 (41 min.).

Figura 16: Malu no ambiente de trabalho.



Fonte: À esquerda, *print screen* do episódio “A Amiga” de *Malu Mulher* capturado de acervo particular aos 12 min e 07 seg. À direita, *print screen* do episódio “Com que roupa” de *Malu Mulher* capturado de acervo particular aos 05 min e 26 seg.

A composição com elementos “masculinos” ocorre nas cenas em que Malu age, se impõe, confronta os “vilões”, rompe com convencionalismos. Surge quando se envolve com um homem casado, quando defende a legalização do aborto, quando avisa a Pedro Henrique que está saindo com um novo homem, quando pede a separação, quando decide adotar uma criança mesmo sendo solteira... São nessas cenas que a heroína ganha sua “capa”, sua armadura. Aciona-se aqui Laura Mulvey (1983) e sua teoria sobre o prazer visual do espectador para compreender como os significados foram empregados no seriado a partir do figurino. Em seu trabalho, Mulvey defende que o prazer visual do espectador é dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino, pois no cinema, enquanto os homens olham, as mulheres são vistas. Seguindo essa ideia, Malu parece ser posicionada visualmente no campo masculino, da atividade, enquanto está agindo contra os obstáculos patriarcais encontrados em seu caminho. Esse posicionamento vai de encontro ao que a figurinista explica na entrevista, pois, o “masculino” parece ser necessário para ganhar autonomia, para viver a vida pública. Isto reitera a arcaica ideia do Homem como centro do universo, do segundo sexo que deve assimilar o universal – o masculino – para “empoderar-se”, se afastando da passividade, da submissão, que é onde o feminino e suas frivolidades se concentram. É a reafirmação dos ideais burgueses que relegaram o feminino como lugar menor.

Essa dicotomia se torna visível no seriado quando se analisa os momentos em que Malu não está acompanhada da “armadura” de mulher moderna. Nas situações em que ela tem uma “recaída” com Pedro Henrique em *Acabou-se o que era doce* e quando ela tenta reatar sua relação (rompendo abruptamente com o seguimento que a personagem vinha tomando) em *Antes dos 40, depois dos 30*, seu figurino é praticamente trocado. Entram em cena saias, decotes, vestidos sem a companhia do blazer, estampas e tons de rosa e bege, elementos tradicionalmente associados à ideia de feminilidade legitimados socialmente. Dominique Grisard (2015) ressalta que tons pastéis, incluindo o rosa, foram associados, entre os séculos XIX e XX, à frivolidade e a ao feminino.

Figura 17: À esquerda, Malu e Pedro Henrique antes de terem uma recaída. À direita, Malu indo jantar com Pedro Henrique, decidida a reatar a relação.



Fonte: À esquerda, *print screen* do episódio “Acabou-se o que era doce” de *Malu Mulher* capturado de acervo particular aos 33 min e 35 seg. À direita, *print screen* do episódio “Antes dos 40, depois dos 30” de *Malu Mulher* capturado de acervo particular aos 27 min e 24 seg.

Em *Antes dos 40, depois dos 30*, o episódio mais destoante dos analisados, ela é envolta numa nostalgia romântica, fazendo tranças em seus cabelos e colocando uma flor enquanto reflete:

“Eu acho que eu tenho sido sempre estupidamente romântica. A noite passada eu quase não dormi, passei a noite rolando dum lado pro outro na cama pensando que, sabe, eu acho que às vezes é puro egoísmo da gente esse negócio de desfazer um casamento, dizendo que não dá mais, que não dá mais pra aguentar a barra, como se a felicidade tivesse esperando a gente do lado de fora da porta, de braços abertos sabe? Não é nada disso né? Não é nada disso, a gente ta sabendo! Sei lá, eu to pensando sabe... Será que eu fiz força pra tudo dar certo? Será que eu, que eu fiz tudo que tava ao meu alcance pra que meu casamento...”

Não é só o texto que distancia Malu de sua postura combativa, mas também o visual, calcado não só em elementos do feminino, mas da infância. Enquanto ela se arruma para jantar com Pedro Henrique a fim de reatar o casamento, ela veste uma blusa de seda lilás com uma saia florida. Ela iria assim, mas Elisa avisa que a saia está marcando sua lingerie. Ela então reclama de ter engordado, demonstrando uma preocupação com um padrão de beleza (em que ela se enquadra) que até então não havia surgido na vida da protagonista. Mesmo colocando uma roupa mais de acordo com seu guarda-roupa sóbrio, Malu penteia os cabelos em um coque e usa uma maquiagem um pouco mais forte que de costume. Nesse episódio, Malu torna-se uma mulher insegura com todo o seu estilo de vida atual, uma mulher que deseja retornar ao passado, mas não só o seu passado, mas a vivência normativa que ela lutou para quebrar. No final do episódio, no dia seguinte ao encontro após Pedro Henrique dar um choque de realidade nela, Malu avisa a Elisa que chorou a noite toda por ter sido boba, infantil, por acreditar no amor, mas que isso foi positivo para Elisa compreender que ela não é de ferro. Ao demonstrar e reconhecer sua fragilidade, Malu está maquiada e penteada logo no café da manhã, acompanhada de uma camisa rosa e uma calça preta. Toda sua aparência durante esse episódio se apoia nos signos da feminilidade mais legítimos. Apesar da discreta calça preta, nenhum blazer ou gravata aparecem. Nem podem, afinal a Malu frágil e romântica, a que está em busca de um príncipe, ou melhor, a que chora por ter perdido o seu, é a Malu cravada de elementos femininos.

Em seu primeiro encontro solteira, no episódio *De repente, tudo novamente*, Malu utiliza um visual semelhante, parecendo ser até a mesma blusa da figura 17 à esquerda. Nota-se uma maquiagem mais forte assim como cabelos penteados. Entretanto, chama a atenção outras duas situações amorosas específicas, nas quais esse visual perde o espaço para os signos do masculino. Em *Infidelidade*, de Armando Costa, episódio em que Malu começa um relacionamento com um homem casado, as ombreiras proeminentes, o relógio de pulso e o copo de whisky, entram em cena novamente, principalmente quando Malu chega a conversar com a esposa de Celso (interpretada por Yoná Magalhães), quando fica evidente sua posição de amante.

Figura 18: À esquerda, Malu conhece a mulher de Celso. À direita, Malu flerta com um desconhecido.



Fonte: À esquerda, *print screen* do episódio “Infidelidade” de *Malu Mulher* capturado de acervo particular aos 03 min e 39 seg à esquerda. À direita, *print screen* do episódio “O Príncipe Encantado” de *Malu Mulher* capturado de acervo particular aos 01 min e 38 seg.

Neste episódio, Malu se envolve com Celso (Gracindo Júnior) sabendo de seu estado civil e, mesmo após conhecer a esposa dele, continua seu relacionamento, sem se preocupar com os rótulos ou “manchas” em sua reputação. Interessante destacar que Malu não se sente intimidada e deixa claro na conversa com a personagem de Yoná Magalhães que ela não “destruiu” nenhum matrimônio, pois eles acabam por si só, e que o incômodo da esposa se concentra nela não esconder sua posição de amante, não agir de maneira discreta, com culpa. Mais uma vez, o “vilão” do episódio não é personificado, restringindo-se à hipocrisia da instituição do casamento. Notamos neste episódio que os componentes do vestuário masculino surgem nos momentos em que ela tem uma atitude subversiva em relação ao que era esperado das mocinhas da televisão até àquele momento, mas, nos instantes de vulnerabilidade diante de Celso, as ombreiras desaparecem.

No episódio *O príncipe encantado* no qual Malu se interessa por um homem desconhecido em um bar e decide tomar a iniciativa do flerte, é outro momento em que as ombreiras ganham espaço nas cenas românticas da protagonista. Por mais que pareça algo corriqueiro para os dias atuais, no período em que a série foi ao ar, ainda se considerava, no imaginário social tradicional, que o “correto” era o homem tomar a iniciativa da conquista, enquanto a mulher espera passivamente e, após a investida, deveria fingir um breve desinteresse para não ser vista como “fácil”. Portanto, Malu rompe mais uma vez com uma convenção amorosa - chegando a assustar o desconhecido que pensa que ela é prostituta - e, nesse caso,

devido a sua ação “subversiva”, encontrava-se trajada com sua armadura. Frisamos que em um episódio onde Malu apenas se apropria de um comportamento masculino para si ao assumir o flerte, ela acaba sendo “punida” pela narrativa, pois esse homem quase lhe estupra.

A veiculação de um visual mais próximo da feminilidade tradicional fica ainda mais evidente no episódio *Até sangrar*, de Manoel Carlos, no qual Malu viaja ao interior de Minas Gerais para comparecer ao casamento de sua prima e visitar sua abastada e conservadora família. Antes de partir, sua mãe (Sônia Guedes) insiste para que ela não mencione seu divórcio, pois seus familiares a julgariam. Entretanto, Malu, que achava sua família conservadora e estava convencida a manter sua vida conjugal às claras, logo perde sua “modernidade” ao se envolver em uma nostalgia romântica de infância com um primo.

Figura 19: Malu mente sobre seu estado civil.



Fonte: *Print screen* do episódio “Até sangrar” de *Malu Mulher* capturado de acervo particular aos 21 min e 24 seg.

A personagem constantemente confessa a Elisa que seus parentes são “chatos”, conservadores, retrógrados. Percebe até que seu primo, do qual ela tinha lembranças de um romance juvenil, na verdade é homossexual. Essa percepção de Malu é mostrada ao espectador de maneira muito sutil, podendo ser vista pelos olhares mais atentos apenas. Mas suas observações e queixas daquela família ficam restritas à filha e à sua imaginação. Ela não confronta nenhuma opinião e nem tenta conversar sobre o assunto com o primo, diferente daquela Malu urbana que sempre tem algo a dizer ou um ombro amigo para alguma minoria.

Na figura 19, cena em que Malu está jantando com sua família, vê-se a aparência da protagonista quando ela é indagada sobre o porquê de Pedro Henrique não comparecer ao evento e ela mente dizendo que infelizmente o marido estava ocupado. É interessante pensar como, aparentemente, o divórcio era um assunto urbano, mas considerado um tabu no interior, pois os parentes de Malu se orgulham de dizer que não tem ninguém divorciado na família. Ao retornar, ainda que falsamente, ao seu matrimônio, a Malu combativa some, cedendo espaço para um visual arcaico, construído a partir de códigos tradicionais de feminilidade, como a cor rosa, o casaco de renda bege, maquiagem e acessórios delicados e os cabelos penteados, dando um aspecto senhoril para a personagem. Salientamos que nesse episódio, quando Malu retorna à cidade para cuidar de Pedro Henrique que sofreu um acidente, ela conta para o ex marido que mentiu muito no final de semana, mas que foi bom “tirar férias” daquela Malu que sempre tem algo progressista a dizer. No hospital, ela já está com um blazer e uma camisa social, mais de acordo com sua atitude “moderna” que finaliza o episódio: cuidar do ex marido como uma boa amiga e levar a companheira dele que estava no carro no momento do acidente para a casa da patroa dela, sua moradia.

Na cena da fazenda e na primeira do seriado, quando Malu é apresentada ao público de camisola, são os momentos visualmente mais conservadores em que ela aparece, justamente enquanto ainda casada, seja verdadeira ou hipoteticamente. Dessa forma, pode-se considerar que o casamento é enxergado como algo conservador para Malu. Pelo menos o matrimônio com Pedro Henrique sim, pois no final da série, no episódio *O príncipe encantado*, Malu termina envolvida em um novo relacionamento, que parece o mais romântico apresentado até então e mesmo assim ela se encontra vestida com o seu visual “emancipado”, cercada de símbolos do masculino. Sua aparência acompanha a inversão de valores que é proposta pela narrativa, quando ela age enviando um buquê de flores ao seu par e aparece para “convidá-lo” para uma valsa, em uma cena que finaliza o episódio. A ideia, construída a partir de signos do melodrama tradicional, coloca Malu como o “homem” da situação. Malu é o príncipe.

Essas transições bruscas que ocorrem no guarda-roupa da personagem a partir de uma dicotomia entre a Malu moderna x Malu arcaica e a Malu “masculina” x Malu “feminina”, são possíveis de serem enxergadas em um só episódio, o *Ainda não é hora*. Quando Jô, a filha do porteiro do prédio de Malu, decide pedir a ajuda da protagonista para interromper sua gravidez, e Malu, por sua vez, nega lhe aplicando um discurso moralizante sobre como ela deveria arcar

com as consequências de seus atos, seu visual encontra-se assim: um xale de tricô bege, com uma camisa de mesmo tom cru que possui um bordado no lado esquerdo do peito.

Figura 20: Malu tenta convencer Jô a prosseguir com a gravidez.



Fonte: *Print screen* do episódio “Ainda não é hora” de *Malu Mulher* capturado de acervo particular aos 06 min e 22 seg.

Como já mencionado, o tricô é um saber feminino, assim como o bordado também se encaixa nessa categoria. São elementos que conferem uma aparência tradicional a Malu, assim como a sua opinião sobre o aborto. Chama a atenção também a posição em que esse bordado é colocado, bem no lado onde fica o coração, o que pode sugerir a inclinação de Malu ao seu lado maternal, ao pensamento regido pela emoção (sentimento esse que sempre é associado à natureza feminina). Jô vai convencendo Malu de que a decisão mais sensata é a interrupção da gravidez naquele momento devido à sua condição financeira e a instabilidade de sua relação amorosa. Ao fim da cena, quando a moça convence a protagonista de que a racionalidade (associada como de natureza masculina) deveria falar mais alto, o xale de tricô desaparece, deixando o visual de Malu menos conservador.

Na cena seguinte o espectador se depara com outra Malu que, ao levar Jô em seu ginecologista, surge com um *blazer* acinturado e ombreiras bufantes, de tom bordô. O médico, em uma postura bastante conservadora, tenta convencer as duas a não prosseguirem com a interrupção, aplicando um discurso cristão moralizante em favor da “vida”, apelando para que

Jô prossegue com sua função “psicobiológica”. Todavia, Malu se incomoda e responde questionando por que ele lhe receita a pílula, mas não realiza o aborto, sendo que ambos são condenados pela Igreja. O médico desconversa e a cena termina. Interessante notar como o visual de Malu se assemelha com o das mulheres que adotaram um estilo alternativo no século XIX, como mostra Crane (2006), podendo ser uma possível influência para a figurinista.

Figura 21: À esquerda, Malu leva Jô ao seu ginecologista na esperança que esse a ajude. À direita, Malu e Jô saem da clínica após o procedimento.



Fonte: *Print screen* do episódio “Ainda não é hora” de *Malu Mulher* capturado de acervo particular aos 15 min e 12 seg à esquerda. À direita, aos 27 min e 13 seg.

Sem a perspectiva de conseguir o procedimento com seu ginecologista de confiança, Malu e Jô recorrem a uma clínica clandestina, onde a intervenção é feita. Como Jô é pobre e Malu, tecnicamente, é uma mulher que não possui uma renda fixa, a jovem procura um local barato, que custava apenas 2.500 cruzeiros. Para compreender como esse valor era baixo, o médico que faz o procedimento em Jô explica que ela poderia pagar até 20.000 cruzeiros para a interrupção da gravidez. Porém, quando Jô está repousando para retornar à casa de Malu, ainda na clínica, complicações surgem e fazem com que a protagonista entre em um embate com o médico responsável. O fato de mencionarem valores e haver complicações com Jô naquele ambiente inapropriado escancara no episódio que o aborto é presente na sociedade brasileira e só é inseguro para mulheres com menos recursos financeiros.

Após eles debaterem acaloradamente sobre ilegalidade e irresponsabilidade, Malu resolve levar Jô para sua casa, com muito receio que sua saúde piore e as duas acabem sofrendo consequências jurídicas ou até mesmo fatais. Durante toda a cena na clínica, Malu está vestida

com o seu visual mais “masculino” dos episódios analisados, composto por um *blazer* preto de corte reto, calça cinza, camisa social branca e seu laço que emula uma gravata também na cor preta. Seus cabelos não estão penteados e sua maquiagem é bastante leve. O preto, assim como as outras cores, possui vários significados apreendidos durante a história. John Harvey (2003) que fez uma extensa pesquisa sobre os sentidos adquiridos pela cor durante séculos, reconhece que

[...] se há um significado dominante no amplo uso do preto, esse significado é associado ao mesmo tempo com intensidade e com abnegação, com a importância e com a adoção da impessoalidade. Sozinho ou em grupo, o homem de preto é o agente de um poder sério, e do poder sobre as mulheres e sobre o feminino. (HARVEY, 2003, p.330)

A cor preta também é muito associada ao luto, mas como acreditamos que os sentidos se constroem não só a partir da cor mas de uma composição com outros elementos como a modelagem, os acessórios e a situação inserida, preferimos considerar essa associação do uso do traje preto e branco como uma forma de demonstração de poder, de austeridade e seriedade. Afinal, este foi o momento mais sério e que demandou ação durante a jornada de Malu, pois a vida de uma mulher estava em risco. Por mais que Jô fosse interromper a gravidez, esta situação só é possibilitada por Malu: é ela que a leva ao médico, acompanha na clínica, aparentemente arca, ou contribui, financeiramente para a realização deste e é quem chama novamente o ginecologista em sua casa para cuidar de Jô quando o quadro da moça piora. Dessa forma, compreende-se que a ação e a seriedade da situação concentra-se em Malu, logo este visual composto quase completamente por elementos do guarda-roupa masculino também é apresentado só nela.

No apartamento de Malu, quando o ginecologista vai examinar a saúde de Jô, um novo conflito começa entre os dois. A protagonista defende que: “Enquanto não for legalizado, as infelizes das mulheres estão nas mãos deles mesmos. Todo mundo condena, diz que é crime, que é pecado, mas na hora todo mundo fecha os olhos porque um dia pode precisar. Isso chama-se hipocrisia!”. Convicto de suas crenças, o ginecologista responde: “O chamado mal necessário” e Malu termina proferindo: “Mas então se é necessário, se é inevitável, por que não legalizar? Por que não tornar menos sórdido, mais civilizado?”. O uso da palavra civilizado conota a ideia de mostrar o aborto como uma questão de avanço nas discussões de saúde pública, como algo comum em sociedades modernas. Malu chega até a mencionar como no Japão só se considerava um ser vivo a partir do nascimento.

Figura 22: Malu conversa novamente com o ginecologista.



Fonte: *Print screen* do episódio “Ainda não é hora” de *Malu Mulher* capturado de acervo particular aos 39 min e 53 seg.

Nesta cena, ela não está mais com o paletó, mas um colete é mostrado ao espectador, acompanhando a camisa social e o laço preto. Relembramos que, de acordo com Marília Carneiro, ela evitava cores fortes em Malu, mantendo uma paleta mais sóbria para a protagonista. Entretanto, neste episódio, o vermelho é um tom muito utilizado em Jô, aparecendo em todas as suas roupas, fosse numa peça inteira ou em um detalhe. Assim como surge no colete estampado de Malu quando ela faz seu discurso sobre a legalização. Como a atitude de Jô, principalmente, seria condenada por parte dos religiosos, acreditamos que poderia haver a intenção na figurinista em utilizar a cor para acionar seu significado de pecado. Novamente, são muitos os significados que podem ser aplicados em uma cor, mas para esse caso, não parece uma escolha aleatória de Marília.

O episódio *Ainda não é hora* evidencia a associação da teoria de Mulvey (1983) com o objeto que é analisado neste trabalho. A construção visual de Malu foi feita a partir de dois guarda-roupas distintos que são acionados de acordo com as ações da protagonista e que não se misturam. Existe, de um lado, a Malu combativa, ativa, questionadora, que necessita de sua “armadura” apoiada nos elementos do guarda-roupa “masculino” para ir à luta, emergir, emancipar-se. Por outro lado, encontra-se a Malu romântica, conservadora, passiva, que para seduzir, ser esposa e apresentar pensamentos reacionários, precisa estar envolta em componentes da feminilidade hegemônica. Desta forma, o figurino sugere ao espectador que o

masculino é a representação da modernidade, enquanto o feminino é algo frívolo, que deve ser deixado apenas para as mulheres que ainda estão limitadas ao conservadorismo.

A imagem de Malu falando sobre o prazer feminino com sua mãe Elsa (Sônia Guedes), no episódio *De repente, tudo novamente*, evidencia esses significados intrínsecos no figurino de Marília. Neste episódio, elas dialogam sobre a sexualidade, evidenciando os conflitos geracionais:

Malu: [sobre orgasmo] eu já senti isso uma vez mamãe... Quando você já sentiu isso uma vez, é errado, é burro, é injusto, é desumano se negar a isso depois. É pecado, isso sim é pecado, se negar isso.

Elsa: Isso é maluquice! É nojeira! É coisa de hippie. Você quer é desculpa pra ficar fazendo isso com o Mário. A vida não é assim não Malu...

Malu: A minha já foi assim. Com o Pedro Henrique já foi assim. E eu quero que volte a ser assim com outro, com o Mário, com alguém!

Elsa: Não fala assim Malu... E a sua filha? Mas nada, nada tem valor pra vocês?

Malu: Tem! Tem! Porque eu quero isso pra Elisa também, porque eu não quero que ela fique chorando humilhada numa cama. Eu não quero que ela fique igual a você sempre esperando o papai. Você que já me disse uma vez que nem sabe se já teve prazer. Nem sabe?! Não, esse sofrimento eu não quero nem pra mim, nem pra minha filha.

O diálogo evidencia a distância entre as duas e isso se reflete também na aparência de cada uma nesta cena. De um lado, a mãe de Malu, mulher conservadora, de uma geração passada: blusa de gola, saia longa e a confecção de um tricô, afazer tradicionalmente feminino como vimos anteriormente. De outro, Malu, uma mulher moderna, uma “representante do futuro”: camisa masculina, calça jeans e envolta com papéis do trabalho. Não havia espaço para tantos signos do feminino em uma vivência emancipada.

Figura 23: Malu e sua mãe conversam sobre sexualidade.



Fonte: *Print screen* do episódio “De repente, tudo novamente” de *Malu Mulher* capturado de acervo particular aos 25 min e 32 seg.

Salientamos que no episódio *A Amiga*, de Euclides Marinho, a aparência de Malu destoa do uso de elementos masculinos na sua personalidade ativa. Apesar da heroína confrontar seu chefe por causa do assédio sofrido por Maria (Ângela Leal), pedir demissão, enviar um manifesto aos jornais e até mesmo possivelmente ter se envolvido amorosamente com a amiga, não surge em cena nenhum elemento do guarda-roupa masculino na aparência de Malu, apenas seu habitual relógio. É o único episódio em que a Malu ativa perde sua armadura. Acreditamos que, pelo fato de abordar a homossexualidade feminina, houve uma tentativa de higienização da personagem, um reforço, a partir do visual, de que a personagem era “mulher”, era “feminina”. O visual tanto de Malu quanto de Maria permanece com todos os signos da feminilidade hegemônica: maquiagem, penteados, acessórios, blusas de crepe/seda, modelagem feminina para as calças. Inclusive, este é o episódio em que Malu mais tem sua feminilidade exacerbada, com muitos acessórios sendo acionados, que antes eram em tamanho menores e mais raros. Além deles, Malu só veste calça jeans nas cenas finais, quando já explicou para Maria que era uma mulher heterossexual. Entretanto, Maria utiliza um *blazer* em uma cena, justamente quando revela a Malu sua orientação sexual. Um *blazer*, não obstante, vermelho vivo, assim como suas unhas. Aqui, reforça-se a ideia de que o tom é escolhido pela figurinista para vestir alguns comportamentos que eram vistos como imorais para os conservadores. Jô e Maria foram as personagens mais polêmicas que passaram pelo seriado, representando dois

temas espinhosos para o período – o aborto e a homossexualidade – e foram justamente elas que possuíam o vermelho em suas paletas. Malu, neste episódio, também é colocada em cena com um coletinho vermelho (figura 16), que até então era tom raro em seu guarda-roupa, como vimos anteriormente.

Figura 24: Malu à esquerda, enfrentando seu chefe com o qual tinha um caso. À direita, ela e Maria conversam sobre a lesbianidade.



Fonte: *Print screen* do episódio “A Amiga” de *Malu Mulher* capturado de acervo particular aos 21 min e 14 seg à esquerda e aos 43 min e 03 seg à direita.

Sobre o cuidado com a imagem de Malu, Marília Carneiro destacou que havia uma atenção para com esta, mas que seu trabalho jamais precisou ser modificado:

- *E havia uma preocupação com a imagem da Malu? Por conta dela ser essa personagem mais moderna e até mesmo baseada nos movimentos feministas?*
- *Se havia uma preocupação? Total e absoluta! O fato dela se despojar a ponto de prender o cabelo com uma caneta, trabalhar sem sapato... Dentro de casa ela tirava o sapato, coisas que a gente faz agora né, mas na época ela já fazia. Tomar um drinque, sozinha e Deus.*
- *Então você trabalhava com esses signos assim pra tentar trazer essa imagem?*
- *É... da liberdade e de soltar um pouco as amarras em todos os sentidos, inclusive físicos né. Quando você bota uma camisa pra fora, tira o sapato e prende o cabelo com uma caneta pra ir trabalhar na máquina – era máquina, lembra? – você tá se liberando de alguma coisa né, de algum salto alto, de algum incômodo, eu vejo assim.*
- *E o Daniel nunca interferiu na sua criação do figurino dela também não, pedindo pra voltar ou fazer uma coisa menos moderna, algo assim?*
- *Olha, absolutamente! Daniel gostou muito de tudo que eu fiz, nesse programa pelo menos. E no geral ele gosta de tudo que eu faço e eu gosto do que ele faz. A gente tem uma sintonia. Mas nesse, ele... ele... precisou dar pouco palpite porque eu acho que eu tava ali pensando*

em mim mesma, porque eu tava ali passando por tudo isso também.
(informação verbal)¹⁴⁴

Ressaltamos que nas novelas analisadas do período, que veremos adiante, realmente era raríssimo esse despojamento em casa. Para as personagens de classe média/alta, isso era impensável, estando sempre de sapatos, acessórios e maquiagem mesmo enquanto tomam seu café da manhã ou encontram-se relaxando em sua própria residência. O fato de Malu despojar-se, desmontar-se era realmente um comportamento diferenciado para o período.

Quanto à liberdade criativa da figurinista, destacamos que o visual mais combativo de Malu, que era adornado com elementos do masculino, foi mais presente nos episódios da primeira temporada em que analisamos. Na segunda, a protagonista ganha um permanente nos cabelos e os blazers eram acompanhados por vestidos, na maioria das cenas. Mas se seguirmos na lógica de que o visual de Malu acompanhava seu comportamento e que na segunda temporada este se encontrava bem mais “domado”, menos afrontoso com as limitações da vida burguesa imposta às mulheres, é coerente assumir essa mudança. Se Malu não estava pronta para “combater os males da hipocrisia”, para que vesti-la com sua armadura? O blazer e até um conjunto de terno só reaparece no episódio *Filhos, melhor não tê-los* quando Malu decide adotar o filho de Eunice, a empregada que “abandonou” o bebê e que, descobre-se depois, tinha sido presa pela polícia e sofrido abuso sexual. Malu além de mãe separada e solteira, ainda adotaria um filho que não era seu, subvertendo as expectativas colocadas às mulheres do período. Com essa transgressão, os elementos masculinos retornam à cena em conjunto – conjunto de paletó e calça de risca de giz, camisa social branca, uma pequena e discreta gravata e o relógio masculino. Malu também está com o cabelo menos penteado e com pouquíssima maquiagem.

¹⁴⁴ Entrevista concedida por CARNEIRO, Marília. Entrevista I. [24 mai. 2022]. Entrevistador: Laise Lutz Condé de Castro. Juiz de Fora, 2022. 1 arquivo .mp3 (41 min.).

Figura 25: Malu devolve o bebê para Eunice.



Fonte: *Print screen* do episódio “Filhos, melhor não tê-los” de *Malu Mulher* capturado de acervo particular aos 40 min e 23 seg.

A entrevista de Carneiro também contribuiu para outro dado importante: a procedência das peças utilizadas na composição do figurino e sua adesão pela audiência. Sobre a primeira questão, Marília informou que

[As peças] eram de uma loja que eu dei muita força porque era uma loja pequeninha em Ipanema, no 550, agora eu não vou lembrar o nome meu Deus do céu! Mas era uma lojinha que fazia vestidinhos de seda. Eu fiquei encantada porque era um negócio que eu só via na França, não tinha vestidinho de seda aqui no Brasil, não é? E nós começamos a fazer uma parceira grande, a loja prosperou porque com esse aval de Regina Duarte fez muito sucesso e agora eu não lembro da loja. A loja acabou, hoje em dia ela nem existe mais. Mas era do comércio. Eu não acredito muito em costurar na TV Globo porque eu... os atores não tem muito tempo pra provar a roupa né, então costura sem provar... fica tudo no próprio corpo né. Então eu acho que a moda tá aí pra gente se servir. (informação verbal)¹⁴⁵

¹⁴⁵ Entrevista concedida por CARNEIRO, Marília. Entrevista I. [24 mai. 2022]. Entrevistador: Laise Lutz Condé de Castro. Juiz de Fora, 2022. 1 arquivo .mp3 (41 min.).

Infelizmente a figurinista não informou de onde eram as peças mais “masculinas” de Malu. Entretanto, chamou a atenção quando ela disse que a loja fez muito sucesso na época, fazendo com que surgisse outra questão:

- *E a novela a gente sabe que ela é uma forte influenciadora na moda brasileira. Mas no caso dos seriados, que passavam mais tarde, você conseguiu perceber se gerou um impacto na moda do período?*
- *Eu acho que não era aquele escândalo de 90 de IBOPE que nem Dancin' Days mas era. A Malu definitivamente influenciou uma certa classe social. Não chegou a ser uma Sônia Braga porque aquilo era um fenômeno cultural do Urca, junto com Dancin' Days, junto com noite [...]*
- *Não chegou na 25 de março, igual Dancin' Days?*
- *A Malu? acho que não.*
- *Mas você sente que numa classe média isso penetrou mais?*
- *Acho que sim, acho que sim... Ipanema ali, influenciou sim. (informação verbal)¹⁴⁶*

Ressaltamos a partir do trabalho de Bonadio e Guimarães (2019) que a relação entre telenovela e consumo de moda já estava estabelecida no período de *Malu Mulher*. Em *Dancin' Days*, que tinha sido lançada um ano antes, algumas peças viraram tendência nas lojas brasileiras que procuraram replicar as meias de lurex que apareciam na abertura, os turbantes usados por Joana Fomm, as roupas de oncinha de Sônia Braga, entre outros. Hamburger (1998) destaca que desde o início da década de 1970, as telenovelas constantemente traziam uma “novidade” em sua exibição a fim de distanciá-la de sua antecessora e causar um interesse no telespectador para o debate e/ou para o consumo de roupas, discos, entre outros. É também a partir desse período, destaca Bonadio e Guimarães (2019), que as telenovelas se concentram em aproximar suas narrativas do cotidiano brasileiro, atenuando as fronteiras entre ficção e realidade. Esse processo influi na recepção dos telespectadores que criam vínculos com os personagens em cena, a partir da construção de uma relação de identificação. “Essa aproximação com o cotidiano faz com que o consumo dos objetos apresentados na novela, especialmente os de moda, potencialize a sensação de participação dos telespectadores no universo narrativo das novelas” (BONADIO e GUIMARÃES, 2019, p.166). Há, portanto, um interesse da Rede Globo na propagação de estilos de vida em suas novelas a fim de cativar cada vez mais sua audiência, construindo um espaço para a promoção de produtos onde o espectador pode adquirir não só hábitos comportamentais, mas de consumo. Consideramos, ainda que em menor escala, que o processo seja semelhante no desenvolvimento de uma produção seriada.

¹⁴⁶ Entrevista concedida por CARNEIRO, Marília. Entrevista I. [24 mai. 2022]. Entrevistador: Laise Lutz Condé de Castro. Juiz de Fora, 2022. 1 arquivo .mp3 (41 min.).

Apesar de uma audiência mais limitada, *Malu Mulher* teve um EP lançado assim como ocorrem nas novelas e, provavelmente, um interesse em tornar a heroína uma influência para o estilo daquela nova parcela de espectadoras. De fato, assim como seus índices de audiência não eram tão populares quanto os de uma novela das oito, o estilo de Malu também não foi avidamente copiado no grande centro comercial da Rua 25 de março, como o caso das meias de lurex da abertura de *Dancin' Days*. Mas, possivelmente, cumpriu sua missão em captar a fatia de telespectadoras da classe média que sonhavam em ser Malu, mesmo que alcançando somente os aspectos visuais da personagem.

Outra questão que deve ser observada nesta análise é a possível influência de imagens do cinema na construção visual de Malu. Rememora-se aqui que o cinema é uma Tecnologia do Gênero (LAURETIS, 1994) que propaga modelos femininos e que por isso merece um olhar atento. Há indícios desta influência quando Marília Carneiro (2003) expõe em seu livro que a sua ideia era criar uma Malu “real” e que, para isso, sua aparência deveria se aproximar mais dos figurinos do cinema do que os da televisão. Nesta última, a aparência das mulheres era mais ornamentada, principalmente pelo fato de os televisores antigos não possuírem uma qualidade de imagem tão nítida e serem bem menores que as telas de cinema, podendo ter mais “informações” na aparência sem ficar tão fantasioso. Os filmes, por outro lado, no período em que a série foi ao ar, apresentavam estilos femininos mais “sóbrios”, ou melhor, mais próximos do cotidiano. Como Malu era a representação de uma mulher de classe média intelectualizada, cabia dar à ela esse ar mais “realístico”, menos “aburguesado” que já vinha sendo aprimorado nos filmes hollywoodianos. Entre as tramas apresentadas no capítulo anterior, destaca-se aqui uma semelhança visual de *Malu Mulher* com duas obras do diretor estadunidense Woody Allen: *Annie Hall* (1977) e *Manhattan* (1979), que podem ser uma possível inspiração para a criação de Carneiro na construção de Malu.

Conforme apresentado no segundo capítulo deste trabalho, Annie Hall (Diane Keaton) divergia das sedutoras heroínas do cinema *mainstream* que eram ingênuas ou provocadoras. Seu visual se destacava, pois combinava elementos “masculinos” e “femininos” e uma aparência “natural”, com maquiagens leves e cabelos livres, característicos dos anos 1970.

Figura 26: Annie conhecendo Alvy.



Fonte: Disponível em: <[annie-hall.png \(1367x741\) \(wordpress.com\)](#)> Acesso em: 21 jan. 2022 .

Annie não usa roupas que emulam as das sessões masculinas, como as da moda do final da década farão. Algumas peças parecem realmente retiradas do mesmo lugar que as de seu par romântico, Alvy (Woody Allen). Diane Keaton, em sua biografia (2012), explicou como foi o processo de criação dos figurinos do filme:

Não dê tanta importância às palavras e vista o que quiser. Vista o que quiser? Isso era novidade. Então fiz o que Woody disse: vesti o que queria, ou melhor, roubei o que queria vestir das mulheres de aparência mais sofisticada das ruas de Nova York. As calças cáqui, o colete e a gravata de Annie vieram delas. Roubei o chapéu de Aurore Clément, futura esposa de Dean Tavoularis, que certo dia apareceu no set de *O Poderoso Chefão II* usando um chapéu espanhol masculino de aba larga puxado sobre a testa. O chapéu de Aurore deu o toque final no chamado look Annie Hall. Aurore tinha estilo, como todas as mulheres chiques que animavam as ruas do Soho em meados da década de 1970. Elas foram as verdadeiras figurinistas de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*. (KEATON, 2012, p.118)

Esta explicação de Keaton mostra que a inspiração para esse visual, que foi popularizado por ela mundialmente, não estava nas revistas de moda feminina, nem na Alta Costura, nem nos filmes do momento, mas sim nas próprias mulheres comuns que estavam explorando seu guarda-roupa. Não é possível afirmar a motivação que levou essas mulheres a usarem peças "masculinas", mas pode-se supor que tenha a ver com o contexto político da década de 1970 e a ânsia por uma aparência mais "moderna" e "dinâmica", condizente com a mudança que ocorria no papel social feminino. A atriz também comenta que o sucesso de seu visual foi tão

grande que chegou a ser chamada para lançar uma linha de roupas *Annie Hall*. Isso demonstra o interesse das espectadoras em vestir peças provenientes do guarda-roupa masculino, que ficaram eternizadas pela personagem como um símbolo dessa nova mulher moderna. Sendo o cinema uma Tecnologia do Gênero, era um novo arquétipo nascido, mas que dessa vez dialogava mais com seu próprio tempo.

Outra personagem de Keaton que pode ter influenciado a construção de Marília Carneiro foi Mary Wilkie em *Manhattan*. Mesmo tendo estreado nos Estados Unidos somente um mês antes de *Malu Mulher* ir ao ar, a produção da série durou dois anos, tempo para influenciar no visual da segunda temporada do programa. Nesta obra, onde vemos uma personagem mais madura que Annie, o estilo de Mary é ainda mais semelhante ao de seu companheiro Isaac Davis (Woody Allen): blazers, calças e camisas sociais aparecem em quase todas as cenas.

Figura 27: Mary ao lado de seu amante.



Fonte: *Print screen* do filme *Manhattan* capturado de acervo particular aos 35 min e 31 seg.

É possível notar que as aparências das personagens de Keaton influenciaram Malu, mas deve-se salientar que, diferente da brasileira, elas possuíam um guarda-roupa coeso, e mantinham suas roupas “masculinas” até mesmo nos momentos de romance. Sua sedução não passava pelo ritual do embelezamento hegemônico, como era para Malu. Annie até aparece com um visual bastante conservador para o seu padrão, semelhante ao de Malu quando visita sua família, mas que é uma memória do passado em que ela debocha de si mesma.

Figura 28: Annie em sua juventude.



Fonte: *Print screen* do filme *Annie Hall* capturado de acervo particular aos 25 min e 45 seg.

Entretanto, Annie e Mary não carregavam consigo uma “pedagogia feminista” para ser tratada em suas tramas. Suas trajetórias são mais subjetivas, partem de suas experiências com os relacionamentos, a carreira e a terapia. Malu tinha uma função mais pedagógica, falando abertamente sobre bandeiras feministas que até então eram inéditas na televisão brasileira.

Na tentativa de construir uma aparência adequada para uma mulher feminista, Marília Carneiro se apoiou, portanto, em imagens consagradas no cenário internacional como o *look* “mulher moderna”, fundamentado por Tecnologias de Gênero como o cinema e a moda. Salientamos que, segundo Bonadio e Guimarães (2019), com o processo de aproximação das telenovelas com o cotidiano, houve uma abertura na Rede Globo para que os figurinistas pudessem dialogar com a moda internacional, propondo estilos baseados nas tendências lançadas por grandes costureiros, mas que não fossem seus dependentes, assim como ocorreu em Hollywood na virada da década de 1920 para 1930. Marília Carneiro foi a precursora dessa mudança, como mencionamos anteriormente, trabalhando com estilos próximos da realidade que eram construídos a partir de peças de lojas de *prêt-à-porter* (fosse estas marcas grandes ou pequenas). Ressaltamos, portanto, o olhar atento da figurinista para as tendências da moda internacional que encontramos nas revistas *Claudia* e *Manequim* e que a própria Marília destaca na entrevista quando menciona o fato de vestir Malu com vestidinhos de seda que eram comuns na França. Desse modo, criou um figurino inovador para a televisão brasileira daquele momento, se tornando uma escolha segura para uma personagem polêmica, dado o seu caráter globalizado. Bonadio e Guimarães (2019) enfatizam que a partir desse processo de apropriação

de elementos da moda internacional para uma nova tradução para as novelas, e que estendemos para *Malu Mulher*, o telespectador que não tem acesso ou não tem o hábito de ler revistas de moda se conecta com o mundo globalizado e com as principais tendências. Muito provavelmente, para uma grande parcela da audiência, Malu propagou esse visual que já era difundido nas passarelas e nas revistas de moda especializadas.

A criação de Marília é potente, pois Malu ainda é lembrada como uma personagem feminista emblemática trajando seus *blazers* e calças – sendo estas as imagens que o *Memória Globo* utiliza em sua seção. Entretanto, o figurino perde sua força ao reafirmar o masculino como local de poder enquanto relega o feminino à passividade e ao conservadorismo. Isto seria menos evidente se o guarda-roupa da protagonista fosse mais homogêneo, mas ao oscilar por suas atitudes, parece se esforçar para manter as fronteiras de gênero consolidadas. Ainda assim, a construção mesclando componentes dos guarda-roupas feminino e masculino é perspicaz e inovadora, apoiando-se em elementos seguros da moda e do cinema internacional. Além disso, contribuiu para desvincular a Rede Globo da sua associação com os valores do governo militar e, conseqüentemente, com o conservadorismo, dando à emissora um verniz progressista, fundamental para a nova fase política do Brasil que viria a seguir.

4. *QUEM AMA NÃO MATA*: A CONSTRUÇÃO DE UMA “VÍTIMA CULPADA”

“Aquele moço continua sendo assassinado todos os dias e de diferentes maneiras” (Carlos Drummond de Andrade)

Em 12 de julho de 1982 estreava a minissérie *Quem Ama Não Mata* no horário das 22h, na Rede Globo de Televisão. Dirigida por Daniel Filho e Dennis Carvalho e escrita por Euclides Marinho, a narrativa trazia às telinhas uma abordagem que, segundo a própria emissora, era “inspirada em crimes de gênero que mobilizaram a opinião pública na época” (MEMÓRIA GLOBO, 2022). Com a pergunta novelística de “quem matou quem” e com a proposta de ser uma minissérie realista que abordaria as relações amorosas naquele período, a obra contava a história de Jorge, um “mineiro machão” em ascensão em sua carreira de dentista, e Alice, uma dona de casa submissa, que estão de mudança para a Barra da Tijuca. O sonho do casal é ter um filho, mas as dificuldades para engravidar geram segredos e omissões entre eles que culminam em um final trágico. Para compor a proposta de discutir as relações, a minissérie apresenta o jovem casal Chico e Júlia, que vivem um triângulo amoroso; Odete e Fonseca, que convivem entre “tapas e beijos”; Laura e Raul, que tentam entrar num consenso sobre o casamento e a vida a dois; e Dona Carmen e o General Flores, que se encontram em uma relação “saudável” e feliz há anos. Neste capítulo, num primeiro momento, rememora-se os principais crimes de “defesa da honra” que levaram a criação do movimento feminista que ficou nomeado pela imprensa como “Quem ama não mata”, frase apropriada pela Rede Globo como título dessa produção seriada. A partir disso, analisa-se as escolhas narrativas da obra a fim de investigar como a emissora se apropria de um slogan e um tema caro ao feminismo da época, mas sem uma perspectiva feminista, diferente de *Malu Mulher*. E por fim, analisa-se a aparência das quatro principais personagens – Alice, Julia, Odete e Laura – com foco na protagonista. Para isso, apoia-se no depoimento de Marília Carneiro e na história da moda a fim de reconhecer como construiu-se visualmente a aparência de uma vítima que, para a produção, parecia tão culpada quanto seu assassino.

4.1. Os crimes de “defesa da honra”: o estopim para um levante feminista

A violência contra a mulher é um tema central nas lutas feministas ao redor do mundo e, infelizmente, nunca se torna obsoleto. Em 2018, no dia 9 de novembro, um movimento feminista de referência na batalha contra o feminicídio se reuniu novamente, após 38 anos, na

escadaria da Igreja São José em Belo Horizonte. O “Quem ama não mata” voltava às ruas após as integrantes perceberem que os crimes de feminicídio no Brasil ainda tinham um alto índice, mesmo com a implementação da Lei Maria da Penha¹⁴⁷ desde 2006 e os avanços proporcionados pelas reivindicações femininas ao longo das décadas. Mas a história desse movimento, que ainda se mantém ativo com 15 integrantes travando uma batalha contra a violência, começou ainda no século XX devido ao crescimento agudo de assassinatos de mulheres pelos seus companheiros no início da década de 1980. Para compreender o surgimento daquele que inspirou o título da minissérie analisada neste trabalho, é necessário retornar à década de 1970 a fim de conhecer a história de alguns casos que levaram as mulheres a se mobilizarem contra o feminicídio¹⁴⁸, antes mesmo dessa nomenclatura aparecer no Código Penal brasileiro e na linguagem popular.

A virada do ano de 1976 para 1977 é crucial para compreender como a sociedade brasileira enxergava as relações de gênero e como as lutas feministas influenciaram diretamente

¹⁴⁷ Maria da Penha foi vítima, em 1983, de uma dupla tentativa de feminicídio por parte de seu então marido, o colombiano Marco Antonio Heredia Viveros. “Primeiro, ele deu um tiro em suas costas enquanto ela dormia. Como resultado dessa agressão, Maria da Penha ficou paraplégica devido a lesões irreversíveis na terceira e quarta vértebras torácicas, laceração na dura-máter e destruição de um terço da medula à esquerda – constam-se ainda outras complicações físicas e traumas psicológicos”. Ele alegou a polícia que eles sofreram uma tentativa de assalto, versão que foi desmentida pela perícia. Quando Maria da Penha se recuperou e retornou a sua casa, ele a manteve em cárcere privado durante 15 dias e tentou eletrocutá-la. A partir desse cenário, os parentes e amigos conseguiram retirá-la de sua casa e Maria da Penha deu início a uma luta contra o feminicídio, escrevendo, em 1994, o livro “Sobrevivi”, após a absolvição do réu pela justiça brasileira em 1991. “O ano de 1998 foi muito importante para o caso, que ganhou uma dimensão internacional. Maria da Penha, o Centro para a Justiça e o Direito Internacional (CEJIL) e o Comitê Latino-americano e do Caribe para a Defesa dos Direitos da Mulher (CLADEM) denunciaram o caso para a Comissão Interamericana de Direitos Humanos da Organização dos Estados Americanos (CIDH/OEA). [...]Então, em 2001 e após receber quatro ofícios da CIDH/OEA (1998 a 2001) – silenciando diante das denúncias –, o Estado foi responsabilizado por negligência, omissão e tolerância em relação à violência doméstica praticada contra as mulheres brasileiras”. Assim, a Comissão Interamericana de Direitos Humanos recomendou a mudança no legislativo brasileiro no que tangia o caso Maria da Penha e a violência contra a mulher. Em 2002 formou-se um Consórcio de ONGs Feministas para a elaboração de uma lei de combate à violência doméstica contra a mulher, criando o Projeto de Lei N.11.340, conhecido como Lei Maria da Penha, que foi sancionado pelo então presidente do Brasil, Luiz Inácio Lula da Silva. Disponível em: <<https://www.institutomariadapenha.org.br/quem-e-maria-da-penha.html>> Acesso em: 04 ago. 2022.

¹⁴⁸ Feminicídio é a nomenclatura aplicada ao homicídio praticado contra as mulheres em decorrência da condição de gênero. “Entende-se como uma forma extrema de violência de gênero que resulta na morte de mulheres. A expressão feminicídio – ou ‘femicide’ como formulada originalmente em inglês – é atribuída a Diana Russel, que a teria utilizado pela primeira vez em 1976, durante um depoimento perante o *Tribunal Internacional de Crimes contra Mulheres*, em Bruxelas. (1976) Já no Brasil, a categoria “feminicídio” foi utilizada por Heleieth Saffioti e Suely Almeida (1995), com uma análise sobre homicídios de mulheres nas relações conjugais” (COLLING e TEDESCHI, 2019, p.245). Para este trabalho, aborda-se principalmente os crimes de “feminicídio íntimo”, onde a vítima tinha uma relação íntima, familiar ou de convivência com seu assassino. “Incluem os crimes cometidos por parceiros sexuais ou homens com quem tiveram outras relações interpessoais tais como maridos, companheiros, namorados, sejam em relações atuais ou passadas” (COLLING e TEDESCHI, 2019, p.247).

em uma mudança de pensamento. Para contar a história de um crime emblemático quando se fala de feminicídio, recorre-se aqui ao *podcast Praia dos Ossos* (2020) produzido pela Rádio Novelo, idealizado e narrado por Branca Vianna e que conta também com a pesquisadora Flora Thomson-DeVeaux. A extensa e minuciosa pesquisa realizada pela produção investigou arquivos e acervos de jornais, rádio e televisão, os autos do processo e ainda entrevistou cerca de 60 pessoas sobre o caso, sendo considerada, portanto, uma fonte relevante para esta tese. Nesse registro, Vianna narra a história de Ângela Diniz, uma *socialite* mineira que foi assassinada, no dia 30 de dezembro de 1976, por seu então companheiro, o industrial paulista Raul Fernando do Amaral Street conhecido como Doca Street, em uma casa na praia dos Ossos, em Búzios. O réu confesso acertou três tiros no rosto e um na nuca da vítima e, em 1979 foi inocentado da condenação alegando “legítima defesa da honra”.

Para compreender melhor como a defesa construiu esse argumento, recorre-se ao passado de Ângela e à análise de seu perfil, pois isto influenciou diretamente na visão do júri e até mesmo no julgamento moral imposto por grande parte da sociedade. Ângela nasceu em 1944 e era filha de um dentista e uma dona de casa. Católica, ela ia frequentemente à missa aos domingos, sempre irretocavelmente vestida, dentro dos padrões de feminilidade em voga para as boas moças que procuravam bons casamentos. Em uma crônica publicada no jornal Estado de Minas logo após a morte de Ângela, a jornalista Ana Marina rememora a lembrança que tinha da jovem: “era uma boneca loira, mimada, belamente vestida, engomada nos seus organdis pacientemente pela mãe. Nesse clima ela cresceu a menina mais bonita da cidade, a debutante mais bonita” (PRAIA DOS OSSOS, 2020). De acordo com as pesquisas de Vianna e Thomson-DeVeaux, a senhora Maria do Espírito Santo Diniz, a mãe de Ângela, a criou cuidadosamente para ser uma bela mulher e conseguir um bom casamento, como mandava a “boa” e velha cartilha social para as mulheres, principalmente de classe média a alta, como era o caso da *socialite*. Como visto no capítulo anterior, a aparência era o principal trunfo social para as mulheres (SIMMEL, 2008), pois era um elemento importante na construção de uma boa reputação, essencial para captar os cobiçados “bons partidos”. Parece que a mãe de Ângela reconhecia os protocolos sociais e fazia questão de segui-los à risca para que a jovem conseguisse construir uma imagem primorosa.

O investimento naquela jovem também era educacional. Ângela estudou no Colégio Santa Marcelina, uma tradicional escola católica comandada por freiras. A socióloga Celina Albano, colega de classe de Ângela, conta à Branca Vianna que elas tinham uma educação

muito elitizada, com aulas de etiqueta, “elegância”, que andavam junto com as matérias clássicas que constam nos currículos das escolas. Tratava-se de uma educação para o lar, um ensinamento de como ser uma boa dona de casa e esposa, segundo os ditames burgueses. Conforme se infere da pesquisa de Bruschini (1988), como visto anteriormente, a educação feminina era voltada não para a construção de um futuro profissional, mas para a manutenção de um *status* social, sendo fundamental para o mercado de bons casamentos.

Desde a infância, Ângela já aparecia nas colunas sociais, sendo frequentemente levada a importantes eventos pela sua mãe, sempre muito bem arrumada, quase como uma peça de exibição, segundo relatos de amigas próximas. Com isso, ela não chega a concluir o ensino médio a fim de concentrar-se em sua “carreira”, ou seja, a conquista de um bom partido. É assim que com 18 anos, Ângela se casa com Milton Villas Boas, um engenheiro de uma tradicional família que era 14 anos mais velho que ela, tendo 31 anos no período. A partir daí ela se torna Ângela Villas Boas, uma jovem esposa que, em sete anos de casada, já era mãe de três filhos. Entretanto, o casamento não durou e após oito anos de um matrimônio tedioso, Ângela se desquitou de Milton e voltou a ser Ângela Diniz. Com isso, virou-se uma chave na vida dela, dando início a um comportamento livre que causava “desagrado” na *high-society* belo-horizontina. É essa nova reputação que faz Ângela ganhar o apelido de “pantera de Minas” nas colunas sociais.

Em junho de 1973, Ângela debuta nas páginas policiais por causa do assassinato de seu caseiro – José Adelino dos Santos, um jovem rapaz negro – em sua residência. Tuca Mendes, herdeiro da empresa Mendes Junior com quem Ângela se relacionava na época, era o assassino, mas ela assumiu a culpa do crime. Quando seu advogado percebeu a inconsistência da versão de Ângela, ela confessa que estava tentando encobrir Tuca. Ele era casado e isso certamente seria um escândalo ainda maior para a imagem social dos dois. É pertinente como o rompimento brutal da vida de um jovem negro não escandalizava tanto as camadas mais altas da sociedade, quanto o adultério. O *Praia dos Ossos* (2020) ressalta um comentário tecido pela colunista Jane Soares, do Diário de Minas sobre a exposição que Ângela ganhou com o caso da morte de seu caseiro: “muita dondoca deve estar com inveja da promoção de Ângela. Ela conseguiu ser mais comentada do que Silvia Amélia Chagas, que se casou com um barão”. Estar na coluna social por ter se tornado suspeita de um assassinato não teria afetado a reputação de Ângela, aparentemente pelo contrário. Só a prejudicaria mais adiante, pois seria um dos argumentos da defesa de Doca. Em 1978, Tuca foi considerado culpado pelo júri, recebendo a mesma pena

que Doca Street iria receber pela morte de Ângela, um ano depois. Assim como Doca, ele também teve a pena suspensa. Ângela não foi responsabilizada criminalmente, mas em 1978, ela já não estava mais viva para se sentir aliviada.

Com esse caso, o apelido “pantera de Minas” ficou marcado em Ângela, saindo das colunas sociais para a “boca do povo”. A partir daí, o apelido ganhou uma conotação negativa, e ela se tornava uma *persona non grata* para a alta sociedade mineira. Sua reputação afetou até mesmo no processo de guarda de seus filhos que, com o caso do assassinato de seu caseiro, ficou sob responsabilidade do pai, Milton Villas Boas. Isso influenciou diretamente Ângela, que tinha os filhos como seu maior afeto. Em um determinado momento, ela chegou a se recusar devolver a filha, fazendo com que os Villas Boas a acusassem de sequestro. Além disso, Ângela também chegou a ser detida por posse de maconha em seu apartamento.

Estes dois episódios fizeram com que Ângela assumisse uma versão mais “destrutiva”, adotando o estigma da “pantera” como um estilo de vida. A partir dali ela se tornou ainda mais sedutora, “atrevida” e destemida, se transformando em uma mulher que agia como se não tivesse nada a perder. E ao ouvir os depoimentos de amigos próximos, ela realmente considerava que não tinha. Mas o interessante desses depoimentos é que essa postura que tanto incomodava e deixava desconfortável os homens que com ela se envolviam, não parecia ser algo tão “agressivo” assim. Jacqueline Pitanguy, socióloga e amiga pessoal da vítima, ressalta os gostos de Ângela que a fizeram ser considerada essa mulher tão perigosa e temida: “Ela gostava de sexo, ela gostava de namorar, ela gostava de transar, ela gostava de beber, gostava de sair, gostava de ser admirada” (PRAIA DOS OSSOS, 2020). Não parece algo tão distante dos desejos humanos, mas que pode ser letal para uma mulher. Como uma mulher ousaria ter um comportamento tão próximo ao “masculino”? Como ousava transitar e viver uma vida que não cabia à mulheres “direitas”?

Os relatos acerca dos relacionamentos de Ângela rememoravam-na como alguém “complicada” e não adequada para se relacionar, mas não era o suficiente para os homens se afastarem ou a evitarem. Entretanto, dois relacionamentos eram de fato agressivos e perigosos: com Ibrahim Suede e Doca Street, dois homens que andavam armados e que agrediram Ângela. A partir dos depoimentos de amigos próximos é possível inferir que o primeiro poderia ter tido o final que o segundo teve. Uma de suas amigas, Kiki Garavaglia, revelou como era a relação com Ibrahim: “ela provocava os homens [na boate]. ‘Ah tá vendo aquele cara ali? Tá me dando

a maior bola’. E o Ibrahim já ficava ‘Cadê meu revólver? Cadê meu revólver?’” (PRAIA DOS OSSOS, 2020). Branca Vianna faz uma consideração relevante sobre isso:

Essa agressividade recorrente do Ibrahim e do Doca, pra mim, aponta pra outra coisa. Que o assassinato da Ângela Diniz não foi fruto de um caso isolado, de um homem descontrolado, agindo num impulso momentâneo por causa do temperamento da namorada. Foi a reação de um homem médio daquela época, criado com os valores daquela época, moldado para ter medo de uma mulher que segue os seus desejos e por isso criado pra agir com violência quando topa com uma mulher assim. Porque o normal quando a sua parceira te deixa extremamente desconfortável não devia ser ameaçar de matar ela. Deveria ser ir embora e arranjar alguém mais confortável (PRAIA DOS OSSOS, 2020).

É importante reforçar que nem Ibrahim e nem Doca (sendo que o primeiro chegava a atirar dentro de boates) eram taxados como perigosos ou eram *personas non grata*. Era Ângela, “a provocadora”, que era a “responsável” pelo comportamento “desconfortável” de seus namorados.

É fundamental traçar este breve perfil de Ângela para compreender como o argumento sobre a “legítima defesa da honra” foi construído: em cima dos pilares mais sólidos do machismo. É a partir do detalhamento da vida da vítima que produziu-se um herói nacional, um homem que matou por amor alguém que já “pedia para morrer”. Até o julgamento, a mídia transformou o crime em uma novela, em que cada dia surgiam novos personagens e reviravoltas. A questão aqui é que tudo foi bem arquitetado para a limpeza da imagem de Doca, mas também uma verdadeira remodelação de seu caráter. Isto colaborou para que, no dia do primeiro julgamento, fosse um “último capítulo” imperdível para quem acompanhava a saga até ali. Em outubro de 1979, na porta do tribunal de Cabo Frio, a plateia era enorme, havendo até “torcidas” rivais: aqueles que torciam pela condenação e os que queriam a absolvição. Esse segundo grupo chegou a fazer cartazes de apoio a Doca com os dizeres: “Cabo Frio está com você!”, “O povo de Cabo Frio te absolve” (PRAIA DOS OSSOS, 2020). Segundo Carlos Lins e Silva, filho de Evandro Lins e Silva (advogado de Doca), o julgamento se tornou um evento, um entretenimento, sendo pela primeira vez transmitido pelo rádio e com uma cobertura completa feita pela televisão. A Rede Globo levou 13 carros de transmissão e uma equipe de 68 pessoas para cobrir o primeiro julgamento “A plateia se manifestava, porque ela não pode se manifestar, ria, batia palma, vaiava, fazia tudo. E não pode. O juiz toda hora ameaçava evacuar a sala” (PRAIA DOS OSSOS, 2020).

O julgamento seria decidido pelo júri popular, logo, como aponta Branca Vianna, a narrativa que foi contada no tribunal era crucial para que o júri escolhesse o futuro do réu. “[Doca] passou as 21 horas do julgamento de cabeça baixa, com as mãos entrelaçadas, a própria encarnação do viúvo inconsolável. Nas palavras de um jornalista que cobriu o caso, ‘quase dava pra esquecer que ele só ficou viúvo porque quis’” (PRAIA DOS OSSOS, 2020). O advogado de Doca, Evandro Lins e Silva era um dos maiores criminalistas do Brasil, sendo uma personalidade muito conhecida no país. Do outro lado, a acusação tinha Evaristo de Moraes Filho, também célebre como um dos melhores criminalistas do Brasil, o que contribuiu para aumentar a curiosidade sobre o julgamento, pois a mídia já anunciava que seria um “duelo de titãs”. Entretanto, Evandro Lins e Silva conseguiu convencer o júri ao construir uma versão que mostrava Doca como um “homem trabalhador, que sempre cuidou das suas ex-mulheres. Um homem de boa índole, agora refém do remorso depois do deslize” (PRAIA DOS OSSOS, 2020). Para reforçar isso, resgatou até mesmo a árvore genealógica do acusado, lembrando que Doca era neto de um homem muito influente, que contribuiu para a legislação trabalhista de Getúlio Vargas. Era uma forma de fazer acreditar que aquele era um crime passionai, que Doca era um homem íntegro, um cidadão de bem, que agiu no calor do momento e que não carrega nenhum perigo para a sociedade, pelo contrário, só tinha a contribuir.

Colocando Doca nessa posição, partiu para traçar o perfil de Ângela definindo-a como uma mulher sedutora, encantadora, uma “pantera de Minas”. Em suas palavras, parecia mais que Ângela também havia cometido um crime:

Ela não podia admitir certos princípios, ela queria a vida livre, libertina, depravada, senhores jurados. Desgraçadamente fez uma opção, fez uma escolha naquele instante, deixou os filhos, veio para o Rio de Janeiro... Eu pergunto às senhoras do conselho, não sei se são mães, mas abandonariam uma criança, três crianças, uma pequenina de quatro anos? [...] Ela própria construiu as condições para não ter a simpatia da justiça quando arrancou sua filha de Belo Horizonte para vir para o Rio de Janeiro. (PRAIA DOS OSSOS, 2020)

E a partir disso, aplicou a tese de “Legítima Defesa da Honra” para defender que Doca teria assassinado Ângela para proteger sua própria imagem que estava sendo ameaçada devido ao comportamento “libertino” da “pantera”.

Abre-se aqui um parêntese para explicar as raízes da tese de Legítima Defesa da Honra e como a construção do sujeito mulher foi feita para que esse argumento se tornasse válido. Para isso recorre-se a Margarita Ramos (2010) que destaca que desde o Brasil Colônia já era possível encontrar leis que punissem as mulheres pelas ofensas à honra. As Ordenações

Filipinas, documento oficial que regia a justiça no Brasil entre os séculos XVI e XIX, ainda continham traços do período da Santa Inquisição, fazendo com que os crimes carregassem o peso de uma “falta moral”, uma ofensa contra a sociedade e o soberano, que deveria ser combatida a todo custo. No que se refere ao casamento, o código defendia que o homem tinha o direito de matar sua esposa caso ele a flagrasse em adultério:

[a]chando o homem casado sua mulher em adultério, lícitamente poderá matar assi a ella, como o adultero, salvo se o marido for peão, e o adultero fidalgo, ou o nosso desembargador, ou pessoa de maior qualidade. Porém, quando matasse alguma das sobreditas pessoas, achando-a com sua mulher em adultério, não morrerá por isso, mas será degradado para a Africa, com pregão na audiencia, pelo tempo que aos Julgadores bem parecer, segundo a pessoa, que matar, não passando de trez annos.

1. E não somente poderá o marido matar sua mulher e o adultero, que achar com ella em adultério, mas ainda os pode lícitamente os matar, sendo certo que lhe cometterão adultério; e entendendo assi a provar, e provando depois o adultério per prova lícita e bastante conforme a Direito, será livre sem pena alguma, salvo nos casos sobreditos, onde serão punidos segundo acima dito he. (RAMOS, 2010, p. 28)

Para provar o adultério feminino era necessário apenas que testemunhas comprovassem o casamento do assassino com a vítima. Isso era suficiente para que o homem conseguisse exercer seu direito de dono da esposa. O adultério era visto como um crime gravíssimo, mas sua punição estava restrita às mulheres.

O assassinato da adúltera era legitimado, então, por dois motivos. Um deles seria o perigo de filhos indesejados e ilegítimos que causaria a mistura tão indesejada de “sangue”. O outro motivo seria a necessidade do homem em se manter honrado, o flagrante de adultério, ou até mesmo a remota possibilidade da prática desse crime, manchava de forma drástica a honorabilidade deste. Era por horror ao estigma que teria que ser carregado após esta falha gravíssima de sua mulher, que se concedia a qualquer homem o direito de lavar sua honra com o sangue da pecadora. (RAMOS, 2010, p. 29)

Em 1830, surge uma legislação própria do país, onde o marido não podia mais matar sua esposa, mas o adultério ainda era mantido como um crime, para ambos os sexos. Porém, para os homens a pena só era aplicada se fosse comprovada a sua relação estável com outra mulher, caso contrário, sendo apenas efêmera, não era visto como crime. Para as mulheres, a regra era outra, pois bastava a presunção do crime para ela ser sentenciada. Em 1890, com o Código Penal do Brasil República, mantém-se as diferenças de gênero no julgamento das leis do adultério e a

proibição de matar sua esposa¹⁴⁹. Entretanto, este código acaba fazendo com que surja uma brecha: a partir da lei de Legítima Defesa, era possível argumentar que o homem apenas se defendeu para não ter sua reputação manchada, ratificando assim os homicídios de mulheres infiéis. “Como podemos perceber, o problema não está na escrita da lei, mas sim na manobra feita pelo discurso jurídico, que munido de suas estratégias de poder, utilizou dessa prerrogativa para abrir espaço para a impunidade dos assassinatos das mulheres adúlteras” (RAMOS, 2010, p.33). É essa manobra que Evandro Lins e Silva e tantos outros utilizaram e que funcionava, principalmente em um caso de júri popular, como foi o de Ângela Diniz.

A partir de Ramos (2010), se percebe de onde vem a importância da honra na construção da masculinidade tradicional. A “honra” era algo considerado intocável, um bem trazido no sangue. E para que isso permanecesse assim, era necessário que o comportamento de homens e mulheres seguissem os princípios vigentes naquela sociedade. Para que um pai continuasse honrado, sua filha deveria manter-se virgem. Quanto ao marido, sua esposa necessitava conservar-se fiel. “Assim, a reputação pública da mulher (...) era, simultaneamente, um dos componentes da honorabilidade do homem que a dominava” (DÓRIA, 1994, p.66 apud RAMOS, 2010, p.18). O perigo da infidelidade estava não só na desonra masculina, mas também no risco da procriação de filhos ilegítimos, ameaçando a linhagem familiar. A “honra” não era um conceito cabível às mulheres sendo apenas pertencente aos homens, pois eram eles que circulavam nos espaços públicos e eram reconhecidos como chefes de família. À mulher ficava restrita a “virtude”, ou seja, o recato, a virgindade e a fidelidade após o casamento. Era sua missão manter-se virtuosa e, assim, resguardar a honra de sua família.

Ramos (2010) prossegue salientando que a associação entre a honra masculina e a pureza sexual feminina corrobora para a manutenção da opressão feminina por muitos séculos, se entranhando nas culturas. Ela aciona Foucault para explicar que essa condição não é

¹⁴⁹ Em 1940, com a instauração de um novo Código Penal no Brasil, o adultério ainda seria reconhecido como um crime, a única diferença do Código Penal de 1890 era que a punição para os cônjuges era a mesma (RAMOS, 2010).

No Código Civil de 1916 foi aprovado que a chefia da casa era uma responsabilidade do homem, pois a mulher era vista como um ser civilmente incapaz. Esse cenário só mudará em 1988, com a Constituição Federal resultada do retorno à democracia, onde homens e mulheres serão vistos de forma mais igualitária judicialmente, principalmente no que tange o casamento, podendo a mulher também ser considerada chefe da família (RAMOS, 2010). Mas mesmo com a vigência da nova Constituição, alguns resquícios do Código Civil de 1916 ainda eram sentidos, como a garantia aos homens de poder anular seus casamentos caso descobrissem que sua esposa não era virgem. Esta lei, por exemplo, só deixou de vigorar a partir de 2003 (FOLHA DE S. PAULO, 2003). Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2003/codigocivil/familia-1.shtml#:~:text=Com%20o%20novo%20c%C3%B3digo%2C%20n%C3%A3o,para%20a%20anula%C3%A7%C3%A3o%20do%20casamento.>> Acesso em: 12 jul. 2022.

definitiva, mas sim algo que é constantemente refundado pela história. Fica a cargo da mulher preservar a honra de seu companheiro e de sua família, além da harmonia de seu casamento, se anulando como indivíduo e se mantendo como uma propriedade masculina, seja em sua condição de filha ou de esposa. Além disso, a história ocidental sempre procurou apresentar a figura da mulher polarizada como santa ou pecadora e como um ser ousado que com sua curiosidade perigosa, seu impulso de transgressão, é capaz de levar o homem a ceder às tentações ou mesmo à mortalidade, como Eva, Pandora ou Psiquê. Por isso, se constrói o sujeito mulher como um corpo passível de vigilância que, se não for bem controlado, pode corromper o homem.

E é exatamente seguindo esses dogmas que Evandro Lins e Silva construiu seu caso. Defendia que Doca era um homem honrado, que foi corrompido por aquela “Eva”, tendo sua reputação manchada e, por isso, precisava recuperar-se:

Supõe-se ninguém que eu tenha vindo aqui defender o direito de matar? Não... não... eu tenho o direito é de explicar, de compreender um gesto de desespero, uma explosão incontida de um homem ofendido na sua dignidade masculina. [...] Ela provocou, ela levou a esse estado de espírito esse homem que é um rapagão, um mancebo bonito, um exemplar humano, belo, que se encantou pela beleza e pela sedução de uma mulher fatal, de uma Vênus lasciva... (PRAIA DOS OSSOS, 2020)

Ângela também foi mencionada pelo advogado de defesa como “prostituta de alto luxo da Babilônia” e “pantera que arranhava com suas garras os corações dos homens”. Além disso, Evandro foi mais agressivo ainda e, ao buscar nos autos do processo que Ângela respondeu sobre posse de drogas, descobriu que ela tinha tentado suicídio por causa da ausência dos filhos. Eis então que ele acusou Ângela de ter procurado sua própria morte: “que tentou suicidar-se muitas vezes. Ela queria morrer! Senhores jurados, ele teve a desgraça de ser o instrumento que ela usou para sua própria morte, seu próprio suicídio” (PRAIA DOS OSSOS, 2020). Sua narrativa se referenciava em uma figura feminina mítica, calcada em referências gregas, bíblicas, mas que funcionou ao ponto de Doca ser elevado ao posto de herói.

Artur Xexéo aponta no *podcast* que essa argumentação tão conservadora que, nas palavras dele, “mais parecia de cinema dos anos 30”, não funcionaria na cidade do Rio de Janeiro naquela época, pois ele acompanhava julgamentos com frequência e nunca tinha se deparado com algo tão conservador. Para ele, o fato do município de Cabo Frio ser pequeno fez com que se criasse um júri popular extremamente tradicional. Porém, de acordo com a

Fundação CEPERJ¹⁵⁰, a população de Cabo Frio na década de 1980 era estimada em torno de 70 mil habitantes, mais do que a maioria dos municípios brasileiros no período. Isto demonstra que a cidade não fazia parte de um Brasil tão profundo e sim de um Brasil central e próximo, o que contribui para questionar se no Rio de Janeiro as coisas seriam tão diferentes. Além disso, o caso teve repercussão nacional e Doca chegou a receber apoio da grande mídia sudestina, portanto, considera-se aqui que essa retórica poderia sim funcionar em uma capital, principalmente por ter sido proferido por um dos mais respeitados criminalistas do país¹⁵¹.

A acusação ainda tentou argumentar que, como a arma de fogo engasgou depois do primeiro tiro, Doca teve tempo para pensar, e mesmo assim não desistiu de matar Ângela, atirando mais três vezes. Evaristo defendia que o crime, portanto, não poderia ser passional pois Doca teve tempo de parar e não quis. No final de sua argumentação, parecia que ele tinha virado o advogado de defesa de Ângela, que agora era ré por ter arquitetado sua própria morte. Mesmo assim, não convenceu. Havia ainda o fato de esse julgamento ser o último ato de Evandro Lins e Silva em um tribunal e ele utilizou boa parte do tempo de sua argumentação para apelar para que vencesse seu último caso. É importante lembrar que trata-se de um dos maiores criminalistas do país, o que pode ter tido um peso na decisão dos jurados. Isto posto, Raul Fernando do Amaral Street foi condenado a 18 meses por excesso culposo de legítima defesa e mais 6 meses por ter fugido da justiça. Porém, Doca já havia cumprido 1/3 da pena então saiu livre do tribunal, andando tranquilamente. Apesar da pena, o sentimento que ficou era que Doca tinha sido absolvido, enquanto Ângela havia sido condenada moralmente.

Entretanto, este não foi o último episódio desse caso, como se pensava. Em várias partes do país, o sentimento amargo da condenação de Ângela ficou para muitas mulheres. Hildete Pereira de Melo, militante feminista deu seu depoimento ao *Praia dos Ossos*:

Isso nos indignou que você não pode imaginar. Cada uma de nós ficava olhando uma pra outra meio culpadas. Porque, quer dizer, quem foi julgado, quem foi julgado foi as mulheres. [...] Aquele julgamento era pra dizer: ‘olha, se comportem, vocês não podem passar, atravessar o

¹⁵⁰ Fundação Centro Estadual de Estatísticas, Pesquisas e Formação de Servidores Públicos do Rio de Janeiro. Disponível em: < http://arquivos.proderj.rj.gov.br/sefaz_ceperj_imagens/Arquivos_Ceperj/ceep/dados-estatisticos/series-historicas/excel/copos/8.1%20Demografia%20-%20Popula%C3%A7%C3%A3o%20Residente/Tab%208.1.4.173.html> Acesso em: 05 set. 2022.

¹⁵¹ Em 1971, a tese de “Legítima Defesa da Honra” já havia sido acionada no julgamento de Roberto Lobato, que matou a tiros sua esposa, Josefina Souza Lima, em Minas Gerais. O advogado de defesa, Ariosvaldo Campos Pires, célebre no estado, conseguiu a absolvição de Lobato e, aparentemente, criou uma “tendência” nesse caso seria jurisprudência nos júris do país (O GLOBO, 2022). O julgamento ocorreu em Belo Horizonte, uma das capitais do país, o que demonstra que não precisa ser uma cidadezinha de interior para conseguir sucesso com esta tese.

Rubicão. Se atravessar você morre. Então aquilo foi um bruto choque, aquele acontecimento. (PRAIA DOS OSSOS, 2020)

A idealizadora do *Praia dos Ossos*, Branca Vianna, é filha de Branca Moreira Alves, um dos nomes conhecidos da história do feminismo brasileiro. É por isso que uma fonte de registro chega nas mãos da produção da *Radio Novelo*: um abaixo assinado, um manifesto, feito após o julgamento com mais de 400 assinaturas de mulheres ao redor do Brasil que se sentiram atingidas pela resolução do caso Ângela Diniz. Abaixo, um trecho da carta:

A propósito do caso Doca Street, não queremos entrar no mérito do julgamento e do veredito. Nós queremos falar do caso Doca como símbolo do machismo na sociedade brasileira. Vemos no caso Doca Street um julgamento não só de Ângela Diniz, mas de todas as mulheres que de algum modo fogem do comportamento prescrito para o sexo feminino. O julgamento de Doca expressa a maneira pela qual a sociedade brasileira resolve as relações de poder entre os sexos. O sexo masculino, aqui representado pelo senhor Raul Fernando do Amaral Street pode impunemente punir uma mulher que não corresponde ao seu papel tradicional. Queremos deixar clara nossa revolta e indignação. (PRAIA DOS OSSOS, 2019)

O caso Ângela Diniz é até hoje lembrado como um dos episódios de misoginia no Brasil mais marcantes e serve para compreender como a sociedade brasileira enxergava e desprotegia as mulheres. De fato, o resultado do processo indignou muitas mulheres pelo Brasil, mas não foi o estopim para uma mobilização em torno da violência doméstica. Evidentemente contribuiu, mas dois casos específicos foram responsáveis por um protesto em Belo Horizonte que influenciou a opinião pública e por fazer o segundo julgamento de Doca Street ter um final diferente.

Em 28 de julho de 1980, o engenheiro Márcio Stancioli matou sua esposa, a empresária Eloísa Ballesteros Stancioli, com seis tiros na residência do casal, no bairro da Pampulha, em Belo Horizonte. No meio da madrugada de um sábado, ele direcionou seis tiros na vítima de 32 anos – nas regiões do braço direito, do pescoço, da axila, no peito e nas nádegas – e fugiu da cena do crime, abandonando o corpo que vestia apenas uma camisola e que foi encontrado somente no dia seguinte pela empregada do casal¹⁵². Márcio se defendeu alegando que surpreendeu Eloísa naquele dia no carro com Márcio Augusto Ferreira, ex-namorado e amigo da vítima, a partir daí comprou uma arma e assassinou a esposa. As rápidas investigações mostraram que Eloísa havia pedido o divórcio ao marido, que se negava a dar. Ele alegou só ter

¹⁵² Polícia ainda busca engenheiro suspeito de matar a mulher. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 jul. 1980, Caderno O País, p. 5.

conhecimento desse pedido na hora do crime, mas em depoimento¹⁵³, Helena Brício Serra, amiga da vítima, informou que eles já vinham discutindo por isso. O engenheiro também alegava o flagrante de adultério (?), o que não foi provado pois tanto Eloísa quanto Márcio Augusto, o amigo, estavam em lugares distintos, contrariando a informação dada pelo assassino.

O que era perceptível desde o início, mesmo antes de Márcio Stancioli se apresentar, é que o crime foi cometido pelo ciúme excessivo do engenheiro. Maria das Mercedes Teixeira, amiga de Eloísa, contou ao jornal *O Globo* (12 de março de 1981, p.7)¹⁵⁴ que Márcio era um marido ciumento, implicante e que chegava a vigiar até a quilometragem da gasolina de Eloísa, a fim de traçar seus percursos. Anteriormente, em outra página de *O Globo* (05 de agosto de 1980, p.7)¹⁵⁵, a amiga contou que um dia Márcio havia reclamado do decote de Eloísa que, na ocasião, vestia uma blusa esporte que estava abotoada até o pescoço. Deve-se salientar que o delegado de Homicídios de Belo Horizonte, Antônio Orfeu Braúna, logo colocou Márcio Stancioli como um assassino pois, segundo ele, o engenheiro planejou a morte da mineira de forma fria e calculista e em nenhum momento da investigação ele ouviu uma palavra que o fizesse “duvidar do comportamento retilíneo de Eloísa em relação a sua vida de mulher casada” (O GLOBO, 03 de setembro de 1980, p.8)¹⁵⁶. É preciso atentar para esse fato, pois ao pesquisar tais casos e ao perceber o teor da investigação acerca da vida de Ângela Diniz, que virou ré em seu próprio homicídio, parece que o fato de Eloísa ser uma mulher “virtuosa”, com uma reputação intacta, foi necessário para incriminar Márcio. Se Eloísa tivesse de fato um amante, talvez a apuração do caso fosse diferente.

Em reportagem do dia 12 de setembro de 1980¹⁵⁷, o jornal *O Globo* afirma que o juiz distribuidor do caso, José Pereira de Queiroz, teve que determinar a retirada das fotografias feitas pela Polícia Técnica do corpo nu da vítima do processo e guardá-las em envelope lacrado. Isso ocorreu pois “estavam despertando muita atenção no fórum, motivando inclusive comentários” (O GLOBO, p.5). Foram dadas às fotografias o título de “vítima morreu como

¹⁵³ Caso Stancioli: delegado ouve no Rio amiga da morta. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 ago. 1980, Caderno O País, p.7.

¹⁵⁴ Mineira tenta matar marido que a espancou durante discussão. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 mar. 1981, Caderno O País, p.8.

¹⁵⁵ Amiga de Stancioli diz que Eloísa ia separar-se. *O Globo*, Rio de Janeiro, 05 ago. 1980, Caderno O País, p.7.

¹⁵⁶ Delegado acusa Stancioli de ter matado traiçoeiramente. *O Globo*, Rio de Janeiro, 03 set. 1980, Caderno O País, p.8.

¹⁵⁷ Promotor diz que engenheiro matou a mulher friamente. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 set. 1980, Caderno O País, p.5.

esposa e mãe”, e só seriam liberadas mediante autorização judicial. Impressiona como mesmo depois de morta, mesmo com uma “reputação não questionável”, a vítima ainda seja exposta por comportamentos misóginos que a desumanizam. Mais uma vez questiona-se que, se Eloísa não fosse esta esposa e mãe, que merecia respeito principalmente por estas características (fora o fato de vir de uma família abastada), a violação deste corpo talvez não causasse preocupação.

Quatorze dias após a morte da empresária, no dia 11 de agosto de 1980, o paisagista Eduardo Souza Rocha assassinou sua esposa Maria Regina Souza Rocha com seis tiros de revólver na cidade de Belo Horizonte. Casados há 12 anos e com três filhos pequenos, a vítima, de 32 anos¹⁵⁸, foi morta pois, segundo o assassino confesso, ela pediu a separação e revelou que estava envolvida com outro homem

“Eu recuei um pouco, transtornado, perguntando-lhe o que estava acontecendo – prosseguiu o criminoso – e então ela me disse: ‘Quer saber de uma coisa? Tenho outro homem, você que se dane. Fora de mim, vi o revólver na prateleira, que nunca havia usado, apanhei-o e disparei seguidamente. Ela estava de frente para mim, do lado de dentro do banheiro, perto da porta. Quando saí, ainda a vi cair’”. (O GLOBO, 19 de agosto de 1980, p.6)¹⁵⁹

De maneira rápida, Eduardo privou Maria Regina de prosseguir uma vida livre apenas por não concordar que ela quisesse partir. Ainda conforme o jornal *O Globo*, o cunhado foi avisado do crime pelo próprio assassino e o aconselhou a sumir, pois seus filhos não aguentariam vê-lo naquele momento.

O paisagista ainda revelou em seu depoimento à polícia que amava muito sua esposa (discurso semelhante ao de Doca), mas há um ano vinha enfrentando problemas na relação dos dois: ele era conservador e não gostava que Maria Regina assistisse alguns programas de televisão que tratavam de problemas conjugais (possivelmente *Malu Mulher*); também não aprovava que ela deixasse os filhos assistirem novelas com cenas de beijos apaixonados, nem passear de carro sozinha (O GLOBO, 19 de agosto de 1980, p.6)¹⁶⁰. O jornal *Folha de S. Paulo* também deu um destaque ao caso e completou que Eduardo alegava que as roupas curtas da esposa e o cigarro também eram motivos de briga. O veículo ainda traz um trecho do depoimento no qual ele confessa que conheceu Maria Regina enquanto ela usava minissaia e que isso o atraiu, mas que devido a sua criação tradicional, alertava a ela que não gostava desse

¹⁵⁸ Notamos aqui que tanto Eloísa quanto Maria Regina estavam na mesma faixa etária que a personagem Malu. Isto sugere que as mulheres na faixa dos 30 enfrentavam mudanças na percepção do papel feminino, em consonância com o que vimos na pesquisa de Prandi (1981).

¹⁵⁹ Comerciante: matei porque ia me deixar. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1980, Caderno O País, p.6.

¹⁶⁰ Comerciante: matei porque ia me deixar. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1980, Caderno O País, p.6.

tipo de roupa. Entretanto, ainda no seu depoimento, ele caiu em contradição ao revelar que “nosso namoro era ‘pra frente’ e entrei pra aproveitar, se possível, até sexualmente” (FOLHA DE S. PAULO, 19 de agosto de 1980, p.12)¹⁶¹. É interessante como o casamento para o homem médio assumidamente conservador funcionava: Maria Regina, ao se tornar uma mulher casada, deveria respeitar as regras de seu “dono”, mesmo que ele a tivesse conhecido e se encantado por sua liberdade e modernidade. Era sua propriedade e deveria se adequar.

A defesa de Eduardo se apoiava no princípio da “Legítima Defesa da Honra”, seguindo os passos que absolveram Doca Street. Em *O Globo* (20 de agosto de 1980, p.8)¹⁶², o delegado de Homicídios Antônio Orfeu Braúna (também responsável pelo caso Eloísa Ballesteros), contou que Eduardo parecia já preparado para alegar que estava sob forte emoção e que havia cometido o crime por “amor”, sendo a “primeira coisa que disse à imprensa”. Pelo teor do depoimento de seu advogado, Jair Leonardo Lopes, percebeu-se a tentativa de enquadrar o caso como mais um crime passional motivado pelo ferimento da honra masculina: “Eduardo cometeu o crime por ciúme. E ciúme anda junto com amor. Se Eduardo fosse um homem de vida livre, não teria o apego que tinha à sua mulher”. Nesta fala é perceptível a indução ao bom comportamento de Eduardo, pois não tinha uma “vida livre”, ou seja, mantinha-se fiel à esposa e o apelo ao seu “amor quase incondicional” que o “obrigava” a tomar aquela decisão. Essa ideia se confirma em outra reportagem de *O Globo* (17 de dezembro de 1980, p.6)¹⁶³, na qual o advogado de defesa afirma que “ao dizer que tinha outro homem, Maria Regina ofendeu o marido e levou-o a tomar uma atitude ‘irresistível’, devido à exaltação de ânimos do casal durante a discussão”. Em suas próprias palavras: “Eduardo já desconfiava da esposa, em virtude de sua mudança de comportamento, e no dia do crime recebeu uma ofensa que poucos homens poderiam aguentar”. Com este trecho fica ainda mais evidente o apelo à tese.

Nas páginas dos jornais *O Globo* e *Folha de S. Paulo* foram encontrados muitos outros casos de violência contra a mulher, principalmente no estado de Minas Gerais que era frequente nas matérias. Mas estes dois casos são emblemáticos e merecem aqui uma atenção ímpar pelo fato de terem acontecido com um intervalo de 14 dias e pelo sentimento de posse que carregavam os seus assassinos, fazendo com que alguns movimentos feministas mineiros se mobilizassem. Mirian Chrystus, jornalista e militante do movimento “Quem ama não mata”,

¹⁶¹ Paisagista explica por que matou mulher. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 ago. 1980, Caderno Local, p.12.

¹⁶² Delegado não gosta do depoimento de Eduardo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 ago. 1980, Caderno O País, p.8.

¹⁶³ Paisagista que matou a mulher está arrependido. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 dez. 1980, Caderno O País, p.6.

foi uma das idealizadoras do levante ocorrido em 1980 e explica, em entrevista para este trabalho, o porquê dos casos Souza Rocha e Ballesteros terem se tornado estopins:

Isso na época provocou uma espécie de comoção na sociedade, muito por influência da mídia tá? Porque era chocante ver duas mulheres sendo mortas no espaço de 15 dias, pra você ver como que o nosso tempo tá muito mais difícil. Há dias que eu ligo a televisão e eu vejo que duas ou três mulheres foram mortas no mesmo dia. Mas ali naquele momento se criou, através da atuação da mídia, essa espécie de comoção por conta dessas duas mortes. Por quê? Eu até falo isso no Praia dos Ossos, a Ângela Diniz não provocou esse tipo de comoção porque a Ângela Diniz era uma mulher liberada, uma mulher socialite, uma mulher que a sociedade mineira conservadora achava de vida duvidosa, é... é como eu digo, era muito mais difícil você defender politicamente, do jeito que fosse, uma mulher como a Ângela Diniz. Não dava pra você imaginar você fazer um ato público por Ângela Diniz, até porque o momento não comportava atos públicos. Não havia esse tipo de manifestação. Aliás o ato público que eu me lembro dessa época foi por causa da morte do Vladimir Herzog, aí foi feito sim uma missa lá em São Paulo e aí na saída da missa, um ato público. (informação verbal)¹⁶⁴

O caso Ângela Diniz teve uma divulgação nacional, tornou-se emblemático, indignou feministas, mas o máximo de ação encontrada nessa pesquisa foi o abaixo assinado que Branca Vianna cita em *Praia dos Ossos*. Porém, acredita-se aqui que além do período ditatorial não possibilitar manifestações – até porque no julgamento em outubro de 1979 o Brasil já estava na Abertura Política –, o que realmente pesou foi o perfil de Ângela que, como a própria definia, era “rica, bonita e boa de briga” (PRAIA DOS OSSOS, 2020). Para Mirian, era necessário vir à tona casos de mulheres com a moral intacta para que se chocasse não só Minas Gerais como o Brasil inteiro. Isso aponta que, até mesmo para os movimentos do período, a morte de Ângela era uma batalha já perdida: não valia a pena. Em depoimento ao *podcast Praia dos Ossos*, Mirian explica que:

E eu te digo que era muito mais difícil defender Ângela Diniz, porque no caso das outras mulheres que morreram nos anos 80 elas eram mulheres, donas de casa, bem sucedidas financeiramente mas que não tinham absolutamente nada que fosse... aí é ruim né... peraí... [ela respira fundo e Branca Vianna explica que isso é importante] [...] eu, para ser franca, eu senti até alívio quando eu vi as duas mulheres que a gente teria que defender, alívio no sentido jornalístico do Ato que eu estava preparando. Não teria que dar uma volta mais. Nós já tínhamos defendido Ângela Diniz¹⁶⁵ e a gente defenderia sempre, mas é como se

¹⁶⁴ Entrevista concedida por CHRYSTUS, Mirian. Entrevista I. [29 mar. 2022]. Entrevistador: Laise Lutz Condé de Castro. Juiz de Fora, 2022. 1 arquivo .mp3 (1 h 23 min.).

¹⁶⁵ Aqui ela cita a cobertura que fizeram do caso no jornal *De Fato*, jornal da imprensa alternativa de Belo Horizonte na qual ela fazia parte, abordando o caso Ângela Diniz de uma perspectiva feminista. Esta foi uma das poucas publicações da imprensa que defenderam Ângela.

tivesse que dar uma volta a mais. Era mais difícil defendê-la publicamente, porque ela tinha um comportamento que não era considerado – principalmente em Belo Horizonte, Minas Gerais – a pantera, a socialite, a mulher que talvez até tivesse tido um caso com outra mulher. Pra nós isso não interessava em nada! Mas estrategicamente isso era mais difícil pra nós. Então em 80, essas duas mulheres foi mais fácil, em certos termos. Duas mulheres mortas por seus maridos, companheiros, porque queriam apenas se separar deles, ponto. Não que a gente pensasse assim evidentemente, isso tem que ficar muito claro, mas assim, em termos estratégicos eu acho que foi mais fácil. (PRAIA DOS OSSOS, 2019)

Por mais que a vontade de mobilizar-se por Ângela existisse, parecia que seria uma luta solitária. Entretanto, deve-se recordar que para a esquerda brasileira, aqui inclui-se também os movimentos feministas centrados na luta de classes, a figura de Ângela era bem pouco atrativa devido a sua classe social, mas não apenas isso, ser uma mulher que não trabalhava e dizia em voz alta e orgulhosa que era rica. Eloísa também era de classe alta, mas administrava a rede de lojas Toulon em Belo Horizonte e era discreta, não promovia seu estilo de vida em colunas sociais.

Branca Vianna (2020) cita outro caso, na cidade de São Paulo, que mobilizou centenas de pessoas antes mesmo dos protestos por Maria Regina e Eloísa. De acordo com *O Globo* (24 de setembro de 1979, p.5)¹⁶⁶, Maria Regina Rezende, uma jovem de 22 anos, foi assassinada pelo estudante de veterinária, Dan Martin Blun, no dia 4 de setembro de 1979. Ele aplicou uma injeção de Curare¹⁶⁷ na vítima e depois a jogou num bueiro da Cidade Universitária da USP. Depois disso, temendo ser descoberto, retornou à cena do crime e queimou o corpo e o carro dela. O crime, chocante por seus acontecimentos, não comoveu tanto a cidade de São Paulo, rendendo poucas abordagens nos jornais. O motivo: Maria Regina Rezende era prostituta e mantinha um relacionamento amoroso com sua companheira de casa, também prostituta, Roseli de Oliveira. Conforme Roseli, a amiga não pretendia mais sair com Dan e ele insistiu para que ela fosse até a casa dele para conversarem. Maria Regina aceitou porque pretendia findar aquela relação.

Os peritos concluíram que Dan era mentalmente incapaz de entender o que havia feito pois era “epilético”. Esta primeira conclusão causou um desagrado em centenas de pessoas, fazendo com que elas organizassem uma passeata, na frente do DOPS, pedindo justiça para o caso (PRAIA DOS OSSOS, 2020). A mobilização não surtiu efeito e Dan foi absolvido pelo

¹⁶⁶ Delegado: assassino de prostituta é doente. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 set. 1979, Caderno O País, p.5.

¹⁶⁷ Curare é um poderoso relaxante muscular destinado aos animais que causa paralisia dos músculos respiratórios. É bastante utilizado no sacrifício de animais.

crime com base na sua incapacidade mental, cumprindo apenas o internamento solicitado (FOLHA DE S. PAULO, 19 de março de 1980, p.4)¹⁶⁸. É pertinente neste caso, ressaltar que, mesmo em um período ditatorial, centenas de pessoas se manifestaram na porta do DOPS. O fato de a multidão conter prostitutas e travestis que clamavam por justiça e o próprio histórico da vítima, provavelmente contribuiu para que o caso não fosse marcante na luta contra o feminicídio. “Nem toda morte vira símbolo e nem todo símbolo vira eco na sociedade” (PRAIA DOS OSSOS, 2020). Nem prostitutas e nem panteras eram consideradas vítimas, de fato, para a sociedade brasileira.

A partir dessas questões entende-se por que os casos dos anos 1980, de Eloísa Ballesteros e Maria Regina Souza Rocha, deram início a uma mobilização feminista mais fortalecida¹⁶⁹. O grupo feminista “Quem ama não mata”, naquele curto período de menos de quinze dias, viu naquelas mortes uma chance de mobilizarem os movimentos feministas e de mulheres de Minas Gerais para irem às ruas. Então, no dia 18 de agosto de 1980, cerca de 400 pessoas, na maioria mulheres, se reuniram estrategicamente no adro da Igreja São José em Belo Horizonte para pedir o fim da violência contra as mulheres no Brasil. Mirian Chrystus, uma das idealizadoras do primeiro protesto do grupo, conta como tudo ocorreu:

Foi em 1980 [...] Eu estava na TV Globo, eu trabalhava com Antonieta Goulart e com Edmar Trindade e a gente vendo aquelas notícias, a gente teve a ideia de fazer um ato público contra a violência contra as mulheres. Então tem essa violência contra as mulheres, então resolvemos fazer esse ato público na Igreja São José. Naquela época a Igreja São José não tinha grades, era completamente diferente. E foi muito interessante isso, você pensar que o nosso terceiro ato público, que foi em 2018, a gente levou quase 4 meses preparando aquele ato público. O ato de 1980 ele foi pensado, planejado, organizado e realizado tudo num prazo de 10 dias, isso tudo sem internet, sem nada. [...] O apoio principalmente foi através da UFMG, através da FAFICH (a Faculdade de Ciências Humanas), e através da Universidade Católica, PUC, através do curso de Comunicação Social, Psicologia e outros das Ciências Humanas. Então, a gente teve essa ideia de fazer um ato público. [...] para mulheres levarem flores. E pedindo para as mulheres levarem velas entendeu assim, então eu me vi, e me vi também ali anunciando que depois do ato nós criaríamos o centro da mulher, o Centro de Defesa da Mulher. Então antes do ato a gente já tinha essa noção que a gente não ia fazer algo efêmero. A gente ia fazer um ato, a gente ia aproveitar pelo menos pra gente lançar o Centro de Defesa da Mulher. [...] Então o ato... olha como é que as coisas são: em 1975 eu te falei que havia tão poucas vezes pensando a questão da mulher

¹⁶⁸ Dan Martin Blun será internado. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 mar. 1980, Caderno Local, p.13.

¹⁶⁹ Deve-se recordar também que as teorias sobre o gênero avançavam nesse período, assim como o retorno de muitas feministas do exílio, o que também pode ter contribuído. Mas a diferença de um ano não é muito longa.

que nós convidamos um homem para falar sobre a representação da mulher no cinema, que foi o jornalista Charles Magno. Agora, em 1980 você já tinha outras vozes. Então Adélia Prado, a poeta, veio de Divinópolis. Maria Campos que era da Liga das Mulheres Católicas, feministas do Rio e São Paulo, você teve pessoas... a Celina Albano que viria a se tornar presidente do Centro da Mulher. Então você já tinha uma pluralidade de vozes maior né, nesse ato. Nesse ato eu redigi o Manifesto das Mulheres e eu li o Manifesto no final desse ato. Esse manifesto é umas das coisas que eu mais me orgulho e eu me lembro muito que foi um manifesto que eu fiz assim muito rapidamente, acho que as coisas já tavam tanto na minha cabeça, tanto tempo desde 75, que eu me lembro que foi uma coisa que durou meia hora, uma hora eu escrevi esse manifesto. E eu começava falando né da ideia, eu começava contando que um senhor, um senhor assim da Idade Média né, ele tava partindo para as Cruzadas e na partida ele entregava a chave do cinturão de castidade pra mulher dele, porque ele ia partir e ficar um tempo fora. Então o poema, que era um poema anônimo da Idade Média dizia assim “senhora, aqui está vossa chave para que vos entreguem a quem quiseres e quando quiseres, porque maior que a dor de nos perder, é a dor de te deixar presa nesse ferro”. Então eu dizia “isto é amor, em Minas”, eu dizia, “mil anos depois os homens matam as mulheres que deles querem se separar”. Então eu criticava então a noção de amor, eu criticava a violência e nós também pedíamos, exigíamos, reivindicávamos a redemocratização do país, mas com um alerta muito importante: a democracia tem que começar dentro de casa. A gente quer a democracia? a gente quer, a gente reivindica a democracia, mas a família, o ambiente familiar também tem que ser democrático. Essa que eu acho assim a grande originalidade daquele ato. E aquele ato, sempre que eu olho pra ele, e eu já olhei dezenas de vezes eu fico sempre muito impressionada como ele é uma coisa orgânica, muito bem estruturada. Ele é um ato, ele é um ato... ele é uma performance político cultural, ele é uma coisa artística também porque quando eu ajudei a organizar o ato eu pensei em algo que fosse belo. Então você tinha 400 mulheres, muitas com rosas vermelhas nas mãos e velas acesas. (informação verbal)¹⁷⁰

Esse ato-performance desenvolvido pelas feministas se tornou emblemático não só por sua aderência e originalidade, mas também por sua ampla divulgação na mídia. O jornal *O Globo* (14 de agosto de 1980, p.7)¹⁷¹ chegou a divulgar o ato em suas páginas com um título chamativo: “mineiras convocam população para protesto contra crimes passionais”. No corpo da reportagem, o veículo informa que o ato público ocorreria após uma missa em memória de Eloísa Ballesteros e Maria Regina Souza Rocha e que na ocasião seria proposta a criação da

¹⁷⁰ Entrevista concedida por CHRYSTUS, Mirian. Entrevista I. [29 mar. 2022]. Entrevistador: Laise Lutz Condé de Castro. Juiz de Fora, 2022. 1 arquivo .mp3 (1 h 23 min.).

¹⁷¹ Mineiras convocam população para protesto contra crimes passionais. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 ago. 1980, Caderno O País, p.7.

Comissão de Defesa dos Direitos das Mulheres¹⁷². Além disso, também mencionam que as feministas estavam divulgando pelas ruas de Belo Horizonte um manifesto repudiando os atos de violência contra a mulher, constantes no estado e no país. A pequena reportagem tem o tom de um convite. Mirian Chrystus era jornalista na Rede Globo no período e comenta como foi pensada a divulgação do protesto:

[...] Os jornais, eles falavam da preparação do ato, eles anunciaram o ato. Os jornais, as rádios, a televisão, então foram várias matérias anunciando o ato. [...] Então, foram dez dias com a mídia martelando isso, de tudo quanto é jeito e todos os dias. [...] Esse ato também é muito interessante porque ele foi pensado pra sair no Jornal Nacional, ele foi realizado no horário que fosse possível mandar essa matéria. [...] A gente alugava um satélite e não sei o que, mandava a matéria pro satélite, era assim. Então cada praça tinha um horário e era um, dois minutos, um negócio assim. Então era um horário de Minas era, digamos, seis e meia, sete horas... Então o Ato foi pensado pra ser realizado digamos de seis até sete horas porque às sete e pouco essa matéria tinha que estar no Rio para entrar no jornal às oito e pouco, que era na época. [...] Nós que pensamos o ato e organizamos uma parte do ato, a gente como jornalista né, a gente sempre pensou na divulgação, a gente sempre pensou em multiplicar essa... essa informação. [...] É uma coisa que de 75, 80 e até hoje a gente pensa assim, em multiplicar essa informação em como essa informação chegar a mais pessoas. Sempre foi a nossa estratégia! Então o ato foi pensado em função do Jornal Nacional no quesito horário, principalmente. (informação verbal)¹⁷³

Com relação ao apoio da mídia e principalmente da Rede Globo, Mirian relata que:

Mirian: A mídia deu uma grande cobertura, eu gosto sempre de enfatizar isso Laise porque sempre se critica muito a mídia “ah a mídia é responsável por uma representação equivocada da mulher, representação machista...” é tudo isso também, mas com a gente não... Mas eu sempre acho que o universo da mídia é muito mais complexo. [...] Aquele ato ele teve a força que teve também muito em função do papel progressista que a mídia desempenhou. [...]

Laise: Vocês sentiram que a mídia então as representou bem? Você acha que foi muito positivo e que foi necessário até esse apoio da mídia, né?

Mirian: Eu acho fundamental! Fundamental! Porque eu sempre acho, até hoje eu tenho esse pensamento, que às vezes a esquerda... vamos chamar de esquerda, que as pessoas têm uma visão crítica da mídia, que às vezes é necessária essa visão crítica, mas às vezes de uma forma muito maniqueísta, muito unilateral. A mídia é uma coisa muito

¹⁷² Esta comissão citada pelo jornal era o nome prévio para a criação do Centro de Defesa dos Direitos da Mulher, presidido por Celina Albano. O CDDM atuava de duas formas: no âmbito teórico, promovendo pesquisas sobre a condição feminina no que tangia a violência contra a mulher e no campo prático, acolhendo as vítimas e orientando em termos jurídicos. Mais adiante nesta tese há um trecho da entrevista cedida por Mirian Chrystus que explicará melhor a importância desse local e seus desdobramentos.

¹⁷³ Entrevista concedida por CHRYSTUS, Mirian. Entrevista I. [29 mar. 2022]. Entrevistador: Laise Lutz Condé de Castro. Juiz de Fora, 2022. 1 arquivo .mp3 (1 h 23 min.).

*complexa. Então você tem uma TV Globo que em determinados momentos apoia o golpe ou é forçada a apoiar – porque pelas minhas leituras foi forçada a apoiar – e os jornais, tudo... mas que ao mesmo tempo ali dentro daquelas páginas de jornais ou em seus programas de televisão, não é uma linha editorial tão compacta e tão coerente. **Então às vezes, em determinados momentos digamos, a Globo foi extremamente progressista, em outros ela foi mais conservadora, ela tende a atender um público conservador, mas ela tem de tá com o pé no presente, nas novas tendências** (grifo nosso). Então eu sempre considerei e quando eu olho pra trás eu tenho mais certeza disso que o universo da mídia é muito mais complexo. E no caso de 1980, a mídia desempenhou um fator fundamental pra divulgação daquele ato. Acho que se não fosse a divulgação da mídia, eu não sei como teria sido... que também é um exercício de ficção né. [...] Você tem fala, você tem fala de tudo quanto é tipo às vezes... É lógico que existe uma tentativa de controle e um controle que é muito bem realizado. É muito difícil você ver uma fala de esquerda, de um comunista às vezes sobre uma determinada greve, ou mesmo como acusam hoje, você vê a cobertura da guerra na Ucrânia numa perspectiva que não seja a perspectiva ocidental? Existe uma tentativa de controle muito grande, mas como ela não pode controlar tudo, muita coisa escapa. [...]Então como que talvez, nós feministas, conseguimos alargar o enquadramento, porque se fosse deixar num determinado tipo de viés era só assim “crime passionnal” e ponto. E a gente obrigou a mídia, através daquele ato, através desse manifesto, a pensar de uma forma mais ampla alargando para a violência contra a mulher. Isso então foi muito interessante. Então quando eu digo que a mídia teve um papel progressista é porque ela também foi forçada a desempenhar esse papel. (informação verbal)¹⁷⁴*

Chama-se a atenção aqui para o destaque na fala acima. De fato, como vimos no primeiro capítulo, a Rede Globo é uma empresa que caminha em direção ao lucro. Seu posicionamento parece sempre condizer com o que a beneficiará de alguma forma. No caso do Regime Militar, seu apoio gerou uma progressão estrondosa da emissora, elevando-a ao patamar de maior do Brasil. Quando este governo entra em decadência, ela se adianta e parte para uma remodelação de sua imagem, procurando desvincular-se dos militares. Pautas do movimento feminista colaborariam para isso, sem que ela precisasse ir tão longe, pois trazer em seu jornalismo que a morte de mulheres deve ser evitada condiz com um avanço da modernidade. Romper com alguns tradicionalismos era caro até mesmo aos militares, que como vimos, incentivavam um comportamento “moderno” dentro de um determinado controle, pautado pela “moral e os bons costumes”. Mais uma vez, falava-se aqui de um protesto pela morte de duas donas de casa que nada tinham de ameaçadoras.

¹⁷⁴ Entrevista concedida por CHRYSTUS, Mirian. Entrevista I. [29 mar. 2022]. Entrevistador: Laise Lutz Condé de Castro. Juiz de Fora, 2022. 1 arquivo .mp3 (1 h 23 min.).

Outra questão interessante da fala de Mirian consiste na expertise do movimento em condicionar a forma com que a mídia falaria da violência contra a mulher. As militantes foram sagazes em fazer um protesto após a missa, conectando-se com o catolicismo, algo inquestionável na sociedade; a escolha de Eloísa e Maria Regina como símbolos também era inatacável; além disso, o movimento era independente, não tinha por trás nenhum partido ou sindicato, o que contribuiu para um apelo maior. Esta combinação colaborava para a maior adesão ao movimento e para que a mídia pudesse divulgá-lo com certa tranquilidade.

Sobre o slogan “Quem ama não mata” que dois anos depois seria apropriado pela minissérie da Rede Globo, Mirian conta:

[...] Alguns dias antes de 18 de agosto de 1980, quatro ou cinco dias antes, a minha chefe de reportagem Antonieta Goulart, me mandou cobrir uma pichação que ocorreu no muro do colégio mais tradicional de Belo Horizonte que era o colégio Pio XII. Alguém, durante aquela madrugada que deve ter sido, 13, 14 ou 15 de agosto de 80 pichou “se se ama não se mata” em letras garrafais, grandes, assim, uma letra tosca. E ela me mandou fazer essa reportagem porque fazia parte né, tudo que dizia respeito ao ato tava sendo coberto pela televisão, pelos jornais. Então, eu fui e não consegui, inclusive, entrevistar as freiras do colégio Pio XII. Elas, naquela miopia ideológica, não perceberam a beleza daquele slogan, porque é um slogan pacifista “se se ama não se mata”. Inclusive elas mandaram cobrir aquilo de tinta. Mas aquilo ali, eu então, eu fiz a matéria, e logo aquela frase, que era muito sibilante né, “se se ama não se mata”, ela meio que naturalmente se transformou em “quem ama não mata”. Eu já encontrei várias pessoas que se atribuem a criação desse slogan, mas como elas não têm provas, eu continuo atribuindo a origem anônima. Porque havia muitas pichações essa época em BH. [...] Ali naquele momento, você em alguma outra foto esse slogan aparece no ato da Igreja São José, numa faixa com esse slogan, mas nunca o CDM¹⁷⁵, aquelas feministas, se nominavam “Quem ama não mata”. A gente só vai assumir esse nome em 2018. (informação verbal)¹⁷⁶

Mirian fala ao *Praia dos Ossos* que “[esse slogan] é a expressão de um desejo, a expressão de uma utopia. Vai ser muito difícil você encontrar uma pessoa que seja contra esse slogan”. Mesmo elas não assumindo a nomenclatura naquele período, o movimento acabou ficando conhecido como “Quem ama não mata”, sendo referenciado assim até mesmo numa charge que ilustrava uma matéria do jornal *O Globo*, em 19 de agosto de 1985¹⁷⁷, sobre o aumento dos crimes passionais. Mesmo depois de cinco anos, a imprensa ainda utilizava o

¹⁷⁵ Centro de Defesa da Mulher.

¹⁷⁶ Entrevista concedida por CHRYSTUS, Mirian. Entrevista I. [29 mar. 2022]. Entrevistador: Laise Lutz Condé de Castro. Juiz de Fora, 2022. 1 arquivo .mp3 (1 h 23 min.).

¹⁷⁷ Aumentam os crimes passionais: 4 mulheres mortas. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1985, Caderno Rio, p.8.

slogan fazendo com que as próprias militantes adotassem em 2018, quando retornaram às ruas, como o nome oficial do grupo. Frente a esse símbolo, a Rede Globo também se apropriou e contribuiu para eternizar o movimento daquele período com esse emblema.

Figura 29: O slogan na imprensa.

Aumentam os crimes passionais: 4 mulheres mortas

FALECIMENTOS

● José Rosa de Jesus, 38, de homicídio interno; ministro, pedreiro, solteiro, deixa quatro filhos; morava na Avenida Ministro Ivan Lins, Duque.

● Abílio Rodrigues dos Santos, 53, de câncer; fumante, comerciário aposentado, deixa viúva Maria Fines dos Santos e dois filhos; residia na Rua Zimília Sampaio, Vila Isabel.

● Waldir Ramos Monteiro; 69, de insuficiência respiratória aguda; fumante; militar, solteiro; morava em Ipanema.

● Antônio Guilherme da Silva, 63, de câncer; pernambucano, secretário aposentado, deixa viúva Leopoldo Marques da Silva, dois filhos e três netos; residia em Copacabana.

● Geraldo Alves de Araújo, 66, de traumatismo cranio-encefálico; fumante; militar, deixa viúva Maria de Lourdes Moreira e quatro filhos; morava na Rua Diogo Vasconcelos, Mangueiras.

● Jandira Barcelos Sampaio, 71, de infarto agudo do miocárdio; gaúcha, deixa viúvo Jorge Sampaio Gomes; residia em Copacabana.

● Armando Rodrigues, 71, de acidente vascular cerebral; português, aposentado, deixa viúva Maria da Conceição Mota Rodrigues e dois filhos; morava na Rua Cardoso Júnior, Laranjeiras.

● Herodina de Oliveira Porto, 72, de edema agudo do pulmão; fumante, assistente social, deixa viúvo Jorge de Oliveira Porto e dois filhos; residia na Rua Azevedo Paes, Ilhaja.

● Dianira de Mello Salinas, 77, de parada cardíaca respiratória; mineira, deixa viúvo Antônio Bernardelli de Salinas; morava em Copacabana.

● Rosa Coelho Costa, 78, de acidente vascular-encefálico; gaúcha, viúva de Rodolfo Costa Filho, deixa dois filhos; residia na Rua Marechal Francisco de Moura, Botafogo.

● Bráz Schettino, 80, de enfarto agudo do miocárdio; italiano, aposentado, deixa viúva Rosalina da Conceição Schettino e dois filhos; morava na Rua Carijó, Meier.

● José Rodrigues Netto, 87, de enfarto pulmonar; paulista, aposentado, deixa viúva Jane Schouper Rodrigues um filho e uma netinha; residia na Penha.

Em 1981, às vésperas do julgamento, em Belo Horizonte, do psiquiatra Eduardo Souza Rocha, acusado de matar a mulher Maria Regina Santos de Souza Rocha, o então Delegado de Polícia, quando ela estava grávida, em um apartamento em Copacabana, em 1980, e ao de Maria Regina Souza Rocha, também em Belo Horizonte, quando mesmo ano. A exemplo dos crimes ocorridos no Rio nos últimos dois anos, a motivação foi praticamente a mesma: a mulher que deseja o fim de um relacionamento ou casamento, ou o homem que, considerando-o ultrajado em sua honra ou rejeitado, parte para o crime, mesmo que a alegada infidelidade da mulher — um dos argumentos mais utilizados pelos criminosos — ocorra depois da separação.

Em abril deste ano, o médico Pedro Rodrigues matou, em Três Rios, sua mulher Lúcia Rivaldo Rodrigues, com quem tinha três filhos, após meses de um relacionamento tumultuado e de inevitável separação. No Rio, em junho, ocorreu um caso semelhante: após separar-se da mulher — o que não queria — o médico Antônio Marcel de Abreu e Silva matou Níxia Ramos Abreu e Silva, quando ela deixava a família para o Rio Comprido. O casal tinha dois filhos. Um mês depois, em São João de Meriti, o médico Demétrio José de Santana, julgando-se rejeitado pela mulher após sofrer um acidente, matou-a com três filhos e abalou-se com um tiro no peito.

A libertação feminina, a transformação que está ocorrendo na sociedade e a educação conservadora e machista do homem brasileiro. Estas foram algumas das razões apontadas por líderes feministas para o recrudescimento dos crimes passionais no Rio, num índice que preocupa mulheres e criminalistas. Em menos de dois meses quatro mulheres foram assassinadas pelos maridos, e em todos os crimes havia um ponto em comum: a relação desagradável e a separação que o homem não aceitava.

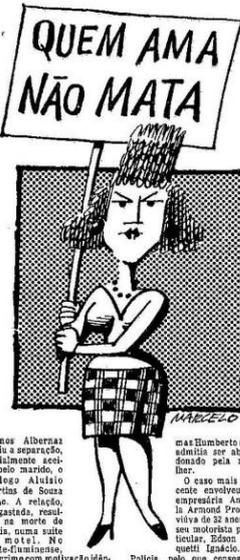
A escritora Rose Marie Muraro, uma das mais atuantes defensoras da liberdade da mulher, diz que os crimes passionais acontecem porque os homens não estão preparados para aceitar a libertação feminina; a advogada e líder feminista Comba Marques Porto defende a mesma tese, mas acrescenta que se os homens não estão acostumados a liberdade feminina, as práticas repressivas de manter a mulher em casa são agressivas e violentas, e a expressão dramática da violência contra a mulher: o homicídio.

— Para o jurista Virgílio Damiani, porém, o aumento dos crimes passionais não se deve ao que se chama machismo, mas é fruto de “uma sociedade que hoje caminha totalmente livre, com instintos soltos, uma enorme carga de liberdade e autonomia”, deixa viúva Jane Schouper Rodrigues um filho e uma netinha; residia na Penha.

Em 1981, às vésperas do julgamento, em Belo Horizonte, do psiquiatra Eduardo Souza Rocha, acusado de matar a mulher Maria Regina Santos de Souza Rocha, o então Delegado de Polícia, quando ela estava grávida, em um apartamento em Copacabana, em 1980, e ao de Maria Regina Souza Rocha, também em Belo Horizonte, quando mesmo ano. A exemplo dos crimes ocorridos no Rio nos últimos dois anos, a motivação foi praticamente a mesma: a mulher que deseja o fim de um relacionamento ou casamento, ou o homem que, considerando-o ultrajado em sua honra ou rejeitado, parte para o crime, mesmo que a alegada infidelidade da mulher — um dos argumentos mais utilizados pelos criminosos — ocorra depois da separação.

Em abril deste ano, o médico Pedro Rodrigues matou, em Três Rios, sua mulher Lúcia Rivaldo Rodrigues, com quem tinha três filhos, após meses de um relacionamento tumultuado e de inevitável separação. No Rio, em junho, ocorreu um caso semelhante: após separar-se da mulher — o que não queria — o médico Antônio Marcel de Abreu e Silva matou Níxia Ramos Abreu e Silva, quando ela deixava a família para o Rio Comprido. O casal tinha dois filhos. Um mês depois, em São João de Meriti, o médico Demétrio José de Santana, julgando-se rejeitado pela mulher após sofrer um acidente, matou-a com três filhos e abalou-se com um tiro no peito.

Polícia, pelo que conseguiu nos primeiros dias de investi-



1

Rose Marie Muraro: O homem não aceita a mulher livre

A escritora Rose Marie Muraro lamenta que os homens insistem em manter valores conservacionistas, como não aceitar que a mulher se liberte, e essa liberdade é o primeiro sinal de que existe um mundo em transição, onde se buscam novos valores, a para os quais o homem não está preparado. O conflito que resulta dessa transformação, diz a escritora, abala aqueles de “boca subdesenvolvida”, e a única solução a médio prazo para manter o sistema econômico, permitindo que a mulher não dependa do marido, e a propretária cabeça masculina.

— Quando lancei em Minas o livro “A sexualidade da mulher brasileira”, tive um sucesso e no final do debate, quase que os casais se casavam, porque os homens não aceitavam as tentativas femininas. E se não tinham, não tinham, eram mulheres comuns, preocupadas apenas com a sua liberdade — conta Rose Muraro.

O homem brasileiro mantém valores tradicionais, e pela situação que acabou, não aceita, por exemplo, que a mulher diga ser dona de seu próprio corpo.

— É evidente que o seu corpo lhe pertence. Já pertenceu ao Governo, no caso do controle da natalidade; à própria Psicossociologia, que via na mulher, desde masculina. No momento em que a mulher decide assumir o seu corpo, porque fazendo isso estará libertando sua própria vida, encorajamos os conflitos com os homens.

Ao falar nos crimes passio-

Fonte: O Globo, Rio de Janeiro, 19 ago. 1985, Caderno Rio, p. 8.

A força desse movimento em 1980, que tomou proporções nacionais, impulsionou uma mudança no pensamento social e deu coragem para que mais mulheres engrossassem o coro na porta do tribunal no segundo julgamento de Doca Street. Considerando-se que no primeiro saiu ovinado e a condenação ficou restrita à vítima, no segundo, a opinião popular já não era mais tão direcionada à Doca e a própria mídia havia mudado sua postura. De acordo com Eva Blay (2003), Evandro Lins e Silva estava espantado com a repercussão que o caso tinha tomado, não só no Brasil como no exterior, indignando-se que uma “briga entre amantes” tenha se tornado um acontecimento nacional. Alguns jornalistas como Paulo Francis e Tristão de Atáide alegavam que as manifestações das feministas estavam “pré-condenando” o réu. A defesa de Doca parecia querer diminuir o assassinato, mencionando como uma simples briga de casal e como se Ângela continuasse viva. Para eles, era ilegítimo que a opinião pública interferisse no julgamento, mesmo que dois anos antes ela tivesse contribuído efetivamente para a “absolvição” de Doca. Um dos advogados de defesa, Paulo Roberto Pereira, resume ao *Praia dos Ossos* (2020): “Na segunda nós já entramos condenados. [...] Porque no primeiro julgamento uma multidão favorável: ‘Solte o Doca! Solte o homem!’. Na segunda era

totalmente ao contrário”. Segundo Fernando Fragoso – assistente de seu pai Heleno Fragoso, um dos advogados de Doca, no julgamento – Doca foi vaiado quando chegou ao tribunal no segundo júri e havia faixas do movimento feminista, com uma participação muito forte das mulheres na audiência.

Para compreender como o clima na cidade de Cabo Frio era outro em 1981, Hildete Pereira de Melo conta no *podcast* que o delegado da cidade, que naquele ano já era diferente, chegou até as feministas que acamparam na porta do tribunal, se apresentou e disse à elas que eram muito bem vindas à cidade, oferecendo até um local de apoio, reservado à polícia, para que elas tomassem banho, fizessem um café... Conforme Otilé Pinheiro, que participou da vigília, a quantidade de feministas nem era tão grande, cerca de 50 mulheres, mas o barulho feito era notável. É pertinente analisar como tanto esta manifestação, com menos de 100 mulheres, como o ato das mineiras em Belo Horizonte em 1980, em torno de 400 pessoas, não levaram às ruas um contingente de pessoas tão numeroso. Entretanto, sua força contribuiu para uma mudança de pensamento.

Diante da situação, Doca Street teve um final bem diferente do seu primeiro julgamento: foi condenado a 15 anos de prisão em regime de reclusão. Quanto aos casos Stancioli e Souza Rocha, nos registros encontrados no acervo do jornal *O Globo*, encontra-se a informação de que em 1983, Márcio Stancioli aguardava julgamento em liberdade, já Eduardo Souza Rocha tinha sido absolvido no primeiro júri. Em 1985, outra reportagem informa que ambos aguardavam um novo julgamento, ainda em liberdade¹⁷⁸. Houve ainda outros vários casos ocorridos no período que tiveram repercussão nacional, como o do cantor Lindomar Castilho em 1981¹⁷⁹, mas que não serão aprofundados devido ao foco nos crimes que contribuíram para a criação do movimento “Quem ama não mata”.

¹⁷⁸ Não foram encontradas nenhuma resolução posterior nos jornais pesquisados.

¹⁷⁹ O cantor Lindomar Castilho assassinou sua ex-esposa, a cantora Eliane de Grammont, a tiros no bar onde ela se apresentava na cidade de São Paulo. Alegando estar com ciúme, ele a matou mesmo após eles já estarem separados, por desconfiar de um novo relacionamento da cantora. Em seu primeiro julgamento, Castilho foi incriminado por homicídio qualificado por motivo fútil, porém conseguiu recorrer e retirar o “motivo fútil” de sua alegação, pois um procurador compreendeu que ciúme não era algo superficial (SERPONE, 2011). “Na ocasião do [seu segundo] julgamento, houve uma grande manifestação de feministas na porta do fórum, quando as mulheres gritavam o bordão “bolero de machão só se canta na prisão”, enquanto um grupo autodenominado “os machistas” ofendia e jogava ovos nelas. Em 1985, por 4 votos a 3, o júri condenou Lindomar Castilho a 12 anos e dois meses de prisão por homicídio triplamente qualificado, cometido por motivo torpe, meio cruel e recurso que impossibilitou a defesa da vítima” (GELEDES, 2022). Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/romances-que-viraram-caso-de-policia/>> Acesso em: 05 ago. 2022.

Antes de finalizar esta sessão, é importante mencionar que o Ato na Igreja São José também surtiu efeitos legislativos no país. Mirian Chrystus contou em sua entrevista como aquelas feministas criaram as primeiras delegacias da mulher:

Então teve esse ato e quatro dias depois no Sindicato dos Jornalistas de Minas Gerais, que era o nosso ponto de apoio, nós fizemos uma reunião. Havia umas 40, 50 mulheres porque, vamos dizer, aquele ato foi uma “frente ampla” de mulheres contra a violência contra a mulher. Havia mulher de esquerda, de centro, de direita, mulheres católicas, mulheres né... de todo espectro ideológico. Ali nós criamos o Centro de Defesa da Mulher, o CDM. Agora é importante, é importante dizer que se começou como uma frente de mulheres, uma frente ampla de mulheres, e logo se tornou uma frente de mulheres progressistas e principalmente de esquerda porque quando a gente continuou defendendo o aborto, todas as mulheres católicas saíram. [...] Então nós não podemos abrir mão dessa palavra de ordem mesmo que custasse a saída dessas companheiras e é o que aconteceu. Então a gente cria ali, eu fui a primeira presidente do Centro de Defesa da Mulher provisório, dentro de 3 ou 4 meses, daí eu saí, me afastei e aí foi criado realmente através do Estatuto jurídico e tudo, o Centro de Defesa dos Direitos da Mulher presidido daí por Celina Albano. Naquela primeira provisória, primeira formação provisória, era eu, Dinorah, a Dinorah Maria do Carmo que depois se tornou a primeira presidente do sindicato de mulheres no Brasil nos anos 1980 e Celina Albano. Daí então, nasce dali o Centro de Defesa dos Direitos da Mulher. [...] Ele tinha dois tipos de atuação: um prático, pragmático e outro reflexivo. Eram duas coisas que dialogavam muito entre si. Você teve as primeiras pesquisas sobre a violência contra a mulher certamente em Minas Gerais e a primeira do Brasil. [...] Então é, pesquisadoras do Centro de Defesa dos Direitos da Mulher pesquisaram este universo porque você não tinha dados, você não tinha cifras, você não tinha números, você não conhecia a realidade. Por que como a realidade era apresentada? Era aquela famosa família da margarina, como se tudo estivesse muito bem. Mas nós, desde 1980 a gente falava da violência contra as mulheres, nós sabíamos que existia a violência contra as mulheres, ela só não era detectada, ela não era quantificada, ela não era registrada. [...] E ali se preconizou a importância de ter delegacias especializadas de mulheres. E o que que acontece? A pesquisa foi realizada em 83/84 já preconizando a existência das delegacias de mulheres e essas delegacias começam a ser criadas no final de 85. A primeira Delegacia de Mulheres é criada em São Paulo em 1985, apesar de Minas estar muito mais avançada em termos de estudo. Porque como eu te falei, o Centro da Mulher atendia as mulheres, acolhia as mulheres, conversavam com elas, orientavam em termos de direitos e ao mesmo tempo refletia sobre isso, então a prática e a teoria estavam muito mais interligados. Mas mesmo assim São Paulo saiu na frente através do governo Franco Montoro [PMDB]. [...] E aí alguns meses depois, coisa de dois ou três meses, MG criou a Delegacia de Mulheres que foi a transformação da Delegacia de Crimes contra Costumes em Delegacia de atendimento pra mulher. [...] Então o CDM, qual que foi a grande contribuição do Centro de Defesa

das Mulheres ou Centro de Defesa dos Direitos da Mulher, CDM ou CDDM? Foi fazer uma reflexão profunda sobre a questão da violência contra as mulheres, foi atender mulheres vítimas de agressão, você tinha, através do trabalho que chamava SOS Mulher e principalmente através da participação das mulheres na Constituinte de 1986. Celina Albano participou diretamente na Constituinte de 1986. Essa que depois de transformou em Constituição de 1988 né? Constituinte é o movimento. (informação verbal)¹⁸⁰

Nesse depoimento, nota-se que as mineiras foram pioneiras na luta contra o feminicídio, contribuindo efetivamente para um levante de movimentos feministas em torno da violência contra a mulher. Além disso, apesar do apagamento histórico (os estudos de gênero geralmente retratam o eixo Rio - São Paulo), também foram responsáveis pela constituição do que hoje conhecemos como Delegacias da Mulher. Estas movimentações contribuíram para que o Estado fosse responsabilizado pelo controle da violência doméstica a partir da Constituição de 1988, além de abrir caminho para a implementação da Lei Maria da Penha em 2006. Sabe-se que os crimes de feminicídio ainda são uma constante na vida das brasileiras e que a atuação do judiciário muitas vezes demonstra-se misógina, mas deve-se reconhecer os passos dados por mulheres de luta que procuraram e procuram, construir uma sociedade mais igualitária.

4.2. Fabricando o “machão mineiro” e a “esposa perfeita” como figuras de exceção

Viu-se anteriormente o quanto *Malu Mulher* se propôs a discutir pautas feministas pelo viés das militantes de classe média dos anos 1970 e 1980 que abordavam temas como o aborto, a sexualidade feminina, o mercado de trabalho, entre outros. Todavia, a produção seriada investigada a seguir, escolhe um caminho diferente. Apesar da apropriação do *slogan* que surgiu em protestos na cidade de Belo Horizonte e da temática do feminicídio, *Quem Ama Não Mata* não se apresenta como uma produção feminista – ou sobre as questões femininas como a Globo costuma utilizar – e sua narrativa merece uma investigação apurada. A minissérie é realmente inspirada nos crimes passionais, mas sua preocupação concentra-se mais nas dinâmicas dos casais colocados em cena do que em uma obra que seguia uma “pedagogia feminista”, como foi o caso de *Malu Mulher*.

Fica evidente como a proposta não perpassava pelo que Almeida (2014) considera como “pedagogia feminista” a partir de sua primeira cena: há um crime passionais, e o público não sabe quem matou o cônjuge. Naquele momento, com o recrudescimento dos movimentos

¹⁸⁰ Entrevista concedida por CHRYSTUS, Mirian. Entrevista I. [29 mar. 2022]. Entrevistador: Laise Lutz Condé de Castro. Juiz de Fora, 2022. 1 arquivo .mp3 (1 h 23 min.).

feministas em torno da violência contra a mulher, a obra não procura seguir a lógica social onde as mulheres são vítimas. Ao contrário, a trama é apresentada em *flashback* carregando o mistério de “quem matou quem?” até o fim, quando, descobre-se, Jorge mata Alice. Este final, de acordo com o diretor Daniel Filho no *web doc* disponibilizado no site *Memória Globo*, ficou em aberto até o último momento, quando ele teve a decisão de que Alice seria a vítima fatal. Em entrevista para o jornal *O Globo*, Euclides Marinho, o autor, explicou a inspiração e teceu um comentário que merece destaque:

Em outubro/novembro do ano passado – conta Euclides – tinha acabado de acontecer o segundo julgamento de Doca Street, que o condenou, e eu pensei que o gancho poderia ser este: um crime passionnal. Comecei a desenvolver o tema como novela mas, nesse meio tempo, veio o projeto das minisséries. A intenção foi escrever uma história original. Na verdade, eu tenho essa temática um pouco minha, a temática das relações amorosas. Estou ficando meio especializado nisso. É uma coisa muito presente na minha vida: sou uma pessoa apaixonada, estou sempre casando, gosto do envolvimento. E queria, portanto, falar de certas coisas pessoais, ao mesmo tempo com o “gancho novelístico do crime e a intenção de perguntar: quem matou quem? [...] Meu primeiro trabalho foi, efetivamente, o de pesquisar esses crimes passionais. E cheguei à conclusão – também pela minha experiência própria, pelo que conheço da vida – de que não sei quem é mais culpado, se Doca ou Ângela, por exemplo, pois já havia pistas de que o revólver ia pintar. Mas essas pesquisas foram apenas os primeiros subsídios. Cheguei no começo a conversar com advogados, me vi com um livro imenso do maior jurista italiano, mas percebi que não tinha sentido. Meu objetivo não era montar um painel social, mas contar várias histórias de amor, uma das quais acaba mal. (O GLOBO, 09 jul. 1982, p.21)¹⁸¹

Alguns pontos dessa fala são cruciais para compreender por que a minissérie não possui uma “pedagogia feminista” como norte e como isto não era uma questão para o autor. Em primeiro lugar, Euclides procura montar o texto a partir de sua experiência pessoal, processo parecido com o que a produção de *Malu Mulher*, na qual está inserido, faz. Porém, não vai além do próprio olhar. Mesmo que, segundo Almeida (2014), os laboratórios para o seriado tenham servido para a minissérie, com este depoimento, Marinho parece se afastar de um viés feminista. Em 1982, após os protestos em torno do feminicídio e da condenação de Doca, era improvável que as feministas considerassem Doca e Ângela culpados pela morte dela. Na verdade, quem seria “mais culpado”, ou seja, a culpa poderia estar mais em Ângela na visão do autor. Além disso, ele termina dizendo que seu intuito era contar “histórias de amor”, mesmo que os finais

¹⁸¹ Quem ama não mata: uma série de TV expõe os desastres do amor na anônima classe média. *O Globo*, Rio de Janeiro, 09 jul. 1982, Caderno Cultura, p.21.

não fossem tão românticos. Isto acaba colidindo até com o título do seriado, o *slogan* que foi retirado dos protestos contra o assassinato de mulheres. Portanto, a minissérie se apropria de questões feministas que estavam em voga naquele momento, aborda algumas delas como veremos a seguir, mas não procura conduzir a trama de maneira a mostrar a mulher como vítima, o que vai contra os fundamentos da maioria dos movimentos feministas existentes.

De fato, não é obrigação de nenhuma obra ser pedagógica ou provocar discussões morais e éticas. Entretanto, fica evidente a apropriação do *slogan* e do tema, colaborando efetivamente para a captação e manutenção de um público que desejava a discussão dessa temática, além de aproximar ainda mais a Rede Globo de uma imagem progressista, caminho que a emissora estava empenhada em traçar com a derrocada da ditadura. Nos dias atuais, a obra é lembrada no site Memória Globo da seguinte maneira: “Narrada em flashback, a minissérie foi inspirada em crimes de gênero que mobilizaram a opinião pública na época”¹⁸². Isso demonstra o interesse que a emissora teve e ainda têm de vincular a trama como uma produção baseada no feminicídio, mesmo com uma narrativa que não parece estar em sintonia com essa ideia.

As apropriações das pautas feministas não estão somente no título e no tema. Na trama, Jorge (Claudio Marzo), o personagem principal que assassina sua esposa, é mineiro. O local de nascimento dele não é por acaso: Minas Gerais era o cenário dos crimes que motivaram o movimento “Quem ama não mata”, conforme já relatado. Isto poderia ser apenas um detalhe, mas a narrativa sempre enfatiza o gentílico regional do protagonista. Quando Alice (Marília Pêra) reclama que Jorge é ciumento, Julia (Denise Dumont), que é a jovem mais “moderna” da minissérie diz “Quem manda casar com mineiro”, em tom de brincadeira. Uma ex-namorada dele também menciona que “como bom mineiro” era claro que ele incentivaria Alice a ser uma dona de casa. E em uma importante cena, o primeiro grande conflito entre os dois, no décimo episódio, Jorge fica furioso após Alice dançar meia música com um desconhecido (ele estava dançando com uma mulher antes). Alice se defende falando que não fez nada demais e dispara: “mineiro, machão... Só falta agora querer me matar por causa disso”, terminando com Jorge dizendo que é o que ela merecia mesmo. Adiante na discussão, ele a acusa de colocar o casamento deles “na boca do povo”. Aos berros, Jorge indaga de maneira agressiva: “e a minha honra? A minha reputação?”. A discussão termina com Alice enfurecida gritando para Jorge “eu te mato!”, indo contra toda sua postura doce e submissa apresentada até então.

¹⁸² Disponível em: < <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisserias/quem-ama-nao-mata/noticia/quem-ama-nao-mata.ghtml>> Acesso em: 05 set. 2022.

Dessa forma, fica clara a referência aos crimes que culminaram no protesto da Igreja São José. Essa reputação que se criou a partir do mineiro era frequente até mesmo na imprensa do período que, como consultado nos jornais *O Globo* e *Folha de S. Paulo*, trouxeram, no ano de 1980, vários casos de feminicídio e violência doméstica em Minas Gerais. Porém, percebeu-se que o curto espaço de tempo entre os crimes de Eloísa Ballesteros e Maria Regina Souza Rocha contribuíram para que o estado fosse visto como um “polo” do machismo. É notável na imprensa e na trama, como em casos como esse há um apego aos estereótipos. Como destacado no capítulo anterior, os estereótipos não são necessariamente falsos, mas tendem ao exagero justamente com o intuito de distanciar aquelas características de quem o idealiza (BURKE, 2004; FREIRE FILHO, 2005). Ao transformarem o mineiro no exemplar do machismo, apagam a violência característica do homem brasileiro como um todo. Nos jornais do período, existiam inúmeros outros casos. Além disso, Jorge é natural de Montes Claros, uma cidade do interior do estado e não da capital, Belo Horizonte, que foi palco para os assassinatos que inspiraram a produção. O roteiro coloca Jorge como fruto do Brasil profundo, acreditando ser mais crível que o comportamento do protagonista fosse encontrado nas localidades mais distantes, não nos grandes centros urbanos. Deve-se rememorar também que Ângela era mineira, mas Doca Street era paulista. Assim como, na trama, Jorge era mineiro e comete um crime, mas a violência de gênero também era constante em outros personagens. Trabalhar com a exceção costuma ser palavra de ordem para que o patriarcado não tenha suas estruturas abaladas.

A exceção é importante para o desenrolar da narrativa de Euclides Marinho. O personagem de Hugo Carvana, Fonseca, durante toda a minissérie possui falas e comportamentos que o enquadram muito próximo a Jorge no que tange ao machismo. Casado com Odete (Tânia Scher), eles são apresentados como um casal que também vive de forma frequentemente conflituosa, com relações extraconjugais, principalmente da parte de Fonseca. Ele é responsável por proferir as falas mais agressivas do seriado: “mulher às vezes só esganando”, “A Odete, às vezes, só o crime da mala resolve¹⁸³”. Quando ele aconselha Jorge a reatar seu casamento com Alice, ele sugere que o amigo dê uns “sopapos, depois cobre ela de carinho, dá mais sopapo nela, leva ela pra debaixo do chuveiro” pois esta “técnica” é infalível

¹⁸³ A expressão faz referência a um famoso crime ocorrido em 1928 na cidade de São Paulo onde Giuseppe Pistone matou sua esposa Maria Féa, grávida de seis meses, após uma discussão entre o casal de imigrantes italianos. Ele sufocou a vítima e colocou seu corpo em uma mala que seria despachada em um navio. Porém, antes de dar início a viagem, o objeto se rompeu devido ao peso, sendo descoberto pela tripulação. Giuseppe foi condenado em 1931 a 31 anos de prisão, mas teve sua pena reduzida, sendo liberado em 1948.

e as mulheres não resistem. Mesmo Fonseca tendo essa postura, o seriado não desenvolve o personagem como um homem perigoso. O fato dele não possuir uma arma de fogo e seus comentários e ameaças ficarem restritos, nas cenas exibidas, ao plano verbal, faz com que ele apareça apenas como um contraponto “passável”, um personagem quase “cômico”, que é tão absurdo que não chega a ser ameaçador. Fonseca é apenas o arquétipo do “homem controverso”.

Isto ocorre em razão da forma como a violência é abordada. Brigas de casais são vistas como parte do cotidiano. Os vizinhos ouvem as discussões, mas não interferem ou denunciam. O roteiro ecoa o que a própria sociedade brasileira defendia até como forma de dito popular – e ainda hoje encontra eco: “em briga de marido e mulher ninguém mete a colher”, nem mesmo se forem seus melhores amigos ou familiares. É pertinente comparar como essa mesma questão é abordada em *Malu Mulher*, que dedicou um episódio inteiro sobre os casos de feminicídio que assolavam o Brasil no ano de 1980.

“Legítima Defesa da Honra e Outras Loucuras”, escrito por Armando Costa, segue uma narrativa muito parecida com a de *Quem Ama Não Mata*, porém pelo viés da pedagogia feminista que era a proposta da série. As semelhanças começam pela atriz principal ser Marília Pêra tanto no episódio quanto na minissérie, além de suas personagens serem Clarice e Alice, nomes com uma sonoridade e grafia parecidos. Duca (Gianfrancesco Guarnieri) é o agressivo marido mineiro, que bate em sua esposa cotidianamente. Sua regionalidade é mencionada duas vezes quando ele é acusado de machismo por Malu e Clarice. Os problemas do casal começam porque, segundo Duca, Alice queria uma vida “libertina”: sair sozinha de carro, fumar na rua “que nem mulher da vida”, usar roupas da moda, assistir programas “revolucionários”, etc. As queixas do marido são as mesmas que Eduardo Souza Rocha fez de Maria Regina. Mesmo sabendo que uma produção seriada geralmente é gravada em sequência, as semelhanças levam a crer que o episódio teve como inspiração o crime ocorrido em Belo Horizonte em 11 de agosto de 1980. Em um período de pouco mais de um mês, a produção de *Malu Mulher* levou ao ar este programa, em 22 de setembro de 1980. A própria citação à “programas revolucionários” e aos “crimes que se vê nos jornais” e o nome do personagem ser um apelido para Eduardo (além de sonoramente parecido com Doca) confirmam ainda mais a hipótese desta não ter sido apenas uma coincidência.

Porém, a pedagogia feminista diferencia este episódio de *Malu Mulher* da minissérie analisada neste capítulo. Nesta breve trama, a exacerbação dos arquétipos de macho alfa e fêmea submissa não ocorre. Duca não é colocado como um homem tão conservador que parece

inacreditável, pelo contrário, pois Malu menciona que essa postura não combina com o seu posicionamento político, que sempre foi tão “libertário”. Ela diz a ele:

“Eu conheço uma porção de gente que tem ideais libertários, são até anarquistas assim. É sim, socializantes no pensamento, nas emoções, mas na prática da vidinha diária mesmo, retrógrados. Revolucionários na teoria, na emoção, no plá... Agora no ‘vamo vê’ sabe, na vidinha diária, na ação concreta do cotidiano, nas relações afetivas, absolutamente reacionários, retrógrados. Agora, são pessoas que não chegam a bater na mulher porque aí é demais, aí é demais mesmo pro bom gosto deles.”

Este trecho demonstra como o episódio constrói o perfil do agressor: não é um homem distante, extremamente reacionário como Jorge, que de tão conservador mais parece uma caricatura. Aqui, Duca parece um homem comum, alguém que tem um olhar progressista na vida política, mas na vida privada permanece defendendo seus privilégios masculinos. Duca é a figura cujas incoerências são apontadas pelos movimentos feministas constantemente: o companheiro de luta que queria mudar o mundo, desde que mantivesse sua “casa, comida e roupa lavada” intactos. Clarice também se diferencia de Alice. Diferente da protagonista da minissérie, Clarice se abre com Malu, conta das agressões, mostra suas marcas, encontra apoio na vizinha/amiga. No final do episódio, após ele apontar uma faca para ela, Malu e Elisa, Clarice decide sair de casa e recomeçar sua vida, mesmo com Duca alegando que ela não conseguiria se reerguer sozinha.

Todas as transformações que ocorrem na vida de Clarice só são possíveis graças a intromissão de Malu. Mas isso não parte da protagonista e sim da vítima que sempre bate à sua porta para fugir do marido. Malu também não queria “meter a colher”, mas se vê colocada na situação sem conseguir escapar. Ela chega a parar o espancamento de Clarice e acaba tomando um tapa no rosto, porém revida, como quando reagiu ao tapa que Pedro Henrique lhe deu. Malu, sua filha e Clarice o “atacam”, mas ele pega uma faca e elas fogem para o apartamento da heroína e ligam para a polícia. Neste episódio, as agressões começam verbalmente e escalonam até chegar numa ameaça com arma branca, geralmente como ocorre em diversas relações fora da ficção. A narrativa conduz o telespectador a perceber como casos de violência doméstica que parecem corriqueiros podem tornar-se fatais como os que Malu mesmo menciona “se via nos jornais todos os dias ultimamente”. É evidente que, neste episódio, há o heroísmo de Malu que soluciona os problemas, mas o que se propõe aqui é discutir como funciona uma abordagem sob a ótica feminista e como *Quem Ama Não Mata* se distancia, mesmo se apropriando de um tema e de um *slogan* derivados dos movimentos.

Não há problema em não seguir nesses casos, já que a obra se pretendia realista, é coerente esse tipo de comportamento. Mas é interessante como alguns personagens, como o caso de Julia que é mais progressista, também normalizam a violência cotidiana, aquela que não é física, não é fatal. Quando Jorge escreve uma carta para Alice falando que ela não era honesta nem digna, de usar o nome dele e que seria um desgosto para qualquer criança ter uma mãe vulgar como ela, Julia a consola dizendo: “calma, ele tá louco, não tá dizendo coisa com coisa, ele deve tá muito mal. Isso é só agressão Alice”. Mesmo uma personagem jovem e “moderna” não parecia acreditar que esta também era uma forma de violência. Há que se considerar também a questão do período, pois se era difícil encontrar suporte nas denúncias de agressão física – lembrando que a implantação da Lei Maria da Penha ocorre apenas em 2006 e as Delegacias da Mulher ainda não foram implantadas – as verbais eram ainda mais vistas como algo corriqueiro, do cotidiano, como se não contribuíssem para escalonar as tensões nas relações. Júlia não aconselha que a tia assine o divórcio, não questiona se há outros pormenores na relação, apenas a consola e sugere que ela pense melhor, que converse com Jorge.

Em *Quem Ama Não Mata*, a solução para os problemas dos casais é sempre a conversa, a comunicação. Se reafirma constantemente que os casais que discutem seus problemas conseguem viver de forma mais harmoniosa. Chico (Daniel Dantas) e Julia (Denise Dumont) só reatam sua relação de vez após terem uma “longa conversa”, pois, segundo ele, um relacionamento só resiste assim, “acabou o papo, acabou tudo”. Esta é a mensagem principal da minissérie. O casamento de Alice e Jorge acaba porque eles não se comunicavam. Os outros casais como Chico e Julia e até mesmo Fonseca e Odete e os pais de Alice, resistem porque dialogam, mesmo que esse “diálogo” nem sempre seja pacífico. Odete e Fonseca são os exemplos maiores do que a produção quis comunicar: o maior problema não está nos papéis de gênero e nos pilares da monogamia tradicional, mas sim na “sintonia” entre os dois. No site *Memória Globo*, a sinopse do casal chama a atenção:

Já o casal Odete (Tânia Scheer) e Fonseca (Hugo Carvana) vive entre tapas e beijos. Emergentes, ele morre de ciúmes da mulher e tenta controlar e vigiar todos os seus passos. Odete, por sua vez, é uma mulher alegre e expansiva e não suporta ser cerceada. Apesar das inúmeras e fortes discussões, os dois se amam e sabem que uma relação a dois é mesmo feita de altos e baixos. (MEMÓRIA GLOBO, 2022)¹⁸⁴

¹⁸⁴ Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisséries/quem-ama-nao-mata/noticia/quem-ama-nao-mata.ghtml>> Acesso em: 22 jul. 2022.

Eles vivem brigando, Fonseca fala constantemente que gostaria de violentar a esposa, mas como Odete o enfrenta eles são retratados como um casal “comum”, que não chegaria ao extremo de Alice e Jorge e que são lembrados de forma romântica pela emissora.

Ainda na entrevista para *O Globo*, Euclides Marinho explica o problema que ele quis transmitir na relação do casal central:

A mentira, a omissão. Doze meses antes do crime, quando o *flashback* começa a recapitular, eles ainda viviam em lua-de-mel. Mas uma série de coisas começa a vir à tona. Eu acho que isso está acontecendo com muita gente. Poderia ter acontecido comigo, se o meu problema, como o de Jorge e Alice, fosse o do silêncio, o do auto-engano, de não conseguir colocar os problemas. Eles não conseguem falar, as coisas vão acontecendo e nada é dito. Aparentemente, continua tudo bem, mas está um horror. (O GLOBO, 09 jul. 1982, p.21)¹⁸⁵

E quando perguntado se é um crime de frustração, mais do que um crime de ciúme ou paixão ele responde:

Um crime de loucura. Há uma briga, ele sai de casa, ela engravida de outro cara, mas nada é dito. Começam a brigar, depois se abraçam e vão para a cama, achando que está tudo resolvido. Mas é claro que não está. É a história de uma exclusão, embora haja muito amor. É uma confusão, aquela mistura de amor e ódio, quando as coisas não são ditas. As pessoas não estão bem, de maneira geral, nesse tipo de relação, porque não estão falando, não vão à luta. Eu não vejo muito as pessoas conversarem, encararem a situação. [...] Procurei escrever com muito carinho por todos eles [os casais], principalmente por esse casal central, que é um casal terrível, que não seria meu amigo, por exemplo. A tendência seria criticar. Eu tentei não criticar. (O GLOBO, 09 jul. 1982, p.21)¹⁸⁶

É notável que, para o autor, o problema da relação não está de um lado, mas sim dos dois. Até Clóvis Marques, o jornalista que entrevistou Euclides, menciona que o autor não quer julgar, mas que em suas falas já formula um julgamento ao colocar Alice e Jorge como oposição a Chico e Julia. Mesmo Alice tentando dialogar constantemente com Jorge, ela é representada como alguém que foi conivente com sua própria morte. Seguiu toda a cartilha da boa esposa, era extremamente dócil, comportada, um arquétipo perfeito de esposa de um manual dos anos 1950 (que será desenvolvido adiante), mesmo assim não era suficiente. Continuava sendo a metade de um casal “terrível”, colocada no mesmo nível de seu assassino. Aparentemente, Alice também errava e merecia ser punida por seguir muito à risca o que foi ensinada a ser, por

¹⁸⁵ Quem ama não mata: uma série de TV expõe os desastres do amor na anônima classe média. *O Globo*, Rio de Janeiro, 09 jul. 1982, Caderno Cultura, p.21.

¹⁸⁶ Quem ama não mata: uma série de TV expõe os desastres do amor na anônima classe média. *O Globo*, Rio de Janeiro, 09 jul. 1982, Caderno Cultura, p.21.

cumprir seu papel de mulher quase que impecavelmente. O machismo de Jorge, que é exacerbado na trama, não é lembrado como o principal motivo do crime. Quando o autor declara que “as pessoas não vão à luta”, fica mais clara a ideia de que Alice também era culpada pelo crime, como Ângela foi. A diferença aqui é que a construção da personagem de Alice estava mais próxima à Eloísa e Maria Regina, mulheres que eram, como lembrou Mirian Chrystus, “fáceis” de defender. Mas para a narrativa apresentada, não era tão simples. E isso explica por que a produção considerava cabível a possibilidade dela ter matado ele, em lugar do final apresentado na primeira exibição.

Euclides ainda conclui dizendo: “Para mim, tanto faz quem matou ou morreu. Irremediavelmente, os dois estão mortos, um morreu de tiro e o outro porque colocou toda a sua individualidade a serviço do parceiro” (O GLOBO, 09 jul. 1982, p.21)¹⁸⁷. Esta não parece ser uma opinião isolada do autor, pois também é encontrada na minissérie. Em uma cena em que Raul e Alice estão conversando, ele, que é um dos personagens mais “modernos” da trama¹⁸⁸, revela: “numa relação, os dois são sempre responsáveis. Mesmo num crime passionai, a vítima geralmente é cúmplice”. Alice não era moderna como Malu, não confrontava, não merecia “começar de novo”. Este discurso parece completamente distante das bandeiras defendidas pelo movimento “Quem ama não mata” e reforçam uma apropriação de um tema em voga apenas para captar o espectador.

Alice é construída com os símbolos de feminilidade tradicionais, assim como Jorge também apresenta os símbolos de masculinidade conservadores. Aqui não se atenta ao vestuário da personagem, que será analisado adiante, mas ao seu comportamento. Ele é um dentista, chefe de família, responsável pelas finanças do lar e da esposa. Ela é uma dona de casa que cumpre com seus deveres de administrar o lar com o auxílio de uma empregada doméstica negra que dorme no trabalho. Alice é formada em uma faculdade, tal qual um grande contingente de mulheres educadas (LEWIN, 1980; BRUSCHINI, 1988), mas isso não a insere no mercado de trabalho, assim como outras de sua classe social. Como visto anteriormente, era comum que as

¹⁸⁷ Quem ama não mata: uma série de TV expõe os desastres do amor na anônima classe média. *O Globo*, Rio de Janeiro, 09 jul. 1982, Caderno Cultura, p.21.

¹⁸⁸ Raul é um homem sensível, que faz psicanálise e que respeita a escolha de Laura de não se casar novamente. Ele acredita que ela está indo muito longe na decisão de ser “livre”, mas não insiste e nem a trata mal por isso. Eles conversam e decidem terminar, fazendo com que cada um siga sua vida sem ferir um ao outro. Os anos 1970 foram responsáveis por popularizar a terapia, fazendo com que se tornasse um símbolo do indivíduo moderno (LASCH, 1983). Enquanto diversas produções hollywoodianas já abordavam o tema – como, por exemplo, os filmes de Woody Allen e *Uma Mulher Descasada* –, no Brasil isto será mais tardio e pertencente às classes sociais mais altas. Malu, uma personagem advinda das camadas médias, diz que gostaria de fazer terapia mas que ainda era algo distante devido ao preço.

famílias investissem na educação feminina para a manutenção de um *status* social, além de ter grande valia no mercado de bons casamentos. Alice é esta mulher e isto é reforçado quando nem ao menos mencionam a área que ela cursou, demonstrando que seu ensino superior era apenas uma “moeda de troca”. Após casar-se, nunca seguiu uma carreira, a fim de assumir seu papel integral como dona de casa. Na verdade, pode-se dizer que era “administradora do lar”, já que as tarefas árduas ficavam por conta de sua empregada doméstica. Diferente de Malu, outra mulher de classe média, não existia em Alice os desejos de construir uma carreira. Ela aceitava seguir ganhando uma “mesada” do marido e tendo sua vida financeira condicionada a ele. Entretanto, no episódio 18, Alice decide romper com esta situação e começar a trabalhar. Esta questão não é bem explorada no seriado, mas dá a entender que surge um desejo de autonomia na personagem, como ocorria com outras mulheres de classe média e como foi retratado em Malu. Porém, o tema é abordado brevemente pela fala de Jorge que reclama com Fonseca sobre a decisão da esposa, enquanto o amigo Ihe diz que ela deve estar querendo algo dele, pois Odete sempre tenta “aplicar” este golpe quando quer algo. E em outro breve momento em que Alice fala com Jorge para não ficar chateado, que é apenas um emprego sem importância, temporário, de vendedora de loja. Destacamos como mesmo com um diploma em mãos, Alice parecia não querer construir uma carreira, apenas ter uma ocupação, se “distrair”, parar de depender da “mesada” de Jorge para realizar suas compras pessoais. Mas não é possível imprimir uma análise aprofundada sobre o tema pois este, que é tão caro aos movimentos feministas do período e à *Malu Mulher*, não ganha nem quatro minutos de tempo de tela para se desenvolver. Todavia, é importante perceber que existia uma vontade de mudança na personagem, apesar desta servir mais para criar o motivo pelo qual ela ganha uma arma de fogo de seu pai para sua proteção, pois, ao sair do expediente é assaltada. Além disso, há uma sugestão muito sutil de que ela pode estar tendo um caso com seu chefe. Nesse sentido, a questão do trabalho não contribui para o desenvolvimento do arco dramático da personagem. A narrativa parece querer sempre lembrar ao espectador que Alice não era Malu, era mais submissa, tinha menor “força de vontade”.

A construção da feminilidade de Alice também perpassa por outros signos. No episódio 11, em conversa com Julia, Alice salienta que precisa de um certo “peso” masculino em cima dela, pois sente muito frio e Jorge a esquentava. É uma forma figurada de dizer que ela necessitava da sensação de proteção masculina. Em tom de brincadeira, Julia diz que ela dorme assim que se deita pois está sempre cansada (provavelmente por trabalhar). O reforço de Alice

como uma mulher tradicional, ou seja, frágil e delicada, também acontece quando Laura (Suzana Vieira), sua irmã divorciada, relembra que quando elas aprenderam a atirar com seu pai, Alice não tinha força para pegar na arma. Isso também corrobora para construir a ideia de que Alice, mesmo sabendo atirar, tinha mais condições de estar na posição de vítima. Esta “fraqueza” da protagonista remete a uma visão essencialista do “ser mulher”, mais especificamente das definições iluministas de Kant, que defendia que a força estava para o homem ao mesmo tempo que a fraqueza para a mulher e que, por isso, ela precisava da proteção masculina (ZIRBEL, 2011). No episódio 3, Alice fala que não pode assinar uma petição dos moradores do bairro porque não assina nada sem a permissão de Jorge. Isto é inserido na trama como uma forma de ressaltar a submissão de Alice, visto que a personagem era escolarizada e saberia discernir sobre um abaixo assinado que, inclusive, tinha sido feito por Ângela (Monique Curi), uma adolescente de 12 anos. Esta cena também ressalta o conflito de gerações: como Ângela é o futuro enquanto Alice é o passado. A mãe de Alice, referência máxima de uma vivência tradicional na minissérie, é uma professora de piano que educou as duas filhas a tocar o instrumento (mesmo Alice não tendo muito talento). Este era um hábito frequente na educação feminina das classes mais abastadas nos séculos XIX e início do XX. Era um dos talentos desenvolvidos nas mulheres a fim de demonstrar uma vida ociosa, exibir seus “encantos femininos” para futuros pretendentes (VEBLEN, 1983; SOUZA, 1993).

Assim como fizemos com Regina Duarte, abrimos um parêntese para falar brevemente da escolha de Marília Pêra como Alice. Com uma extensa carreira no teatro, nos ateremos aqui, principalmente, à sua trajetória na televisão. A atriz deu seus primeiros passos junto com a TV Globo, em 1965, ingressando no elenco que inaugurou a emissora. Atuou em *Rosinha do Sobrado* (1965), *A Moreninha* (1965) e *Padre Tião* (1966), onde deu vida à “mocinhas” sonhadoras a procura de seu grande amor. Em 1968, a atriz migrou para a TV Tupi onde foi escalada para a novela Beto Rockefeller que, como mencionamos no primeiro capítulo, foi um divisor de águas na teledramaturgia. Nesta trama, viveu Manoela, uma “pantera” com a qual o protagonista se envolve por um tempo. Em 1971, retornou à Globo para interpretar novamente uma série de boas moças: Shirley Sexy em *O Cafona* (1971), Noeli em *Bandeira 2* (1971), Serafina Rosa Petrone em *Uma Rosa com Amor* (1972) e a Manoela de *Supermanoela* (1974). Em entrevista para o Memória Globo, Marília conta que representava um determinado arquétipo:

Eu fazia muito essas mocinhas pobres que se apaixonavam por homens ricos que não davam bola para elas. Eles namoravam sempre mulheres

lindas, ricas, elegantes. Mas, no fim, ficavam comigo. Só depois você percebe a imagem que passava, a da mocinha comum que vence na vida. (MEMÓRIA GLOBO, 2023)¹⁸⁹

Pelas sinopses de suas personagens, é notável como Marília se encaixava no *star system* da emissora: era uma intérprete de moças bondosas prontas para servir seus amados, caminho parecido com o de Regina Duarte. Em *Supermanoela* a atriz teve uma estafa por tentar conciliar os trabalhos na televisão e acabou pedindo para ser retirada da novela. Só voltou a ser parte do elenco fixo da Rede Globo em 1982, quando deu vida à Alice¹⁹⁰.

Mas, apesar de nosso interesse primordial se concentrar na carreira televisiva de Marília Pêra, não podemos deixar de mencionar uma peça de teatro que ela protagonizou. Além de *Roda Viva* (1968)¹⁹¹, o musical de Chico Buarque que foi duramente censurado marcando sua trajetória, Marília interpretou Mariazinha na peça *Fala Baixo, Senão eu Grito* (1969) de Leilah Assumpção, dirigida por Clóvis Bueno. Segundo Pricila Del Claro (2015) a produção narra a história de Mariazinha Mendonça de Moraes, uma moça virgem e solteira que vive em um pensionato pago por um trabalho que apenas garante sua sobrevivência. Envoltas em seu mundo fantasioso de “solteirona” infantilizada, Mariazinha vive presa em sua própria realidade, até que em uma noite, vê seu quarto invadido por um homem com um revólver na mão. Mas não é só o ambiente em que a protagonista se encontra que é abruptamente invadido por aquele homem.

Por meio de perguntas repetitivas, afirmações incisivas e colocações provocativas, o invasor vai progressivamente questionando as certezas dela sobre tudo: sua rotina, suas regras, seu bom gosto, sua beleza, sua feminilidade, suas realizações. Pouco a pouco, tira do lugar objetos, móveis e, sobretudo, as ideias de Mariazinha. Sugestiona e confunde, desafiando-a.

[...] Após seguidos momentos em que o homem incita Mariazinha, ela finalmente desata a falar desenfreada e arbitrariamente, como uma reação aos impulsos detonados pelo homem, o que a leva a abrir-se a seu próprio mundo, liberando-se a expor suas vontades. A partir daí, os dois passam a “viver” um jogo de faz de conta, criando situações

¹⁸⁹ Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/perfil/marilia-pera/noticia/marilia-pera.ghtml>> Acesso em 10 fev. 2023.

¹⁹⁰ Disponível em: <<http://teledramaturgia.com.br/supermanoela/>> Acesso em: 13 fev 2023.

¹⁹¹ Escrita por Chico Buarque, a peça narra a história de Benedito da Silva, um cidadão comum que é alçado à fama fabricado pela indústria fonográfica e que é substituído por sua namorada, Juliana, que representava uma nova tendência, sendo deixado para trás. A partir desses personagens, há uma crítica à sociedade de consumo e à violência institucional no Brasil. A peça gerou uma indignação nos militares que, em julho de 1968, enviaram um grupo de 20 homens do Comando de Caça aos Comunistas (CCC) para invadir o Teatro Ruth Escobar, depredar o espaço e os equipamentos e agredir o elenco. Em setembro do mesmo ano, o mesmo ocorreu em Porto Alegre, dessa vez com os atores sendo brutalmente agredidos no hotel em que estavam hospedados. A peça foi censurada a partir de então. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento405843/roda-viva>> Acesso em: 13 fev 2023.

lúdicas, oníricas, sensuais, glamurosas, absurdas. (CLARO, 2015, p. 49)

A partir de *Mariazinha* – percebe-se aqui a utilização do nome mais comum para mulheres no Brasil daquele momento – Leilah Assumpção discute a condição feminina por uma ótica feminista, se tornando um expoente da dramaturgia nacional no que tange as problemáticas do gênero. A peça fez muito sucesso com o público e com a crítica, que concedeu à dramaturga um prêmio Molière e um APCA (Associação Paulista de Críticos Teatrais) de melhor autor enquanto Marília Pêra garantiu três estatuetas por sua atuação – Molière, APCA e um do Governador do Estado.

Alice chega em 1982, sendo uma mistura destas personagens de Marília. Ela traz a docilidade e a subserviência à figura masculina de seu arquétipo televisivo ao passo que é deslocada de seu mundo de conto de fadas ao se ver recusada por Jorge assim como *Mariazinha*. Em entrevista ao *Fantástico* sobre a minissérie *Quem Ama Não Mata*, Marília faz o seguinte desabafo:

Pra mim foi mais fácil imaginar desde o começo dessas gravações que não era com um tiro, ou com dois, com cinco ou com dez que o Jorge ou a Alice iriam morrer. Era, simbolicamente, pra mim, que os dois deveriam morrer. Não morrer dessa maneira, morrer da sociedade brasileira para que novas mulheres mais inteligentes, mais vivas, mais senhoras de si, mais donas de seu nariz, ressuscitassem dessa morte. E para que homens mais inteligentes também, mais abertos, mais generosos, mais gostando de mulher, ressuscitassem dessa morte do Jorge. (MEMÓRIA GLOBO, 2023)¹⁹²

É interessante essa reflexão da atriz para pensarmos como a produção enxergava Alice. Nem mesmo sua intérprete via o problema naquela mulher ser culpada de sua morte, pelo contrário, era uma personagem que “deveria” morrer, como Jorge. Mais uma vez reforçamos que não haveria problema nessa abordagem, contanto que não utilizassem o *slogan* de uma campanha contra o feminicídio para divulgar a minissérie. Esta reportagem em que Marília faz esta fala, inclusive, conecta os crimes de feminicídio que ocorreram naquela semana em Ribeirão Preto com os de Belo Horizonte (mencionando o movimento “Quem ama não mata”) e a produção da Rede Globo, reiterando a obra como um objeto de discussão daquele tema. Porém, é compreensível o pensamento da atriz, que parecia estar sufocada de dar vida à esse arquétipo da mulher “tradicional”. Quando Marília menciona que essas mulheres devem “morrer”, parece direcionar sua colocação àquelas às quais ela deu vida na televisão brasileira.

¹⁹² Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/quem-ama-nao-mata/noticia/quem-ama-nao-mata.ghtml>> Acesso em 13 fev 2023.

Voltando ao enredo do seriado, Jorge também é um personagem forjado numa masculinidade extremamente tradicional. Constantemente citado como o “mineiro machão”, ele acha que Alice deve existir para servir e cuidar, considerando um absurdo seu desejo de trabalhar fora, ficando furioso quando a esposa não cumpre seus “deveres”, como quando chega em casa e não encontra o jantar pronto. Além disso, também possui traços do pensamento iluminista em seu discurso quando defende que os homens podem ter casos extraconjugais pois agem com a razão, enquanto as mulheres, por serem muito sensíveis, não podem, pois acabam se apaixonando. Esta ideia binária do homem como o ser da razão enquanto a mulher o ser da emoção é fundada no pensamento do século XVIII e foi responsável por excluir as mulheres do campo da racionalidade e da vida pública (ZIRBEL, 2011).

Os papéis de gênero exacerbados seriam os grandes vilões desta trama. Na cena final, em uma discussão, Alice e Jorge expõem todos os segredos guardados e tentam “ferir” um ao outro alegando o descumprimento dos papéis femininos e masculinos. Ela tenta atingi-lo por ser estéril e ele, defendendo sua “macheza”, responde que ela também era uma “péssima” mulher, pois precisava procurar na rua o que não tinha em casa, além dela não saber cumprir com as tarefas domésticas, que deveria ser sua obrigação. Fica evidente como as limitações impostas pelos papéis sociais de gênero causavam frustração ao casal, pois agiam como se homens e mulheres possuíssem obrigações prescritas e quando encontram um obstáculo, acabam não conseguindo experimentar outras possibilidades. Quando Alice tenta partir, Jorge a impede e clama para que ela continue com ele, pedindo desculpas e fazendo promessas. Ela segue firme em sua decisão, falando que quer se separar, mas ele joga as chaves pela janela. Em um impulso, ela pega a arma que está numa mesa de cabeceira e aponta para ele, porém, ele a desarma e atira nela. Assim como em *Malu* não se tem um vilão personificado, ficando a cargo do machismo e das injustiças da sociedade patriarcal essa posição. A diferença é que o machismo divide seu espaço com a subordinação de Alice e as limitações impostas pelos papéis de gênero. Coloca no mesmo patamar o erro de Jorge ao assassinar e o “erro” de Alice por ser “Amélia”¹⁹³ demais. Reforça-se assim a culpa da vítima pelo seu final.

A produção deste discurso arcaico nos protagonistas acaba transformando-os em exceções dentro da trama. Não é que são os únicos a reproduzirem isso, mas parecem limitados

¹⁹³ “Amélia” é uma expressão popular utilizada para descrever mulheres que são extremamente submissas, que cumprem seu papel feminino como manda os moldes do conservadorismo. Surgiu com o samba “Ai que saudade da Amélia”, de Mario Lago e Ataulfo Alves, onde encontra-se o verso “Amélia não tinha a menor vaidade. Amélia que era mulher de verdade.”.

a uma vivência condicionada aos moldes do feminino e masculino hegemônicos quando as discussões de gênero recrudesceram. Tudo é tão tradicional que acaba sendo difícil de acreditar que aquele era um casal dos anos 1980, aproximando-os mais da relação subserviente dos pais de Alice do que até mesmo Odete e Fonseca, que apesar das brigas constantes e da postura de “macho” do personagem, ainda possuem uma vida mais crível dentro daquele momento de efervescência dos movimentos feministas. O problema neste argumento centra-se no fato de que, ao trabalhar com a exceção de Jorge e Alice, a narrativa contribui para afirmar que o assassinato de mulheres, ou mesmo a violência doméstica, só ocorre quando um casal “perde a razão” completamente, quando estão “loucos”, desconsiderando a frequência com que as mulheres são assassinadas, por diferentes motivos, em diversos tipos de relações.

A oposição entre o tradicional e o moderno é um dos pilares da trama que merecem destaque. É possível considerar que Jorge e Fonseca representam esse papel do “machão”, que estava atrasado com os comportamentos atuais. Como contraponto, existem Chico (Daniel Dantas), Luca (Buza Ferraz) e Raul (Paulo Vilaça). Essas relações não são fixas, pois às vezes um personagem tem uma atitude mais moderna, como acontece na dinâmica entre Jorge e Fonseca. Chico lida de forma “respeitosa” com as decisões da esposa, Julia, quando ela se envolve amorosamente com Luca. “Deixa” ela ter seu tempo para pensar, conversam, acabam terminando e depois reatam apenas como namorados. Luca não acredita na monogamia e experimenta novas formas de amor. As dúvidas de Julia e seus sentimentos sempre são expostos para os dois que convivem pacificamente. Em determinado momento da trama, Chico, que é arquiteto, e Luca, que é paisagista, acabam trabalhando juntos em um projeto e, mesmo os atritos por dividirem o amor de Julia existindo, não são impeditivos para que eles sigam numa relação pacífica, quase que amigável. Quanto a Raul, o interesse amoroso de Laura, é apresentado como um homem cosmopolita, adepto da psicanálise, e está constantemente sugerindo que ela se case com ele para pararem de viver uma vida distantes um do outro. Porém, mesmo com sua insistência, ele respeita a decisão de Laura, que prefere manter-se solteira após duas separações.

No elenco feminino também há essa divisão clara. Alice e Odete são o contraponto para a existência de Laura e Julia. Laura tem uma vida que destoa de todas as mulheres da trama: divorciou-se de seu primeiro marido, o pai de Julia e Ângela, e foi viver com um outro homem fora do país, deixando as filhas aos cuidados dos pais dela. Com o fim dessa segunda relação, retornou ao Brasil, mas não conseguiu se conectar novamente com as filhas, deixando-as com

seus pais e indo viver, sozinha, em Visconde de Mauá, um vilarejo pequeno em meio a natureza e com influência da cultura *hippie*. Sua forma de enxergar a maternidade de modo não romantizado, quase que como um contraponto a seu autoconhecimento e sua liberdade, a aproxima de personagens como a Joanna de *Kramer vs. Kramer*, e a distancia completamente de Alice. É possível dizer que Laura é a personagem que mais se aproxima da postura dos movimentos feministas. Ela defende uma sexualidade feminina mais livre quando diz “homens diferentes me trazem emoções diferentes, mas ninguém tem a chave do meu prazer. Eu é que conheço meus caminhos”. Além disso, não concorda com o fato de um casamento ruim ser melhor do que ficar sozinha; tenta convencer a irmã de que a maternidade estava sendo imposta a ela; não estranha a relação de Chico, Julia e Luca; não acredita que o que Alice e Jorge sentem um pelo outro seja amor, entre outras coisas.

Ela consegue ser mais progressista até do que Julia, que é uma jovem estudante de jornalismo que, apesar de sua relação amorosa fugir do convencional¹⁹⁴, acaba condenando sua mãe por seu estilo de vida, não aconselha sua tia a se separar de Jorge, afirma que prefere seguir uma vida amorosa “comum”, ou seja, monogâmica¹⁹⁵, com Chico. Apesar disso, Julia e Chico são apresentados como a relação moderna mais “saudável”, quase que como o exemplo a ser seguido. Laura acaba ficando como o extremo oposto de Alice, e sua história de amor não é aprofundada a ponto de o espectador conseguir se conectar com ela. No final, Laura permanece sozinha, mas vai morar no Rio de Janeiro com sua filha mais nova, procurando resgatar a relação mãe e filha, após seus pais pedirem a ela. Assim como em Malu, a maternidade ainda segue intocável, abordada como um elo feminino que não pode ser rompido. A personagem não poderia ter um “final feliz” seguindo aquele estilo de vida, sem cumprir suas “obrigações” maternas. Além disso, o roteiro expõe que uma vida com maior liberdade, sem a tutela da família e dos valores burgueses, como ocorreu anos antes com os *hippies*, deveria ser apenas uma “fase”. Os anos 1980 chamavam para o resgate desses vínculos tradicionais.

Deve-se ressaltar também a relação entre o general Flores (Dionísio Azevedo) e Dona Carmem (Norma Geraldty), os pais de Alice, que são apresentados como o único casal sem

¹⁹⁴ Era socialmente mais aceito que homens abandonassem seus lares quando se envolviam amorosamente com outras mulheres. Aqui, Julia é quem faz isso, assim como seu avô fez com sua avó no passado. Tanto Chico quanto dona Carmem, aceitam os parceiros de volta.

¹⁹⁵ Os relacionamentos não monogâmicos ainda pareciam ser um tema tabu na televisão, pelo menos no que tange as personagens vistas como “mocinhas” como é o caso de Julia, que apesar de fugir da convenção, é apresentada como um “exemplo” na trama. O tema seria abordado em *Despedida de Casado* (1977) onde Stela (Regina Duarte) se envolveria em relacionamentos poli amorosos, mas a novela foi barrada pela censura. Em 1985, a série *Armação Limitada* aborda a questão.

problemas conjugais, vivem uma vida feliz e tranquila. Sempre resgatando a tradição da família, reúnem-se todos os domingos com as famílias de suas filhas, celebram o matrimônio, a maternidade etc. Estão presentes na trama para aconselhar, de maneira conservadora na maioria das vezes, suas filhas, netas e genros. Ele procura reconhecer se Alice sofre violência doméstica, mas foi o responsável por entregar uma arma nas mãos dos protagonistas, alegando que era para a filha se proteger de um assalto. Mesmo quando percebem que a relação de Jorge e Alice não está bem, se chocam quando Jorge pede o divórcio, pois acreditam que eles estavam apenas passando por uma crise, que poderia ser solucionada como já havia ocorrido com eles no passado. O perfil desses personagens segue a “cartilha” dos papéis de gênero tradicionais, mas a narrativa não os condena por isso, pelo contrário, são representados sempre de forma romântica. Dona Carmem parece não merecer o mesmo final que Alice, pois era de outra geração, outro pensamento. Era inaceitável que Alice se mantivesse fiel à sua educação, não se atualizasse e não dialogasse com seu marido. Todos deveriam ser empurrados para a modernidade, a menos que não tenham condições de modernizar-se.

É interessante notar que tanto os pais de Alice, quanto Fonseca e Odete, não aceitam a separação como uma solução para o fim daquele conflito. Para Fonseca, é uma ideia quase estapafúrdia, pois o casamento era um “investimento”. Ele explica a Jorge que o mineiro tinha “investido” por oito anos naquela mulher e que seria muito difícil recomeçar sentimentalmente, além do prejuízo financeiro. Quando Fonseca menciona a palavra investimento fica evidente a ideia da mulher como uma propriedade do homem, um bem adquirido. Engels (2019) defende que o conceito de família patriarcal é calcado na ideia de uma organização dos membros do grupo familiar onde um certo número de integrantes são livres e outros não, sendo chefiados pelo poder paterno. Essa lógica é instaurada a fim da manutenção dos herdeiros sanguíneos da linhagem e a transmissão do patrimônio. O autor lembra que nesse modelo, que inaugurou a monogamia, a mulher é submetida incondicionalmente ao poder do homem, devendo assegurar sua fidelidade para que os herdeiros sigam com a mesma paternidade. Sendo assim, a mulher é um bem adquirido que deve respeitar seu senhor em prol da prole e honorabilidade do chefe da casa. Esta ideia se mantém, mesmo com certa atenuação, e pode ser vista na lógica de Fonseca.

Mas mesmo Julia ou Laura, que até relembra discretamente a irmã que ela está casada porque quer, não tentam convencer Alice a tomar esta decisão. Lembra-se aqui que o divórcio já tinha sido aprovado no Brasil em 1977, *Malu Mulher* já tinha abordado isso, mas dentro

daquele âmbito familiar, parecia uma realidade a ser evitada. É compreensível que os protagonistas não se divorciassem para desencadear a fatalidade, mas é questionável que esta solução não fosse apresentada, debatida, nem mesmo pelos personagens mais progressistas, em uma família que já tinha uma integrante separada duas vezes e que deixou suas filhas para viver com mais liberdade. Aparentemente, é como se todos os familiares achassem que, diferente de Laura, Alice era incapaz de seguir em frente sem um homem.

A maternidade também merece destaque nesta análise. Alice é condicionada, desde o primeiro episódio, a cumprir seu papel de mãe, como se este fosse o apogeu do sujeito mulher. Já havia dois anos que o casal tentava engravidar sem sucesso, gerando grande frustração em ambos e uma obsessão por parte de Alice. É notável, não só para ela como para a parte mais tradicional de sua família, que o papel que deve desempenhar é o de mãe. Seu pai diz logo no primeiro episódio: “Você agora vai se dedicar ao meu neto”. Ela deve cumprir sua “função natural” que é parir, não obstante, um homem. Em uma família de mulheres, esse era o maior desejo de seu pai e de Jorge. Laura é a única personagem que procura atenuar a pressão sobre a irmã. Ela diz “Eu acho também que você não deve se grilar não. Eu sei também que você tem toda a pressão da família, mas... mas fica na tua Alice. Depois, essa obrigação de ter um filho homem... E se nascer uma menina, como é que vai ser? Joga fora?” Quando Alice diz que haveria uma frustração muito grande, ela indaga “E você? O que você quer?” e a irmã não sabe o que responder.

A maternidade parece ter dois significados para Alice: a comprovação de sua identidade de mulher e a manutenção de seu casamento. Após várias tentativas infrutíferas ela define seu sentimento: “eu devo ser uma droga de mulher!”, o que comprova a sua frustração por ter sido condicionada à maternidade compulsória. Este termo é frequentemente utilizado nos debates feministas para explicar a existência de uma construção social, a partir de diversos aparatos, de que a maternidade é natural do sujeito mulher, sua função biológica. Simone de Beauvoir (1949), resume:

Não seria possível obrigar diretamente uma mulher a parir: tudo o que se pode fazer é encerrá-la dentro de situações em que a maternidade é a única saída; a lei ou os costumes impõem-lhe o casamento, proibem as medidas anticoncepcionais, o aborto e o divórcio. (BEAUVOIR, 1949, p.89)

A trama leva o espectador a crer que Alice via a maternidade como uma obrigação, pois sua vontade de engravidar centrava-se em “provar-se” mulher e, principalmente, pelo medo de perder seu casamento. Quando descobre que estava grávida, decide interromper por não saber

a paternidade. O pai poderia ser Raul, com quem teve relações sexuais no breve período de separação do casal. É possível, portanto, associar que a personagem queria engravidar para agradar seu marido e cumprir seu papel, pois não prossegue com a gestação quando seu casamento se encontra em crise. Odete tenta fazer com que Alice desista da decisão, alegando que não importava quem era o pai, pois era “sempre uma dúvida mesmo”, mas não a convence.

O aborto merece aqui maior atenção. Primeiro por ser mencionado que é um crime quando Alice diz que estava se sentindo uma criminosa e Odete a relembra que aos olhos da lei ela era mesmo. O episódio termina com Alice repetindo “eu matei o meu bebê, Odete”, com um tom de culpa e pesar. Não há nenhum discurso a favor da legalização, ou mesmo sobre a hipocrisia de como o tema é tratado no Brasil, como ocorre em *Malu Mulher*. Aqui, Alice e Odete vão à uma clínica clandestina localizada em um prédio comercial no Leblon, bairro de uma região nobre do Rio de Janeiro. Apenas entram, discutem brevemente sobre aquilo ser um crime com Odete reforçando que a polícia poderia “bater lá” e prender todo mundo, mas que não faria isso, e fazem o procedimento, com segurança e tranquilidade. Tudo é muito simples e não é um impeditivo para que Alice siga a sua vida. Diferente de *Jô*, a jovem pobre interpretada por Lucélia Santos, aqui não há complicações, não há riscos à saúde e nem uma palestra do ginecologista sobre o “erro” cometido. Isto reflete a realidade que as brasileiras ainda convivem diariamente no Brasil: o aborto é garantido a uma parcela de mulheres, é um privilégio de classe. As clínicas não ficavam escondidas, estavam à vista de todos em ambas as produções. Além disso, até mesmo Odete e Alice, que tinham um discurso mais conservador, sabiam o endereço de um local que realizasse o procedimento clandestinamente. Isso demonstra a hipocrisia por trás da questão do aborto, pois havia uma convivência para que esses lugares existissem. Deve-se reconhecer também que o tema é presente nas duas obras, mostrando sua relevância no momento, apesar de restritos às séries que possuíam um viés “feminista”.

Outros temas também são abordados, mas de forma bem breve. A homossexualidade não tem o mesmo caráter progressista que em *Malu Mulher*. Em uma conversa na piscina com Alice e Julia, Odete menciona que “tá assim de mal-amada por aí virando a casaca. Todo mundo sabe disso só que ninguém fala”. Aqui, o pensamento da lesbianidade como uma “falta de conhecer um homem”, arcaico e promotor de violências contra mulheres lésbicas, aparece. Julia, o contraponto moderno de Alice e Odete, não se manifesta sobre a questão, deixando a fala parecer apenas um consenso entre as três. Na verdade, Alice é a única que reage dizendo “Eu não sei de nada”, apenas para mudar os rumos da conversa. A apresentação do tema desta

forma retira qualquer possibilidade de debate e reitera *Malu Mulher* como, possivelmente, uma solitária abordagem séria sobre a homossexualidade no período.

O feminismo também é citado, mas brevemente, em apenas duas falas de Jorge: uma quando ele diz que concorda com o feminismo, mas desde que dentro dos limites, sem especificar quais seriam e em outra passagem, quando Alice fala que seu trabalho não a atrapalhará e ele diz que ela que faça o que quiser, a contragosto, completando “E viva o feminismo né?” em tom de deboche. Salienta-se que o feminismo é destacado como perigoso por Jorge, algo que precisava ser contido em limites. Também só é mencionado por ele, que é quem se vê mais ameaçado com a ascensão das discussões trazidas pelos movimentos. Aparentemente só era uma ameaça para o homem mais conservador da trama. Não há nenhum contraponto a essa visão apresentada, nem por parte das mulheres, que não mencionam a nomenclatura. Deve-se lembrar que *Malu Mulher*, obra que a Rede Globo tinha dificuldades em definir se era ou não feminista, a palavra é mencionada mais vezes na trama (ALMEIDA, 2014). Já *Quem Ama Não Mata*, uma minissérie que se apropria de forma evidente de um *slogan* e de uma pauta dos movimentos feministas do período, se recusa a fazer qualquer menção positiva sobre o tema. Todas as referências a questões feministas, que são bem poucas e aparecem timidamente concentradas na personagem de Laura, exigem que o espectador já tenha uma familiaridade com o assunto para fazer associações.

Para finalizar esta análise das escolhas narrativas, retorna-se à escolha de manter um final aberto. Em um *webdoc*¹⁹⁶ encontrado no site Memória Globo com os depoimentos da produção sobre a minissérie, há uma fala de Daniel Filho explicando como decidiu que iria ao ar o final em que Alice é a vítima fatal:

O programa ia ao ar às 22 horas, eu estava com os dois editados e eu decidi às 21:15 qual dos dois entrava e eu decidi que, no ar, no Brasil, foi ele matando a mulher, apesar que na época havia alguns crimes de mulher que mataram homens¹⁹⁷. Mas eu achei que se eu fizesse isso eu

¹⁹⁶ Disponível em: < <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/quem-ama-nao-mata/noticia/quem-ama-nao-mata.ghtml>> Acesso em: 05 ago. 2022.

¹⁹⁷ Um dos casos mais famosos do período foi o da atriz da Rede Globo, Dorinha Duval, que matou seu marido a tiros no dia 5 de outubro de 1980. Dezesseis anos mais jovem que ela, o cônjuge constantemente a agredia verbalmente e fisicamente. No primeiro julgamento, em novembro de 1983, Duval foi condenada a um ano e seis meses de prisão por excesso culposo, pois o júri havia entendido que a atriz tinha agido em legítima defesa. Entretanto, os desembargadores anularam esse julgamento alegando a suspeição dos jurados e a deficiência nas perguntas realizadas. Em março de 1989, Duval foi novamente ao tribunal onde foi condenada a seis anos de prisão por homicídio sem agravantes. Inicialmente cumprida em regime semiaberto, depois de nove meses a atriz conseguiu completar sua pena em regime aberto. Dorinha Duval era ex-mulher de Daniel Filho, com quem teve uma filha. (CASTRO, 2021) CASTRO, Thell de. Das novelas para a cadeia: Atriz de O Bem-Amado chocou o Brasil ao matar o marido. Disponível em: <<https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/das-novelas-para-cadeia-atriz-de-o-bem-amado-chocou-o-brasil-ao-matar-o-marido-52267>> Acesso em: 20 mar. 2023.

tava fazendo uma exceção, porque a regra secular era que a mulher tomava a posição passiva e o homem a atitude. Então, eu... o programa não era pra quebrar a regra, era pra mostrar que é assim que as coisas acabam acontecendo. (MEMORIA GLOBO, 2022)¹⁹⁸

Este depoimento do diretor chama a atenção em alguns pontos. O primeiro, quando ele diz que não queria apresentar a exceção porque essa era a regra social. De fato, seria alheio, principalmente naquele momento de efervescência do debate sobre o feminicídio, que Alice tivesse cometido o homicídio, principalmente pelo histórico social e pela associação de Jorge como um “machão mineiro”. Porém, ressalta-se que, como demonstrado acima, o roteiro maneja para que Alice e Jorge sejam exceções e mantém o tom novelístico de “quem matou quem”.

Adiante em sua fala, Daniel ressalta que o programa não vinha para quebrar, mas para mostrar como terminavam esses casos. Isto é interessante porque essa decisão parece momentânea e fruto até de uma pressão da emissora naquele momento. O outro final gravado, onde Alice mata Jorge, foi ao ar no programa *Fantástico*¹⁹⁹, o que demonstra a vontade de deixar aberta essa questão, como se estivessem transmitindo o desfecho que mais fazia sentido, mas não necessariamente era a preferência da produção. Além disso, reforça que qualquer um poderia ser a vítima naquela relação. Anos mais tarde, a minissérie foi reexibida pelo canal GNT, também da Rede Globo, com o outro final, o que Alice é a assassina. É essa reexibição que se encontra na internet, hospedada no *youtube*, e que pode ser acessada por qualquer pessoa que se interesse em assistir a minissérie²⁰⁰. Em seu depoimento, Daniel fala que o final de 1982 é o que foi ao ar no Brasil. Acredita-se aqui que a exibição do canal GNT encontrada na internet é fruto do GNT Portugal que, segundo a TV Folha (1999)²⁰¹, existia desde o final da década de 1990, onde eram exibidas as telenovelas brasileiras e alguns programas de variedades. Deve-se salientar que, nas décadas de 1990 e 2000, os movimentos feministas já haviam perdido sua força midiaticamente, não sendo mais interessante para a Rede Globo vincular a obra ao movimento “Quem ama não mata”. Dessa forma, fica evidente que a produção preferiu retirar

¹⁹⁸ Disponível em: < <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/quem-ama-nao-mata/noticia/quem-ama-nao-mata.ghtml> > Acesso em: 05 ago. 2022.

¹⁹⁹ Sabemos desta informação pois no site Memória Globo é mencionado que o final alternativo foi exibido no programa dominical. Não há dados sobre a data de exibição.

²⁰⁰ O GNT (Globosat News Television) é um canal de televisão fechado, derivado da Globosat (Grupo Globo), que entrou no ar em 1991. Num primeiro momento, tinha o foco na veiculação de notícias, sendo apenas a partir de 1996 que começa a lançar suas próprias produções de variedades e audiovisual. A partir de 2002, o canal é reformulado e passa a ter a mulher como público-alvo, investindo em temas como comportamento, beleza, saúde e culinária (CHAMUSCA, 2019).

²⁰¹ Canal em língua portuguesa usará o acervo e retransmitirá a Globo e Globo News ao vivo. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/tvfolha/tv23059909.htm>> Acesso em: 24 jul. 2022.

a mulher da posição de vítima no momento em que isso deixa de ser conveniente para a emissora, fazendo com que a minissérie perdesse seu caráter “feminista” que, na verdade, nunca foi abordado em profundidade.

Na entrevista com Mirian Chrystus, foi perguntado se não houve nenhum incômodo sobre o uso do slogan na minissérie e ela informou que não, pois acabou ajudando na divulgação. Entretanto, quando perguntado se havia assistido os dois objetos aqui abordados, a sua resposta é a seguinte:

Mirian: [...] Porque a Globo também ajudou a divulgar esse slogan né, “Quem ama não mata”, mas é um seriado que eu nunca assisti, eu nunca assisti.

Laise: E Malu Mulher, você chegou a assistir, Mirian?

Mirian: Não, não. Olha... Porque você sabe que nos anos 80, setenta e tantos, a gente era meio contra a televisão né? Engraçado né? A gente achava a televisão uma grande de uma bobagem, a indústria cultural sei lá o que... E a gente às vezes nem tinha televisão em casa. (informação verbal)²⁰²

Talvez a memória de Mirian seja positiva justamente pela falta de contato com a minissérie. Salienta-se aqui a visão destas feministas sobre as produções e a televisão de maneira mais geral. Procuramos nos jornais da imprensa alternativa, como *Brasil Mulher*, *Nós Mulheres* e *Mulherio* como essas produções seriadas são abordadas e apenas *Malu Mulher* é relembrada, de forma positiva por *Mulherio* e de maneira mais negativa pelo *Brasil Mulher*. Infere-se, portanto, no caso de *Quem Ama Não Mata*, que o projeto de ampliação da audiência que a Rede Globo tanto almejava ainda não tinha atingido uma camada mais intelectualizada mesmo após *Malu*, colaborando para que a emissora pudesse promover sua obra como mais progressista do que de fato era.

4.3. Saias, babados e camisolas: a representação visual de uma mulher tradicional e seus contrapontos

A análise do figurino da minissérie *Quem Ama Não Mata* será feita de forma diferente de *Malu Mulher*. Nesta obra, não existe apenas uma heroína central que concentrava toda a atenção. Alice é sim a protagonista da trama, mas ela divide seu tempo de tela com outras personagens que também carecem de um olhar analítico, como o caso de Odete e, principalmente, de Laura e Julia, seus contrapontos na narrativa. Outra questão relevante é que

²⁰² Entrevista concedida por CHRYSTUS, Mirian. Entrevista I. [29 mar. 2022]. Entrevistador: Laise Lutz Condé de Castro. Juiz de Fora, 2022. 1 arquivo .mp3 (1 h 23 min.).

como houve acesso a todos os episódios que foram televisionados na Rede Globo, a análise possui menos lacunas que no seriado anterior, alcançando conclusões mais precisas.

Por outro lado, a entrevista realizada com Marília Carneiro em 24 de maio de 2022 não traz grande contribuição para a elaboração deste argumento, pois segundo ela, as suas memórias sobre a minissérie se perderam com o tempo. Na conversa, ela relembra que procurou construir um visual realista, similar a proposta de *Malu* e baseou-se no estilo californiano esportivo que teve uma ascensão nos anos 1980, a fim de apresentar a vida nos condomínios da Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro, que começava a ganhar prestígio entre a classe média naquele período. A moda esportiva se tornou uma tendência nos anos 1980, reflexo do início do processo de culto ao corpo que ganhou destaque a partir das práticas esportivas em ambientes de lazer, áreas livres e condomínios fechados, como o caso da minissérie. O hábito de praticar esportes e viver uma vida “mais saudável” se tornou frequente nas recomendações médicas, na publicidade e nas produções audiovisuais – como os emblemáticos vídeos de exercício de Jane Fonda, filmes como *Flashdance* (1983) e *Fame* (1980) e nas novelas brasileiras como *Dancin’ Days* (1978) e *Baila Comigo* (1981) (SANT’ANNA, 2014; SILVA, 2019). A associação das práticas esportivas como uma poderosa aliada na manutenção do corpo jovem contribuiu para a valorização de um novo estilo de vida e um padrão de beleza para as mulheres:

rijo; ágil; magro, mas com músculos bem definidos; não negro, porém bronzeado pela exposição prolongada ao sol durante atividades esportivas junto à natureza. Esse corpo jovem necessariamente pede intervenções mais ou menos agressivas para manter-se assim o maior tempo possível, já que a juventude coloca-se para todos os grupos etários.

Naturalmente, todos esses cuidados corporais separam as elites das classes populares, cujos corpos são marcados pela rotina do trabalho e dos longos deslocamentos em transporte público, muitas vezes em dupla jornada, como é o caso das mulheres trabalhadoras. (SILVA, 2019, p. 51)

Na trama de Euclides Marinho, a vida na Barra da Tijuca só passa a ser retratada a partir do episódio número 9, ou seja, ocupando apenas metade da trama. De fato, ela é abordada, mas de forma superficial, apenas pelo viés do estilo de vida dos moradores. Mas é esta a principal lembrança de Marília Carneiro:

Aquele prédio que existe até hoje ao lado da orla. Aquele primeiro condomínio que tinha supermercado, banca de jornal... era uma vida do futuro, entre aspas, porque não precisava muito sair do seu condomínio pra nada. E... então, eu me lembro que a Tânia Scher que morava nesse prédio, não me lembro nem com quem ela era casada... Mas eu comecei a fazer, desenvolver, roupa de corrida, roupa de exercício, porque junto com a morada na Barra surgiram as primeiras

mulheres que corriam, exercício como prioridade, uma coisa meio californiana, meio Jane Fonda entendeu? Quanto à Marília Pêra, eu não me lembro como é que surgiu, por Deus do céu, eu não lembro. (informação verbal)²⁰³

Duas questões aqui são importantes. A primeira é que não por acaso ela se lembra de Tânia Scher, a intérprete de Odete. É nela que todo esse estilo esportivo se concentra. Odete está sempre bronzeada, pois considera que o sol tem uma “vitamina” que ajuda no rejuvenescimento, faz rituais de beleza que, segundo ela, colaboram para manter-se jovem, faz aulas de ginástica e tênis a fim de tonificar-se, entre outros signos incorporados na personagem. Ela é a personificação desse estilo de vida, da dona de casa moderna, do imperativo da mulher burguesa ociosa que ocupa seu tempo livre com os cuidados de si. Segue preceitos antigos que Veblen (1983) já reconhecia desde o século XIX, sendo uma vitrine das conquistas de seu marido, dedicando seu tempo ocioso na manutenção desse “império” que era seu próprio corpo. Não é exagero pensar assim pois Fonseca, seu marido, reforça que uma esposa é um investimento, um bem adquirido, no qual dedica-se tempo e dinheiro.

Figura 30: À esquerda, Odete flertando com outro homem enquanto se bronzeia. À direita, na casa de Alice.



Fonte: *Print screen* do episódio 4 e do episódio 11 de *Quem Ama Não Mata* capturado de acervo particular aos 19 min e 20 seg à esquerda e à direita, aos 19 min e 38 seg, respectivamente.

²⁰³ Entrevista concedida por CARNEIRO, Marília. Entrevista I. [24 mai. 2022]. Entrevistador: Laise Lutz Condé de Castro. Juiz de Fora, 2022. 1 arquivo .mp3 (41 min.).

Figura 31: À esquerda, Odete confrontando Fonseca sobre seu caso extraconjugal. À direita, recebendo os amigos em casa



Fonte: *Print screen* do episódio 15 e do episódio 18 de *Quem Ama Não Mata* capturado de acervo particular aos 34 min e 44 seg à esquerda e à direita, aos 02 min e 42 seg, respectivamente.

No episódio 18, em uma cena em que Odete e Alice estão conversando, a primeira se encontra deitada com as pernas para cima, com uma máscara para o “rejuvenescimento” do rosto que a impossibilita de falar. Alice brinca com ela dizendo “imagina se o Fonseca te visse assim”. A protagonista rememora que quando era noiva de Jorge e era moda enrolar os cabelos com “rolinhos”, ela jamais o deixava vê-la naquela situação e que até hoje ela se envergonha dele vê-la fazendo rituais de beleza. Odete sinaliza como se ela entendesse “mais ou menos” o que a amiga está dizendo. Porém, quando Fonseca chega em casa, ela corre para se esconder do marido a fim de que ele não a veja naquela circunstância. Este processo de embelezamento secreto é algo encontrado nos manuais de beleza dos anos 1950, como visto no trabalho de Carla Bassanezi (2004). A autora menciona, principalmente, a questão do preparo dos cabelos como Malu fazia no primeiro episódio da série, mas ele estende-se para os outros cuidados com o corpo que eram feitos em segredo, dando a entender que a beleza era algo natural das mulheres. O que se vê neste episódio é que tanto Alice quanto Odete reproduzem comportamentos mais antiquados, mas é somente em uma que isso incomoda.

O estilo de vida de Odete, pelo contrário, acaba sendo até celebrado na trama. Ela é rememorada pela figurinista, sendo que é uma personagem coadjuvante. Seu tipo é visto como moderno, diferente de Alice. A protagonista tem uma vida sedentária e até procura mudar isso

quando se muda para a Barra da Tijuca, mas a prática de esportes só aparece com mais frequência no momento em que ela está separada de Jorge. Isto aponta para a oposição entre as personagens. Segundo Sant'Anna (2014), a popularização do esporte contribuiu para dividir os seres humanos de todas as classes sociais e idades em dois grupos: “os ativos e os sedentários. Dois grupos em constante oposição. Os primeiros tenderam a ser vistos como pessoas do bem, já os sedentários, nem tanto” (SANT'ANNA, 2014, p.158). Pode-se inferir que, com a apresentação desses hábitos, Odete já se enquadrava em uma vivência moderna. Por mais que sua vida fosse a de uma dona de casa, ela ocupava seu tempo ocioso se dedicando não apenas a seu marido, mas a si mesma. O individualismo ganhava cada vez mais força como vimos anteriormente, e aqui percebemos como Odete reflete o que os anos 1980 inaugura na concepção de Byung Chul-Han (2015): ela é uma cidadã de uma sociedade do desempenho que procura sempre desempenhar sua melhor *performance* no que tange as aparências.

Seu comportamento estava em diálogo com as revistas femininas dos anos 1980 analisadas por Sant'Anna (2014): ela é sensual, tem personalidade, mas também sabia ceder em prol do casamento, que ainda era visto como uma realização pessoal para a mulher. Todo esse verniz de modernidade da personagem impede que o telespectador reconheça o papel tradicional que Odete interpreta. No fundo ela ainda reproduz um comportamento arcaico mas como se impõe nas discussões com Fonseca e segue a última moda do momento, é colocada como uma mulher moderna no sentido mais despolitizado do conceito. Como reflete Hamburger (2005), essa era uma prática comum das telenovelas: apresentar a modernidade, principalmente, a partir de hábitos de consumo contemporâneos, como uma versão diluída do ser moderno.

Figura 32: À esquerda, Odete consola Alice. À direita, assistindo filme com Fonseca. Em ambas as cenas, ela usa roupas esportivas mesmo sem estar praticando exercícios.



Fonte: *Print screen* do episódio 11 e do episódio 4 de *Quem Ama Não Mata* capturado de acervo particular aos 04 min e 37 seg à esquerda e à direita, aos 11 min e 08 seg, respectivamente.

Figura 33: Nas duas cenas, Odete pratica exercícios enquanto Alice conversa com ela.



Fonte: *Print screen* do episódio 12 e do episódio 16 de *Quem Ama Não Mata* capturado de acervo particular aos 10 min e 44 seg à esquerda e à direita, aos 11 min e 07 seg, respectivamente.

Na entrevista de Marília Carneiro, destacamos que a figurinista não se lembra como Alice se vestia. Isso demonstra que não foi um visual inovador ou marcante a ponto de uma personagem coadjuvante ter mais destaque em suas lembranças. Em uma hora de entrevista Malu é sempre citada, celebrada, enquanto Alice era apenas a personagem interpretada por Marília Pêra em uma minissérie que tinha um final duplo, sendo ofuscada até por Odete nas

memórias de Marília. Isto reforça o argumento de Odete ser uma versão “moderna” de Alice, uma representação mais palatável da mulher tradicional, que ainda poderia “viver” no Brasil contemporâneo. Além disso, também demonstra que para uma carreira longa como a de Marília Carneiro, os figurinos disruptivos são os mais marcantes, ganhando um espaço especial na memória da figurinista.

O visual de Alice é dividido em dois momentos na análise: até o episódio 7, uma Alice calcada nos decotes, vestidos, saias e cores neutras/claras; e do 8 adiante, quando começam as brigas com Jorge e, conseqüentemente, surgem algumas mudanças em suas roupas. Ainda assim, adianta-se que seu visual é mais coeso que o de Malu. Nessa minissérie, há oscilações na aparência da protagonista de acordo com suas atitudes, mas dentro de uma proposta cabível nos moldes da feminilidade tradicional. A paleta de cores da personagem também sofre poucas alterações, permanecendo com os tons de branco e bege, além do rosa, azul e roxo bem claros, quase pastéis. Estas cores são frequentemente associadas ao universo feminino, no caso do azul seu tom mais claro, e possuem uma conotação próxima à pureza, à inocência e ao romantismo (PASTOUREAU, 2006). A maquiagem é muito presente, mais forte que a de Malu, e os cabelos estão sempre bem penteados. A silhueta é marcada, com decotes em V e o uso recorrente de babados. A calça comprida é pouco utilizada, ficando a cargo dos vestidos e saias na altura do joelho manter a feminilidade bem comportada da personagem.

Figura 34: À esquerda, Alice em almoço de família na casa dos pais. À direita, ela ouve Jorge contar sobre uma agressão sofrida por uma paciente.



Fonte: *Print screen* do episódio 1 e do episódio 4 de *Quem Ama Não Mata* capturado de acervo particular aos 19 min e 49 seg à esquerda e à direita, aos 03 min e 30 seg, respectivamente.

Figura 35: À esquerda, Alice se arrumando para sair. À direita, em um jantar cotidiano em casa.



Fonte: *Print screen* do episódio 2 e do episódio 5 de *Quem Ama Não Mata* capturado de acervo particular aos 03 min e 08 seg à esquerda e à direita, aos 35 min e 24 seg, respectivamente.

Sua aparência é construída cuidadosamente discreta, “feminina”, romântica, sendo composta por acessórios pequenos e com o corpo pouco exposto, fugindo da sensualidade

presente em Odete que também possui uma aparência dentro da feminilidade vigente. Entretanto, destacamos que o visual de Alice destoa dos estilos encontrados nas revistas *Claudia* e *Manequim* analisadas para a pesquisa. Marília Carneiro parece construir a imagem da protagonista pelo excesso de feminilidade, fazendo-a parecer uma releitura do *New Look*²⁰⁴ de Dior atualizado para a década de 1980. Sua silhueta é clássica, seus vestidos e saias parecem estar sempre na altura “correta” para a mulher considerada elegante, impecavelmente vestida. Suas roupas nesta primeira fase são pouco usuais, adequadas para uma mulher que não vive uma vida dinâmica, não trabalha. Pelo contrário, é uma “vitrine” das posses de seu marido. Por mais que os decotes apareçam, estão sempre em roupas de tons muito claros, evitando os contrastes com a cor da pele que poderiam conferir maior sensualidade. Mesmo o decote da figura 35 logo é coberto por um casaquinho que ela coloca ao sair de casa, evidenciando seu recato e sua feminilidade ao mesmo tempo.

Nesta primeira fase da personagem, as camisolas possuem um papel especial. No período da minissérie, as mulheres já tinham alcançado maior destaque na vida pública, já não tinham mais no privado seu único ambiente de existência. Porém, para Alice, principalmente neste primeiro momento, é o privado que impera, sobretudo, o quarto, local onde é retratada com frequência. Nesses ambientes, as camisolas ganham destaque. São peças recorrentes que surgem nas várias cenas em que serve o marido na cama ou quando estão conversando sobre trivialidades.

²⁰⁴ Consagrado pelo estilista Christian Dior, o *New Look* é um estilo surgido em 1947 que se tornou febre, marcando Dior como o nome da década de 1950. Após os anos de recessão da II Guerra, a proposta do estilista foi rejeitar o racionamento de tecidos impostos até então e retornar com alguns elementos clássicos do vestuário feminino de meados do século XIX: a cintura de vespa criada pelo aperto dos espartilhos e as saias volumosas (HAYE e MENDES, 2009). Eram roupas que restringiam novamente os movimentos das mulheres, possibilitando-lhes apenas embelezar os ambientes frequentados, estando inadaptadas à vida pública. Com isso, Dior instaurou na moda um retorno da mulher “ornamental” que havia se perdido com os tempos de guerra, contribuindo para o desejo patriarcal de retorno das mulheres ao lar e ao papel de dona de casa em tempo integral.

Figura 36: À esquerda, Alice se sente rejeitada por Jorge. À direita, ela mostra uma camisola nova a Jorge.



Fonte: *Print screen* do episódio 8 e do episódio 7 de *Quem Ama Não Mata* capturado de acervo particular aos 23 min e 01 seg à esquerda e à direita, aos 04 min e 39 seg, respectivamente.

Figura 37: Alice leva café e chá na cama para Jorge.



Fonte: *Print screen* do episódio 5 de *Quem Ama Não Mata* capturado de acervo particular aos 02 min e 28 seg à esquerda e à direita, aos 37 min e 10 seg.

As camisolas da personagem carregam símbolos de feminilidade consolidados socialmente. Nessa primeira fase, possuem babados, rendas, decotes. As cores são sempre

claras, em tons de branco, lilás e azul. Cerqueira e Santos (2011) fizeram uma pesquisa sobre a camisola da noite de núpcias e seus resultados demonstram que havia uma cartela de cores muito restrita para a ocasião até meados do século XX: “As variações das cores partem do branco puro e transitam por entre nuanças de crus, rosas e beges, evocando respectivamente a ideia de pureza, feminilidade e castidade” (CERQUEIRA e SANTOS, 2011, p. 317). Ressalta-se que na trama Alice já era casada com Jorge há oito anos, sendo a noite de núpcias um acontecimento distante. Mesmo assim, neste momento em que Alice ainda é uma esposa devotada que acredita no amor, suas camisolas pareciam indicar a pureza e até mesmo a ingenuidade da personagem. Afinal, o laço no cabelo não tão comum em mulheres de quase 40 anos, transmitindo certa infantilidade no visual da personagem. Em uma cena do episódio 6, Alice leva um chá para Jorge na cama que, disseram-lhe, ajuda na fertilidade. Ela não sabe da esterilidade do marido, que já havia descoberto e estava sendo consumido por aquele segredo. Ele reage jogando a bandeja longe, deixando Alice chorando, sem reação. O pequeno lacinho no cabelo contribui para caracterizar a personagem como alguém ingênua, infantil, que ao tentar reproduzir seu papel de esposa adorável, é surpreendida negativamente. Essa imagem é reforçada com a falta de ação da personagem, que apenas chora, sem rebater ou questionar a atitude de Jorge.

Na segunda fase da personagem, que ocorre a partir do episódio 8 com as constantes brigas que culminam na separação momentânea e no retorno do casal, o visual de Alice passa por algumas transformações em determinados acontecimentos da trama. No episódio 8, após uma discussão com Jorge, Alice decide sair com um antigo amigo dos tempos da faculdade que está interessado nela. Eles vão almoçar em um restaurante mais distante, para não serem reconhecidos. No almoço ela flerta com Marcelo (Gracindo Junior) e, em uma cena de *flashback*, aparecem se beijando, não deixando claro se de fato aconteceu ou se era apenas um devaneio da protagonista. Neste momento, Alice veste uma calça jeans, acompanhada de uma blusa romântica com babados em tom bege.

Figura 38: Alice vai a um encontro.



Fonte: *Print screen* do episódio 8 de *Quem Ama Não Mata* capturado de acervo particular aos 34 min e 25 seg.

A calça jeans carrega consigo a simbologia de ser uma peça de rebeldia, de ruptura contra os padrões vigentes. Isto ocorre a partir da década de 1950, quando o jeans se torna o uniforme da contestação, sendo usado por jovens de subculturas e ícones do cinema como James Dean e Marlon Brando (SILVA, 2019). A partir de 1968, era uma peça cada vez mais recorrente no guarda-roupa feminino, e nas manifestações feministas ao redor do mundo na segunda metade dos anos 1960 (RAINHO, 2014). Entretanto, a série é exibida em 1982, quando a calça jeans já era utilizada pelas mulheres e já havia uma diluição de seu caráter contestatório. Segundo Möeller e Silva (2015), as calças jeans eram recomendadas para mulheres adultas nas revistas de moda, porém sempre associadas com acessórios ou outras peças que enobressem o tecido: acessórios e/ou sapatos de couro e camisas ou blusas com tecidos mais caros. Além disso, o corte era mais reto e o jeans não passava por processo de lavagem. Esta forma mais “elegante” de vestir o jeans o afastava de sua juvenilização que ocorreu a partir da década 1950. Para os jovens, a peça era apresentada pela publicidade de maneira diferente: era mais descontraída, com lavagens que desbotavam o tecido, associadas com tênis, camisetas de malha ou camisas jeans. Na imagem analisada, Alice usa o jeans de maneira “elegante”, o que demonstra a intenção de mostrar uma rebeldia discreta na personagem, sem romper com o estilo proposto para a protagonista.

Por mais que a caracterização da personagem dilua o uso contestatório da peça, é necessário considerar que Alice até então não aparecia frequentemente de calça na minissérie.

O significado de uma peça transgressora parece ser acionado quando se relembra que Alice só vestia saia e vestidos até então. Mesmo Odete, que também segue os códigos da feminilidade burguesa, aparece mais frequentemente com a peça, mas nunca em eventos sociais. Além disso, a calça jeans aqui não é usada para o trabalho ou para o cotidiano, uso mais comum que Alice fazia da peça, mas para um encontro, o que parece fugir completamente do estilo da protagonista. Dessa forma, é possível considerar seu uso como uma forma de trazer rebeldia a personagem, que aparecerá pela primeira vez fora da tutela de Jorge. Como Alice parece uma releitura da mulher dos anos 1950 atualizada para os anos 1980, não é absurdo pensar que a calça jeans era disruptiva para o guarda-roupas da protagonista. Esta peça só reaparecerá em Alice numa pequena reunião que Julia faz com Laura, Odete e Alice para conversarem sobre o casamento e o estado civil “descasada”, onde todas as personagens aparecem de calças, e no seu primeiro dia na casa nova, justamente quando começam os conflitos mais constantes com Jorge.

Em outro momento “rebelde” de Alice, na cena em que ela recebe Raul em sua casa e os dois acabam tendo relações sexuais, no episódio 12, um novo visual chama a atenção. Ela surge com um conjunto marrom composto por uma calça e um *blazer* com ombreiras discretas e uma blusa creme com um pequeno decote. Seus cabelos estão presos e a maquiagem permanece a mesma.

Figura 39: Alice conversando com Raul.



Fonte: *Print screen* do episódio 12 de *Quem Ama Não Mata* capturado de acervo particular aos 15 min e 33 seg.

Este visual é o mais próximo que Alice chegou, até o momento, da apropriação de peças masculinas. Aqui, os rosados e a ausência de cores fortes dão lugar ao austero marrom, que a aproxima de Raul visualmente. Os cabelos, também estão presos, contribuindo para construir essa imagem mais contida. Porém, sua silhueta e os detalhes da roupa a retratam ainda “feminina”, com detalhes floridos e babados no *blazer* e a blusa entreaberta, impedindo de construir um visual mais “masculino” para a protagonista. De qualquer forma, Alice aqui se assemelha a alguns figurinos de Malu, principalmente devido aos signos que, conforme visto na análise anterior, também aparecem como “emancipadores”. O whisky e o cigarro são lembrados por Marília Carneiro na entrevista cedida como um hábito da personagem Malu e que, ainda naquele momento, era associado ao universo masculino, pelo menos na televisão, como veremos adiante.

A questão do cigarro merece um breve destaque aqui pois, apesar de Alice ter o hábito de fumar, o elemento é acionado principalmente nas cenas de traição da personagem. Não só nesta, mas também quando sai com um amigo e flerta com ele, ainda casada com Jorge. Segundo Rodriguez (2008), *Hollywood* associou a imagem da mulher emancipada ou da mulher disruptiva, que quebra com os valores morais, com o cigarro em suas produções. Na análise do autor – que englobam filmes clássicos das décadas de 1930, 40 e 50 – as personagens femininas tinham o hábito de acenderem seus cigarros quando “declaravam estar prontas para tomar a iniciativa: prontas para dar o primeiro beijo e convidar, abertamente, os homens aos prazeres do amor” (RODRIGUEZ, 2008, p.57). Pode-se inferir que o cigarro é acionado para Alice não como um signo da mulher emancipada que ela não era, mas como um componente que contribui para criar uma imagem disruptiva nas relações amorosas da personagem. Veremos adiante como com Laura, o cigarro ganhou outra conotação.

Voltando à cena, Raul conversa com Alice e expõe a ela seus pensamentos sobre a relação dela com Jorge que, para ele, era muito desigual e precisaria ser revista para engrenar novamente. Alice e Raul expõem suas vulnerabilidades e acabam passando a noite juntos. É neste momento que Alice reflete sobre sua relação, conversa mais abertamente sem parecer submissa ou apagada, justamente quando os elementos considerados do universo masculino vêm à tona. Como dito acima, ela tinha o hábito de fumar, mas não de beber, muito menos whisky e essa combinação é acionada justamente nesta cena com Raul. Considera-se aqui a lógica de pensamento que é aplicada em *Malu Mulher*: quando a personagem age, toma para si o controle da narrativa, ou pelo menos se coloca em posição de igualdade com o homem, é

acionado o “universo masculino”, que inclui suas roupas e seus símbolos, a fim de construir uma imagem “emancipada”, “moderna”, para as personagens. Mas aqui, esta construção imagética não dura muito, pois Alice retorna para Jorge no episódio seguinte e com isso, todo seu guarda-roupa e seu comportamento tradicionalmente “feminino”.

Nesse período em que Alice aparece frequentemente brigando com Jorge até o momento em que está “descasada” (episódio 8-13), as cores fortes ficam mais presentes no visual da protagonista, surgindo azuis mais escuros e tons terrosos. Além disso, também aparecem as calças e os *blazers*. Até mesmo na moda íntima da personagem, há uma mudança: as camisolas são trocadas por pijamas sem decotes, de duas peças, apesar das cores rosa, azul e branco ainda permanecerem.

Figura 40: À esquerda, Alice aparece com o primeiro pijama quando se muda para Barra da Tijuca. À direita, quando descobre o desejo de separação de Jorge.



Fonte: *Print screen* do episódio 9 e do episódio 11 de *Quem Ama Não Mata* capturado de acervo particular aos 24 min e 40 seg à esquerda e à direita, aos 18 min e 37 seg, respectivamente.

Após essa fase, quando reata com Jorge, o guarda-roupa de Alice reencontra seus vestidos românticos, saias e babados, presentes até o final da trama. Entretanto, ainda veremos a calça e o *blazer* retornarem justamente com novas atitudes disruptivas, como quando enfrenta Jorge para descobrir que ele tem uma amante e, principalmente, quando decide abortar. Isto ocorre no episódio 16, quando Odete a acompanha até a clínica para a realização do aborto.

Figura 41: Alice e Odete indo a clínica de aborto.



Fonte: *Print screen* do episódio 16 de *Quem Ama Não Mata* capturado de acervo particular aos 15 min e 22 seg acima e abaixo, aos 22 min e 19 seg.

Dessa vez, o conjunto de paletó e calça utilizados nas duas cenas são os mais “masculinos” da personagem, principalmente pela aparição das ombreiras, que até então eram pouco imponentes, surgindo discretamente no guarda-roupa de Alice. O conjunto branco é utilizado na cena em que ela desiste de abortar, já o marrom, quando ela faz o procedimento. Duas análises são possíveis a partir dessas cenas: a primeira é que o branco, significando pureza e pacificidade, é acionado justamente na desistência, o que pode significar que ela manteve seus “instintos maternos”, trazendo uma visão mais conservadora para a narrativa visual construída. Esta teoria ganha força quando se percebe que ela tem um bordado vermelho bem no lado esquerdo do peito. A segunda análise concentra-se na possibilidade de inferir que a personagem

usa o marrom como um tom disruptivo, um tom presente no guarda-roupa masculino, o local do “poder”. Logo, ao usá-la, carrega consigo um significado ativo, de uma ação individual que Alice decide sem a tutela do marido, abandonando o “sonho” da maternidade que mais parecia uma obrigação para a personagem.

Odete está ao seu lado durante as duas aparições. Na primeira, ela também se encontra com um conjunto semelhante ao de Alice, e só lhe pergunta se ela tem certeza. Quando a amiga responde que não, elas vão embora. No segundo momento, ela está com uma blusa azul, deixando o blazer de ombreiras apenas para Alice. Ela insiste para que Alice repense sua decisão. Como Odete não parece tão “moderna” em suas falas, o traje fica restrito só a Alice. De todo modo, é importante ressaltar que essas peças não eram como o terno que Malu usa quando auxilia Jô. Não são acompanhadas de laços que imitam gravatas ou camisas sociais masculinas, mas de blusas com decote ou camisas abertas, combinação comum nos editoriais de *Claudia* e *Manequim* analisados. Apesar da atitude “subversiva” de Alice precisar acionar o “traje da mulher emancipada”, ela estava tendo uma ação condicionada ao marido, pois só abdica da gravidez por ser um impeditivo para a retomada de sua relação com Jorge, já que não sabia quem era o pai. Dessa forma, como não se vê nenhum discurso pró-aborto, nenhuma atitude progressista, a produção também parece não ver necessidade de incluir mais elementos do masculino²⁰⁵.

Na cena final da minissérie, a que revela o assassinato de Alice, ela está vestida como na maioria dos episódios: um vestido de cor creme, com um decote em V, cuidadosamente maquiada e penteada e alguns acessórios. A cor aqui não parece influenciar muito, pois Jorge também está com um tom de bege, um pouco mais escuro que o dela. Na verdade, não seria coerente que apenas Alice fosse apresentada como a imagem da vítima, já que a narrativa os colocava em igualdade e a decisão sobre quem era o assassino poderia ser aplicada a qualquer um dos protagonistas.

O principal contraponto de Alice, tanto visualmente quanto narrativamente, é sua irmã, Laura. Embora Julia seja caracterizada por oposição à tia, Laura é da mesma geração que Alice, o que implica em uma construção de imagem mais próxima, sem a influência geracional que ocorre em Julia, que tem 25 anos. Laura separou-se por duas vezes, prefere viver sozinha em Visconde de Mauá do que se casar novamente, tem duas filhas que praticamente foram criadas

²⁰⁵ Há também uma breve cena em que Alice aparece com uma calça vinho em seu trabalho. Porém, como ela não dura dez segundos, não fica marcada na memória imagética da personagem.

pelos avós e é uma decepção para seu pai e, em certo ponto, até para suas filhas. Seu perfil é oposto ao de Alice: ela não é uma dona de casa de classe média que conta com uma empregada, ao contrário, ela trabalha para se sustentar, não vê na maternidade a sua maior realização e não acredita que estar ao lado de um homem “para sempre” é a melhor forma de viver sua vida. Com construções tão opostas de personagens, o estilo de Laura também se distancia bastante da irmã.

Figura 42: À esquerda, Laura chegando no almoço de família. À direita, conversando com seu pai.



Fonte: *Print screen* do episódio 1 e do episódio 5 de *Quem Ama Não Mata* capturado de acervo particular aos 13 min e 35 seg à esquerda e à direita, aos 13 min e 42 seg, respectivamente.

Figura 43: Laura conversando com Alice.



Fonte: *Print screen* do episódio 8 e do episódio 14 de *Quem Ama Não Mata* capturado de acervo particular aos 13 min e 32 seg à esquerda e à direita, aos 17 min e 03 seg, respectivamente.

As cores de suas roupas são mais vibrantes, com tons de vermelho, verde e azuis. São camisas soltas, de botão ou no estilo “bata”, que não marcam as curvas. Parecem os modelos masculinos, mas estão sempre arrumadas de maneira despojada, adequando-as às suas expressões de “feminilidade”. São abertas no colo, as mangas curtas ou levantadas e de corte reto, usadas soltas, para fora da calça. A maquiagem e os acessórios são presentes, assim como em Alice e Odete, mas de maneira mais discreta. Seus cabelos são curtos, rompendo com um clássico da feminilidade hegemônica. Nesse momento, os cabelos com esse corte não eram uma novidade nas revistas analisadas e nem na televisão, pois uma edição da *Claudia* (janeiro de 1982) destacava que a tendência havia sido adotada por algumas atrizes da Rede Globo. Entretanto, apesar destas poucas (apenas três nomes são citados na matéria) ousarem, ainda era predominante os cabelos mais compridos nas telinhas. Além disso, em 1981, Vera Fischer usou um penteado semelhante na novela *Brilhante*, de Gilberto Braga, que ia ao ar no horário das 20h. Seu visual não agradou ao telespectador, precisando que a figurinista, que também era Marília Carneiro, colocasse um lenço no pescoço da atriz para direcionar o olhar do espectador (MEMÓRIA GLOBO, 2022)²⁰⁶. Isto indica que grande parte da sociedade ainda atrelava a beleza feminina aos cabelos mais compridos naquele período, logo, o penteado de Laura, ao romper com alguns símbolos da feminilidade hegemônica, colaborava na construção de um visual moderno para a personagem. As calças jeans acompanham Laura em suas cenas, sendo

²⁰⁶ Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/brilhante/noticia/bastidores.ghtml>> Acesso em: 03 ago. 2022.

uma peça recorrente no guarda-roupa da personagem. Os vestidos e saias não são vistos, aparecendo somente no formato de “túnica”, como uma peça para a intimidade da casa. Além disso, a personagem só usa roupas largas, deixando suas curvas escondidas. Isso indica certa preferência por não acentuar as formas femininas, pelo recato, em personagens que rompem com a vivência normativa, como Laura e como a personalidade mais ativa de Malu.

Todos esses elementos constroem em Laura uma imagem moderna que parece estar sempre arrumada despreocupadamente, alguém que possui uma feminilidade fora das convenções tradicionais e mais de acordo com seu estilo de vida: despojado, livre, diferente, dinâmico, que prefere gastar seu tempo com outros afazeres que não os cuidados com a aparência. No que tange o comportamento, outros elementos aparecem para compor essa imagem “emancipada” na personagem: o whisky e o cigarro. Presentes em Malu e em duas cenas “subversivas” de Alice, os itens, que Marília Carneiro destaca como signos do masculino e da liberdade, contribuem para alçar Laura a uma imagem de “emancipação”, de ação, ou seja, como pertencente ao “universo masculino”. Conforme Rodriguez (2008), o cigarro era para o cinema hollywoodiano até a década de 1950, um importante símbolo para caracterizar mulheres emancipadas. Muito utilizado pelas *femme fatales* a fim de despertar a paixão nos homens e demonstrar seu despudor sexual, também era relacionado a personagens que se destacavam profissionalmente, que saíam de casa para trabalhar e que frequentavam a vida pública, ou seja, pela mulher vista como “moderna” e independente. Dessa forma, o elemento contribui para caracterizar Laura.

Ela também não apresenta um visual tão condicionado conforme suas atitudes, até porque as aparições da personagem são muito breves para a análise. Porém, dois momentos chamam a atenção. Em primeiro lugar, no episódio 4, quando Laura vai até o aeroporto pedir que Raul fique, numa típica cena clássica dos filmes de *Hollywood*, ela surge com um visual mais romântico.

Figura 44: Laura vai atrás de Raul no aeroporto.



Fonte: *Print screen* do episódio 4 de *Quem Ama Não Mata* capturado de acervo particular aos 36 min e 08 seg. É a primeira vez que o espectador vê Laura assim, com uma blusa de renda e de cor branca. No episódio 9 ela também reaparece com a mesma roupa, enquanto faz pão com Raul, em um momento de intimidade do casal. Nestas cenas, ela não apresenta o visual *unissex* que a caracteriza, justamente quando se “entrega” ao amor e repensa seu estilo de vida livre. Entretanto, não se vê uma brusca ruptura de conjunto de paletó e calça com camisa social para uma blusa rosa com casaquinho de tricô. Aqui, esta transição, apesar de ocorrer, é mais suave do que em Malu. Ela surge visualmente com mais símbolos “femininos”, mas ainda mantém sua calça jeans. Laura não tem dois guarda-roupas distintos, e não precisa, pois não é declaradamente feminista nem profere discursos pedagógicos em torno das relações de gênero. Não parece haver necessidade dessa afirmação visual por parte da produção. Entretanto, há semelhanças visuais entre Laura e Malu – pelo menos na personalidade combativa da heroína – visíveis principalmente quando se recorda desta cena de Malu no primeiro episódio da série:

Figura 45: Malu discutindo com Pedro Henrique.



Fonte: *Print screen* do episódio “Acabou-se o que era doce” de *Malu Mulher* capturado de acervo particular aos 04 min e 47 seg.

Parece que uma parte do visual de Malu ficou marcada como uma construção da mulher emancipada, moderna, influenciando esse arquétipo em narrativas futuras, como o caso de *Quem Ama Não Mata*. Ainda sobre Malu, há também outra referência à visualidade criada no seriado. No episódio 4, Laura está conversando com Raul no quarto. A *mise-en-scène* dá a entender que eles tinham acabado de ter relações sexuais, principalmente pela iluminação do ambiente e por Laura aparecer vestida somente com uma camisa masculina, como a pessoa que, por estar nua, se veste com a primeira peça que vê pela frente, a camisa do parceiro.

Figura 46: À esquerda, Laura com a camisa que parece ser de Raul. À direita, Malu com a camisa de Celso.



Fonte: À esquerda, *print screen* do episódio 4 de *Quem Ama Não Mata* capturado de acervo particular aos 09 min e 18 seg. À direita, *print screen* do episódio “Infidelidade” de *Malu Mulher* capturado de acervo particular aos 22 min e 07 seg.

Aqui, ela poderia estar com uma camisa dela mesma, ou com uma camisa de Raul. Porém, acredita-se mais na segunda opção, por ser uma camisa toda de botões e por, principalmente, a afirmação que a figurinista cede em seu livro. Segundo Marília Carneiro (2003), este era um hábito que ela começou em Malu: as mulheres vestirem a camisa dos homens após cenas de sexo²⁰⁷. Portanto, seguindo esse viés, é possível reconhecer mais uma aproximação entre Laura e Malu, duas mulheres “descasadas”.

Ressalta-se que o desfecho da personagem consiste em resgatar a conexão perdida com sua filha Ângela e o abandono de uma vida livre em Mauá e, nos últimos episódios desaparecem as camisas sociais, ganhando blusas com babados e tons de rosa. Porém, tal resolução é muito breve para deduzir uma mudança de estilo. No entanto, percebemos a clara intenção do roteiro em comunicar que Laura voltou ao seu papel que lhe cabe como mulher, o de ser mãe e dar uma estabilidade para sua filha, que ela conquista com um emprego de auditora. Seu visual que, assim como o de Alice, parecia uma releitura do passado, no caso do estilo *hippie*, levemente se apaga. A mulher livre, que vivia tranquilamente afastada e sozinha, foi obrigada a deixar seu estilo de vida para se adaptar à rotina de uma criança, não o contrário. Era impossível ser Alice, mas também era inadmissível ser Laura. A diferença é que uma teve chance de se adaptar.

²⁰⁷ Este tipo de construção visual também costuma ser frequente no cinema hollywoodiano.

Julia também merece um olhar analítico, principalmente por ser uma coadjuvante que ocupa bastante espaço na trama. Seu guarda-roupa segue um estilo jovem, de acordo com a idade da personagem. Assim como Alice, Julia também enfrenta problemas no seu casamento com uma fase “descasada” na qual seu estilo apresenta algumas alterações. Neste primeiro momento (até o episódio 9), enquanto tenta compreender seu amor por Luca mesmo estando casada com Chico, a sua paleta de cores é neutra, com muitos tons de branco e bege, além da presença de camisetas e calças, principalmente quando está dentro de sua casa.

Figura 47: À esquerda, Julia liga para Luca enquanto janta com Chico. À direita, os dois conversando.



Fonte: *Print screen* do episódio 2 e do episódio 5 de *Quem Ama Não Mata* capturado de acervo particular aos 09 min e 54 seg à esquerda e à direita, aos 05 min e 06 seg, respectivamente.

Figura 48: Julia e Chico discutindo.



Fonte: *Print screen* do episódio 5 e do episódio 6 de *Quem Ama Não Mata* capturado de acervo particular aos 24 min e 52 seg à esquerda e à direita, aos 19 min e 32 seg, respectivamente.

Quando revela a Chico seu interesse por Luca, ela aparece com uma camiseta branca com estampa vermelha e calça jeans. Chico também se encontra de calça jeans com uma camiseta em tom de branco/bege claro²⁰⁸. Quando começam a discutir sua relação de forma

²⁰⁸ Há muita influência da luz ambiente nas cores, impedindo a precisão desta informação.

mais aberta, no episódio 5, reaparecem de branco, embora Julia esteja de vestido em uma das cenas²⁰⁹. Quando Chico pede que ela saia de casa, alegando querer se separar dela momentaneamente, no episódio 6, os dois também seguem um estilo parecido: a camiseta branca e a calça jeans.

Esse visual semelhante não era inovador na televisão e muito menos na mídia. Era possível encontrar correspondências nas revistas destinadas ao público jovem como a revista *Pop* (FRANÇA, 2021) e na história da moda desde os anos 1960. Maria do Carmo Rainho (2014) explica que o jeans se tornou um marcador geracional a partir dos anos 1960, um símbolo de rejeição das gerações anteriores, “um modo claro de se diferenciar de pais e mães e, ao mesmo tempo, se igualar àqueles com quem se compartilhava a idade e os valores, isso tudo sem distinção de gênero” (RAINHO, 2014, p.296). É esta barreira geracional que a figurinista procura trazer em Julia e Chico. O casal é colocado como jovem, moderno, que procura discutir sua relação com transparência, diferente dos outros casais, mais velhos, que não conseguem manter um diálogo afinado. Nesse sentido, o jeans combinado com a camiseta e o tênis da marca *All Star*, outros símbolos juvenis, parecem ser acionados como um marcador de juventude, de modernidade, que a trama considera tão cara. Deve-se recordar que, a partir da década de 1960, principalmente após 1968, cria-se a ideia de que o jovem é o principal agente de transformações sociais, o responsável por “mudar o mundo” (RAINHO, 2014). Logo, é coerente a obra ter como encarregados de apresentar uma visão mais progressista o jovem casal, tanto narrativamente quanto visualmente. A cor branca também é um sinônimo de pureza e é frequente em ambos, reafirmando Chico e Julia como figuras que estão em processo de descoberta, menos condicionadas pelos papéis de gênero hegemônicos que limitam novas formas de existência.

Além da semelhança entre as cores e os tecidos, há também uma aproximação na silhueta e na modelagem das peças, o que denota a simetria nas relações do casal. A “igualdade” se expressa nas discussões, em que não só Julia se coloca como vulnerável, mas também Chico. Marília Carneiro escolhe um visual *unissex* para estas cenas, que também eram recorrentes nas mídias destinadas ao público jovem. Na pesquisa de França (2021), que analisa os editoriais da revista *Pop* que circulou na década de 1970, encontram-se peças muito similares para os gêneros, que são apresentadas ao público como uma moda *unissex* destinada, principalmente, aos jovens e fruto dos movimentos contraculturais que alargaram as fronteiras binárias. O uso

²⁰⁹ Os vestidos de Julia são sempre mais soltos no corpo, evitando a acentuação de suas curvas.

da calça jeans, das camisetas, dos tênis e, com certa constância, as jardineiras jeans, são símbolos desse visual que se consagrou como um estilo de ruptura com as antigas gerações e com as delimitações profundas entre o masculino e feminino.

Porém, é necessário destacar que, como dito anteriormente e como reforça a pesquisadora em seu trabalho, esse estilo não apagou as fronteiras visuais entre os gêneros. Ainda existem detalhes que colocam as peças como “femininas” e “masculinas”, como o formato dos bolsos, as modelagens, a associação da figura feminina sempre com mais acessórios e maquiagem, além de outros símbolos que são acionados na construção visual que impedem a igualdade na aparência. Na minissérie, é visível que as camisetas de Julia são mais estampadas, seus cabelos são compridos (apesar dos de Chico também serem mais longos que o convencional), a maquiagem combinada com acessórios discretos. França (2021) destaca que a moda *unissex* da década de 1970, mesmo para o público jovem, principalmente aqui no Brasil, foi um movimento unilateral:

[...] o modismo parece ter se constituído de maneira assimétrica, uma vez que se apropriou, sobretudo, de peças associadas historicamente ao guarda-roupa masculino como calças, camisas, jaquetas, camisetas, jardineiras e chapéus comumente usados por homens (...). Logo, a “neutralidade” da moda *unissex* foi moldada naqueles anos a partir de uma inclinação masculina, ou seja, por meio da incorporação de peças de roupas inicialmente previstas para o público masculino por mulheres. Nesta perspectiva, mulheres parecem usufruir de maior liberdade para incorporar peças tradicionalmente vistas como masculinas, possuindo uma gama maior de escolhas acerca das maneiras de ser e estar no mundo. (FRANÇA, 2021, p.339)

O que ocorre aqui é uma apropriação de Julia de elementos que são historicamente reconhecidos como masculinos, sendo o visual de Chico pouco alterado. Apenas seus cabelos são mais longos, não havendo quaisquer outros traços da “moda feminina” incorporados no seu estilo, deixando-o distante do que ficou marcado como “a revolução do pavão” (RAINHO, 2014). O que é possível encontrar na Pop – peças mais coloridas e ousadas para os homens – não estão no visual de Chico, que está sempre em cores neutras e com uma imagem discreta. Dessa forma, o *unissex* do casal acontece pelo visual de Julia, cabendo a Chico apenas manter-se na moda masculina convencional. Luca, o outro interesse amoroso de Julia que também é jovem, progressista e não monogâmico, possui um estilo menos tradicional que o de Chico, com regatas que exibem seu corpo e cores um pouco mais fortes. Ambos possuem um visual que os distancia dos outros homens da trama.

Entretanto, o comportamento de Chico expressa, mais até do que sua aparência, aspectos que rompem com a masculinidade convencional. Ele demonstra suas fragilidades, chora, tenta entender a situação da esposa e a “libera” para viver sua “aventura” com Luca alegando não querer ser o responsável por qualquer frustração que ela venha a ter caso não seguisse seus desejos. Com a chegada dos movimentos feministas e da contracultura, não só a feminilidade tradicional foi abalada, mas a masculinidade também foi revista, surgindo modelos mais abertos às expressões de “fragilidade” que até então eram fortemente combatidas nas vivências masculinas, consideradas coisa “de mulherzinha” (MARSON, 1995). Além disso, Chico também aparece em alguns momentos dedicado aos cuidados da casa: ele faz o jantar enquanto Julia estuda e utiliza eletrodomésticos como o aspirador de pó para limpar a casa. Em uma minissérie onde todos os outros núcleos (menos Laura) possuem empregada doméstica, é interessante captar como a produção rompe com a ideia de que o homem é quem deve ser servido, fazendo quase uma inversão dos papéis, visto que Julia não aparece se dedicando a casa. Nessa primeira fase em que o casal encontra-se em conflito por causa de Luca (até o capítulo 10), há até uma assimetria dos valores pois Julia parece assumir o papel masculino e Chico o feminino: ela se dedica ao trabalho e vive uma relação extraconjugal, enquanto ele está concentrado no lar e fica a espera da decisão da jovem.

Salienta-se que o visual de Julia também sofre algumas alterações de acordo com suas atitudes. Primeiramente, a personagem já utilizava *blazers* e calças, que aparecem, sobretudo, quando ela está no ambiente de trabalho. Ela segue as tendências de moda da época, usando essas peças como é recomendado pelas revistas do período analisadas. Entretanto, essa aparência “masculina” surge em dois momentos que merecem destaque. O primeiro, no episódio 10, quando Julia aparece de terno, gravata e camisa social no aniversário de Jorge. A festa é um momento em que todas as outras personagens apresentam-se muito “femininas”, incluindo Laura que aparece pela primeira e única vez com uma blusa de alça com decote profundo. Porém, é nessa ocasião que Julia se apropria de um visual mais “moderno”, destoando das outras convidadas.

Figura 49: Julia e Chico no aniversário de Jorge.



Fonte: *Print screen* do episódio 10 de *Quem Ama Não Mata* capturado de acervo particular aos 12 min e 10 seg.

O estilo da personagem ainda remete à feminilidade, com a maquiagem e os acessórios, além de uma atitude mais despojada, com a gola aberta e a gravata solta. Os cabelos bem penteados rompem com as madeixas quase “rafaelitas” que contribuía na construção da aparência “feminina” da personagem. Neste episódio, a imagem de Julia tem até mais elementos masculinos do que a de Chico, justamente no momento da trama onde o casal reata, mas com cada um morando em sua casa. É a primeira aparição deles para a família, com uma nova forma de viver o casamento. Nesse sentido, a aparência “masculina” de Julia contribui para afirmar sua atitude transgressiva, seguindo o que Marília Carneiro aplicou em Malu.

A partir desse episódio, ela já está com os pensamentos mais claros em sua cabeça e até o final da minissérie, concretizará seu processo de autoconhecimento. Dessa forma, suas peças mudarão pouco, mas as cores fortes tomam lugar dos tons brancos e neutros presentes na primeira fase, assim como as de sua mãe.

Figura 50: À esquerda, Julia recebendo Alice em sua casa. Ao meio, ela e a mãe em Mauá. À direita, quando vai conhecer o novo apartamento de Chico.



Fonte: *Print screen* do episódio 14 e do episódio 15 de *Quem Ama Não Mata* capturado de acervo particular aos 04 min e 08 seg à esquerda, ao meio aos 12 min e 46 seg e à direita, aos 32 min e 23 seg, respectivamente.

No segundo momento, no episódio 11, Julia visita Alice que havia acabado de ser abandonada por Jorge. Ao ver a tia devastada e sem entender o que levou o marido a tomar tal atitude, Julia tenta explicar, em um tom pouco empático com a dona de casa, que Jorge deve ter tido algum motivo para ir embora. Quando Alice questiona não saber onde errou, ela pontua que os dois devem ter errado juntos, não sendo um erro unilateral. É interessante como a personagem não procura consolar Alice, tomando uma postura até levemente debochada ao aconselhar a tia. Jorge e Julia não se dão bem, mas a sobrinha parece tender mais para a compreensão da atitude de Jorge. Porém, essa postura é revelada ao espectador como a forma que uma mulher moderna, jovem, enxergaria aquela relação, logo o blazer de ombreiras em tom neutro e a calça comprida são trazidos à cena.

Figura 51: Julia vai até a casa de Alice para “consolá-la”.



Fonte: *Print screen* do episódio 11 de *Quem Ama Não Mata* capturado de acervo particular aos 23 min e 00 seg.

No episódio final, quando Julia e Chico – que já estão juntos e vivendo novamente sob o mesmo teto – descobrem o assassinato, eles se chocam e correm para a praia para tomar banho de mar. A cena parece uma metáfora para se “limparem” de qualquer resquício de uma visão “careta” que eles ainda tenham e para se abrirem para essa nova vida a dois, construída após muita conversa e autoconhecimento. Dessa forma, os dois encerram a minissérie apenas com suas roupas íntimas, aos beijos e abraços no mar da Barra da Tijuca. Ao retirarem suas roupas, sua aparência fica mais semelhante, como se tivessem se despedido daqueles papéis de gênero. Porém, Julia ainda tem seu sutiã, peça restrita apenas ao guarda-roupa feminino, impedindo que uma construção visual completa, sem as fronteiras do gênero, fosse aplicada.

Isto posto, é possível concluir que as escolhas de Marília Carneiro para a construção visual de diferentes arquétipos de personagens nessa minissérie seguem rumos parecidos com o figurino de *Malu Mulher*. Aqui, a imagem da protagonista, uma dona de casa clássica, é construída com todos os elementos da feminilidade hegemônica tradicional, enquanto as personagens mais “modernas” possuem um visual mais próximo do *unissex*, como forma de transmitir ao espectador uma imagem mais ativa. Mais uma vez, apresenta-se o masculino como o local do poder, estando o feminino relegado à passividade. O arquétipo que consegue fugir à regra está em Odete, que é uma mulher tradicional, mas apresentada visualmente como moderna, por estar inserida na última moda no que tange às roupas e às práticas de embelezamento corporal. Nela, o figurino contribui para criar na personagem um verniz de

modernidade construído a partir do consumo de um estilo de vida esportivo, que a distancia do *New Look 80's* de Alice, trazendo dinamismo, mas a mantém no oposto de Julia e Laura, mulheres que possuem uma vida menos tutelada por homens. Odete é moderna dentro dos limites “aceitáveis” naquilo que se considera o “feminino” – é sensualmente agressiva mas domada pelo casamento - não precisando de um visual *unissex*, pois ainda é uma personagem submissa.

Ressaltamos ainda que Alice e Laura, os dois extremos comportamentais da trama (uma para submissão e outra para a liberação), possuem estilos que não são tão presentes nas revistas de moda da época analisadas. Alice evita roupas bifurcadas, mantém uma silhueta muito clássica, realmente uma releitura dos anos 1950. Já Laura, com suas batas e camisas sociais despojadas, parece fazer referência ao estilo *hippie*, que também já não era mais uma tendência, nem de estilo nem comportamental. Dessa forma, as personagens, parecem ser modelos deslocados do período, ficando à cargo de Julia e Odete serem referências para a telespectadora de representação visual, e até comportamental, mais afinados com o contemporâneo. Alice era arcaica e deveria “sumir” da sociedade, enquanto Laura, mesmo tendo os comportamentos mais progressistas da trama, também é punida, sendo realocada ao seu papel feminino e a conformidade. Enquanto isso, Odete e Julia permanecem celebradas como modelos adequados, a primeira para as mulheres mais maduras e a segunda como uma representante da nova geração.

5. O FIGURINO DAS PERSONAGENS FEMININAS NAS TELENOVELAS DA REDE GLOBO ENTRE 1978-1980

O objetivo desse capítulo consiste em analisar o figurino de algumas personagens femininas das novelas *Dancin' Days* (1978) e *Água Viva* (1980). O interesse aqui se concentra menos em uma análise aprofundada das obras como fizemos com as produções seriadas e mais em utilizá-las como um comparativo, principalmente como referência dos aspectos visuais, com os objetos dessa pesquisa. Com isso, conhecer as aproximações e distanciamentos dos figurinos de Malu para com as outras heroínas que eram exibidas na grade da Rede Globo entre 1978 e 1980. Apesar do foco em Malu, por esta veicular uma aparência inédita, as percepções do figurino também se aplicam em um comparativo com *Quem Ama Não Mata*. Reiteramos também uma limitação para esta análise: as duas novelas foram observadas a partir dos DVDs lançados pela emissora que traziam um compacto de 38 horas dos 179 capítulos de *Dancin' Days* e 33 horas dos 159 de *Água Viva*. Ou seja, as novelas não estão completas, o que prejudica uma observação mais precisa do figurino e suas inserções na trama. Entretanto, torna-se relevante para a análise perceber como a Rede Globo reconstituiu as narrativas a partir de suas escolhas em evidenciar determinados personagens e apagar outros que tiveram mais tempo de tela no momento de sua exibição original.

A escolha de duas novelas do autor Gilberto Braga ocorreu por alguns motivos: primeiramente, pelo tempo de exibição próximo aos objetos deste trabalho, sendo uma abordagem anterior à *Malu Mulher* e uma posterior, quando o seriado já estava em sua segunda temporada; A segunda razão é pelo tipo de narrativa urbana e “moderna” que Gilberto Braga trata em suas telenovelas. Além disso, as figurinistas responsáveis são Marília Carneiro em *Dancin' Days* e Helena Gastal em *Água Viva*. Como a primeira era a figurinista dos objetos aqui selecionados e a segunda chegou a trabalhar na equipe de *Malu Mulher*, preferimos observar a linha de pensamento das criadoras. Há também outras questões: essas novelas foram exibidas às 20h (no horário nobre da emissora), possuem compactos disponíveis e renderam bons índices de audiência.²¹⁰

Gilberto Braga foi conhecido por retratar o universo da elite e da classe média, utilizando o Rio de Janeiro como pano de fundo para criar histórias baseadas no melodrama

²¹⁰ Entre 1978 e 1981, as telenovelas exibidas na faixa das 20h foram: *Dancin' Days*, *Pai Herói*, *Os Gigantes*, *Água Viva*, *Coração Alado*, *Baila Comigo* e *Brilhante*.

clássico, com um viés maniqueísta, explorando a ascensão e decadência de alpinistas sociais a partir de heroínas balzaquianas²¹¹, que enfrentam problemas no amor e nas relações familiares. Com esse cenário, o autor propõe uma discussão sobre modernidade x conservadorismo ao enfatizar temas como a crise geracional, os desencantos com os valores burgueses, além de trazer às telas (ou pelo menos tentar visto as imposições da censura), personagens femininas “fortes”, que conduzem a narrativa e possuem uma sexualidade menos condicionada ao casamento ou a procriação. De acordo com Piqueira (2011), a modernidade é destacada como algo positivo nas tramas de Gilberto Braga, e o “ser moderno” perpassava pela defesa de valores como a liberdade sexual, a autonomia da juventude e a igualdade de direitos, que são frutos do que Hobsbawm (1995) chamou de “Revolução Cultural”. Como *Malu Mulher* e *Quem Ama Não Mata* são tramas urbanas, ambientadas no eixo sudeste Rio - São Paulo, e que possuem uma abordagem sobre temas que também se encaixam na cultura moderna, acreditamos que as telenovelas deste autor são fontes comparativas possíveis para perceber as semelhanças e distinções entre o figurino e os comportamentos das personagens femininas.

5.1. *Dancin’ Days*: nos embalos do lurex e do alpinismo social

Dirigida por Daniel Filho, Gonzaga Blota, Dennis Carvalho e Marcos Paulo, *Dancin’ Days* estreou em 10 de outubro de 1978 e ficou no ar até 27 de janeiro de 1979, no horário das 20h. Com uma média de audiência de 59 pontos²¹², a telenovela foi considerada um dos maiores sucessos da emissora no período, batendo recordes de audiência. A produção tem inspiração, principalmente visual, no filme *Saturday Night Fever (Os Embalos de Sábado à Noite)* de 1977 e na boate novaiorquina *Studio 54*, trazendo a cultura da discoteca como norte da trama. As discotecas, *17* e mais tarde a *The Frenetic Dancin’ Days*, eram palco para os principais acontecimentos da narrativa. Bonadio (2018) destaca que a ideia de trabalhar com a onda *disco*, que já era uma tendência internacional, possibilitava uma aproximação não só temática, mas uma apropriação de elementos visuais. Para a autora, não é exagero denominar *Dancin’ Days* como “novela acontecimento”, pois a partir da importação da cultura *disco*, a Rede Globo

²¹¹ A expressão “balzaquiana” é utilizada para adjetivar mulheres maduras, mais especificamente na faixa dos 30 anos. Surgiu do livro “A Mulher de 30 Anos” do escritor francês Honoré de Balzac (1799-1850). Com suas heroínas mais velhas, Balzac prolongou a “idade do amor” para a mulher na literatura francesa, que até então só conhecia protagonistas românticas na faixa dos 20 anos. Disponível em:

<<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff16059915.htm>> Acesso em: 21 mar. 2023.

²¹² Disponível em: <<https://www.otvfoco.com.br/audiencia-detalhada-de-dancin%C2%B4-days/>> Acesso em: 02 jan 2023.

“vendeu” a telenovela dentre as mais diversas formas: lançou tendências na moda nacional, alçou a trilha sonora para as paradas de sucesso do período, possibilitou o *merchandising* a partir do ambiente da discoteca e lançou produtos licenciados com grandes marcas. “Ao ambientar parte da trama numa discoteca e recheiar a trilha sonora com músicas disco, a novela acaba por propagar não apenas um estilo de música ou vestuário, mas um estilo de vida, o que foi fundamental no que diz respeito à adesão do público” (BONADIO, 2018, p.96).

Retratando a Zona Sul do Rio de Janeiro, *Dancin' Days* narra a história de Júlia Matos (Sônia Braga), uma mulher que em sua juventude atropelou e matou um homem por acidente após fugir de um roubo numa loja, o que a condenou a 22 anos de prisão. Após cumprir metade da pena, ela consegue liberdade condicional e passa pelo processo de readaptação social para conquistar a almejada liberdade completa. Ela possui uma filha, Marisa (Glória Pires) com a qual tentará resgatar seu laço maternal, rompido com sua prisão. Nos 11 anos em que a detenta permaneceu reclusa da sociedade, foi Yolanda Pratini (Joana Fomm) que ficou com a guarda da menina, criando Marisa nos moldes de uma educação burguesa. Com a saída de Julia, a novela gira em torno da tentativa de reconquistar o amor da filha e sua reintegração na sociedade, que é atrapalhada por Yolanda de diversas maneiras. Enquanto tenta encontrar formas de se aproximar da jovem, Júlia conhece Cacá (Antônio Fagundes), um jovem proveniente de uma família tradicional frustrado com a carreira diplomática, e tem um relacionamento conturbado com ele.

Em seu processo de reaproximação da filha, Júlia assume outra identidade a fim de se tornar amiga de Marisa. Entretanto, acaba se revelando para a jovem quando tenta impedir seu casamento com Beto (Lauro Corona) por não concordar com aquela decisão repentina e interesseira de Yolanda – Beto era filho de uma abastada e tradicional família, por isso Yolanda forçou o romance. Porém, Marisa não recebe a notícia bem e as duas brigam. Diante do desprezo da filha, Julia bebe e gera uma confusão na festa de casamento, culminando em sua prisão novamente. Seis meses depois, ela sai em liberdade e procura Ubirajara (Ary Fontoura), um homem rico e apaixonado por ela, para que eles se casem e assim ela ascenda socialmente a fim de tentar, dessa vez rica, mais uma reaproximação com a mimada Marisa. Inaugura-se a partir disso a segunda fase da novela, quando Júlia retorna ao Brasil após uma longa viagem à Europa e aos Estados Unidos. Repaginada, seu visual e comportamento mudam e ela procura se inserir na alta sociedade para se vingar da irmã e conquistar o amor da filha.

Sabemos que uma novela é uma obra com diversos núcleos e personagens, portanto não mencionaremos todos, nos atentando aos que mais contribuem para o desenvolvimento da trama. O primeiro deles é a família de Yolanda Pratini (Joana Fomm). A irmã de Julia é uma socialite carioca que ascendeu a partir do casamento com o poderoso Horácio Pratini (José Lewgoy), do qual ela se divorcia no meio da novela por estar infeliz na relação. Sua separação ocorre após o casamento de Marisa com Beto, pois ela sente que cumpriu sua “missão” de arranjar um bom partido para a jovem e que agora estaria livre para experimentar uma relação que não fosse guiada pelo interesse financeiro. Lesada em seu processo de separação, a partir da segunda fase da novela Yolanda tem que se adaptar a um padrão de vida mais baixo, distante do luxo em que vivia com o Horácio. Também dá início a um namoro com Hélio (Reginaldo Faria), o novo dono da boate *The Frenetic Dancin' Days*²¹³, mas que não vai adiante. Já Marisa, considera Yolanda como sua mãe, mas vivem entre conflitos pois não suporta as limitações impostas pela personagem de Joana Fomm. Se casa grávida com Beto com apenas 16 anos e não consegue se adaptar a uma vida adulta, pois ainda é muito imatura.

No ambiente de classe média encontra-se a família de Alberico Santos (Mário Lago), este um senhor que vive com problemas financeiros por se envolver em negócios com poucas chances de sucesso e acumular algumas dívidas de jogo. É o marido de Esther (Lourdes Mayer) e o pai de Carminha (Pepita Rodrigues), que é professora de ginástica e trabalha duro para sustentar a família naquele estilo de vida que um dia tiveram. Noiva de Jofre (Milton Moraes) e amiga de Júlia, sofre muito para pagar as dívidas sem ter que vender seu apartamento financiado, adquirido com o dinheiro de seu trabalho. Alberico tem mais uma filha, Áurea (Yara Amaral), uma dona de casa esculpida nos moldes tradicionais, casada com o mulherengo Aníbal (Ivan Cândido) e que tem uma reviravolta após ficar viúva. O marido a deixa desamparada financeiramente e Áurea se vê tendo que encarar uma nova vida e acaba entrando em um surto psicológico, sendo internada por um tempo em uma clínica psiquiátrica. Eles têm uma filha única, Inês (Sura Berditchevsky), uma moça com ideais feministas que se torna noiva de Cacá

²¹³ O nome da discoteca na novela foi inspirado pelo empreendimento do produtor musical Nelson Motta, a *The Frenetic Dancin' Days Discotheque*, fundada em 1976. No intuito de atrair clientes para o Shopping da Gávea, que passava por dificuldades financeiras devido a falta de público, os empresários cederam o espaço para que Motta criasse uma discoteca que durasse apenas quatro meses. O sucesso foi tanto que a novela se inspirou não só no nome mas também levou às telas, em uma participação especial, o grupo *As Frenéticas*, que surgiram e se apresentavam nos palcos da discoteca original. Em 1979, três anos após o fim do contrato e com o projeção da novela, o produtor e sua equipe levaram o projeto para uma casa no Morro da Urca. Disponível em: <<https://gshow.globo.com/programas/conversa-com-bial/noticia/boate-dancing-days-durou-4-meses-mas-entrou-para-historia-nelson-motta-e-as-freneticas-explicam-por-que.ghtml>> Acesso em: 21 mar. 2023.

ainda na primeira fase da novela. Neste núcleo ainda têm Vera Lúcia (Lídia Brondi), uma jovem órfã, que é parente da família e mora na casa dos Santos. Trabalhadora e alegre, ela é namorada de Beto na primeira fase e amiga de Marisa, sendo a ponte de aproximação entre Júlia e a filha. Na segunda fase, Vera se envolve com Hélio e inicia uma carreira de modelo.

A família de Cacá também merece destaque. Celina Souza Prado Cardoso (Beatriz Segall) é a mãe de dois filhos, herdeira de uma abastada família e uma mulher que preserva a tradição. Interfere diretamente na vida dos filhos, principalmente de Cacá, a quem ela influenciou na escolha da profissão de diplomata a fim de que ele seguisse os passos de seus antepassados. Cacá é o filho mais velho e se encontra em crise, pois considera sua profissão e seu estilo de vida burguês enfadonhos e ultrapassados. Recorre à ajuda de um analista para se encontrar tanto no campo pessoal quanto profissional. É apaixonado por Julia, mas acaba se envolvendo com Inês e encontra dificuldades de romper com ela após um acidente causado pelo seu pai que matou Aníbal, o pai de Inês e sua mãe. O patriarca é Franklin (Claudio Côrrea e Castro), um poderoso advogado que alçou o sucesso graças a junção entre a competência de seu trabalho e o casamento com Celina. Manipulador, Franklin controla a vida de seus filhos e influencia diretamente na separação de Julia e Cacá. Na segunda fase da novela, se envolve amorosamente com Carminha mas encontra dificuldades de aprofundar sua relação devido a uma chantagem feita por sua empregada, Neide (Regina Vianna). Há ainda Beto, o jovem filho de Celina e Franklin que se recusa a seguir a carreira de advogado, sendo um amante de esportes radicais. Com 19 anos e pouca maturidade, é empurrado para o casamento com Marisa, se tornando pai e encontrando dificuldades para encarnar a vida adulta.

É a partir desses personagens que a narrativa se desenvolveu. É possível reconhecer que a discussão principal de *Dancin' Days* se concentra na tensão entre as gerações e os valores que cada uma traz consigo. Por um lado, a tradição da vida burguesa que é representada nos comportamentos de personagens mais velhos, como Yolanda, Franklin, Celina e Áurea. Eles são alegorias que Gilberto Braga retrata como ultrapassados ao contrapô-los com a nova geração, representados por Julia, Cacá, Vera Lucia, Beto e Inês. Seguindo os pilares do melodrama, os “vilões” são personificações do conservadorismo, personagens que estão ultrapassados para uma sociedade moderna, enquanto os “mocinhos” representam o futuro, a ruptura com os valores burgueses que norteiam a sociedade brasileira. Isso é reforçado por Cacá em suas falas, quando por exemplo ele diz para Julia quando lhe apresenta sua residência: “Essa casa que pode parecer um palácio, pra mim é um símbolo de uma decadência, de um mundo

que tá pra terminar”. Nem todos se enquadram tão perfeitamente nesses arquétipos entre o bem e o mal, mas destacamos que a juventude é colocada constantemente como algo positivo, como a propulsora de mudanças nas tramas de Braga aqui analisadas, principalmente *Dancin' Days*.

5.2. Sob plumas, paetês e calças jeans: as mulheres de *Dancin' Days*

Daremos início à análise dos figurinos a partir da protagonista da trama: Julia Matos. A heroína ganha destaque neste trabalho justamente por ser o arquétipo feminino principal, conquistando mais tempo de tela. Além disso, nas telenovelas, seguindo os princípios do melodrama, a heroína é constantemente um modelo de comportamento para as espectadoras. Mesmo ela cometendo alguns deslizes, que no caso de Julia são bem mais sérios do que os das habituais mocinhas, há uma rendição no final que a reencaixa como uma boa moça e possibilita a plenitude com o seu grande amor. Afinal, Julia se arrependeu de seu crime, pagou uma pena mais extensa do que deveria e jamais se esqueceu de sua filha, sendo movida pela reconquista do seu vínculo maternal. Se nos guiarmos por Simmel (2008) em suas ideias sobre as mulheres e sua relação com a moda, o autor destaca que devido a sua frágil posição no final do século XIX e início do XX, seu processo de seguir um modelo, imitar, ocorre a partir daquele que possibilita maior segurança, menos probabilidades de erro. Compreendemos que no âmbito das protagonistas de telenovelas, a construção de seu arquétipo tem a capacidade de influenciar as telespectadoras por possuírem um papel positivo e de destaque na trama, se tornando um modelo seguro para a telespectadora. Esse processo não é uma regra para o público que pode se identificar com uma vilã ou preferir outras personagens secundárias. Isto ocorre, geralmente, quando esse modelo está em descompasso com a “realidade”, se tornando enfadonho ou arcaico. Todavia, é nelas que o melodrama concentra suas expectativas, construindo alguns padrões de feminilidade “ideal” que são frequentemente propagados para as telespectadoras. É necessário ressaltar que esses modelos costumam ter dois núcleos etários: indicam referências para a mulher mais madura, como é o caso de Julia, e para mulheres mais jovens, como fica a cargo de Verinha. Trata-se de uma estratégia de captar as novas gerações, mas sem esquecer da fiel espectadora, as “mães de família”.

Julia Matos possui duas aparências distintas: a da primeira fase da novela, quando ela é ex presidiária e tenta reconstruir sua vida e a da segunda fase, quando ela sai da prisão, começa a sua relação com Ubirajara e volta da Europa reeducada. No primeiro momento, conhecemos Julia ainda na prisão, sendo acompanhada pela assistente social Anita (Diana Morel) e por sua

amiga Madalena (Neusa Borges). Sua aparência consiste em um visual limpo, com o cabelo sempre preso, pouca maquiagem (mas ainda assim um elemento presente), vestindo uma blusa que parece uniforme, juntamente com uma calça jeans (que aparece apenas uma vez). Nas cenas da prisão ela sempre está com acessórios, geralmente brincos delicados, um colarzinho e muitas pulseiras. Seu comportamento é contido, misterioso e com um ar tristonho. Segundo Daniel Filho nos extras do DVD com o compacto da novela, era necessário envelhecer Sônia Braga, que na época tinha 28 anos, para que ela parecesse uma mulher de 34 anos que havia passado 11 anos de sua vida reclusa da sociedade. Escureceu-se os dentes da atriz, além das orelhas, que foram projetadas mais abertas, deixando-as proeminentes.

Figura 52: À esquerda, Julia na penitenciária. No meio e à direita, enquanto está em condicional.



Fonte: *Print screen* do DVD de *Dancin' Days* capturado de acervo particular. À esquerda, Disco 3 às 02h e 07 min. Ao meio, Disco 1 às 01h e 57 min. Na direita, Disco 1 às 01h e 08 min.

Quando sai em liberdade condicional aos finais de semana, momentos em que ela encontra o amigo Jofre e Carminha, além de sua irmã Yolanda, podemos conhecer um pouco mais do estilo aplicado em Júlia. A protagonista usa com frequência vestidos, um vermelho, principalmente, e um azul com mostarda conforme a figura 52. Seus cabelos estão sempre penteados mesmo que de forma simples, jamais soltos. A maquiagem é aparente, com um batom levemente avermelhado e os acessórios concentram-se mais nas pulseiras. Seu estilo ainda contém resquícios de uma moda do passado, do final dos anos 1960, período em que Julia foi

presa, sendo destoante das outras personagens. Quando colocada em cena ao lado de Yolanda, fica nítida a diferença. Mas mesmo diante de Carminha, uma personagem proveniente da classe média, o visual reforça seu deslocamento. E é bastante ornamentada que Julia aparece na cena em que deixa a prisão, com vários signos de feminilidade como o vestido, o batom vermelho, os acessórios e os cabelos penteados. Até então, era difícil afirmar o estilo da personagem pois ela ainda vivia na sombra de um passado, tendo acesso a roupas antigas e referências de moda do período em que ainda vivia em liberdade. Isso é evidenciado, pois em vários momentos ela comete deslizes demonstrando que não está atenta com o ano de 1978. Logo, seu visual também deveria parecer ultrapassado.

Figura 53: Acima, close no rosto de Julia. Abaixo, quando ganha sua liberdade.



Fonte: *Print screen* do DVD de *Dancin' Days* capturado de acervo particular. Acima, Disco 2 às 01h e 07 min. Abaixo, Disco 4 às 02h e 10 min.

Entretanto, após sair da prisão, pouca coisa muda na aparência de Julia. Mesmo ela ganhando 50 mil cruzeiros de Yolanda – que lhe entrega o dinheiro para que ela melhore sua aparência e encontre um marido rico para então ser digna de ser apresentada à Marisa – seu visual praticamente não muda. Ela usa saias ou vestidos, blusas com modelagens femininas, os cabelos penteados de maneira simples, a maquiagem levíssima, com acessórios discretos e unhas, às vezes, esmaltadas. A calça jeans só é vestida por Julia em uma cena, mas com curtíssima duração sendo mencionada aqui só para registro, pois é praticamente imperceptível. Nem calças de outros modelos ela usava. Mesmo no trabalho, nem quando inicia na profissão de pedicure, que exige em muitos momentos que a profissional abra suas pernas para apoiar o pé da cliente, Julia adotou a peça.

Quando Julia sai da prisão pela segunda vez, ela procura Ubirajara a fim de aceitar o pedido de casamento que ele havia feito anteriormente. Nesse momento, a aparência dela começa a se modificar em alguns detalhes. Suas roupas ainda permanecem as mesmas do início da novela, porém ela aparece em cena de cabelos bem penteados e com uma maquiagem mais forte. Este é o primeiro passo para o visual “aburguesado” que ela adotará na segunda fase. Nesse momento, Julia propõe à Ubirajara que eles se casem ao final de um longo processo. Primeiro, que vivam em casas separadas – exigindo um apartamento para si – e que, antes do matrimônio, ela possa fazer uma viagem à Europa junto com Solange (Jacqueline Laurence) a fim de modernizar-se fisicamente e também culturalmente. Em outras palavras, Julia quer aprender a ser rica, a se portar dentro da alta sociedade a ponto de que as pessoas esqueçam sua posição anterior. Mas destacamos como algumas negociações de sentido ocorrem aqui. Julia pretende-se moderna, conquista que ocorre a partir do consumo e da adoção de um estilo de vida peculiar, marcado por uma vivência pouquíssimo tutelada pelo futuro marido, afinal nem na mesma residência eles morariam. Todavia, esse processo ocorre a partir do poder financeiro de um homem, que banca o seu desejo de ascensão social. Ela alça um verniz de modernidade pautado pelo consumo, mas a forma que ela utiliza para tal é o tradicional casamento com um homem poderoso. Mais adiante, trataremos mais dessa questão quando abordarmos a novela *Água Viva*.

Figura 54: Detalhes do figurino de Julia quando começa a se relacionar com Ubirajara.



Fonte: *Print screen* do DVD de *Dancin' Days* capturado de acervo particular. À esquerda, Disco 5 às 02h e 03 min. À direita, Disco 5 às 01h e 54 min.

Eis que Julia retorna da Europa e dos Estados Unidos, dessa vez com um estilo completamente modificado. Não nos ateremos à imagem emblemática da protagonista dançando na inauguração da boate *The Frenetic Dancin' Days* pois nos interessa menos as ocasiões festivas, períodos de exceção e abertura no vestuário e comportamento. Para níveis de comparação com os objetos desta tese, observamos o estilo cotidiano das personagens, o visual que se repete enquanto elas fazem suas tarefas do dia a dia. Mas no caso de Julia, sua aparência pouco destoa entre o dia e as festas na discoteca. Após estabelecer sua relação com Ubirajara e assumir uma postura mais agressiva e vingativa para com a irmã e Cacá, surge em cena calças, bustiês, tecidos estampados ou transparentes, cabelos soltos, mas bem penteados ou com coques, além de uma maquiagem forte e os habituais acessórios em ouro que se destacam. Estes últimos, inclusive, se tornam mais vistosos e chamativos, para contribuir na imagem de “mulher rica” que Julia conquista. A aparência da protagonista é bastante ornamentada em qualquer hora do dia ou da noite.

Figura 55: Close no rosto de Julia quando volta da Europa.



Fonte: *Print screen* do DVD de *Dancin' Days* capturado de acervo particular. Acima, Disco 7 aos 03 min e 11 seg. Abaixo, Disco 8 aos 48 min e 20 seg.

Figura 56: Julia no seu cotidiano.



Fonte: *Print screen* do DVD de *Dancin' Days* capturado de acervo particular. À esquerda, Disco 7 às 01h e 02 min. Ao meio, Disco 6 às 01h e 44 min. À direita, Disco 6 às 02h e 28 min.

Junto com esse estilo, o comportamento de Julia também se transforma. A protagonista, que antes era submissa, misteriosa e simples, agora é ousada, sensual e ambiciosa. Ela coloca como objetivos ascender socialmente a fim de importunar sua invejosa irmã e, a partir disso, conquistar o amor de Marisa. Com Cacá, seu comportamento é quase destrutivo, fazendo com que ele corra atrás dela com o intuito de esnobá-lo e provocá-lo. De acordo com Daniel Filho, nos extras do DVD da novela lançado pela Rede Globo em 2011, a ideia do autor era transformar Julia em uma “pantera”, codinome dado pelo colunista Ibrahim Sued para mulheres sedutoras, como vimos anteriormente no caso Ângela Diniz. O arquétipo aqui, portanto, modifica-se: Julia deixa de ser a mocinha submissa que é humilhada e renegada para se tornar praticamente uma *femme fatale* do cinema hollywoodiano. Como Gilberto Braga constantemente faz referências ao cinema clássico a partir de alguns personagens como os mordomos Everaldo de *Dancin' Days* e Eugênio de *Vale Tudo* (1988), não parece incongruente fazer essa associação.

Segundo Mercedes Rodrigues Sanchez (2022), que pesquisou o arquétipo da *femme fatale* no cinema, nesse período entre as décadas de 1930 e 1940, as *fatales* se destacavam em seus filmes pois apesar da objetificação sexual em torno de suas figuras, tinham papel ativo, assumindo as rédeas de sua própria vida e usando todas as armas, principalmente a sedução, para alcançar seus objetivos que eram tradicionalmente associados ao campo masculino, como

autonomia, poder e dinheiro. Considerando essa definição, Julia cumpre o papel: aproveita de sua beleza para seduzir Ubirajara, consegue ser aceita socialmente, aparentando uma condição financeira que lhe possibilita realizar seus objetivos, além de tentar atingir Cacá com alguns jogos de sedução. As semelhanças também se transferem para o figurino. A sensualidade provocadora criada por Marília Carneiro a partir de peças que deixam o colo e os ombros a mostra, cabelos soltos, mas com penteados elaborados e uma maquiagem forte, parecem signos já presentes por exemplo, no estilo da Gilda de Rita Hayworth – personagem do filme homônimo de 1946, só que atualizados e adequados com a moda do período em que a novela foi ao ar.

Entretanto, Sanchez (2022) reforça que no nível narrativo a *femme fatale* é sempre derrotada, pagando um preço alto por suas ações. No caso da telenovela, que possui uma limitação maior por ser uma obra aberta dentro de uma emissora de televisão que lucra a partir da audiência, essa abordagem não é diferente. Julia é deixada por Ubirajara, que entende que nunca foi amado por ela. A partir daí, seu padrão de vida decai. Porém, acaba assumindo seu romance com Cacá, mas logo é impedida pelo pai dele, Franklin, que a acusa de ter estragado a vida de seu filho. Como boa protagonista de novela, Julia não poderia ser uma *femme fatale* até o fim, nem uma “pantera”. Isto seria “imoral” demais, sendo somente um período de transição na trajetória da personagem. Com uma situação financeira complicada, seu visual já começa a simplificar-se, mas é notável como esse processo se intensifica quando ela reconhece seu amor por Cacá e decide se entregar à relação. Os dispendiosos cabelos e a maquiagem forte desaparecem. Suas roupas se tornam mais discretas também, com menos estampas, apesar do modelo das peças ainda permanecer.

Figura 57: Acima, Julia é confrontada por Bira. Abaixo, no Natal na casa de Cacá.



Fonte: *Print screen* do DVD de *Dancin' Days* capturado de acervo particular. Acima, Disco 9 às 03h e 09 min. Abaixo, Disco 9 às 03h e 31 min.

Chama a atenção que em duas cenas em que a personagem é confrontada, quando Bira diz que percebeu que não há amor por parte dela para com ele e quando Inês pede que ela se afaste de Cacá, Julia os recebe após o banho, de “cara lavada”, com os cabelos molhados e um roupão. Na cena final, em que ela e Cacá vão à praia e tomam banho de mar, também veremos a protagonista sem maquiagem e penteados. O elemento em comum dessas cenas é que Julia está vulnerável e abre seu coração sobre seus sentimentos por Cacá. Para isso, a fim de demonstrar a heroína apaixonada, os artifícios saem completamente de cena, deixando sua “beleza natural” em destaque. Nos anos 1970, seguindo a ideia de Sant’Anna (2014), a maquiagem não tinha um apelo forte com a juventude. Diferente de períodos anteriores onde o componente era fundamental para encobrir os “defeitos” e embelezar – desde que usada com parcimônia para não se tornar “vulgar” – a década de 1970 considera que o bonito era ser “natural”, “a pele era ‘a maquiagem mais perfeita para a mulher’” (SANT’ANNA, 2014, p. 141). Mas Sant’Anna (1995) ressalta que essa aparência nada tinha de natural. Passou-se a exigir o conhecimento e o uso de diversos produtos de beleza a fim de criar esse visual. Era

necessário ser bronzeada, ter uma pele “saudável”, ou seja, sem marcas ou manchas, cabelos bonitos e sedosos, etc. A artificialidade era coisa do passado, de uma geração arraigada aos valores burgueses que estavam em decadência. Nas personagens jovens da novela, não se vê uso de maquiagem no cotidiano, estando de “cara lavada”, mas sem marcas de acne ou manchas de sol. Já as adultas, estão sempre maquiadas, mas de maneira mais discreta do que Julia em sua segunda fase. Além disso, é constatável que quanto mais se avança na escala social, mais maquiadas e ornamentadas ficam, como Yolanda e Celina, representantes dos valores burgueses.

Não parece ser aleatório que Julia apareça “natural” quando demonstra seu romantismo. Como uma “mocinha” dos anos 1970, sua artificialidade, fosse na emulação de uma aparência ou de um comportamento burguês, deveria ser abandonada, pois tudo isso era “careta” para os valores da juventude que são exaltados nos personagens de Gilberto Braga. Porém, sua aparência não é tão simplificada assim na fase final da novela, como comentado acima. Apesar dessas cenas em específico, Julia continua constantemente maquiada, de maneira bem mais discreta, com acessórios em ouro frequentes e cabelos penteados. A figurinista parece fazer uma simbiose entre a Julia pobre e a Julia rica, criando um visual que fosse menos ornamentado, ou seja “aburguesado”, mas ainda assim muito “feminino”. Manteve a sensualidade nas modelagens e transparências das peças e utilizou de signos da feminilidade hegemônica para construir uma aparência que fosse adequada para aquela que, agora sim, podia denominar-se como uma “mocinha” – sem excessos, que poderiam ser vistos como “vulgaridade”, e dentro dos padrões de beleza do período.

Figura 58: Julia simplifica o visual.



Fonte: *Print screen* do DVD de *Dancin' Days* capturado de acervo particular. Acima, Disco 9 às 01h e 25 min. Abaixo, Disco 12 aos 04 min e 43 seg.

Abordaremos a partir de agora as personagens coadjuvantes. Yolanda, o contraponto de Julia e a vilã da história seguindo os cânones do melodrama, tem um estilo destoante da protagonista. Ela começa a narrativa casada com o poderoso Horácio Pratini e morando em um apartamento de luxo cercada por empregados. Apesar de sua origem humilde, Yolanda conseguiu não só ascender com o casamento, mas também se encaixar no restrito ciclo social da elite carioca. Já apareceu em capas de revista e é presença constante nas colunas sociais. Sua aparência pode ser dividida em dois momentos, ainda que tenha poucas mudanças significativas. Na primeira fase, enquanto ainda está casada com Horácio e após sua separação quando procura incansavelmente outro casamento, seu visual é bem mais ornamentado, com acessórios de ouro nada discretos que são o principal elemento de marcação da sua posição social. Seus cabelos são curtos, porém bem penteados e sua maquiagem é marcante, mas sempre com tons terrosos (que são mais discretos em seu tom de pele). Já suas roupas do cotidiano consistem basicamente em calças (geralmente jeans), blusas mais soltas com decotes em V ou U ou camisas sociais usadas de maneira despojada – bem aberta no colo e com as

mangas dobradas. Há, às vezes, o uso de *blazers* de modelagem feminina (acinturados e curtos), com tecidos leves e em cores claras. Vestidos são mais raros e usados, principalmente, nos eventos noturnos que frequenta.

Figura 59: Yolanda no seu cotidiano.



Fonte: *Print screen* do DVD de *Dancin' Days* capturado de acervo particular. À esquerda, Disco 1 às 25 min e 33 seg. À direita, Disco 1 aos 07 min e 44 seg.

Figura 60: À esquerda, Yolanda no seu cotidiano. À direita, ela convida Horácio para jantar na tentativa de reconquistá-lo.



Fonte: *Print screen* do DVD de *Dancin' Days* capturado de acervo particular. À esquerda acima, Disco 9 às 03h e 17 min. À esquerda abaixo, Disco 5 às 03h e 07 min. À direita, Disco 9 aos 50 min e 21 seg.

Duas coisas chamam a atenção na composição da personagem. A primeira é que Yolanda frequentemente está de calça jeans. A peça na irmã de Julia tem uma modelagem bem ajustada ao corpo, ou seja, feminina, e é escura, sem nenhum desgaste. Além disso, ela sempre

utiliza combinando com acessórios que compõem um visual “elegante” e “feminino”. Como vimos anteriormente, o jeans aqui se assemelha à composição de Alice em *Quem Ama Não Mata*, a fim de construir uma aparência moderna, mas sem o caráter juvenil e contestatório da peça. Destacamos que a marca de jeans *Staroup*, que fez sucesso nos anos 1970, era uma das anunciantes na novela, o que explica a quantidade de calças jeans que quase todas as personagens utilizam. Nesse sentido, não dá para inferir que fosse um desejo unilateral da figurinista o uso da peça. Entretanto, destacamos que só duas personagens do elenco não tem o hábito de vestir o tecido: Julia e Celina. Quanto à segunda, acreditamos que por ser um exemplar perfeito da aparência burguesa, mas Julia, só enquanto é pobre, aparece com uma calça jeans em uma cena da prisão e em outra na qual é “desmascarada” por Áurea, mas apenas 30 segundos, quando ela está em pé. Com exceção desses momentos, a heroína não veste jeans, nem em sua fase moderna. Percebemos, portanto, que a construção visual da protagonista é feita a partir do que se considerava a aparência “feminina” clássica, sem nenhuma brecha para algo *unissex* como o jeans, nem mesmo os de modelagem feminina.

O outro aspecto interessante no guarda-roupa de Yolanda é o uso do blazer na cena em que ela pede a separação para Horácio. A antagonista surpreende o marido ao pedir o divórcio e revelar que não suporta mais nem a presença dele. Neste momento, um conjunto de *blazer* e calça em tom creme vestem a personagem, mas além de seu tom claro, são acompanhados por uma blusa com decote profundo, muitos acessórios em ouro e uma maquiagem pronunciada. O *blazer* originalmente deriva do guarda-roupa masculino, mas nesta cena, ele perde essa característica, sendo mais leve, acinturado e ajustado no corpo. Além disso, está acompanhado de outros elementos que compõem o que se entende como feminilidade, como os acessórios, a blusa decotada, a maquiagem, etc. Podemos pensar que esta é a gênese do visual da mulher emancipada que Marília Carneiro adotará em Malu um ano depois. Apesar da decisão de se separar de Horácio, Yolanda nada tinha em comum com Malu. Seu intuito não era se aventurar em uma vida autônoma com os próprios pés, mas sim arranjar outro casamento para manter seu estilo de vida, sendo esse seu principal objetivo por muitos capítulos. Como seu processo de separação não é “empoderador” como o de Malu, os elementos masculinos não surgem no guarda-roupa da personagem, ficando restrito ao *blazer* nesta determinada ocasião.

Figura 61: Yolanda pede o divórcio.



Fonte: *Print screen* do DVD 5 de *Dancin' Days* capturado de acervo particular aos 56 min e 49 seg.

Como o divórcio não lhe rendeu os lucros financeiros esperados e ela não conseguiu arranjar outro marido com posses, Yolanda cede ao mundo do trabalho. Quando percebe que sua luta por um homem rico não obteve sucesso e que sua condição financeira está comprometida, a antagonista informa, com muito pesar, para sua melhor amiga:

“eu tive pensando muito e cheguei numa conclusão que é meio triste no meu caso mas é a única coisa que me resta fazer [...] eu vou trabalhar Bibi. [...] Tem tanta mulher na nossa condição que trabalha, é impossível que eu não vá encontrar uma ocupação que dê pra eu ganhar um dinheiro decente”.

Para manter uma vida minimamente no padrão em que estava acostumada, Yolanda é admitida na revista de moda de Arthur (Mauro Mendonça). A partir dessa nova etapa, a personagem modifica seu comportamento, procurando corrigir os erros do passado e encontrar o conforto em uma vida de classe média, sem o glamour das colunas sociais.

Em seu caminho para a redenção, a aparência de Yolanda não muda muito. Ela continua vestindo principalmente as calças jeans, suas batas e camisões mais largos, acompanhada de acessórios e maquiagem. Seus cabelos ainda mantém o penteado e as unhas estão sempre feitas. Não há em Yolanda uma readequação de seu estilo para o mundo do trabalho. Porém, seu emprego é numa revista de moda, o que contribui para que mantivesse uma aparência dentro dos cânones da feminilidade que era sugerida pela própria imprensa especializada. Dessa maneira, o máximo de simplificação que ocorre na personagem é a diminuição do uso de brincos, que ela até destaca em uma cena em que os entrega para seu mordomo alegando que

não precisa daquele acessório pois sempre o tira para não machucar as orelhas enquanto atende o telefone. Não há a inserção de uma aparência laboral como vimos nas sugestões dos veículos de moda analisados anteriormente.

Figura 62: Yolanda com visual simplificado.



Fonte: *Print screen* do DVD de *Dancin' Days* capturado de acervo particular. À esquerda, Disco 10 aos 53 min e 44 seg. Ao meio, Disco 6 às 01h e 44 min. À direita, Disco 7 às 02h e 49 min.

Entretanto, em outras personagens coadjuvantes, esse estilo é acionado. A assistente social de Julia, Anita, utiliza um casaco semelhante a modelagem de um blazer em uma cena. Uma secretária que aparece apenas duas vezes na edição do DVD também surge com um modelo, este mais “masculino”. Áurea, que fica viúva e desamparada financeiramente tendo que enfrentar o mercado de trabalho também veste *blazer* em seu primeiro emprego. Emília (Cleide Blota) veste a peça enquanto trabalha em sua loja de decoração. Porém, destaca-se que no caso de Anita, a modelagem é “feminina”, sendo um casaco mais curto. Em Áurea, ganha cores fortes que deslocam a peça do guarda-roupa masculino e são acompanhados por saias. Na secretária, o paletó tem um corte reto e com um tom mais próximo ao que os homens da novela usavam, assim como em Emília. Mas em outras cenas, as duas surgem com outros modelos “femininos”. Áurea também só usa essa peça nestas duas cenas, não sendo frequente em seu estilo. Importante perceber que a peça sempre está acompanhada de acessórios (em ouro e maiores nas de classe mais alta e discretos nas das camadas mais pobres), cabelos penteados e maquiagem.

Figura 63: Mulheres de blazer. Acima, à esquerda, Áurea; ao lado, a secretária. Abaixo, à esquerda, Emília; no meio, Anita; e à direita, Julia.



Fonte: *Print screen* do DVD de *Dancin' Days* capturado de acervo particular. Acima: à esquerda, Disco 5 às 02h e 57 min; ao meio, Disco 6 aos 31 min; à direita, Disco 1 aos 30 min e 09 seg. Abaixo: à esquerda, Disco 3 aos 10 min e 41 seg; ao meio, Disco 1 aos 03 min e 57 seg; à direita, Disco 8 aos 04 min e 19 seg.

Diferente de *Malu Mulher*, a peça também não ganha significados precisos como uma “armadura” para praticamente todos os momentos de ação ou conflito. Por mais que Yolanda use na cena em que pede a separação e que Celina vá até o encontro de seu marido com Carminha usando um modelo, há outras cenas de enfrentamento das personagens em que vestem roupas consideradas femininas. Está mais associada como um visual para o mundo do trabalho, mas que não se limita a esse uso, podendo aparecer também nas situações de conflito. Os tons da peça são brancos, bege, azul claro ou rosa. Quando surge em azul escuro, como no caso de Áurea, o tecido é um veludo *suede* que “feminiliza” a peça. Já Julia usa apenas um *blazer* branco duas vezes, em cenas em que encontra Cacá, portanto sem conexão com o labor ou o enfrentamento. Além disso, a peça possui ombreiras bem largas e arredondadas e é acompanhada por um *body* de estampa animal de onça de um ombro só em uma cena e com uma blusa vermelha com babados em outra, o que destaca a feminilidade da personagem e a destoa dos demais visuais.

Carminha (Pepita Rodrigues), outra personagem de destaque na trama, também carece de uma investigação em seu figurino. Ela é uma professora de ginástica na academia de Ubirajara, luta para pagar todas as prestações do seu apartamento financiado na Barra da Tijuca e manter quitadas as contas da casa familiar. Seu pai, Alberico, envolve a família em uma espiral de problemas financeiros, o que acaba concentrando em Carminha a responsabilidade da manutenção de um padrão classe média em um lar que já conheceu dias mais prósperos. Diante desse pano de fundo, o figurino da personagem começa na trama de maneira próxima ao que vemos em Malu. Para acompanhar sua pesada jornada de trabalho, a moça aparece em cena constantemente de calça jeans, blusa de um tipo de moletom ou uma camisa xadrez acompanhada de um colete. Suas calças têm uma modelagem feminina, mais ajustada ao corpo. Seu rosto aparece pouco maquiado, mas nunca “limpo”, como as jovens Marisa e Vera Lucia, e seus cabelos são soltos e não possuem penteados elaborados. Quanto aos acessórios, ficam restritos a um relógio de pulso “feminino”, com brincos e colares de ouro bem discretos e esporádicos. Suas unhas quase nunca estão esmaltadas. É possível inferir que Carminha possui um visual muito semelhante ao de Malu: uma aparência mais descomplicada, menos “aburguesada”, para uma mulher de classe média com uma vida laboral ativa. Há outra interpretação que também pode-se deduzir sobre o estilo de Carminha: como ela vive para segurar as pontas da família e trabalhar, a personagem não parece ter tempo para si mesma.

Figura 64: Carminha no seu cotidiano.



Fonte: *Print screen* do DVD de *Dancin' Days* capturado de acervo particular. À esquerda, Disco 1 às 1h e 11 min. À direita, Disco 2 às 01h e 24 min.

Figura 65: Carminha no seu cotidiano.



Fonte: *Print screen* do DVD de *Dancin' Days* capturado de acervo particular. À esquerda, Disco 2 aos 34 min e 24 seg. À direita, Disco 1 às 02h e 26 min.

Entretanto, percebemos que esse visual possui algumas alterações no decorrer da trama. Quando Carminha começa a se relacionar com Franklin (Cláudio Correa e Castro), rompendo seu noivado com Jofre, sua aparência fica mais ornamentada. As calças jeans permanecem, mas a veremos também com vestidos, estampas de flores e blusas com modelagens românticas. Seus cabelos, que antes eram somente escovados, ganham um penteado com permanente mais elaborado, que despenderia um tempo que até então a personagem não parecia ter. Essa aparência de Carminha já foi vista em uma cena de festa (Figura 67), momento de exceção. Os acessórios continuam discretos e esporádicos. Franklin ocupa uma posição alta na elite carioca, então faria sentido a moça passar por um processo de “aburguesamento” de sua aparência. Entretanto, a sua rotina não muda, ela continua com a mesma carga de trabalho e os problemas familiares em suas costas. Isto pode significar que a aparência mais “masculina” de Carminha estava mais para o fato dela não ter tanto tempo “para si”, aqui entende-se tempo para o amor²¹⁴, e que agora, envolta em uma relação amorosa, isso deveria mudar. Mais uma vez a feminilidade surge nos momentos mais românticos das personagens, num processo parecido com o de Malu.

O relacionamento com Franklin não vai adiante e ela retoma com Jofre, que é um integrante do núcleo de classe média da novela. Nesse retorno, o penteado de Carminha volta ao da fase anterior, mas suas roupas permanecem mais “femininas” e com a maquiagem mais forte do que na primeira fase. Aquele visual *unissex* com a apropriação de elementos do

²¹⁴ Carminha era noiva de Jofre na primeira fase, mas a relação estava desgastada.

masculino como coletes e, em uma cena, até uma gravata, não será visto novamente. A Carminha romântica não poderia usá-los. O guarda-roupa dela permanece mais simples do que o das demais personagens na sua faixa etária, mas pode ser considerado bem “feminino”. Não chega à exacerbação da feminilidade de Julia mas está distante da Malu ativa.

Figura 66: Acima, close no rosto de Carminha. Abaixo, em jantar com Franklin.



Fonte: *Print screen* do DVD de *Dancin' Days* capturado de acervo particular. Acima, Disco 8 às 02h e 15 min. Abaixo, Disco 9 aos 21 min e 02 seg.

Figura 67: À esquerda, Carminha indo na boate na primeira fase. À direita, seu visual fica tão ornamentado quanto.



Fonte: *Print screen* do DVD de *Dancin' Days* capturado de acervo particular. À esquerda, Disco 4 aos 04 min e 37 seg. À direita, Disco 9 aos 12 min e 51 seg.

Fica a impressão de que o estilo menos ornamentado e com elementos “masculinos” de Carminha não conseguiria vingar em uma novela pela sua simplicidade. Além disso, o melodrama separa seus personagens em “bons” e “maus”, de maneira maniqueísta, sendo aos bons, reservado um “final feliz”, como explica Costa (2000) em seu trabalho. No caso de Carminha, podemos considerar que a transformação num visual mais ornamentado, mais “feminino”, possa ser vista como um “presente” para a personagem que lutou para colher seus louros. Mas além disso, Carminha também perde com o tempo sua postura de mulher trabalhadora que quer conquistar seu apartamento para ter a liberdade de ter seu próprio lar. Começa a trama sempre confrontando o pai por ter que arcar com suas inconseqüências. No decorrer da narrativa, quando as contas pioram cada vez mais, a personagem aumenta seus conflitos com Alberico, mas nunca rompe de fato com a família. Nesse meio tempo, começa a andar com uma boneca que não fica claro no DVD o porquê, sendo uma ação de merchandising inserida na novela²¹⁵ que contribuiu para infantilizar a personagem. Caminhando para o final, a jovem Verinha decide sair da casa da família de Carminha pois não quer ficar como ela, uma pessoa que vive em função dos outros. Mesmo com esta “sacudida”, Carminha abre mão do

²¹⁵ De acordo com a revista *Veja* (13 de dezembro de 1978), a Estrela, famosa marca de brinquedos, e a Rede Globo já tinham uma parceria fechada antes mesmo de *Dancin' Days* estrear: o lançamento da boneca “Pepa” que ganhou esse nome em homenagem a atriz Pepita Rodrigues, intérprete de Carminha. Ela, inclusive, lucrou com o sucesso da boneca, pois tinha direito a 5% de cada produto vendido. No *Jornal do Brasil* (08 de dezembro de 1978), a Estrela afirma que a inserção da boneca foi feita a partir do capítulo 40, que era o acordado entre a emissora e a marca.

sonho de ter seu próprio lar, vendendo seu apartamento para financiar o novo negócio do pai e de Jofre – uma casa noturna à moda dos anos 1950, o que não parece rentável em plena era *disco*. Solange, uma personagem que é vista como uma mulher elegante e moderna na trama, faz uma observação sobre Carminha numa fala com sua amiga Emília, quando esta menciona que a filha de Alberico está de casamento marcado: “coitada, futura dona Esther! [...] Com a mãe, com a empregada... só não estão atrás da coluna porque não tem coluna”. Quando Emília tenta amenizar dizendo que acredita que Esther seja feliz mesmo ficando à sombra do marido, Solange diz “Vai ver que é né... O que é de gosto, regala a vida. Eu acho que elas gostam mesmo, viu? (risos)”. Fica claro com esta frase a trajetória de Carminha. Dessa forma, ela é “feminilizada” pela figurinista para acompanhar o caminho de submissão que Braga destina para ela. Seguindo a lógica de Malu, e aqui já podemos dizer que a lógica de Marília, não há por que ela usar peças masculinas se não passou por um processo de emancipação, pelo contrário, praticamente regrediu.

Como mencionamos acima, Carminha chega a vestir uma gravata em uma cena. Ela se encontra sentada conversando com sua família quando seu pai, em mais um de seus devaneios, decide abrir uma escola para ensinar copeiras, copeiros ou mordomos para trabalhar em residências de alto nível. Ela então prevê que a conta desse sonho cairá sobre suas costas, mas não confronta o pai. Nesta cena, está com uma camisa social que parece ser de crepe, vestida de maneira despojada com as mangas arregaçadas e o colarinho aberto, com uma gravata vermelha, cabelos penteados e maquiagem mais forte que o habitual. Porém, esse é apenas um *look* para ir à boate, ou seja, um momento de exceção da personagem. De qualquer maneira, a peça não é usada para enfatizar sua ação, como em Malu, pois Carminha não assume nenhuma postura combativa ao usá-la. Mas notamos que ao colocar a gravata, outros signos de feminilidade foram acionados na personagem, como forma de feminilizar sua aparência. Marisa também chega a usar uma gravata, mas também para ir à boate. Assim como em Carminha, os signos de feminilidade são reforçados, sendo em Marisa ainda mais fortes. Ela veste uma calça com suspensório, mas em azul claro, que é combinada com uma gravata rosa, uma blusa transparente e com babados e laços. Parece que a audiência não pode ter dúvidas que tanto Carminha quanto Marisa, que é uma adolescente e poderia ser mais ousada, são “femininas”.

Figura 68: Carminha e Marisa de gravatas.



Fonte: *Print screen* do DVD de *Dancin' Days* capturado de acervo particular. À esquerda, Disco 3 às 03h e 14 min. À direita, Disco 6 às 01h e 22 min.

Ressaltamos ainda que as revistas *Claudia* e *Manequim* do ano de 1978 traziam em suas páginas sugestões de estilo para suas leitoras com uma profusão de elementos “masculinos”. Era comum ver na moda daquele ano gravatas masculinas, camisas sociais abotoadas, coletes e blazers com um corte reto e comprido, conforme a silhueta “masculina”. Mas nada disso é visto na novela. Ou melhor, são aproveitados alguns elementos separadamente, diluindo seus significados. Nas revistas, esses visuais eram acompanhados de dizeres que reforçavam o estilo como “feminino” e eram combinados com cabelos compridos, maquiagem, acessórios, a fim de reforçar as barreiras entre os gêneros – processo que se repete até 1982, período observado na pesquisa. Mas nem fazendo essa negociação de sentidos, como foi feito em *Malu*, parecia ser possível aplicar esse visual nas telenovelas. No horário nobre e para personagens heterossexuais, veremos um descompasso com a moda propagada tanto internacionalmente quanto nacionalmente.

Figura 69: Imagens retiradas de *Claudia*. À esquerda e ao meio, nº199, abril de 1978. À direita, nº202, julho de 1978.



Fonte: *Claudia*. Acervo Biblioteca Nacional - Rio de Janeiro.

Figura 70: Imagens retiradas de *Manequim*. À esquerda, nº220, abril de 1978. Ao meio e à direita, nº222, junho de 1978.



Fonte: *Claudia*. Acervo Biblioteca Nacional - Rio de Janeiro.

A quarta personagem a ser investigada é Inês (Sura Berditchevsky) que apesar de jovem, carece de um olhar atento devido ao fato de ser retratada como feminista. O adjetivo feminista aqui não é por apenas observação nossa, mas algo que é afirmado na novela por Julia. Em uma

das cenas, como forma de atacar Cacá, Julia fala que Inês é “bonita, inteligente e feminista” em um tom de deboche. Em outro momento, ela volta a usar o mesmo tom para falar de Inês, mas dessa vez mais afiado: “Tem falado das coisas feministas? Contra a mulher objeto? Ela é tão inteligente, né?”. É a partir desses ataques de Julia que o espectador que assiste ao DVD conhece a posição política de Inês. Além de seu pouco tempo de tela, que fica restrito às problemáticas com sua mãe ou com o relacionamento com Raulzinho e Cacá, a personalidade “feminista” da personagem não aparece. Só em uma cena em que ela conversa com sua mãe para que ela pare de ter pensamentos conservadores. No *Memória Globo*, também não há menção sobre o feminismo de Inês, apenas informam que

[...] é uma jovem bonita e inteligente. No início da trama é namorada de Raul (Eduardo Tornaghi). Apesar de gostar do jovem médico, não permite que o relacionamento atrapalhe seus estudos. Ao contrário da mãe, deseja ser independente e construir uma carreira sólida. Por isso, se recusa a acompanhá-lo quando surge uma oportunidade de trabalho para o namorado na Amazônia. Envolve-se com Cacá (Antônio Fagundes), formando um triângulo amoroso com o diplomata e Júlia (Sônia Braga). No final, reata com Raul. (MEMÓRIA GLOBO, 2023)²¹⁶

Até mencionam o seu desejo de ser independente, mas a palavra feminista é excluída. Como o lançamento do DVD foi em 2011, um pouco antes da ampliação das discussões sobre gênero no Brasil a partir de 2013, podemos inferir que a emissora preferiu acompanhar o clima “pós-feminista” do período como estratégia de venda, apagando essa característica da personagem, ou melhor, deixando que fosse lembrada apenas com um tom de deboche pela protagonista. Todavia no *Memória Globo*, o texto foi atualizado em 29 de outubro de 2021, período em que as questões de gênero estão em voga assim como a extrema direita ocupava o governo, fazendo com que a emissora preferisse evitar esta “perigosa” lembrança para a sensível audiência brasileira. Inês, portanto, fica marcada apenas como um empecilho na vida amorosa de Julia e um apoio para as dificuldades que a mãe enfrenta.

É interessante mencionar que Julia chega a dar sua opinião sobre o feminismo em uma entrevista que cede a um jornalista. Quando o repórter questiona “o que você acha do feminismo?” ela responde: “eu acho uma boa! Acho que a mulher tem que lutar por seus direitos, acho mesmo. Eu sou a favor de tudo, de passeata, do que pintar. Agora, desde que os homens paguem todas as despesas, naturalmente né? (risos)”. O comentário de Julia abre margem para algumas interpretações, mas considerando o esquema do melodrama e da

²¹⁶ Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/dancin-days/noticia/personagens.ghtml>> Acesso em: 25 jan. 2023.

televisão como Tecnologia do Gênero (LAURETIS, 1994), nos concentramos na ideia disto ser uma “negociação dos sentidos”, como conceitua Gledhill (ALMEIDA, 2014). Julia é uma mulher moderna, no que tange o consumo principalmente, mas sua vivência nada tem de emancipada. Sua ascensão só é possibilitada por um homem e mesmo quando rompe com Ubirajara, fica um bom tempo sem procurar um emprego até ter seu final feliz com Cacá, herdeiro de uma das mais poderosas famílias da Zona Sul do Rio de Janeiro. A resposta de Julia dá um verniz de modernidade à personagem ao passo que coloca a mulher no lugar de sempre, ou seja, nas dependências de um homem. Salientamos que Julia é a protagonista da trama, logo, por mais que outras personagens, como o caso de Inês façam discursos pró-feminismo, é Julia que é a heroína, é ela que mais tem tempo de tela para o espectador se afeiçoar, sendo o principal modelo propagado para a audiência. No caso do DVD então, é essa a opinião sobre o feminismo que prevalece.

Retornando à Inês, ela é o contraponto de Áurea, sua mãe, uma dona de casa que fica sem nenhuma perspectiva após a morte do marido. Ela cursa uma faculdade, que parece ser de arquitetura ou design (não fica claro no recorte) e sonha em ser uma grande profissional, o que a faz decidir não abandonar os estudos para acompanhar Raul à Amazônia. Em uma das discussões com o noivo, que fica com ciúme dela dançar com um outro rapaz na boate, a moça dispara: “Não vem com essa de machão pra cima de mim que você sabe que eu não tolero. [...] Olha, eu aguento tudo, menos machismo! Você tá agindo igual um machãozinho mais idiota escolhendo com quem que eu posso dançar. Eu não sou propriedade sua não, viu Raul?”. O uso da palavra “machismo” demonstra claramente a posição da personagem e a coloca em diálogo com os movimentos feministas da época nas discussões sobre a posse do homem sobre a mulher.

Em outro momento da trama, quando a vida de Inês e sua mãe é abalada com o acidente que matou seu pai, as duas personagens estabelecem um diálogo que caminha nas discussões feministas de classe média. Áurea está assustada com o fato de não poder manter seu estilo de vida enquanto Inês tenta animá-la dizendo “A gente tá numa situação ótima! Em termos de Brasil a nossa situação é ótima, não podia tá melhor! Poxa, a gente tem um apartamento, só isso não tem preço. E uma pensão de três salários-mínimos”. Áurea então pergunta: “E isso dá pra viver?” e Inês rebate:

“Ah, que que há mamãe?! Nós não somos duas velhinhas desamparadas. Nós somos jovens, a gente pode trabalhar! Eu entendo que você fique triste porque o papai morreu. É horrível! Mas em questão

de dinheiro eu não vou admitir não. A nossa situação é muito boa. Nós somos privilegiadas. Altamente privilegiadas!”.

A fala de Inês é semelhante ao conteúdo abordado em *Malu Mulher* e, conseqüentemente, ao dos movimentos feministas de classe média. Malu também diz à sua mãe que viveria de seu próprio trabalho, pois agora que era diplomada poderia exercer sua profissão e não dependeria de uma pensão de Pedro Henrique para ela, só para a filha, que era de direito. Entretanto, no final da trama, Áurea e Inês descobrem que Aníbal deixou sim um seguro de vida para elas. Ao contrário de Malu, elas não precisam mais trabalhar e são “livradas” desse “mal”. No caso de Inês, ela pode se dedicar somente aos estudos. O trabalho feminino em *Dancin’ Days* será explorado adiante em um comparativo com *Água Viva*. Apenas esses dois diálogos sobre as questões feministas recebem destaque no DVD, deixando a personagem progressista com pouco tempo de tela para uma análise mais aprofundada.

Ao investigarmos o figurino de Inês, percebemos que sua aparência está sempre sendo reforçada como uma moça bonita, tanto no *Memória Globo* quanto na trama. Sempre que mencionam sua inteligência, a beleza vem logo em seguida, como um complemento. Isso reflete em seu visual que é bem “feminino”. Marília Carneiro selecionou cores mais fortes, roupas da moda feminina do período, maquiagem leve e cabelos soltos apenas escovados. Inês não usa roupas *unissex* como Carminha, com suas camisas xadrez e coletes. Quando usa, como na figura 72 os tons, tecidos e a disposição das peças criam um visual bem “feminino” para a personagem. Ela também usa calças jeans, como as demais personagens coadjuvantes, mas com um corte justo ao corpo, nada de uma silhueta reta, como era comum para as jovens contestadoras de sua faixa etária. Sua maquiagem é discreta, mas visível, acompanhando a tendência do período como vimos na última fase da trajetória de Júlia. Assim como os cabelos são penteados, mas de maneira menos ornamentada. Podemos considerar que Inês tenha sido o primeiro desafio de Marília Carneiro para a criação de um visual da mulher feminista.

Figura 71: Inês no seu cotidiano.



Fonte: *Print screen* do DVD de *Dancin' Days* capturado de acervo particular. À esquerda, Disco 7 aos 35 min e 16 seg. Ao meio, Disco 7 às 02h e 09 min. À direita, Disco 2 às 01h e 56 min.

Figura 72: À esquerda, close em Inês. À direita, ela confrontando Cacá.



Fonte: *Print screen* do DVD de *Dancin' Days* capturado de acervo particular. À esquerda, Disco 9 às 02h e 55 min. À direita, Disco 9 aos 27 min e 09 seg.

Mas ao contrário de Malu, nesta construção não entrou em cena nenhum elemento proveniente do guarda-roupa masculino, nem nos momentos de conflito entre Inês e Cacá ou entre ela e Raulzinho. Quando fala sobre a necessidade de trabalhar com a mãe, sua aparência também não se diferencia. O visual é coeso e feminino do início ao fim da novela. É relevante reconhecer que não há uma necessidade de “masculinizar” o visual da personagem para que ela seja mais combativa. O feminino está no local de poder. Mas ao mesmo tempo, não parece que seja por este motivo, pois um ano depois, quando Marília tem mais liberdade ao trabalhar em

uma produção seriada às 22h, ela escolhe mesclar esses elementos. Não há uma “aparência feminista”, isto é evidente e já foi confirmado neste trabalho, portanto esta criação é livre e baseada numa representação que a figurinista, junto com a produção, considerará mais adequada à personagem e a aceitação que esta viria a ter. A questão que perturba não é a feminilidade hegemônica de Inês que, de todas, é a que parece mais próxima ao ideal do período. Mas sim o fato dela necessariamente ter que ser a mais “femininamente” adequada, sem os excessos da Julia “pantera”, nem a simplicidade ou o visual *unissex* da primeira fase de Carminha. Ela é jovem, mas não aparece sem maquiagem como as personagens mais próximas da sua faixa etária, nem parece “aburguesada” demais, o que é lido pela juventude do período como careta. Em resumo, Inês é adequada: não só em seu modo de vestir, mas também em seu comportamento que é sempre honesto e respeitável, sendo admirada por todos à sua volta, até por Julia que só debocha dela para Cacá por ciúme.

Essa polidez com a aparência de Inês parece estar em conformidade com uma preocupação que a imprensa feminina também tinha: reforçar que é possível ser bonita e feminista. Essa é a constatação que Mayra Castro (1996) faz em sua pesquisa que analisou como revistas como *Mais*, *Nova* e *Claudia* divulgavam a imagem de feministas. Escolhia-se, principalmente, mulheres como a atriz Jane Fonda ou a modelo Germaine Greer, em fotos nas quais a beleza dessas celebridades eram mais valorizadas, para destacar que ser feminista não significava ser “masculina” ou “feia”. Isto era importante para esses veículos, pois com a ascensão dos debates sobre o gênero esses espaços poderiam sofrer graves perdas financeiras. Se a mulher conseguisse se desprender do “mito da beleza” (WOLF, 1991) e adotasse uma simplificação de sua aparência, passando a diminuir ou mesmo evitar o consumo de cosméticos e tendências de moda, como essas revistas sobreviveriam? São veículos que dependem dos anúncios da indústria da beleza para obter lucro. Estamos falando de uma Tecnologia do Gênero (LAURETIS, 1994) potente, que constrói e reforça determinados padrões de feminilidade para as mulheres. Era necessário, portanto, atualizar sua abordagem acompanhando as mudanças sociais, ou seja, incluindo as discussões feministas que ganhavam força, ao mesmo tempo mantendo o controle da mensagem, conduzindo quais pautas deveriam ser divulgadas ou não. É produtivo para o liberalismo que a mulher se insira no mercado de trabalho, consiga liberdade sexual e tenha uma vivência mais autônoma, mas a beleza ainda permanece como um terreno intocável, como menciona Wolf (1991), a última arma de controle social que o patriarcado possui sobre o ex sexo frágil.

Com a televisão, acreditamos que esse processo é semelhante e por isso a produção mantém esse cuidado com Inês. Ela era percebida como feminista e bonita. Inteligente e bonita. Educada e, não esqueçamos, bonita. Parecia ser a única forma possível para que uma personagem progressista fosse representada. Isto não muda completamente com Malu, afinal a heroína é interpretada por uma atriz dentro dos padrões de beleza, além de ser reconhecida como “feminina”. Porém, sua aparência se apresenta menos preocupada com a afirmação da feminilidade e da beleza, mesclando elementos do masculino e feminino para construir uma visualidade da mulher feminista a partir de imagens presentes no cenário da moda internacional e que era inédito na televisão brasileira.

Áurea também deve ser mencionada brevemente nesse trabalho pois é uma personagem que, apesar de ser mais velha que Malu, sofre uma mudança comportamental com a perda do marido. No início da trama, Áurea é uma mulher nos moldes dos “anos dourados” que Bassanezi (2004) define: é uma dona de casa que vive em função do marido, da filha e dos cuidados com o lar. Na primeira fase, ela praticamente se enquadra como uma das “vilãs”, seguindo os pilares do melodrama (COSTA, 2000), pois, por ciúme de Aníbal, ela tenta prejudicar Júlia chegando a fazer a denúncia que leva a protagonista de volta para a prisão. Mas após a morte do esposo, sua vida muda completamente. Desamparada financeiramente, Áurea ingressa no mercado de trabalho, e tenta reestabelecer uma nova vida amorosa. Porém, descobre que seu novo envolvimento romântico, por quem está apaixonada, na verdade é casado e pai de quatro filhos. Além disso, também recebe a notícia de que Inês e Cacá haviam rompido o noivado, o que a faz ter um colapso nervoso e ser internada em uma clínica psiquiátrica. Durante a internação, Raul descobre que choques elétricos e outras formas arcaicas de tratamento de problemas mentais estão sendo empregados em Áurea, realocando-a para ser tratada a partir dos preceitos da antipsiquiatria. Dessa maneira, a personagem se restabelece psicologicamente e, caminhando para o fim da trama, descobre que seu marido a deixou com um bom seguro de vida, não precisando mais trabalhar, e até encontra um novo amor.

Suas roupas nada tem de destoante da feminilidade do período que necessita de um olhar mais apurado. Usa sempre blusas estampadas com poás, laços, bordados, acompanhadas de saias ou então vestidos com essas características. A maquiagem é leve, poucos acessórios, os que aparecem são de ouro, e cabelos penteados. Na segunda fase, após sua recuperação, aparece com menos acessórios e um corte mais simples, no qual seu cabelo está sempre solto, apesar de escovado.

Figura 73: Áurea em seu cotidiano.



Fonte: *Print screen* do DVD de *Dancin' Days* capturado de acervo particular. À esquerda, Disco 2 às 02h e 47 seg. À direita, Disco 1 às 01h e 59 min.

Figura 74: Áurea em seu cotidiano.



Fonte: *Print screen* do DVD de *Dancin' Days* capturado de acervo particular. À esquerda, Disco 3 aos 17 min e 52 seg. À direita, Disco 3 às 02h e 09 min.

Figura 75: Áurea em seu cotidiano após a crise.



Fonte: *Print screen* do DVD de *Dancin' Days* capturado de acervo particular. À esquerda acima, Disco 9 às 02h e 46 min. À esquerda abaixo, Disco 11 às 01h e 36 min. À direita, Disco 12 aos 27 min e 24 seg.

Mas um aspecto de sua aparência carece de atenção: seus cabelos são um pouco grisalhos na raiz, não recebendo tintura com a mesma frequência que as outras personagens. Em uma das cenas de conflito com Carminha, a professora de ginástica lhe diz: “uma mulher que não faz nada na porcaria dessa vida, a não ser ficar torrando a paciência do marido e da filha. Uma mulher que nem pinta esse cabelo direito, que só sabe ir a cartomante, em ver vitrine. Você não vale um tostão furado perto da Júlia”. O fato de seus cabelos serem naturais são usados contra a personagem, para apontar que ela é “descuidada”, “relaxada” com sua aparência. Isto demonstra que a “beleza natural” que tanto é propagada nas revistas de moda do período, é algo destinado ao corpo jovem, e mesmo este, com certas ressalvas. Nada tem de “bonito” em uma mulher madura que não “mascara” seu envelhecimento. Somente sua mãe, Esther, que também mantém os fios brancos, é vista pelas outras personagens como uma mulher apagada, que viveu à sombra do marido, uma dona de casa sofredora, como aponta Solange no diálogo mencionado anteriormente. Entretanto, mesmo com a segunda fase da personagem, Áurea mantém a raiz grisalha, que inclusive, crescem e ganham destaque no seu visual. Possivelmente essa característica pode ter sido ressignificada como algo positivo naquela personagem, que abandonava o conservadorismo e adotava um estilo de vida mais moderno, conseqüentemente, menos “aburguesado”.

5.3. *Água Viva*: nas areias das praias cariocas, o conflito de classes continua

De autoria de Gilberto Braga e Manoel Carlos, com direção de Paulo Ubiratan e Roberto Talma, *Água Viva* estreou em 04 de fevereiro de 1980 e ficou no ar até 09 de agosto de 1980, totalizando 159 capítulos. Era exibida na faixa das 20h e, apesar de ser frequentemente lembrada como um sucesso de audiência, não encontramos dados sobre os medidores. Em mais uma obra ambientada no Rio de Janeiro, *Água Viva* tem discussões centrais semelhantes às de *Dancin' Days*: o alpinismo social, a decadência dos valores burgueses, o conflito entre gerações e entre classes sociais. Pode ser considerada como uma obra transgressora de Gilberto Braga por apresentar uma mocinha divorciada duas vezes, a primeira cena de preparação de um cigarro de maconha na televisão e por trazer à tona a discussão sobre o *topless*, tema que permanece um tabu na sociedade brasileira.

A história possui duas tramas principais. A primeira concentra-se em Lígia (Betty Faria), uma mulher ambiciosa que está em seu segundo casamento, mãe de dois filhos e que não mede esforços para ascender socialmente e se tornar uma figura presente na alta sociedade carioca. Após se separar pela segunda vez, Lígia conhece Nelson Fragonard (Reginaldo Faria), um *bom vivant* que se sustentava através dos frutos da sua herança em imóveis alugados, mas que acabou sofrendo um golpe e perdendo toda a sua fortuna. Os dois se envolvem amorosamente, com Nelson escondendo sua atual situação financeira e Lígia, receosa sem saber da sua posição social. Porém, quando ela leva seus filhos para conhecê-lo, se depara com a polícia prendendo-o após descobrirem um transporte de joias roubadas em seu barco. Nelson havia sido enganado, mas não consegue convencer Lígia, que se afasta daquele que mentiu para ela e que poderia difamá-la socialmente. Ela então se envolve com Miguel Fragonard (Raul Cortez), um poderoso cirurgião plástico recém viúvo, sem saber que este é irmão de Nelson. Os problemas pioram quando ela descobre que os dois nutrem questões mal resolvidas entre si o que os tornou praticamente inimigos.

A segunda trama principal gira em torno da adoção de Maria Helena (Isabela Garcia), de 8 ou 9 anos de idade. Suely Bandeira (Ângela Leal), uma comissária de trem vizinha do orfanato, se afeiçoa à órfã. Ela descobre que Maria Helena está assustada porque será transferida para outro abrigo maior e se compadece com o caso da menina. Além disso, Suely também gostava muito de Maria Helena e não queria que ela fosse para um lugar longe dela. Então, decide adotá-la, mas descobre que com a renda de seu trabalho e seu estado civil de mulher solteira o processo se tornava uma causa perdida. A partir disso, inicia uma jornada em busca

do pai da menina, que ela acredita ser Nelson, a fim de que este reconheça a garota. Nelson acaba se interessando por Maria Helena, mas o golpe financeiro que sofreu e sua prisão por contrabando prejudicam a adoção, fazendo com que ele tenha que se reerguer para, enfim, ter a filha de maneira legal. Enquanto isso, Suely nutre uma paixão por Nelson que é brevemente correspondida quando Lígia rompe com ele.

Maria Helena é o gancho que liga o núcleo classe média da novela, composto principalmente por Suely, os Fragoso Neves e os Mesquita, com a *high Society*, que compreende os Fragonard e os Simpsons. O primeiro subnúcleo de destaque é a casa dos Fragoso Neves. A família tem como membros o enrolado Evaldo (Mauro Mendonça), sua esposa Vilma (Aracy Cardoso) e a filha do casal, a jovem contestadora Janete (Lucélia Santos). Irene (Eloísa Mafalda), é a irmã mais velha de Evaldo e a responsável pela manutenção da casa, segurando as contas que o trapaceiro arranja. Ela é uma mulher madura e solteira, que não conseguiu se casar devido a necessidade de cuidar do irmão mais novo, o que afastou seu pretendente. É sempre solícita e compreensiva com Evaldo, e acaba desistindo de fazer a viagem de seus sonhos para terminar de pagar a prestação do apartamento da família que era de responsabilidade do irmão que perdeu o dinheiro. Vilma, a esposa de Evaldo, assim como Irene, também vive tolerando as trapalhadas do marido. É uma dona de casa que deseja arranjar um bom casamento para a filha e não se incomoda de ser sustentada por Irene. Já a jovem Janete contesta o modo de vida da família e seus valores. Acha absurdo a tia sustentar a casa e abdicar de seus sonhos em prol da família, deseja cursar física nuclear e condena a visão burguesa que seus pais possuem sobre casamento e ascensão social. Eles acreditam que ao mudar para o novo apartamento, no Leblon, a vida de todos os membros irá melhorar, principalmente a de Janete, que poderá arranjar um bom partido. A jovem se envolve com Bruno Simpson (Kadu Moliterno), mas acaba se apaixonando por Marcos (Fábio Jr.), o filho de Lourdes Mesquita que faz de tudo para atrapalhar o romance dos dois.

A família Mesquita também é importante para esta análise. Lourdes (Beatriz Segall) é a matriarca, mãe de Marcos e Márcia (Natália do Valle), e dona de uma empresa de organização de festas na qual trabalha com a filha. Apesar de aparentar ser uma mulher muito elegante e rica, ela constantemente se endivida para preservar seu estilo de vida que já conheceu dias melhores. Márcia é sua filha mais velha, uma moça ambiciosa que deseja ser uma empresária de sucesso no ramo da organização de festas. No começo da trama trabalha como braço direito da mãe, mas com a “queda” de Lourdes, assume o negócio sozinha e angaria Heitor (Carlos

Eduardo Dolabella) como sócio. Ela é casada com Edir (Claudio Cavalcanti), um professor de história que tem aversão ao “mundo dos ricos” e aos valores que Lourdes ensinou aos filhos, e isso causa divergências entre o casal. Eles sonham em ter um filho, o que faz com que adotem a pequena Maria Helena depois que Stella (Tônia Carrero) convence Márcia alegando que pagaria uma pensão para a educação da menina. O dinheiro foi o que mais pesou na decisão da mãe adotiva. O filho mais jovem é Marcos, um cirurgião plástico recém-formado que sonha em trilhar o próprio caminho, sem a tutela da mãe que o cerceia. Lourdes, frustrada pelo casamento pouco lucrativo de Márcia, sonha que Marcos faça estágio na clínica de Miguel Fragonard e, quando descobre que Sandra (Glória Pires), a filha de Miguel, é apaixonada por seu filho, acredita que Marcos está encaminhado da maneira que deseja. Porém, Marcos discorda de toda a proteção e cerceamento da mãe, procurando trilhar seu próprio caminho. Para piorar, se apaixona por Janete, uma jovem de classe média que se torna um pesadelo para Lourdes. Isto faz com que ela chantageie a moça, ameaçando colocar Evaldo na cadeia caso ela não abandone Marcos. No meio da trama, Lourdes aluga um quarto para o jovem Alfredo (Fernando Eiras), amigo de Marcos e um ambicioso arquiteto, o qual ela promete inserir na “boa sociedade”. Os dois acabam se envolvendo amorosamente.

Na casa do cirurgião plástico mais poderoso do Brasil, há Miguel, sua esposa Lucy (Tetê Medina) e a filha única Sandra. Miguel é o irmão mais velho de Nelson e é acusado por ele de ter se beneficiado na partilha de bens da herança após a morte do pai. Para Nelson, Miguel ficou com mais bens e por isso conseguiu construir uma carreira de sucesso. O cirurgião, por outro lado, rebate esta tese e não aceita que Nelson nunca tenha trabalhado e viva de rendas. Dessa forma, os irmãos praticamente não se relacionam um com o outro. Lucy, uma mulher benevolente e polida, acha absurdo o afastamento dos irmãos e tenta a reaproximação entre eles. A educada e elegante esposa de Miguel, em uma dessas intenções, acaba conhecendo Maria Helena e se encantando com a garota. Ela então decide adotá-la, porém sua vida é interrompida em um grave acidente de lancha. Desolado, o viúvo reencontra o amor ao conhecer Lígia, por quem logo se apaixona. Sandra, a filha do casal, é bem menos contestadora que os outros jovens da trama, chegando a ser praticamente conformada com a educação burguesa que lhe foi imposta. Logo se apaixona por Marcos, mas não é correspondida por ele preferir Janete. Se enche de esperança quando Lourdes mente que o jovem gosta dela, mas logo reconhece que é por Janete seu interesse, de quem ela se torna amiga depois. Sente muito a perda da mãe e se recusa a aceitar Lígia em sua casa, principalmente porque acredita que ela seja apaixonada por

seu tio Nelson e não por Miguel. Caminhando para o fim da trama, ela se apaixona por Bruno e perde o pai assassinado.

Bruno Simpson é um conceituado fotógrafo de sucesso que é apaixonado por Janete e faz parte da equipe de pesca de Nelson, seu melhor amigo. Ele é filho de Kleber Simpson (José Lewgoy), um milionário que era tutor de Nelson, com a *socialite* Stella Fraga Simpson. Stella é separada de Kleber há anos, mas nutre uma grande amizade pelo ex-marido. Além dele, também é amiga de Lucy e Miguel e têm um apreço por Lourdes. Excêntrica e muito agradável com as pessoas, Stella na verdade é uma mulher solitária e melancólica quando sua casa se silencia. Ela é atraída por homens mais jovens, vivendo uma sexualidade mais livre. Entretanto, se apaixona por Jaime (John Herbert), que na verdade é um golpista que lhe rouba algumas joias valiosas. No final da novela, decide começar uma carreira de atriz, provando para si que não é tarde para seguir seus sonhos.

Água Viva foi responsável por inaugurar nas obras de Gilberto Braga o suspense “quem matou?”, artifício advindo de romances policiais que já havia sido empregado em *O Astro* (1977) de Janete Clair. Mas é nas mãos de Braga que essa estratégia se populariza, se tornando uma marca de suas obras, como quando “parou” o Brasil no final do ano de 1988 com a pergunta “Quem matou Odete Roitman?”. Esta novela também contribuiu para consolidar seu estilo na grade das 20h, trazendo frequentemente o conflito de classes e gerações que norteiam suas histórias ambientadas na capital carioca.

5.4. Blazers, cores e ornamentos: as mulheres de *Água Viva* e o “pós-Malu”

Em *Água Viva* damos seguimento na análise visual das personagens que mais condizem com os objetos desse trabalho, seja pela posição de protagonista da trama, ou pela afinidade com os temas discutidos e a faixa etária próxima. Aqui, a figurinista muda, ficando a cargo de Helena Gastal criar o estilo de cada personagem que habitava o universo de Braga e Carlos. *Água Viva* foi a primeira telenovela que Gastal assinou o figurino, mas um ano antes, ela estreava na Rede Globo como assistente de Marília Carneiro em *Malu Mulher*.

Assim como fizemos com Júlia Matos, em *Água Viva* também daremos destaque a protagonista da trama. Entretanto, aqui não temos apenas Lígia nesse posto, mas também é possível considerar que, como a novela possui uma subtrama principal, Suely seja uma coprotagonista que possui destaque semelhante ao de Lígia. Mas, ressaltamos que apesar do tempo de tela parecido, Suely não movimentava nenhuma disputa por seu amor, sendo relegada

apenas ao interesse amoroso de Nelson enquanto este não pode ter Lígia. A disputa amorosa geralmente é a responsável por caracterizar a “mocinha” de uma novela, portanto, neste sentido, Lígia ocupa esse papel.

Lígia possui um visual coeso, sem oscilações em nenhuma fase de sua vida. Seu guarda-roupa é bem diverso, com vestidos, calças, *blazers*, saias, macacões, todos dentro das modelagens que se destacam nas revistas do período analisadas. A paleta de cores não segue uma linha, indo do branco e rosa até o marrom e vermelho escuro. Já entre os tecidos destaca-se o uso de materiais leves, poucas estampas e a calça jeans, que nesta novela aparece em menor escala, apesar de Lígia abrir uma loja que tinha o jeans como carro-chefe.

Figura 76: Closes de Lígia.



Fonte: *Print screen* do DVD de *Água Viva* capturado de acervo particular. À esquerda acima, Disco 1 aos 06 min e 10 seg. À esquerda abaixo, Disco 1 aos 54 min e 09 seg. À direita, Disco 1 aos 06 min e 10 seg.

Figura 77: Lígia em seu cotidiano.



Fonte: *Print screen* do DVD de *Água Viva* capturado de acervo particular. À esquerda, Disco 6 às 02h e 56 min. Ao meio, Disco 5 às 01h min e 56 min. À direita, Disco 9 às 01h e 20 min.

Figura 78: Lígia em seu cotidiano.



Fonte: *Print screen* do DVD de *Água Viva* capturado de acervo particular. À esquerda, Disco 2 às 01h e 50 min. Ao meio, Disco 3 aos 07 min e 12 seg. À direita, Disco 4 às 02h e 42 min.

Figura 79: Lígia em seu cotidiano.



Fonte: *Print screen* do DVD de *Água Viva* capturado de acervo particular. À esquerda, Disco 2 às 02h e 27 min. À direita, Disco 3 às 01h e 11 min.

O que nos chamou a atenção para o seu visual foi seu rosto e seus acessórios. Lígia nunca aparece com pouca maquiagem e sem acessórios – que são sempre de ouro e bem ostensivos, reafirmando seu pertencimento de classe – nem quando está se deitando para dormir. Os olhos são bem pintados, o batom com um tom terroso é presente, o cabelo é solto, mas sempre escovado para dar volume e as pulseiras, brincos e anéis de ouro vestem a personagem tanto de camisola quanto com uma roupa de noite. Em uma das cenas em que, viúva, Lígia está chorando em sua cama, há ainda um complemento para todo esse aparato: o salto alto. Não há nenhum “desmonte” da personagem em algumas situações, como ocorre com Júlia Matos, e muito menos com Malu. Lígia estaria com uma feminilidade mais próxima à dedicada Alice, mas com a inserção de aspectos mais “modernos”, como os frequentes *blazers* e calças que a personagem traja.

Figura 80: À esquerda, Lígia antes de dormir. À direita, pensando.



Fonte: *Print screen* do DVD de *Água Viva* capturado de acervo particular. À esquerda, Disco 1 aos 26 min e 11 seg. À direita, Disco 11 às 01h e 29 min.

Figura 81: Malu em casa.



Fonte: *Print screen* do episódio “Nossos casamentos hoje” de *Malu Mulher* capturado de acervo particular aos 18 min e 32 seg.

Percebe-se que nesta novela o *blazer* já era uma peça inserida no guarda-roupa feminino, independente da classe social ou da idade das personagens. Nas revistas *Claudia* e *Manequim* analisadas, os *blazers* são amplamente difundidos, em variados estilos, assim como em *Água Viva*, demonstrando a afinidade da figurinista com a moda do período. Na novela, eles sempre aparecem em cena com outros elementos a fim de criar possibilidades mais diversas do

feminino. Geralmente em tons claros, ou pelos menos tons que não são comuns para homens no período, com tecidos mais finos, ou estampados, acinturados e com ombreiras proeminentes. Geralmente, quando possuem ombreiras e é feito de um tecido estruturado, ganha um recorte acinturado, ou uma cor mais forte. Já quando tem um corte reto, no estilo de um paletó masculino, ganham cores menos sóbrias e são acompanhados de saias ou blusas com decote ou com muitos adornos como acessórios, maquiagem e salto alto. A figurinista sempre negocia o feminino dessa forma, em praticamente todas as personagens da trama. Em algumas como Lígia, Stella, e Lourdes o visual encontra-se sempre muito adornado, com acessórios de ouro, penteados e maquiagens fortes, principalmente por serem ou emularem uma aparência burguesa. Mas mesmo nas personagens de classe média e até nas jovens, essa negociação aparece, como veremos adiante.

Como não há muitas alterações no visual de Lígia no decorrer das fases da personagem, passemos para um olhar mais apurado em seu comportamento, que traz algumas pistas sobre algumas mudanças no que se refere à vivência feminina. Em sua primeira aparição no DVD, o espectador já sabe que Lígia é divorciada, estando em seu segundo casamento com Heitor Sampaio (Carlos Eduardo Dolabella) e que encontra dificuldades para dialogar com seu ex-marido, Sérgio (Milton Moraes). Quando sua amiga Selma (Tamara Taxman), que havia acabado de se separar e iria ficar hospedada na casa da protagonista, interrompe a discussão de Lígia e Sérgio ao chegar de viagem, a protagonista desabafa com ela: “sorte a sua não ter tido filho com aquele salafrário, porque filho com ex-marido, minha filha, é uma barra que eu vou te contar!”. A relação de Lígia com Sérgio é frequente, com negociações sobre o valor da pensão, discutindo visitas, entre outros. Quando ela se separa de Heitor, a discussão sobre a divisão de bens também aparece. No nível de comparação, em *Dancin' Days* a separação não é um tema tabu. Yolanda se divorcia de Horácio e Marisa de Beto, porém, a abordagem sobre as dificuldades da mulher descasada não existe. Temos, no máximo, Yolanda reivindicando a venda da boate e reclamando que depois de divorciada passou a ser menos convidada para os eventos sociais, pois as mulheres têm medo dela “roubar” seus maridos. Nada mais, pelo menos não no compilado lançado pela emissora. Em *Água Viva* essa abordagem dos problemas ocorre de forma mais aberta.

Acreditamos que o sucesso de *Malu Mulher* influenciou diretamente nessa mudança. Com uma heroína que em muitos episódios debatia sobre as dificuldades de ser uma mulher divorciada com uma filha para cuidar, parece que o seriado contribuiu para uma “naturalização”

dessa questão na televisão. A originalidade da produção não estava em apresentar uma protagonista divorciada, mas em, principalmente, trazer para a TV a discussão da vivência feminina pós divórcio. E conseguiu, pois em 1980 já veríamos na tela uma “mocinha” divorciada duas vezes e com dois filhos pequenos para criar na grade das 20h, no horário nobre da Rede Globo. Poderia até ser uma vontade de Gilberto Braga ter trazido tal questão dois anos antes, mas provavelmente encontraria dificuldades com a censura e com a própria audiência. Com a ascensão de Malu, era um sinal verde para os autores acelerarem com temas que se tornavam cada vez menos polêmicos

Retornando para a análise, Suely é uma personagem que requer atenção por ser a única que possui uma mudança em seu estilo no decorrer da trama. No início da novela, quando comissária de trem e à procura de um lar para Maria Helena, a coprotagonista veste blusas, vestidos, calças e saias jeans ajustadas em seu corpo. Os cabelos possuem um penteado simples, que indicam que ela se penteou sozinha ou que não dedicava muito tempo para isso. Entretanto, ela está sempre bem maquiada, com acessórios em ouro discretos e pequenos e unhas esmaltadas. Salientamos que os acessórios em ouro eram presentes até nas mulheres de classe média baixa, mostrando-se menores e mais delicados em razão do preço. A paleta de cores transita entre tons de rosa, azul, amarelo, normalmente mais claros.

Figura 82: Suely em seu cotidiano.



Fonte: *Print screen* do DVD de *Água Viva* capturado de acervo particular. À esquerda acima, Disco 3 às 01h e 08 min. À esquerda abaixo, Disco 2 aos 01 min e 36 seg. À direita, Disco 1 aos 09 min e 17 seg.

Figura 83: Closes no rosto de Suely.



Fonte: *Print screen* do DVD de *Água Viva* capturado de acervo particular. À esquerda, Disco 1 aos 04 min. À direita, Disco 1 às 01h e 03 min.

Quando Suely começa a se envolver com Nelson e trabalhar como secretária de Bruno, ela conseqüentemente passa a circular na alta sociedade. Com isso, seu visual sofre pequenas mudanças. Os cabelos ficam soltos, mas bem penteados, a maquiagem se intensifica e as roupas ganham tecidos mais caros, como a seda. O estilo romântico continua, com tons de rosa e pequenos detalhes bordados ganhando destaque. Esta é a fase que Suely se entrega ao amor e, conseqüentemente, a que seu visual se associa a mais elementos “femininos”, como os bordados, a cor rosa, o batom vermelho escuro e os demais que já compunham sua aparência. Interessante como esse esquema que vemos em Malu, Carminha e até mesmo em Alice se repete aqui.

Figura 84: Suely em seu cotidiano enquanto namora Nelson.



Fonte: *Print screen* do DVD de *Água Viva* capturado de acervo particular. À esquerda acima, Disco 7 aos 46 min e 40 seg. À esquerda abaixo, Disco 6 aos 44 min e 17 seg. À direita, Disco 7 às 01h e 41 min.

Porém, Suely possui um terceiro momento que é o que mais nos chamou a atenção. Enquanto está com Nelson, a personagem se encontra apaixonada, mas percebe que o sentimento não é recíproco, gerando uma angústia sobre aquela situação. Isto se modifica quando Jojô Besançon (Henriette Morineau), uma conhecida atriz francesa que está hospedada na casa de Stella, percebe a situação de Suely e a confronta, dizendo que a coprotagonista precisa encontrar um propósito de vida que não seja apenas o amor de Nelson. Nesse diálogo, destacamos:

“Ah eu tô envergonhada Suely, envergonhada! Porque com o seu comportamento você diminui o papel da mulher ao lado do homem. Eu me senti atingida e todas nós nos sentimos atingidas. Bruno me contou tudo [...] chorar assim pelos cantos, suspirar, entregar-se à melancolia, é uma coisa superada, que não interessa a ninguém e que afasta qualquer pessoa. E você cometeu esse erro sabe? Fez-se de boazinha, irmã de caridade, gerente de asilo, até freirinha lá de subúrbio que vive tirando da sua própria boca pra dar pros outros. Ah não, minha filha! [...] Você está humilde demais para com os homens. Os homens gostam, o que você pensa, de mulheres que dão o braço com segurança, que lhes acompanham com firmeza. Ah, é dessas mulheres que eles gostam e que respeitam! Agora de você o Nelson só pode ter pena... Pena misturada com ódio, com indignação...”

Nesta fala, quando Jojô critica esse papel feminino submisso de Suely, na verdade soa como uma crítica a um arquétipo construído desde os primórdios da telenovela: a mocinha sofredora. Uma mulher ingênua, submissa, que renuncia à sua felicidade em favor do próximo, que está na trama para agradar e jamais contestar. São mulheres que não importam o quanto sofram, não rompem com seus valores (os burgueses patriarcais, claro) e sempre terão sua

redenção no final, vivendo felizes com seu par romântico e aliviando o público que tanto torceu por aquele momento. São as personagens que deram o título de “namoradinha do Brasil” à Regina Duarte e que a atriz precisava exorcizar naquele momento em que os avanços femininos já não permitiam a identificação com elas. É verdade que na essência as protagonistas de novela ainda permanecem nestes arcos dramáticos, mas adaptações à realidade da mulher de cada período são feitas para gerar um engajamento das espectadoras com estas heroínas. A fala de Jojô evidencia que num mundo onde a luta feminista ganhava espaço e que tínhamos Malu contestando nos televisores, já não deveria haver mais Suelys. Assim como deveria se extinguir as Alices.

E após proferir esse discurso, Jojô convida Suely para trabalhar como sua assistente pessoal em Paris. Ela aceita e viaja para a França, retornando meses depois, a pedido de Jojô, para cuidar de alguns negócios da atriz no Brasil. Quando surge em cena pela primeira vez após a viagem, Suely aparece repaginada. Seus cabelos estão mais curtos e ela veste calça comprida, paletó, camisa abotoada, um laço gravata preto e um par de botas. A paleta de cores da cena transita entre os tons de marrom, muito comum nos homens do período e uma cor austera, adequada para o mundo do trabalho, ou seja, o mundo masculino.

Figura 85: Suely após voltar da Europa.



Fonte: *Print screen* do DVD 10 de *Água Viva* capturado de acervo particular. À esquerda, às 01h e 53 min. À direita, às 01h e 52 min.

É notável algumas inspirações para o novo visual de Suely em sua fase “independente” e “moderna”. A primeira referência está no corte um pouco abaixo das orelhas, semelhante ao estilo *la garçonne*, popularizado nos anos 1920.

Dizem que o termo originou-se da novela sensacionalista de Victor Margueritte, de 1922, *La Garçonne*, que conta a história de uma jovem progressista, que deixa a casa da família em busca de uma vida independente. O visual *garçonne* era antes uma aspiração que uma realidade já que relativamente poucas mulheres realmente experimentavam a liberdade social, econômica e política. (HAYE e MENDES, 2009, p. 52)

Em meio à aura de modernidade que rondava o pós Primeira Guerra, o *la garçonne* surgia como uma forma de consumo do *status* moderno, se tornando um visual icônico da “mulher independente”, mesmo que tal independência se realizasse apenas através do consumo. Helena Gastal, portanto, parece acionar uma emulação do corte *la garçonne* para construir essa ideia da mulher livre e emancipada em Suely. Frisamos que não era um corte comum para o período em que a novela era exibida, não sendo encontrado nas revistas analisadas e nem nas outras personagens pesquisadas. Dessa forma, a figurinista mescla os volumes do cabelo comuns do ano de 1980 com a altura do corte e a forma de escovar, com “voltinhas” para dentro características dos anos 1920. Ressaltamos que a própria Rede Globo já trabalhava com o estilo *la garçonne* em personagens contestadoras nas novelas que se passavam na década de 1920, como a Malvina de Elizabeth Savalla em *Gabriela* (1975) e a professora Nina de Regina Duarte da novela homônima (1977), o que demonstra já ser uma referência visual conhecida para os telespectadores.

Outra inspiração para o estilo da Suely “moderna” parece ser a própria Malu, ou melhor, a Malu “ativa”. O uso da gravata laço, a combinação do paletó estruturado com um corte reto junto com uma camisa abotoada, calça e o relógio de pulso são semelhantes a construção visual que Marília Carneiro, com a contribuição da própria Helena Gastal, fez para a “desquitadinha do Brasil”. A combinação de elementos “masculinos” e “femininos” também é presente nesta nova fase de Suely, ainda que com mais componentes de feminilidade que Malu, como o uso de cores mais fortes, estampas, cintos, blusas decotadas quando um conjunto de terno aparece. É perceptível que esse visual se inspira em Malu, pois combina elementos “masculinos” e “femininos” e aparece de acordo com o novo comportamento da protagonista, não havendo correspondência em nenhuma outra personagem de *Dancin’ Days* nem *Água Viva*. Dessa forma, é possível inferir que Malu parece ter possibilitado a inserção de um novo estilo para a mulher “moderna” e “emancipada” na televisão, ainda que mais ornamentado e “feminino” para se adequar ao horário das 20h. Nesta nova fase, Suely adotou uma criança mesmo solteira (um garoto negro), continuou trabalhando para se sustentar, recusou Nelson e terminou sem um

casamento (comum para todas as protagonistas). Seguindo a lógica de Malu, só era possível Suely vestir-se dessa forma.

Figura 86: Suely em seu cotidiano na fase final da novela.



Fonte: *Print screen* do DVD de *Água Viva* capturado de acervo particular. À esquerda, Disco 11 às 01h e 53 min. Ao meio, Disco 11 às 01h e 03 min. À direita, Disco 10 às 02h e 23 min.

Outra personagem que merece destaque nesta análise é Janete (interpretada por Lucélia Santos). Apesar da pouca idade, apenas 19 anos, os valores que a jovem defende e sua postura combativa a aproximam dos ideais feministas. Além disso, a partir dela é possível verificar uma mudança comportamental significativa nas novelas analisadas. O visual da personagem é composto por calças e jardineira jeans, camisetas com frases estampadas ou blusas mais justas, camisa social despojada e saias floridas. No meio da novela ela também veste *blazer*, mas são poucas aparições. Seu rosto é levemente maquiado, tendo um batom vermelho aparente às vezes, e os acessórios são presentes, porém pequenos e discretos, com destaque para as pulseiras. Seus cabelos são soltos ou presos em um coque que não parece elaborado, dando um aspecto de “natural” e despojado para o penteado.

Figura 87: Janete em seu cotidiano.



Fonte: *Print screen* do DVD de *Água Viva* capturado de acervo particular. À esquerda acima, 2 aos 01 min e 48 seg. À esquerda abaixo, Disco 2 às 02h e 53 min. À direita, Disco 1 às 02h e 55 min.

Figura 88: Janete em seu cotidiano.



Fonte: *Print screen* do DVD de *Água Viva* capturado de acervo particular. À esquerda, Disco 4 aos 45 min e 33 seg. Ao meio, Disco 2 às 02h e 07 min. À direita, Disco 2 às 01h e 56 min.

Figura 89: Janete em seu cotidiano caminhando para o fim da novela.



Fonte: *Print screen* do DVD de *Água Viva* capturado de acervo particular. À esquerda, Disco 7 às 02h e 52 min. Ao meio, Disco 10 às 01h e 23 min. À direita, Disco 6 aos 17 min e 14 seg.

O uso da calça jeans, como já ressaltamos, pode atribuir diversos significados de acordo com a combinação usada. Aqui o jeans não tem o aspecto de “elegância” que existe na combinação de Yolanda, pelo contrário, mantém seu significado de peça contestatória dado pela juventude (RAINHO, 2014; MÖELLER e SILVA, 2015). Isso se dá quando combinado com camisas sociais usadas para fora da calça, camisetas e pelo fato de terem um corte reto, sem cinto ou enfeites. Cria-se um visual *unisex* para a personagem, que aproxima Janete dos homens com quem contracena e a distancia das mulheres.

Figura 90: Acima, Janete em discussão com a família. Abaixo, com Marcos.



Fonte: *Print screen* do DVD de *Água Viva* capturado de acervo particular. Acima, Disco 2 aos 26 min e 13 seg. Abaixo, Disco 5 aos 50 min e 53 seg.

Essa aparência também é acionada pelo uso da jardineira jeans. De todas as personagens das novelas e produções seriadas investigadas nesse trabalho, Janete é a única que veste a peça. França (2021) retoma uma breve história da jardineira para explicar que o artigo já era compartilhado por homens e mulheres antes da ascensão do *unissex*. Foi usada por trabalhadores desde o século XIX; era frequente em homens e crianças até a Primeira Guerra, ganhando espaço no guarda-roupa feminino quando as mulheres foram recrutadas para o trabalho em fábricas; e após os dois conflitos mundiais, se tornaram comuns para algumas mulheres, passando por um processo de “feminização” da peça, confeccionadas em tecidos mais leves, com bolsos menores e mais ajustadas ao corpo, deixando-a menos prática e resistente. Quando confeccionada em jeans, ganhavam mais durabilidade e, pelo tecido ser a base da moda unissex, uma conotação de similitude entre homens, mulheres e até as crianças. Com isso, a

jardineira ficou relacionada com a “ruralidade, praticidade, modéstia e conforto” (FRANÇA, 2021, p. 312). A autora continua dizendo que em vista desses valores arraigados, a juventude *hippie* passou a usar a peça nas décadas de 1960 e 1970 e, dessa forma, o artigo ficou associado à ideia de jovialidade, sendo adotado por essa faixa etária. Entretanto, ressaltamos que mesmo nessas construções mais joviais e *unissex* que Gastal faz para a personagem, os elementos de feminilidade estão presentes, como a maquiagem e os acessórios e, no caso das jardineiras, uma blusa de babado por baixo ou uma camiseta de alça fina bem justa ao corpo, a fim de reafirmar as fronteiras de gênero, como também era comum no estilo *unissex* propagado pela imprensa de moda especializada (FRANÇA, 2021). Caminhando para o final da novela, as jardineiras de Janete deixam de ser os modelos confeccionados em jeans para modelagens mais femininas e com cores como rosa ou azul, como na figura 89.

Janete também ganhou *blazers* em seu guarda-roupa, mas como isso era comum em quase todas as personagens, acaba não sendo um dado tão significativo. Todavia, a jovem veste um conjunto de terno no casamento de Lígia e Miguel que carece de análise. Apesar de preferirmos não abordar as imagens de festas, momentos de exceção dos personagens, acreditamos que essa aparência necessite de atenção. Trata-se de um casamento, onde as roupas geralmente seguem a cartilha do vestido/saia para mulheres e ternos para os homens, bem nos ditames burgueses da elegância característica do século XIX. De acordo com Gilda de Mello e Souza (1987), nesse período, o homem já abdicava dos ornamentos sustentando uma aparência sóbria (e mais próxima ao seu cotidiano) para dar lugar de destaque para a mulher, esta sim detentora da beleza e das fantasias. Porém, Janete surge com um terno, com paletó estruturado de modelo “masculino” e calça de corte reto. Seus sapatos parecem ser baixos, mas não foi possível afirmar isto. Quando ela pergunta a Marcos se ele gostou, o jovem médico responde: “acho que está mais bonita que a noiva” e, aos risos, Janete diz: “não, não precisa exagerar, eu diria que o noivo”. Neste diálogo, fica claro a vontade da personagem de romper com o clichê binário dos casamentos e esfumçar as fronteiras de gênero. De fato, o visual de Janete se destaca das demais convidadas, que estão todas de vestidos ou saias com blusas, muito ornamentadas. Mas também não é tão próximo ao masculino, pois seu blazer é azul claro, com uma camisa salmão com gola de babado, uma flor grande na lapela, maquiagem forte, o coque que apesar de prender ainda marca o comprimento maior dos cabelos e os acessórios habituais da personagem, que são pequenos e discretos. Janete ganha um visual marcante para o evento que dialoga com sua personalidade contestadora. A personagem está mais centrada na

contestação geracional do que na de gênero e seu visual segue esta ideia. Os ideais feministas estão intrínsecos em Janete, mas é sua rejeição total aos valores burgueses como um todo que firmam a personagem. Dessa forma, sua aparência é mais próxima à juventude do que ao visual da “mulher emancipada”, ficando a última mais para Suely.

Figura 91: Janete de blazer no casamento de Lúgia e Miguel.



Fonte: *Print screen* do DVD 7 de *Água Viva* capturado de acervo particular. À esquerda, aos 20 min e 47 seg. À direita, aos 20 min e 55 seg.

Janete é a personagem mais subversiva da trama e seu comportamento destoa das mulheres de *Dancin' Days*. Falaremos sobre sua escolha profissional adiante, mas alguns pontos são interessantes aqui. A família de Janete, assim como a de Carminha, também luta com os problemas financeiros causados por Evaldo, mas a forma com que a história se desenrola é completamente diferente. No primeiro conflito da família, Evaldo revela não ter mais a metade do dinheiro para pagar o apartamento que ele e Irene compraram, comprometendo a mudança da família para o Leblon. Nesse momento, Evaldo ainda é um personagem apenas “enrolado”, assim como Alberico, que gasta seu dinheiro com jogos e “negócios” falidos. Mas aqui, seu tratamento será diferente do que o personagem de Mário Lago recebeu dois anos antes. Janete luta para que a tia não pague a parte do pai e possa realizar normalmente sua viagem à Europa, um sonho antigo de Irene para o qual ela juntou dinheiro por muito tempo. Enquanto Vilma e Evaldo tentam convencer Irene de que uma viagem é efêmera diante da compra de um apartamento (algo que os beneficiaria também), Janete defende que aquele é o sonho que a tia sempre teve. Quando Evaldo diz que ela não deveria influenciar a escolha da tia, Janete dispara: “eu não só acho que devia papai, eu acho que eu tenho obrigação!”. Sua mãe a repreende quando

ela começa a apontar as falhas de Evaldo, lembrando que ela não pode falar assim com seu pai, mas Janete não concorda e continua defendendo a viagem da tia no mesmo tom de voz que Evaldo. É interessante como a personagem explana todos os problemas familiares, apontando também a submissão de Irene para com Evaldo, que se acostumou a salvar o irmão dos apuros em que se metia.

Em *Água Viva*, o drama da família de mulheres que se sacrificam para conter os “estragos” do patriarca é semelhante ao da família de Alberico, mas é Janete que proporciona a desintegração desse esquema. Em *Dancin’ Days* havia uma proteção das personagens para evitar o confronto com Alberico. Carminha reclamava com o pai, mas nunca o desamparava, sempre sofria para encontrar uma solução que não ferisse a “honra” dele. Somente Verinha que, no fim da novela, revela para Carminha que aquele esquema patriarcal a incomoda e que por isso mudaria, pois não queria ficar “vivendo pro outro” como a personagem de Pepita Rodrigues fazia. Verinha até chega a criticar Alberico quando este reclama de Esther estar vendendo tapetes na feira para pagar contas da casa, mas não ganha apoio de nenhum outro membro nesta questão, e com isso escolhe não lidar mais com o problema, indo morar com Julia. Carminha amolece seu coração e até vende seu apartamento que era também seu sonho e seu passaporte para a emancipação. Em *Água Viva*, Irene cede à pressão do irmão, mas Janete logo aponta a hipocrisia da família e o maternalismo exagerado da tia.

A situação com Evaldo extrapola quando Lourdes Mesquita, em uma tentativa de afastar Janete de Marcos, contrata um detetive e coleta provas de que Evaldo está fazendo contrabando de joias no barco de Nelson. A vilã chantageia a jovem e diz que entregará as provas para a polícia caso ela decida continuar namorando Marcos. Depois de muito pensar e da pressão das mulheres de sua família e de Suely para que ela abandone Marcos e salve seu pai da prisão, Janete decide não ceder à chantagem e Evaldo acaba condenado. A jovem é muito criticada por sua família e por mulheres com visões mais conservadoras, como é o caso de Suely na primeira fase. Porém, Janete acha que agiu corretamente e que os problemas de sua família não lhe competem, principalmente quando se trata de apaziguar uma atitude criminosa. Esta ação é fruto de um pensamento geracional em uma sociedade onde o individualismo crescia abundantemente. Além disso, a decisão de Janete não parece ser tanto por amor a Marcos, mas também para cortar essa dependência familiar, que muitos jovens criticavam. O que estava em jogo era a afirmação de Janete como sujeito autônomo, que renegava os valores de seus pais.

Ao final da novela, Irene e Janete descobrem que Evaldo havia criado uma notícia falsa na imprensa para prejudicar Marcos e Stella e decidem confrontá-lo. Evaldo se sente humilhado e sai de casa deixando apenas um bilhete. Irene e Vilma choram muito desesperadas e Janete as consola, porém, a mãe da jovem aponta que a culpa é de Janete e Irene. Eis que Janete responde:

“[...] A culpa não é de ninguém! Ele é responsável! É maior, é adulto, tem quase 50 anos nas costas... ele não teve peito de ficar aqui e encarar porque ele sim tá sabendo o quanto de besteira que ele fez. Eu fui embora de casa porque ficar aqui morando com ele eu não ia aguentar mesmo! Ah, minha culpa querida? Não! Porque estou consciente de que eu não podia ter feito outra coisa. Decorrência natural de conflitos causados por ele. A tia Irene insinuou que ele tava sobrando, insinuou, mas tava errada? Tava errada porque pela primeira vez na vida tratou o velho como adulto, não da maneira maternalista como tá acostumada a tratar a vida inteira?”.

Adiante na conversa Janete diz para sua mãe:

“Especialmente você mamãe que tá aí julgando todo mundo, chamando o outro de pobre coitado, acusando ela de carrasco ao invés de parar pra analisar até que ponto essa sua posição de zero à esquerda nessa casa não contribuiu pras coisas chegarem nesse ponto também. Pensa! Ela pode ter sido responsável por ter falado a verdade pra ele na hora que deixou a emoção fluir, agora você, você é responsável por ter passado a vida inteira olhando loja e vitrine de loja, assistindo televisão e fingindo sempre que tava tudo bem. Pensa!”.

Esse diálogo evidencia o quanto Janete repudiava a submissão feminina, fosse da maneira do “cuidar” associado a maternidade que impunha a submissão da mulher, fosse o cumprimento do papel de dona de casa alienada.

De fato, comparar Alberico e Evaldo é complicado pois o primeiro não cometeu nenhum crime, apesar de causar transtornos financeiros à sua família. Mas a visão maternalista com que todas as personagens femininas de sua família o tratavam, com exceção de Verinha, se assemelha à posição de Irene e Vilma. O que chama a atenção aqui é que Carminha não era uma mulher de outra geração, tinha 28 anos, saída da juventude há pouco tempo e vivia de maneira muito dinâmica, trabalhando fora para se sustentar. Porém, os ideais mais progressistas ficam restritos aos personagens bem jovens, como Janete e Verinha que tinham 19 anos. Entretanto, pensamos que se *Dancin' Days* tivesse ido ao ar no ano de 1980, talvez o destino de Carminha fosse diferente. O sucesso de Malu poderia interferir no caminho que uma personagem que começou tão “moderna” seguiu. Assistir as duas novelas mostra como Carminhas ficaram no passado, na geração de Irenes, Vilmas e Alices. Eram os tempos de Janetes e Malus, que não sacrificariam sua vida em favor do sucesso masculino.

A última personagem para esta análise é Marcia (Natália do Vale). A filha de Lourdes é um objeto interessante pois está na mesma faixa etária de Malu, está situada no núcleo de classe média e trabalha na firma de organização de festas de sua mãe. Márcia possui duas fases na novela, sendo a primeira enquanto ainda é casada com Edir (Cláudio Cavalcanti) e a segunda quando se divorcia do marido e monta uma empresa junto com Heitor. Seu figurino sofre algumas alterações quando está descasada que carecem de observação. Márcia usa muitas calças jeans, alguns *blazers*, blusas com estampas ou bordados, saias e vestidos. A maquiagem é presente, assim como os acessórios, as unhas não aparentam estar esmaltadas, pelo menos não com cores fortes. Seus cabelos são soltos, mas escovados e os sapatos de salto alto são usuais.

Figura 92: Márcia em seu cotidiano.



Fonte: *Print screen* do DVD de *Água Viva* capturado de acervo particular. À esquerda acima, Disco 1 às 02h e 45 min. À esquerda abaixo, Disco 6 aos 04 min e 49 seg. À direita, Disco 6 às 02h e 02 min.

Figura 93: Márcia em seu cotidiano.



Fonte: *Print screen* do DVD de *Água Viva* capturado de acervo particular. À esquerda, Disco 4 aos 32 min e 32 seg. À direita, Disco 3 às 02h e 58 min.

Essa aparência se mantém por grande parte da novela, mas em um período específico, compreendido entre o DVD 7 e 9, o visual de Marcia se aproxima da aparência da “mulher emancipada” que Malu parece ter inaugurado, ou pelo menos popularizado, na televisão. Na imagem abaixo, Marcia descobre que Nelson é o pai de Maria Helena e se engaja em um debate sobre maternidade e paternidade com Edir, Nelson e Suely. Nesse momento, a aparência dela e de Edir são muito semelhantes, não só pela paleta de cores, mas pelas peças escolhidas e até os cortes de cabelo. Ambos estão de calças jeans, camisas entreabertas e cintos. Ao olharmos rápido na cena, fica evidente o estilo *unissex* acionado por Gastal. Porém, tal qual o próprio estilo, alguns elementos reforçam as fronteiras de gênero entre Edir e Marcia. A blusa dela possui um bordado no lado esquerdo do peito, enquanto a dele é lisa. As mangas dela sugerem um leve volume, comum nas modelagens “femininas”. O cinto de Marcia é mais fino, além da inserção de pulseiras em seus braços. A maquiagem reitera as fronteiras de gênero.

Figura 94: Márcia e Edir discutindo.



Fonte: *Print screen* do DVD 7 de *Água Viva* capturado de acervo particular às 01h e 57 min.

Em outra cena, dessa vez na casa de Miguel, Marcia está conversando com Lígia e Celeste e sua aparência se destaca. Suas roupas são muito próximas das de Miguel, desde a paleta de cores até a modelagem. Ambos usam a camisa entreaberta, um paletó estruturado em conjunto com uma calça de corte reto. Porém, outros elementos distanciam os personagens: a maquiagem, os acessórios e o salto alto. Celeste também veste um terno parecido, mas o tom de azul com a blusa rosa dão um toque “feminino” nas peças, além dos outros componentes da feminilidade. Noutro momento, Marcia confirma para Ligia que está separada de Edir. Ela se encontra vestida com uma camisa social branca e um blazer estruturado. Porém, a peça tem a cor rosa e se “feminiliza” ainda mais quando recebe um broche de lacinho.

Figura 95: Márcia em sua fase "descasada".



Fonte: *Print screen* do DVD de *Água Viva* capturado de acervo particular. À esquerda, Disco 9 aos 06 min e 12 seg. À direita, Disco 7 às 02h e 50 min.

Estes estilos comprovam que o figurino criado por Helena Gastal não tem tanta ligação com as cenas em específico, mas sim com determinadas fases da vida dos personagens. Márcia não aparecerá apenas com o estilo “mulher emancipada” e, principalmente nos momentos em que pede o divórcio ou quando se impõe sobre Edir, seu estilo retorna à feminilidade clássica. Edir se abre com Márcia dizendo que estava sentindo ciúme dela e por isso percebia que a amava e a personagem dispara:

“Sabe que durante dez anos você se acostumou a me ver como propriedade sua e de repente você entra numa sala e me vê com outro homem e te incomoda exatamente o contrário, o fato que eu não sou mais propriedade sua Edir, é só isso. Que eu posso fazer do meu corpo o que eu quiser, que eu posso... Não é amor Edir, é sentimento de posse, é outra coisa.”

Ao proferir essas palavras típicas dos ideais feministas, Márcia está vestida toda de rosa, com uma blusa e uma calça de seda adornada com maquiagem e acessórios. Janete também chega a se impor para Bruno falando que não orienta sua vida em torno do casamento, enquanto veste uma blusa rosa com casaquinho de tricô. Suely aparece com seu visual mais “Malu” para contar para seu irmão sobre sua nova fase, mas quando confronta Nelson, seu estilo é mais “feminino”, ainda que tendo peças provenientes do “masculino”. A *socialite* Stella Simpson surge com um look “emancipado” enquanto recebe a notícia de que foi seu ex-marido que matou Miguel.

Figura 96: Stella com o look da "mulher emancipada" enquanto recebe a notícia de que Kleber é o assassino de Miguel.



Fonte: *Print screen* do DVD 11 de *Água Viva* capturado de acervo particular aos 11 min e 56 seg.

Dessa forma, inferimos que os usos do “feminino” e “masculino” de acordo com as ações é uma característica de Marília Carneiro, não de Helena Gastal, e que as peças ganham determinadas conotações de acordo com alguns momentos das personagens, mas não são usadas para conferir um sentido visual em cada cena. Apenas Suely mantém o *look* “emancipada” até o fim. Consequentemente, ela é a única das analisadas que não condicionam sua vida por amor, pois Janete desiste de uma bolsa de estudos na Alemanha para ficar com Marcos e Marcia volta para Edir, impondo suas condições e revendo suas posições. Mas mesmo mantendo seu estilo, Suely se “feminiliza”, ganhando mais cores e estampas, reaproximando-a das demais personagens da trama como Lígia, Marcia e até Stella.

Salientamos também a percepção de que a faixa de horário parece contribuir para isso. A novela das 20h era e é uma vitrine, principalmente após *Dancin' Days*, de produtos para o telespectador, principalmente no que se refere à moda. Em seu livro, Marília Carneiro (2003) conta que passou a gostar da “brincadeira” de tentar adivinhar o que iria ser tendência na próxima estação para lançar como parte do figurino de um personagem. O departamento de figurinos da emissora tem claramente essa preocupação, a de lançar moda, vender, gerar lucros para que mais anunciantes queiram preencher suas vagas disponíveis de *merchandising* ou inundar seus intervalos de propagandas. Dessa forma, a telenovela das 20h fica responsável por lançar tendências de moda que cativem os telespectadores. É um espaço limitante para os profissionais, impedindo-os de apresentar mulheres menos ornamentadas ou com estilos mais

alternativos. Isto fica restrito às produções seriadas, o que se comprova aqui neste trabalho. Malu parece ter influenciado no estilo de personagens mais progressistas, mas não a ponto de terem uma aparência menos “feminina”. Esta última também parecia ser uma preocupação. Como produtos de uma Tecnologia do Gênero que funcionam para a manutenção de determinados valores binários, certamente havia um interesse na perpetuação de algumas regras.

Percebemos nas duas novelas a presença de uma “negociação dos sentidos”, conceito cunhado por Christine Gledhill (1988) que Heloísa Almeida (2015) utiliza para explicar as construções narrativas em *Malu Mulher*, como mencionamos anteriormente. Gledhill defende que nas produções culturais industrializadas ocorre uma coexistência de modelos femininos tradicionais, típicos do melodrama, com outros arquétipos de gênero mais modernos a fim de manter certa “realidade” nas narrativas, sendo alguns influenciados pela ascensão dos movimentos feministas.

As narrativas da indústria cultural, portanto, podem fazer referências a personagens femininas mais próximas do ideal feminista, construindo imagens que parecem adequadas ao “mundo moderno”, ao lado de outras imagens e construções que reforçam certos padrões de corporalidade da sociedade de consumo e as noções “tradicionais” de maternidade e amor conjugal. (ALMEIDA, 2015, p. 290)

Consideramos que tal processo ocorre nas telenovelas analisadas. Tanto *Dancin’ Days* quanto *Água Viva* trazem personagens contestadoras, trabalhadoras, feministas, assim como mulheres conservadoras, que vivem em função da família e que não se importam em desempenhar um papel feminino tradicional. Esse processo, inclusive, acontece em todas as produções analisadas neste trabalho e parece ser frequente nos produtos da Rede Globo. Porém, seguindo na perspectiva da Tecnologia do Gênero (LAURETIS, 1994), reiteramos que as “mocinhas” analisadas são constantemente mais tradicionais, ficando a cargo das coadjuvantes apresentarem esse viés progressista. No caso de *Dancin’ Days*, anterior à *Malu*, isto é ainda mais visível, sendo Julia uma mulher que condiciona sua vida para o amor romântico e maternal. Em *Água Viva*, no pós-*Malu*, já temos Lígia, uma mulher com uma vida laboral ativa desde que isso não prejudique seu lar, o que reforça seu papel tradicional. Já Suely, que era coprotagonista, rompe com esse ciclo no final, ao passo que também ganha cada vez menos destaque na trama, se tornando praticamente uma coadjuvante. Como defendemos acima, as “mocinhas”, ou seja, as protagonistas, são as que mais têm tempo de tela e, conseqüentemente,

as que tem o maior poder de influência nas audiências. Logo, é nelas que os modelos mais tradicionais se concentram, estando sempre de acordo com os valores burgueses e patriarcais.

Destacamos por último, que *Malu Mulher* inspirou uma mudança de comportamento acerca da sexualidade e do trabalho feminino nas telenovelas e esse, provavelmente, foi seu maior legado. Investigar duas novelas do mesmo autor com tão pouca distância temporal nos propiciou essa percepção sobre o assunto, principalmente no que tange ao campo profissional. Em *Dancin' Days*, o trabalho feminino era visto como uma necessidade ou uma punição às personagens. Yolanda só começa a trabalhar por estar precisando de dinheiro. Julia somente quando estava desamparada pelos homens que procurou e precisava se manter. Quando rompe com Bira e fica sem condições de manter seu estilo de vida, posterga a procura de um emprego. Ao ficar com Cacá, que era herdeiro, esta preocupação desaparece. Áurea passa por um processo semelhante ao de Yolanda. Também era lida como uma “vilã” menor na trama e enquanto não tem seu momento de redenção, sendo internada, revendo seu estilo de vida conservador, ela não descobre que na verdade Aníbal lhe deixou numa boa situação. Enquanto tem que “aprender” Áurea trabalha, mas após essa descoberta não se explora mais o tema.

O trabalho só é frequente para as personagens coadjuvantes da trama e mesmo assim em áreas “femininas”. Verinha começa como recepcionista da academia de Bira e depois vira modelo fotográfica; Carminha é professora de ginástica; Solange e Emília são donas de uma loja de decoração; Yolanda trabalha numa revista de moda; Áurea era secretária da empresa do pai e depois vai trabalhar como servidora pública, mas não se explica muito bem a função para avaliarmos. Somente Inês, a feminista, sonha com uma carreira a partir do estudo e numa área não tão generificada. Ela quer ser designer/arquiteta (não fica claro no DVD) e dá aulas de desenho num determinado momento para ajudar nas despesas da casa. Mas com a bonificação recebida do seguro de vida de seu pai, ela volta a se dedicar aos estudos. Ela também se recusa a abandonar sua carreira para acompanhar seu então noivo, Raulzinho, num trabalho distante. Mas nota-se que mesmo o desenho não sendo uma área especificamente “feminina”, ela trabalha ensinando, como professora e, esta sim, vista como “feminilizada” como vimos no segundo capítulo. No fim da novela, Marisa reconhece que precisa amadurecer e decide estudar, mas isso é mencionado em apenas uma cena de maneira breve.

Em *Água Viva* essa perspectiva muda completamente. Diferente da heroína de Sônia Braga, Lígia sonha em ter uma loja de roupas. Ela fala constantemente sobre essa vontade de “ir à luta”, ganhar seu próprio dinheiro, empreender. Mesmo quando Lígia se casa com Miguel,

que é dono de uma fortuna, a protagonista não abandona sua loja e continua trabalhando. Marcia sonha em ter seu próprio negócio e ser uma empresária bem-sucedida. No final da novela, ela volta para Edir – que era professor de história e adepto de um estilo de vida mais modesto – mas explica que ele terá que aceitar que ela é uma mulher que gosta de ganhar dinheiro e que não será ele o provedor da casa. Lourdes Mesquita também trabalha desde o início da trama em sua firma de organização de festas. Nessa telenovela é mais fácil contar quem são as mulheres que não trabalham do que as que trabalham, não ficando restrito apenas àquelas que o fazem para sobreviver. O trabalho perde o caráter punitivo e se torna um desejo para as mulheres, uma passagem para uma vida emancipada como prometem os ideais feministas de classe média que são amplamente difundidos em *Malu Mulher*. Além disso, também não se “premia” mais as mulheres retirando-as do trabalho, seja a partir do casamento ou pela estabilidade financeira.

Mas destacamos que essa visão era limitada principalmente para as mulheres de classe média, a classe que transita para a ascensão social. Nas burguesas, como Lucy ou Stella, este desejo não aflora. A primeira se vê sem perspectiva em um momento da narrativa e sua filha a aconselha a arranjar uma nova ocupação: ter um novo filho. Stella, no final, sente que também precisa modificar sua vida e começa a se envolver com o teatro, sendo mais um *hobby* do que uma profissão. O trabalho remunerado não é visto como um novo projeto de vida, somente para Sandrinha – a filha de Lucy e Miguel que é jovem – que deseja trabalhar com fotografia. Portanto, a vontade de trabalhar está mais concentrada nas mulheres das camadas médias e nas jovens burguesas, convergindo com a pesquisa de Prandi (1981) que vimos no segundo capítulo.

Em *Água Viva* o trabalho feminino permanece em áreas mais “feminilizadas”. Lígia trabalha com moda, Marcia e Lourdes com organização de eventos (lembramos que uma boa dona de casa burguesa deve saber recepcionar), Suely é comissária de trem e depois assistente, Celeste e Irene são secretárias na clínica de Miguel, entre outras. Além disso, nem sempre começam uma carreira a partir do estudo, mas também por um saber de classe, como é o caso de Lourdes e Marcia que são bem relacionadas na sociedade e investem no ramo das festas, da mesma forma que Yolanda se torna produtora de moda por circular na alta sociedade e reconhecer as últimas tendências. Está em Janete a mudança. A jovem contestadora da trama possui o desejo de cursar física nuclear, uma área vista como “masculina” devido à presença escassa de mulheres na área de ciências exatas naquele período. É a típica profissão que a educação básica jamais induziu as mulheres a ingressarem por não se relacionar com o ato de

cuidar ou servir, como vimos anteriormente. Em Malu, sua profissão também não se localiza numa área majoritariamente feminina e a sociologia, assim como a física, exigem formação superior para o ingresso no mercado de trabalho.

Por mais que *Água Viva* tenha uma abertura maior para a discussão do trabalho feminino, também veremos alguns discursos limitadores. Um exemplo é uma conversa entre Lígia e Miguel, enquanto os dois ainda estão se conhecendo, que expõe a opinião da personagem sobre o papel da mulher. Lígia diz:

“essa loja tá sendo um incentivo muito grande porque eu nunca tinha trabalhado e agora eu tô me sentindo mais segura, produzindo. Eu acho importante, desde que não atrapalhe minha vida de mãe, de dona de casa, porque eu sou mãe tipo bicho com os filhotes né. Eu acho que a coisa mais importante pra mim são meus filhos, que é uma coisa muito normal na mulher, mulher tem isso mais do que homem né”.

Esse parece ser o tom adotado para a abordagem do tema nas telenovelas. Enquanto *Malu Mulher* discute as dificuldades entre conciliar a maternidade e o trabalho, *Água Viva* reforça que a maternidade jamais pode ser colocada em segundo plano. Para os homens, a normalidade de abdicar ou terceirizar a educação de seus filhos. Para as mulheres, a necessidade de serem, em primeiro lugar, boas mães. Caso o trabalho prejudique, isto deve ser abandonado imediatamente, pois sua obrigação principal está nos cuidados com a família. Dessa forma, mantém-se os pilares do patriarcado.

Outra questão que se deve mencionar é que a ascensão social, mote das tramas de Gilberto Braga, também sofrem alterações com a valorização do trabalho feminino. Se em *Dancin' Days* Julia procura um casamento puramente por interesse para conseguir ascender, sem cogitar a possibilidade do trabalho, em *Água Viva* Lígia também enriquece pelo casamento, mas mantém seu empreendimento. Após Malu, não parece ser tão aceitável para as tramas que se propõem modernas investirem em mocinhas que esperam o príncipe encantado para serem sustentadas. O arquétipo da mulher trabalhadora será cada vez mais valorizado, acompanhando as mudanças sociais em curso. E encontra seu auge em outra produção de Braga, anos depois. O autor aprimora esses valores e em 1988 leva ao ar uma das protagonistas mais “batalhadoras” que a Rede Globo exibiu, a Raquel de *Vale Tudo*.

Curiosamente também interpretada por Regina Duarte, Raquel parece a “evolução” de Malu para o que a emissora considera adequada. Na trama, a heroína sofre um golpe da própria filha que vende a casa herdada de seu pai sem que ela saiba e foge para o Rio de Janeiro com todo o dinheiro da mãe. Raquel, que era guia turística em Foz do Iguaçu viaja até a cidade

maravilhosa para reencontrar a filha que ela acredita estar agindo sob influência. Ao chegar, ela não tem nenhum dinheiro e começa a vender sanduíches na praia para se sustentar. Seu pequeno projeto dá certo e ela junto, com um sócio, Poliana (Pedro Paulo Rangel), abrem um restaurante pequeno em um clube. Quando percebe que Maria de Fátima (Glória Pires) possui um desvio de caráter e fez de tudo para se tornar esposa de um milionário, Raquel promete que vencerá a partir de seu trabalho, para mostrar para a filha que é possível ascender sendo honesto no Brasil. Eis que a protagonista vence um concurso de culinária e vira sócia de Celina (Natalia Timberg), criando uma rede de restaurantes com mais de 24 unidades pelo Rio de Janeiro, além de serem responsáveis pelo *catering* de uma empresa aérea. Paralelo à toda essa trajetória de trabalho, Raquel vive seu amor com Ivan (Antônio Fagundes). No início, enquanto ainda vendia sanduíches na praia e cuidava de um pequeno restaurante, Raquel nunca deixava de cumprir com seus afazeres de boa esposa, mesmo sendo apenas namorados. Cotidianamente ela esperava Ivan com um belo jantar e os dois terminavam a cena em uma conversa na cama, indicando a relação sexual. Além disso, Raquel nunca reclamava de cansaço, reforçando sempre o quanto era grata por trabalhar. Na segunda fase, quando a personagem enriquece e perde Ivan devido a uma armação de Maria de Fátima, ela trabalha cada vez mais, sendo celebrada pelos personagens como uma referência.

Raquel é uma típica representante da “supermulher”, um arquétipo que parece ter sido inaugurado na teledramaturgia com a chegada de Malu²¹⁷ e que se aprimorou de acordo com os valores do patriarcado. É sim uma mulher que trabalha, mas que ama, que não esquece o lar, com fortes características maternas e, principalmente, que faz tudo isso sem reclamar. Esta parece ser a fórmula que a Rede Globo encontrou de equilibrar a “modernidade” de Malu: mantendo os avanços no que se refere ao trabalho e à sexualidade feminina, porém reafirmando alguns aspectos tradicionais do papel social feminino. Uma “supermulher” nos moldes da indústria não podia ser Malu, porque esta questionava sua condição. Muito menos Alice, porque esta era arcaica. Tinha que ser Raquel, que passava um dia debaixo de sol na praia e quando voltava para a casa ainda tinha disposição para servir seu amado, em cama e mesa. Um equilíbrio perfeito.

²¹⁷ Nas reportagens encontradas nos jornais *O Globo* e *Folha de S. Paulo*, eram constantes as reclamações e as afirmações de que Malu era uma “supermulher”, que dava conta de tudo. Este é um dos motivos que faz a produção refletir sobre a personagem e modificá-la na segunda temporada, como contamos acima.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho procurou conhecer, primordialmente, como a Rede Globo construiu a imagem de personagens que habitaram narrativas inspiradas em pautas discutidas nos movimentos feministas brasileiros entre os anos 1970-80. Concluímos que a figurinista Marília Carneiro propôs uma aparência calcada nos símbolos da história da moda que desde o final do século XVIII se tornaram códigos de vestuário que contribuíram para definir os papéis de gênero no que se refere à burguesia. Enquanto os homens experienciavam a vida moderna trajando calças, gravatas, coletes e paletós, as mulheres permaneciam no ambiente doméstico com suas roupas ornamentadas, de acordo com seu papel social: o de ser uma vitrine das posses de seu marido. Nas produções seriadas analisadas, essa lógica se mantém. Em *Malu Mulher*, a heroína que dava adeus ao seu papel de dona de casa em tempo integral para dar início à uma vivência emancipada, uma inserção na vida pública, é construída com os componentes do vestuário do homem burguês. Entretanto, isto só ocorre quando ela age, subverte, confronta. Quando é romântica, passiva e até conservadora, Malu aparece cercada dos elementos que se compreende como femininos, como saias, crochês, bordados e decotes.

Esse pensamento também ressoa na minissérie *Quem Ama Não Mata*. A construção de Alice, uma mulher submissa que termina assassinada pelo marido, se dá a partir de signos de feminilidade exacerbados. Ela chega a ter alguns comportamentos disruptivos em que é vestida com peças originalmente masculinas, como blazers e calças – mas sempre com uma modelagem, cor ou tecido adaptados para o guarda-roupa feminino. Todavia, apesar de seguir a premissa do feminino/passividade e masculino/ação, as mudanças no visual não são bruscas como as de Malu, que parece possuir dois guarda-roupas distintos, no qual ela escolhe as peças de acordo com sua personalidade. E nem poderia, pois não há em Alice a mesma vontade de quebrar sua tutela masculina e se inserir numa vida emancipada, como ocorre com a heroína feminista. De acordo com a lógica da figurinista, se a personagem interpretada por Marília Pêra não ocupava um novo espaço, não renascia como uma mulher moderna, não havia por que se vestir com elementos masculinos. Estes só deveriam aparecer quando subvertesse sua posição de submissão.

Dessa forma, ao se basear em códigos de aparência rígidos, Carneiro reforça em suas criações que o masculino é onde está o poder, o ideal; as frivolidades excessivas do feminino já não são compatíveis com uma vivência moderna, devendo ser relegadas ao passado, tempo

em que Alice também deveria estar. Por mais que a figurinista tenha destacado na entrevista cedida que procurava mostrar que para ganhar o mundo uma mulher não precisava “virar homem”, ela acaba reforçando com a criação do “estilo Malu” que feminino e masculino são posições distintas e estabelecidas. O problema não se encontra em utilizar o visual “masculinizado” para “ganhar o mundo”, pois isto era o caminho que a moda internacional seguia e que era sugerido para as mulheres. Em uma obra baseada na “realidade”, fazia sentido. Porém, a sua aplicação pontual é que reitera uma posição “inferior” ao feminino. Isto se agrava com Alice, que destaca que a feminilidade e a submissão são intrínsecas.

Por outro lado, é necessário ressaltar a perspicácia da figurinista em mesclar os elementos em uma composição até então original na televisão. Marília tinha o desafio de criar a aparência de uma mulher abertamente feminista, que rompesse com o estereótipo da feminista “macha” ao mesmo tempo que não reproduzisse todos os signos da feminilidade hegemônica burguesa tão criticados por alguns movimentos do período. Ao combinar os componentes do masculino e feminino que já estavam sendo feitos pela moda, como se confirma através das revistas especializadas observadas, ela criou um visual arrojado e moderno que era inovador para a emissora, que insistia em aparências mais ornamentadas e/ou feminilizadas em suas protagonistas de telenovelas. Além disso, ao realizar essa junção, Marília fez uma escolha segura, visto o caráter globalizado do estilo que já vinha sendo propagado não só nas revistas de moda, mas também no cinema hollywoodiano.

No caso de *Quem Ama Não Mata*, enfatizamos que ao colocar Alice como uma mulher extremamente “feminina”, Carneiro não abre precedentes para questionar a postura da personagem. Existe uma lógica machista que impera na sociedade brasileira que define quem é a “verdadeira” vítima em casos de feminicídio ou violência contra a mulher. E as roupas costumam ser usadas para contribuir na condenação ou na absolvição de homens com sua “honra” ferida. Os casos de feminicídio analisados mostram justamente isso. Uma das causas da fúria do companheiro de Maria Regina Souza Rocha concentrava-se no uso de roupas curtas pela esposa. O fato dela não estar “adequadamente” vestida contribuiu para que sua vida fosse retirada. Em casos de estupro, esse olhar se amplia e uma pergunta frequente é feita às vítimas: “que roupa você estava usando?”. Portanto, vestir Alice de uma maneira “adequada”, sem margem para qualquer apontamento, reforçava que aquela vítima não era “questionável”. Alice era uma vítima “perfeita”, mesmo que a produção e a trama insistissem que não.

Destacamos ainda sua habilidade em traduzir no visual das personagens, também mesclando os componentes do “feminino” e do “masculino”, o que a narrativa propõe em *Quem Ama Não Mata*. Com um estilo deslocado do que era visto na moda do período, Marília situa Alice visualmente como uma mulher tradicional, praticamente uma releitura dos anos 1950. Sua aparência antiquada está afinada com o comportamento da protagonista, e só ganha novos contornos quando esta vê seu casamento em crise, quando surgem peças frequentes nas revistas de moda do período. Como a narrativa retorna a protagonista ao seu casamento fracassado, indicando que aquela mulher submissa não conseguiu se modificar, Carneiro regressa ao estilo *démodé*. Com Laura o processo é parecido. Trajada com elementos que remetem à estética *hippie* que não possuem correspondentes visuais nas revistas analisadas, a irmã livre de Alice não era um modelo tão “adequado” na narrativa, tanto que abandona sua vida solitária para construir um lar com sua filha em uma cidade grande. Julia e Odete são os arquétipos celebrados, logo, os mais próximos às revistas de moda do período, tanto para mulheres jovens quanto maduras.

Ainda sobre o figurino, Marília Carneiro destaca que suas inspirações para as obras eram retiradas da realidade, do cotidiano em que estava inserida. Mas salientamos que este processo exige atenção. Assim como ela define, realidade e realismo são diferentes. A ideia, na verdade, concentrava-se em criar uma “estética do real”, que se aproximasse do cotidiano de mulheres de classe média – pela visão de uma mulher branca situada na Zona Sul do Rio de Janeiro – mas que gerasse desejo na telespectadora, possível consumidora dos anúncios publicitários ofertados na grade de programação da emissora. Dessa forma, a aparência, no caso de Malu, era menos ornamentada do que a das heroínas de telenovelas, mas ainda assim foi concebida para ser um modelo atraente de mulher moderna. Malu não havia abdicado da feminilidade e, mesmo com um estilo diferente do que era apresentado nas outras obras da Rede Globo, estava de acordo com a moda do período, não ameaçando as sólidas estruturas dos papéis de gênero.

É necessário reforçar aqui que as análises realizadas neste trabalho partiram de um olhar sobre o *mainstream*, tanto na moda, quanto nas produções audiovisuais. Reconhecemos que havia e há uma profusão de estilos e experimentações do ser mulher circulando no cotidiano da sociedade brasileira. Assim como produções cinematográficas de mulheres feministas que discutiam a condição feminina naquele momento. Mas como trabalhamos com as Tecnologias do Gênero, nosso foco se concentra nos modelos que são amplamente propagados. Por isso, procuramos o comparativo das obras de uma emissora que detém o monopólio da audiência,

com revistas femininas de grande circulação e com filmes hollywoodianos, a fim de compreender as normas e as mudanças nos espaços que são regidos por uma ordem burguesa-patriarcal.

No que se refere à comparação das telenovelas com os seriados, destacamos como a maternidade é um discurso imutável na televisão daquele momento. Mesmo com a chegada de mulheres com experiências mais emancipadas, como é o caso de Malu e Laura, o ser mãe ainda era (e talvez seja) representado como um dever e um desejo da mulher. Laura jamais poderia se desligar da maternidade, como muitos homens fazem com a paternidade. Já Malu, com toda a sua revolução, estremeceu diversas convenções, mas manteve o laço maternal intocável. Ela jamais pensou em abortar quando engravidou jovem e fora do casamento, ficando a cargo de Pedro Henrique sugerir isso e nutrir um rancor por ter abdicado de seus estudos. Mesmo Jô reforça que aquela escolha é apenas por ainda não ser a sua hora, pois sonha em ser mãe e ter uma família. Nas novelas analisadas, o assunto é abordado sempre com destaque. É possível encontrar algumas subversões do papel tradicional, como Suely faz com o processo de adoção sem um marido, mas o desejo de ser mãe permanece nas tramas como algo intrínseco à mulher, como primordial em suas vidas. Nas produções seriadas isto é mais diluído, discutindo as problemáticas que cercam esta abordagem quase mítica, mas ainda assim ela aparece como inerente ao papel feminino.

Quanto à Rede Globo, destacamos a sua astúcia em reescrever sua própria história. Forte apoiadora da Ditadura Militar no Brasil, a emissora de Marinho não hesitou em se tornar uma porta-voz do projeto político dos militares em troca de benefícios que facilitaram sua ascensão à liderança confortável da audiência. Reconhecendo o sucesso de tramas que abordavam temas mais próximos à realidade e o processo de modernização que ocorria no país, como *Beto Rockefeller* na TV Tupi, a Rede Globo percebeu o descompasso e reconfigurou sua teledramaturgia. Contratou autores que seguiam um projeto nacionalista engajado com um viés político de esquerda a fim de “modernizar” suas telenovelas. Entretanto, colocou-os em horários menos acessíveis para as massas, como uma maneira de captar a atenção de uma audiência intelectualizada. A cereja do bolo, nesse sentido, foi o lançamento do projeto *Séries Brasileiras* e das produções seriadas em geral. Coincidindo com a decadência dos militares no poder, a emissora investe em narrativas mais arrojadas, principalmente *Malu Mulher*, dando um pontapé em direção à desassociação de sua imagem com a do governo do qual era parceira. O seriado também contribuiu para remodelar a carreira da atriz Regina Duarte que, estagnada em papéis

de mocinhas ingênuas e casadoiras, procurava, desde 1975, desvincular-se deste arquétipo e abrir-se para interpretar diferentes tipos femininos.

Mesmo com outras produções seriadas que abordavam temas espinhosos, como foi o caso de *Ciranda Cirandinha*, é interessante perceber que a Rede Globo se apoiou, principalmente, nas pautas do feminismo. Em nossa visão, esta escolha não é aleatória. A audiência principal da sua teledramaturgia é composta de mulheres, os movimentos feministas já ecoavam nas ruas do país e o cinema hollywoodiano já celebrava novos modelos. Diante de um forte apelo desses assuntos com a faixa de espectadoras que eles queriam captar – mulheres intelectualizadas de classe média – foi seguro para a emissora investir na “agenda feminista” como vetor de mudanças. Mas salientamos que como os movimentos em torno da condição feminina são plurais e possuem suas próprias vertentes, a emissora trabalha com um viés específico: primordialmente as bandeiras do feminismo liberal branco de classe média. Sendo assim, conseguiu filtrar os temas que dialogavam com a ideologia capitalista em detrimento dos mais espinhosos. Importante ressaltar que isto é uma observação que parte do que foi apresentado nos episódios assistidos e no trabalho de análise da narrativa realizado por Heloísa Almeida, pois as reais intenções da produção podem ter sofrido sanções por parte da censura que imperava no país.

Mas enquanto *Malu Mulher* realmente foi pautada por um viés feminista, a outra produção que propunha-se discutir os crimes de gênero que chocavam o país no período, usou apenas do *slogan* para atrair audiência. *Quem Ama Não Mata* fica na superfície no que tange às perspectivas do feminismo, quase corroborando com a ideia de que os assassinatos de mulheres ocorriam por culpa do casal. Isso vai na contramão do que os movimentos do período, principalmente o homônimo que a Rede Globo se apropriou, lutavam para mostrar. Construíram os protagonistas baseados em figuras de exceção, deixando nas entrelinhas que tais crimes só ocorriam quando as partes eram extremas – submissas e machões. Quando na verdade, os movimentos procuravam e procuram destacar que as desigualdades de gênero levam homens “comuns” a crer no direito de decidir se a mulher deve ou não sobreviver caso não esteja de acordo com suas condições. O fato de haver uma pergunta instigante para a audiência sobre “quem matou?” já demonstrava que a violência contra a mulher não era o assunto principal.

Isto nos levou a perceber também como passado o momento de efervescência do feminismo, a Rede Globo congela algumas pautas. Após *Malu Mulher*, não vimos um programa que discutisse a condição feminina como se fez. Fica evidente que o lançamento servia para

remodelar a imagem da emissora, que sabia que era seguro para ela naquele momento apontar para um horizonte mais progressista. Com o fim da “onda” feminista que se propagou nos anos 1970 e 80, eles cessam os investimentos neste tipo de produção. Além disso, reescrevem a própria narrativa da obra. Como vimos na apresentação do DVD do seriado e dos textos do *Memória Globo*, a palavra “feminismo” é cortada do material de divulgação justamente quando o pós-feminismo surge para apagar os temas que feriam a sensibilidade das audiências conservadoras e despolitizar aqueles que conseguiram ser incorporados no discurso midiático, como a sexualidade e o trabalho. Isto é visível também em outras produções. Como mencionado na introdução, a telenovela *Dancin’ Days* foi lançada no *Globoplay* em fevereiro de 2023 e, nos poucos capítulos vistos já é possível perceber como a personagem Inês, que era questionadora e mencionada como uma mulher feminista, tinha destaque na trama. Enquanto no compacto lançado em 2011, Inês é praticamente apagada, tendo sua história reduzida à empecilho amoroso da heroína e o feminismo lembrado como algo depreciativo.

Pouco tempo depois, mais especificamente a partir de 2013, as discussões de gênero ganharam destaque no Brasil, inaugurando uma nova “onda feminista”. Com esse cenário favorável, o canal Viva reexibe *Malu Mulher*. Entretanto, os ares mudaram no país a partir de 2014, quando ocorreu um crescimento do conservadorismo na população brasileira, que culminou na eleição de um presidente de extrema-direita em 2018. Isto parece ter influenciado diretamente na memória que o seriado possui em seu acervo digital e na não divulgação deste em seu serviço de *streaming*. Inferimos, portanto, que o feminismo, assim como é apropriado para um discurso televisivo, também pode ser abandonado quando suas pautas já não interessam mais. Tal qual uma moda, a Rede Globo o usou para seus interesses, cativou um público específico, remodelou-se para os novos tempos e voltou à programação “normal”. Pelo menos até que seja necessário acioná-lo novamente.

Com o retorno de um governo de centro-esquerda no ano em que esta tese se encerra, talvez a emissora se adapte novamente e disponibilize um de seus produtos mais progressistas e de maior sucesso acerca da condição da mulher na sociedade brasileira. Atualmente, a emissora já conseguiu desvincular-se da extrema-direita – cuja ascensão contou com sua participação através da “cartilha antipetista” em seus jornais e telejornais – pelo menos para o grande público. Mas seus esforços parecem concentrados em reconquistar uma parcela da audiência evangélica e conservadora que vem preferindo outras programações da televisão aberta.

REFERÊNCIAS

- ABRAMO, Helena. **Cenas juvenis – punks e darks no espetáculo urbano**. São Paulo: Scritta, 1994.
- ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- Água Viva [Novela]. Direção: Roberto Talma. Produção: Antônio Chaves. Globo Marcas, 2015. 11 DVDs (33 horas).
- ALMEIDA, Heloisa Buarque de. **Telenovela, gênero e consumo: “muitas mais coisas.”**. Bauru: Editora EDUSC, 2003.
- ALMEIDA, Heloisa Buarque de. Pedagogia feminista no formato da teledramaturgia. In: MICELI, Sergio; PONTES, Heloisa (orgs.). **Cultura e sociedade: Brasil e Argentina**. São Paulo: Edusp, 2014, p.269-294.
- ALMEIDA, Heloisa Buarque de. "Classe média" para a indústria cultural. **Psicologia USP**, v. 26, p. 27-36, 2015.
- ALMEIDA, Heloisa Buarque de. Consumidoras e heroínas: gênero na telenovela. **Revista Estudos Feministas**, v. 15, p. 177-192, 2007.
- ALMEIDA, Heloisa Buarque de. De Malu a Mulher: gênero, sexualidade e feminismo na TV. In: Cancela, C.; Moutinho, L.; Simões, J. (Orgs.). **Raça, etnicidade, sexualidade e gênero em perspectiva comparada**. São Paulo, Ed. Terceiro Nomes, 2015, pp. 287-306.
- ALMEIDA, Heloisa Buarque de. Identificações afetivas: telenovelas e as interpretações das audiências. **Runa**, Ciudad Autónoma de Buenos Aires , v. 34, n. 2, 2013, p. 163-176.
- ALMEIDA, Heloisa Buarque de. Malu Mulher e o feminismo dos anos 1970 na TV Globo. in: GOULART, Ana Paula e SACRAMENTO, Igor (orgs.). **Televisão, História e Gêneros**, Rio de Janeiro, Editora Multifoco, 2014, pp. 192-235.
- ALMEIDA, Heloisa Buarque de. Trocando em miúdos: gênero e sexualidade na TV a partir de Malu Mulher. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 27, 2012, p. 125-137.
- ARRAES, Jarid. **Feminismo negro: sobre minorias dentro da minoria**. Disponível em: <https://www.revistaforum.com.br/digital/135/feminismo-negro-sobre-minorias-dentro-da-minoria/> Acesso em: 02 nov. 2021.

- AZEVEDO, Desirée. Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade (TFP). Disponível em: <<http://memorialdaresistencia.org.br/lugares/sociedade-brasileira-de-defesa-da-tradicao-familia-e-propriedade-tfp/>> Acesso em: 16 mar. 2023
- 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: Editora Contexto, 2018, p. 15-35.
- BARD, Christine. **Une histoire politique dupantalón**. Paris: Éditions du Seuil, 2010.
- BASSANEZI, Carla. Mulheres dos Anos Dourados. In: DEL PRIORE, Mary. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo, Unesp, 2004, p. 607-639.
- BAUMAN, Zygmunt. **Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: a experiência vivida**. Tradução por Sérgio Millet. 3ª Edição. Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BERGAMO, Alexandre. A reconfiguração do público. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **História da televisão no Brasil: Do início aos dias de hoje**. São Paulo: Editora Contexto, 2018, p. 59-83.
- BLAY, Eva Alterman. Violência contra a mulher e políticas públicas. **Estudos avançados**, v. 17, 2003, p. 87-98.
- BONADIO, Maria Cláudia. Trajetória e consumos de uma imagem: as meias de lurex de Dancin' Days, entre a moda brasileira e os "felizes" anos 70. 2018. **Acervo**, [S. l.], v. 31, n. 2, p. 86-104, 2018. Disponível em: <https://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/913>. Acesso em: 18 dez. 2022.
- BONADIO, Maria Cláudia; GUIMARÃES, Maria Eduarda Araujo. A moda brasileira e as telenovelas: consumo e visualidade (1978 – 2001). In: DEBOM, Paulo; SILVA, Camila Borges da.; MONTELEONE, Joana. **A história na moda, a moda na história**. São Paulo: Alameda, 2019, p. 155-180.
- BORGES, Adélia. De Atenas a Los Angeles. **Mulherio**, n. 16. São Paulo, maio/junho de 1984.
- BRANDÃO, Cristina. As primeiras produções teleficcionais. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **História da televisão no Brasil: Do início aos dias de hoje**. São Paulo: Editora Contexto, 2018, p. 37-55.

- BRUSCHINI, Cristina. Mulher e trabalho: uma avaliação da Década da Mulher (1975-1985). In: CARVALHO, Nanci Valadares de. (Org.). **A condição feminina**. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais, 1988, p. 124-142.
- BUCCI, Eugênio. **Roberto Marinho: Um jornalista e seu boneco imaginário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- BUENO, Heitor Campos. **Querida amiga Marta: sexualidade, feminismo e poder no programa TV Mulher**. 2015. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em História) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Florianópolis: Edusc, 2004.
- CABRAL, Gabriela Soares. A mulher moderna vai a Hollywood: a representação de feminilidade no editorial de moda da Rhodia Têxtil em parceria com a revista Claudia (abril de 1967). **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 29, 2021. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/anaismp/a/yLJNHLGhKZsRRm4BTsBHLc/>> Acesso em: 15 17 jan. 2022.
- CALANCA, Daniela. **História Social da Moda**. 2. ed. Tradução: Renato Ambrósio. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2011.
- CAMINHA, Marina. A proposta realista e dramaturgia televisiva: uma análise de Ciranda Cirandinha e a representação juvenil nos anos 70. **Trabalho apresentado**, Colóquio Internacional Televisão e Realidade, 2008.
- CAMPOS, Marta Silva; TEIXEIRA, Solange Maria. Gênero, família e proteção social: as desigualdades fomentadas pela política social. **Revista Katálysis**, v. 13, p. 20-28, 2010. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rk/a/fmXdwG7SdXBgJtVcVvHjqVp/abstract/?lang=pt>> Acesso em: 30 mai. 2021.
- CARDOSO, Elizabeth. Imprensa feminista brasileira pós-1974. **Revista Estudos Feministas**. Vol. 12., 2004, p. 37-55. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/10222>> Acesso em: 25 out. 2021.
- CARLI, Ana Mery de. **O corpo no cinema: variações do feminino**. 2007. Tese de Doutorado – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4976>> Acesso em: 10 nov. 2021.
- CARNEIRO, Marília. **Marília Carneiro no camarim das oito**. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2003.

CARNEIRO, Marília. Entrevista I. [24 mai. 2022]. Entrevistador: Laise Lutz Condé de Castro. Juiz de Fora, 2022. 1 arquivo .mp3 (41 min.).

CASTRO, Ana Lúcia de. Culto ao corpo: identidades e estilos de vida. In: **Anais do VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro**, Coimbra, 2004.

CASTRO, Laise Lutz Condé de. **O vestir é político: Discussões acerca dos ideais de vestuário na imprensa alternativa feminista brasileira nos anos 1975-85**. 2018. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens) – Departamento de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora.

CASTRO, Laise Lutz Condé de. Beleza é fundamental sim, mas é essa beleza que queremos?: a aparência feminina nas páginas do jornal feminista Mulherio. **dObra [s]–revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, n. 30, 2020, p. 223-242. Disponível em: < <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1243>> Acesso em: 05 jan. 2022.

CASTRO, Mayra Corrêa. Feminismo prêt-à-porter: significação da aparência na imprensa feminina e feminista do Brasil. **Cadernos AEL**, Campinas, v. 2, n. 3/4, 1996, p. 111-152. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/ael/article/view/2615>>. Acesso em: 14 dez. 2021.

CASTRO, Thell de. Das novelas para a cadeia: Atriz de O Bem-Amado chocou o Brasil ao matar o marido. Disponível em: <<https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/das-novelas-para-cadeia-atriz-de-o-bem-amado-chocou-o-brasil-ao-matar-o-marido-52267>> Acesso em: 20 mar. 2023.

CERQUEIRA, Fábio Vergara; SANTOS, Denise Ondina Marroni dos. A camisola do dia: patrimônio têxtil da cultura material nupcial (Rio Grande do Sul, do início a meados do século XX). **Estudos Históricos (Rio de Janeiro)**, v. 24, 2011, p. 305-330. Disponível em: < <https://www.scielo.br/j/eh/a/zVBCWy97GPZmVg5QdKDW4Kf/abstract/?lang=pt>> Acesso em 08 dez. 2022.

CHAGAS, Genira. A saga do Clube de Mães da Zona Sul. **Jornal UNESP**, 2010. Disponível em: <<http://www.unesp.br/aci/jornal/257/ciencias-humanas.php>> Acesso em: 14 de out. 2021.

CHAMUSCA, Tess. O GNT entra em uma Saia Justa: articulações entre identidade de marca e relações de gênero. **Revista Fronteiras**, v. 21, n. 2, 2019, p.79-91. Disponível em: < <https://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2019.212.08/60747259>>

Acesso em: 24 jul. 2022.

CHRYSTUS, Mirian. Entrevista I. [29 mar. 2022]. Entrevistador: Laise Lutz Condé de Castro. Juiz de Fora, 2022. 1 arquivo .mp3 (1 h 23 min.).

CLARO, Pricila Del. **Uma leitura crítica de Fala baixo, senão eu grito, de Leilah Assumpção**. 2015. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antonio. **Dicionário crítico de gênero**. Dourados: Ed. Universidade Federal da Grande Dourados, 2019.

COPPI, Milena. **Despedida de casado’, novela da TV Globo, é censurada pela ditadura em 1976**. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/despedita-de-casado-novela-da-tv-globo-censurada-pela-ditadura-em-1976-20572195>> Acesso em: 28 out. 2021.

CORRÊA, Mariza. Do feminismo aos estudos de gênero no Brasil: um exemplo pessoal. **Cadernos Pagu**, n. 16, 2001, p. 13-30. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n16/n16a02.pdf>> Acesso em: 23 set. 2021.

COSTA, Cristiane. **Eu compro essa mulher – romance e consumo nas telenovelas brasileiras e mexicanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000,

COSTA, Francisco Araujo da. O figurino como elemento essencial da narrativa. **Sessões do imaginário**, v. 7, n. 8, 2002.

COSTA, Maria Paula. **Entre o sonho e o consumo: as representações femininas na Revista Claudia (1961 – 1985)**. 2009. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/103141>> Acesso em: 20 jan. 2022.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade nas roupas**. São Paulo: Senac, 2006.

D'ACCI, Julie. **Defining women: Television and the case of Cagney & Lacey**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1994.

Dancin’ Days [Novela]. Direção: Daniel Filho. Produção: Maria Carmem Barbosa, Almeida Santos. Globo Marcas, 2011. 12 DVDs (38 horas e 02 min.).

DIAS, Francielly de Brites Costa. **TV Mulher: do passado ao presente: a construção da memória sobre a representação feminina**. 2018. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

- DOW, Bonnie J. Hegemony, feminist criticism and The Mary Tyler Moore Show. **Critical Studies in Media Communication**, v. 7, n. 3, 1990, p. 261-274.
- ELIAS, Norbert. **A Sociedade dos Indivíduos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- ENGELS, Friedrich. **A origem da família, do Estado e da propriedade privada**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.
- ERGAS, Yasmine. O sujeito mulher. O feminismo dos anos 1960-1980. In. DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das mulheres no Ocidente**. Porto: Afrontamento, v. 1, 1991. p. 583-611.
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**. São Paulo: Elefante, 2017.
- FRANÇA, Maureen Schaefer. Juventude" transada": moda como tecnologia de gênero na revista Pop (anos 1970). 2021. Tese (Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba.
- FREIRE FILHO, João. Mídia, estereótipo e representação das minorias. **Revista Eco-Pós**, v. 7, n. 2, 2004, p. 45-71.
- FREIRE FILHO, João. Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias. **Revista Famecos**, v. 12, n. 28, 2005, p. 18-29.
- FILHO, Daniel. **O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001
- FILHO, J Paz. **Cláudia Lessin: crime sem punição que entrou para a história do Brasil**. Disponível em: <<https://blogdopaz.com.br/claudia-lessin-crime-sem-punicao-que-entrou-para-a-historia-do-brasil/>> Acesso em: 06 jul. 2021.
- FRIEDAN, Betty. **Mística feminina: o livro que inspirou a revolta das mulheres americanas**. Tradução: Áurea B. Weissenberg. Petrópolis, RJ: Vozes Limitada, 1971.
- FORATO, Thiago. **Há 65 anos, Hebe empoderava mulheres e ganhava fama como apresentadora de TV**. Disponível em: <<https://natelinha.uol.com.br/televisao/2020/03/07/ha-65-anos-hebe-empoderava-mulheres-e-ganhava-fama-como-apresentadora-de-tv-141855.php>> Acesso em 03 nov. 2021.
- GARRETT, Roberta. **Post modern chick flicks: The return of the woman's film**. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. São Paulo: Unesp, 1993.
- GOMES, Dias. **Roque Santeiro ou O Berço do Herói**. Rio de Janeiro: Editora TecnoPrint, 1991.

- GRISARD, Dominique. Real Men Wear Pink? A Gender History of Color. In. BLASZCZYK, Regina Lee; SPIEKERMANN, Uwe. **Bright modernity: color, commerce, and consumer culture**. Springer International Publishing, 2017.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Editorial, 2003.
- HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- HAMBURGER, Esther. A expansão do "feminino" no espaço público brasileiro: novelas de televisão nas décadas de 1970 e 80. **Revista Estudos Feministas**, v. 15, 2007, p. 153-175.
- HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 2015.
- HARVEY, John. **Homens de preto**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- HAYE, Amy de La; MENDES, Valerie. **A moda do século XX**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos – o breve século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- INSTITUTO MARIA DA PENHA. Disponível em: <<https://www.institutomariadapenha.org.br/quem-e-maria-da-penha.html>> Acesso em: 04 ago. 2022.
- IRIGARAY, Luce. A questão do outro. **Labrys, Estudos Feministas**, n. 1-2, 2002, p. 1-12. Disponível em: <<http://www.historiacultural.mpbnet.com.br/feminismo/irigaray1.pdf>> Acesso em: 26 out. 2021.
- KEATON, Diane. **Diane Keaton Agora e Sempre: memórias**. Tradução: Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.
- LAGRAVE, Rose-Marie. Uma emancipação sob tutela. Educação e trabalho das mulheres no século XX. In. DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das mulheres no Ocidente**. Porto: Afrontamento, v. 1, 1991. p. 505-543.
- LASCH, Christopher. **A cultura do narcisismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.
- LE BRETON, David. A sociologia do corpo. Tradução: Sônia M. S. Furhmann. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.

- LEITE, Rosalina Santa Cruz; TELES, Amelinha. **Da guerrilha à imprensa feminista: a construção do feminismo pós-luta armada no Brasil (1975-1980)**. São Paulo: Intermeios, 2013.
- LEWIN, Helena. Educação e força de trabalho feminina no Brasil. **Cadernos De Pesquisa**, n.32, 1980, p. 45-59.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- LIPOVETSKY, Gilles. **A Felicidade Paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- LUCA, Tania Regina de. Imprensa feminina: Mulher em revista. In. PINSKY, Carla; PEDRO, Joana. (Org). **Nova História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012. p. 238-259.
- MAIA, Paulo Roberto de Azevedo. Programas televisivos no Brasil, na década de 1970: entre a cooperação e a luta contra o regime civil-militar. **Métis: história & cultura**, v. 16, n. 31, 2017. Disponível em: < <http://ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/view/4882>> Acesso em: 10 abr. 2021.
- Malu Mulher [Seriado]. Direção: Daniel Filho. Produção: Maria Carmem Barbosa. Globo Marcas, 2006. 2 DVDs (8 horas).
- MARSON, M. I. Da feminista "macha" aos homens sensíveis: O feminismo no Brasil e as (des)construções das Identidades sexuais. **Cadernos AEL: Mulher, História e Feminismo**. Campinas, vol. 2, n. 3/4, 1996. Disponível em: < http://segall.ifch.unicamp.br/publicacoes_ael/index.php/cadernos_ael/issue/view/13> Acesso em: 07 jul. 2021.
- MATIAS, Karina. **'Malu Mulher' não votaria em Bolsonaro, afirma Daniel Filho, criador da série, que completa 40 anos**. Disponível em: <<https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2019/05/malu-mulher-nao-votaria-em-bolsonaro-afirma-daniel-filho-criador-da-serie-que-completa-40-anos.shtml>> Acesso em: 05 jan. 2022.
- MATTOS, Laura. **Herói mutilado: Roque Santeiro e os bastidores da censura à TV na ditadura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. **O Carnaval das imagens: a ficção na TV**. Tradução: Suzana Calazans. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1989.
- MCROBBIE, Angela. **The aftermath of feminism: Gender, culture and social change**. London: Sage, 2009.

MELITO, Leandro. **Conheça a história do movimento pela Anistia no Brasil**. Disponível em: <<http://www.ebc.com.br/cidadania/2014/08/conheca-a-historia-do-movimento-pela-anistia>> Acesso em: 22 out. 2021.

MEMÓRIA GLOBO. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/series/amizade-colorida/>> Acesso em: 07 jul. 2021.

MEMÓRIA GLOBO. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/series/armacao-ilimitada/o-programa/>> Acesso em: 10 jul. 2021.

MEMÓRIA GLOBO. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/series/carga-pesada/>> Acesso em: 06 jul. 2021.

MEMÓRIA GLOBO. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/series/ciranda-cirandinha/curiosidades/>> Acesso em: 05 jul. 2021.

MEMÓRIA GLOBO. Disponível em: <<<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/humor/a-grande-familia-1a-versao/>>> Acesso em: 05 jul. 2021.

MEMÓRIA GLOBO. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/series/malu-mulher/bastidores/>> Acesso em: 06 fev. 2023

MEMÓRIA GLOBO. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/brilhante/noticia/bastidores.ghtml>> Acesso em: 03 ago. 2022.

MEMÓRIA GLOBO. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/series/obrigado-doutor/>> Acesso em: 07 jul. 2021.

MEMÓRIA GLOBO. Disponível em: <<<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisséries/quem-ama-nao-mata/>>> Acesso em: 15 fev. 2023.

- MEMÓRIA GLOBO. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/auditorio-e-variedades/tv-mulher/tv-mulher-estreia.htm>>. Acesso em: 17 nov. 2021.
- MEMÓRIAS DA DITADURA. Disponível em: <<http://memoriasdeditadura.org.br/periodos-da-ditadura/>> Acesso em: 16 jul. 2021.
- MITTEL, Jason. **Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling** (kindle edition). New York: New York University Press, 2015.
- MÖLLER, Eliza Dias; SILVA, Elisabeth Murilho da. " A juventude da beleza:": a moda e o comportamento juvenil na revista *Veja* de 1980. **Principia: Caminhos da Iniciação Científica**, v. 18, n. 1, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/principia/article/view/29781/20220>> Acesso em: 14 jan. 2023.
- MORAES, Maria Lygia Quartim de. **A experiência feminista dos anos setenta**. São Paulo: UNESP, 1990.
- MORENO, Rachel. De feminismo, de feministas, de mulheres. In: CARVALHO, Nanci Valadares de. **A condição feminina**. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais, 1988, p. 44-51.
- MORENO, Rachel. **A imagem da mulher na mídia: controle social comparado**. São Paulo: Expressão Popular, 2017.
- MORGADO, Débora Pinguello. **Cozinhar e decorar: mulheres entre panos, objetos e comidas (1967-1972)**. 2017. Dissertação (Programa de Pós-graduação em História) – Departamento Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Estadual de Maringá, Maringá. Disponível em: <<http://repositorio.uem.br:8080/jspui/handle/1/4593>> Acesso em: 08 dez. 2021.
- MOVSHOVITZ, Howard. The Delusion of Hollywood's "Women's Films". **Frontiers: A Journal of Women Studies**, 1979, p. 9-13. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/3346660>> Acesso em: 12 nov. 2021.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 437-453.
- MULVEY, Laura. Melodrama inside and outside the home. In: **Visual and Other Pleasures**. Palgrave Macmillan, London, 1989. p. 63-77.

MURAKAWA, Fábio. **Mulher de direita é mais bonita e higiênica, diz Eduardo Bolsonaro**. Disponível em: <<https://valor.globo.com/politica/noticia/2018/09/30/mulher-de-direita-e-mais-bonita-e-higienica-diz-eduardo-bolsonaro.ghtml>> Acesso em 05 dez. 2021.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela: História e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Educação sindical em São Bernardo nos anos setenta e oitenta. **Revista de Sociologia e Política**, 1999, p.153-174. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rsocp/a/wBW9qC8ktjfFv8tmnK9pq7w/?lang=pt&format=html>> Acesso em: 05 out. 2021.

PASTOUREAU, Michel; SIMONNET, Dominique. **Breve historia de los colores**. Barcelona: Grupo Planeta (GBS), 2006.

PEDRO, Joana Maria. Narrativas fundadoras do feminismo: poderes e conflitos (1970- 1978). **Revista Brasileira de História**, v. 26, n. 52, 2006, p. 249-272. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882006000200011> Acesso em: 19 out. 2021.

PEDRO, Joana Maria. O Feminismo de “Segunda Onda”: Corpo, prazer e trabalho. In: PINSKY, C. B.; PEDRO, J. M. (Org). **Nova História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012. p. 238-259.

PELEGRINI, Christian; SILVA, Beatriz. Os sitcoms engajados dos anos 1970: uma análise de The Mary Tyler Moore e All in the family. In: ALMEIDA, Rogério de; BECCARI, Marcos (Org.). **Fluxos culturais: arte, educação, comunicação e mídias**. São Paulo: FEUSP, 2017, p. 108-132.

PELEGRINI, Christian. Aspectos do personagem no audiovisual: uma abordagem pela narratologia transmidiática. In: MUANNIS, Felipe.; PELEGRINI, Christian (Org.) **Perspectivas do audiovisual contemporâneo: urgências, conteúdos e espaços**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2019, p.137-152.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

PRAIA DOS OSSOS: **O crime da praia dos ossos**. [Locução de]: Branca Vianna. Rio de Janeiro. 2020. Rádio. Novelo. Podcast. Disponível em: <https://www.radionovelo.com.br/praiadosossos/o-crime-da-praia-dos-ossos>. Acesso em: 05 set. 2022.

PRAIA DOS OSSOS: **O julgamento**. [Locução de]: Branca Vianna. Rio de Janeiro. 2020. Rádio Novelo. Podcast. Disponível em: <https://www.radionovelo.com.br/praiadosossos/o-julgamento>. Acesso em: 06 set. 2022.

PRAIA DOS OSSOS: **Ângela**. [Locução de]: Branca Vianna. Rio de Janeiro. 2020. Rádio Novelo. Podcast. Disponível em: <https://www.radionovelo.com.br/praiadosossos/angela>. Acesso em: 06 set. 2022.

PRAIA DOS OSSOS: **Três crimes**. [Locução de]: Branca Vianna. Rio de Janeiro. 2020. Rádio Novelo. Podcast. Disponível em: <https://www.radionovelo.com.br/praiadosossos/tres-crimes>. Acesso em: 07 set. 2022.

PRAIA DOS OSSOS: **A pantera**. [Locução de]: Branca Vianna. Rio de Janeiro. 2020. Rádio Novelo. Podcast. Disponível em: <https://www.radionovelo.com.br/praiadosossos/a-pantera>. Acesso em: 07 set. 2022. PRAIA DOS OSSOS: **Doca**. [Locução de]: Branca Vianna. Rio de Janeiro. 2020. Rádio Novelo. Podcast. Disponível em: <https://www.radionovelo.com.br/praiadosossos/doca>. Acesso em: 08 set. 2022.

PRAIA DOS OSSOS: **Quem ama não mata**. [Locução de]: Branca Vianna. Rio de Janeiro. 2020. Rádio Novelo. Podcast. Disponível em: <https://www.radionovelo.com.br/praiadosossos/quem-ama-nao-mata>. Acesso em: 08 set. 2022.

PRANDI, José Reginaldo. A mulher e o papel de dona-de-casa: representações e estereótipos. **Revista de Antropologia**, v.24, 1981, p. 109-121.

RAGO, Margareth. Adeus ao feminismo? Feminismo e (pós) modernidade no Brasil. **Cadernos AEL**, v. 2, n. 3/4, 1996, p. 11-43.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. **Moda e revolução nos anos 1960**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2014.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980**. São Paulo: Annablume, 2004.

RAMOS, Margarita Danielle. **Assassinato de mulheres [manuscrito]: um estudo sobre a alegação, ainda aceita, da legítima defesa da honra em julgamentos em Minas Gerais do ano de 2000 a 2008**. 2010. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Psicologia), Departamento de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. A renovação estética da TV. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **História da televisão no Brasil: Do início aos dias de hoje**. São Paulo: Editora Contexto, 2018, p. 109-135.

RICCO, Flávio; VANNUCCI, José Armando. **Biografia da televisão brasileira**. São Paulo: Matrix, 2017.

RODRIGUES, Ana Cláudia Reis. **O Lesbianismo nas Telenovelas: Um estudo sobre a homossexualidade feminina em novelas da Rede Globo**. 2005. Monografia (Faculdade de Comunicação Social) – Departamento de Jornalismo, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora.

RODRIGUES, Fernanda Junqueira. **Do figurino cênico ao figurino de moda: a modernização do figurino nas telenovelas brasileiras**. 2009. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Multimeios) – Departamento de Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em: <<https://repositorio.unicamp.br/Busca/Download?codigoArquivo=482173>> Acesso em: 25 abr. 2022.

RODRIGUES, Nelson. Complexo de vira-latas. In: **À sombra das chuteiras imortais: crônicas de futebol**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.51-52.

RODRIGUEZ, Miguel Angel Schmitt. **Cinema clássico americano e produção de subjetividades: o cigarro em cena**. 2008. Dissertação (Programa de Pós-graduação em História) – Departamento de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/91803>> Acesso em: 11 jan. 2022.

ROSEMBERG, Fulvia. Mulheres educadas e a educação de mulheres. In: PINSKY, Carla; PEDRO, Joana. (Org). **Nova História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012.

ROSSI, Túlio. Uma sociologia do amor romântico no cinema: Hollywood, anos 1990-2000. **São Paulo: Alameda**, 2014.

SÁ, Cristiane Ferreira; ALVES, Ivya. Malu Mulher (1979/80) e Mulher (1998/99): dois seriados que dialogam com o feminismo. In: SOUZA, Ângela Maria Freire de Lima e; ARAS, Lina Brandão de (Org.). **Mulheres e movimentos: estudos interdisciplinares de gênero**. Salvador: EDUFBA: NEIM, 2014, p.195-215.

- SACRAMENTO, Igor. A carnavalização na teledramaturgia de Dias Gomes: a presença do realismo grotesco na modernização da telenovela. **Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, v. 37, 2014, p. 155-174.
- SADER, Eder. **Quando novos personagens entraram em cena: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo (1970-80)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.
- SAFFIOTI, Heleieth. Movimentos sociais: face feminina. In: CARVALHO, Nanci Valadares de. (Org.). **A condição feminina**. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais, 1988, p. 143-178.
- SANCHEZ, Mercedes Rodriguez. Desvestindo a fatalidade: a evolução da imagem da femme fatale no cinema por meio do figurino. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], n. 35, 2022, p. 30–54. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1549>. Acesso em: 27 jan. 2023.
- SANT’ANNA, Denise Bernuzzi. **Políticas do corpo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.
- SANT’ANNA, Denise Bernuzzi. **História da beleza no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2014.
- SARTI, Cynthia. Feminismo no Brasil: uma trajetória particular. **Cadernos de Pesquisa**, n. 64, 2013, p. 38-47. Disponível em: <http://publicacoes.fcc.org.br/ojs/index.php/cp/article/view/1182> Acesso em: 29 ago. 2021.
- SCOTT, Joan Wallach. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, pp. 71-99.
- SENNETT, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. Tradução: Lygia Araujo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- SERPONE, Fernando. **Caso Lindomar Castilho**. Disponível em: <https://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/crimes/caso-lindomar-castilho/n1596992278497.html> Acesso em: 01 nov. 2021.
- SILVA, E. M. da. Baila Comigo: os esportes e a moda esportiva a partir da influência do audiovisual. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], v. 12, n. 27, p. 47–60, 2019. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/982>. Acesso em: 05 dez. 2022.
- SOARES, Vera. Muitas faces do feminismo no Brasil. In: BORBA, Ângela. (Org.) **Mulher e Política – Gênero e feminismo no Partido dos Trabalhadores**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1998, p. 33-54.

- SOIHET, Rachel. Preconceitos nas charges de O Pasquim: mulheres e a luta pelo controle do corpo. **ArtCultura**, v. 9, n. 14, 2006.
- SPIGEL, Lynn. **Making room for TV: Television and the family ideal in postwar America**. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- SOUZA, Gilda de Mello. **O espírito das roupas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SOUZA, Juliana Mello. Feminina e não feminista: a construção mediática do backlash, do consumo e dos pós-feminismos. **Media & Jornalismo**, v. 17, n. 30, 2017, p. 71-83.
- SOUZA, Vitor Augusto Gama. **“Dona Yolanda, o café da senhora já está pronto!”: o copeiro Everaldo e a representação do gay na telenovela Dancin’ Days de Gilberto Braga**. 2017. Monografia – (Faculdade de História), Departamento de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia.
- VEBLEN, Thorstein. **A Teoria da Classe Ociosa: um estudo econômico das instituições**. Tradução: Olivia Krähenbühl. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- VIANNA, Branca; THOMSON-DEVAUX, Flora. **Ilegítima defesa da honra**. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/ilegitima-defesa-da-honra/>> Acesso em: 01 nov. 2021.
- WIEVIORKA, Michel. **Em que mundo viveremos?**. Tradução: Eva Landa e Fábio Landa. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- WILSON, Elizabeth. **Enfeitada de sonhos: moda e modernidade**. Tradução: Maria João Freire. Lisboa: Edições 70, 1989.
- XAVIER, Nilson. **Almanaque da telenovela brasileira**. São Paulo: Panda Books, 2007.
- WOLF, Naomi. **O mito da beleza**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- ZIRBEL, Ilze. O Lugar da mulher na antropologia pragmática de Kant. **Kant e-prints**, v. 6, n. 1, 2011, p. 50-68. Disponível em: <<https://www.cle.unicamp.br/eprints/index.php/kant-e-prints/article/view/307>> Acesso em: 20 out. 2022.