

36º Encontro Anual da Anpocs

MR - A Indústria Cultural na Produção de Memórias e Identidades Coletivas

Teledramaturgia para o público feminino
Gênero, sexualidade e consumo na TV dos anos 1970 aos 90

Heloisa Buarque de Almeida

USP

Teledramaturgia para o público feminino - Gênero, sexualidade e consumo na TV dos anos 1970 aos 90

Introdução

Este texto resulta da pesquisa que venho desenvolvendo sobre o seriado *Malu Mulher*¹, mas busca articular reflexões mais amplas a partir dele, recorrendo inclusive às minhas pesquisas e reflexões anteriores – especialmente aquelas presentes em minha tese de doutorado (Almeida, 2003a). Meu argumento aqui é pensar a TV brasileira nesse período como uma **tecnologia do gênero e da sexualidade**, que constitui categorias hegemônicas, e atuou principalmente em duas grandes áreas: as relações conjugais e familiares (inclusive em termos das relações entre pais e filha/os) e nas práticas corporais (tanto em termos de moralidades sexuais, mas também na construção dos ideais do corpo belo e “saudável”, marcado certamente pelo gênero). Não poderei aqui tratar de todos os aspectos desta questão, então foco em *Malu Mulher* para discutir a construção de um ideal feminino considerado mais autônomo, livre, relativamente individualizado. Discuto aqui também, de modo resumido, como considero que as categorias promovidas na teledramaturgia são aos poucos incorporadas na vida cotidiana de seus espectadores.

Malu Mulher

Ao tentar recuperar a história deste seriado, escolhido por ter um foco evidente no público feminino e por tratar de temas da agenda feminista, foi possível perceber certas construções de feminino que se tornaram hegemônicas e reiteradas na teledramaturgia posterior, dos anos 1980 e 90, mas que nos anos 70 ainda estavam sendo “testadas”. Junto com uma “nova” ou “emancipada” mulher urbana, que buscava se sustentar com seu próprio trabalho e decide-se separar-se, também vieram novas relações familiares e

¹ O projeto já contou com vários apoios à pesquisa, auxílio CNPq (edital 45/2005, Relações de gênero, Mulheres e Feminismos, processo 403040/2005-1, vigente entre 2006 e 2007) e FAPESP (processo n. 2005/04563-3), atualmente o projeto está vinculado ao Temático “Formação do campo intelectual e da indústria cultural no Brasil contemporâneo”, coordenado por Sergio Miceli, e que conta com o apoio da Fapesp (período de 2009-2013, processo 2008/55377-3).

moralidades sexuais. Parece-me que nesse período, e ao longo das décadas 1980 e 90, pode-se perceber como algumas destas construções quanto à individualidade e vida íntima das mulheres urbanas tornaram-se recorrentes, através de várias novelas.²

A grade de horários da Rede Globo se estabeleceu como bem sucedida (atraindo grande audiência desde os anos 1970, e mantendo-se na liderança da audiência até hoje), alternando novelas e noticiários – novelas das seis, noticiário local, seguido da novela das sete, Jornal Nacional, e por fim novela das oito, seguida de um horário em que programação variava a cada dia da semana (exibição de filmes, programas humorísticos e documentários como Globo Repórter), e fechava o horário nobre com a chamada novela das dez, exibida a partir das 22hs. Estas novelas eram consideradas mais elaboradas, feitas para um público de camadas mais altas (considerando-se a evidente queda de audiência das classes populares depois das 22hs), com conteúdo mais “forte” (como *Gabriela*), com a presença constante de autores mais ousados e polêmicos em termos políticos, como Dias Gomes com seu *Bem-Amado*. Algo de uma qualidade maior em termos de conteúdo e ousadia em termos formais (como havia sido o caso de novelas como *Saramandaia* e seu “realismo mágico”) era no que consistia esse horário.

Substituindo as telenovelas das 22hs, surgem as séries nacionais de 1979. *Malu Mulher*, *Carga Pesada* e *Plantão de Polícia* são feitas para um público de classe social mais alta que os outros horários da TV, e proporcionalmente mais masculino.³ É depois das 20hs que a Globo tem uma proporção crescente de audiência masculina, e é quando atinge as camadas sociais mais altas – as chamadas classes A e B na indústria⁴ – inclusive para quem são feitas certas novidades. A inovação destas séries estaria na pretensão de fazer certo retrato do país, e se voltar para um público de maior

² Sobre mulheres relativamente “modernas” e sexualmente “livres” nas novelas, em choque com padrões morais de algumas faixas do público, cf. por exemplo Leal, 1986, Prado, 1987, Almeida, 2003a.

³ As descrições sobre as séries nacionais sempre remetem a tentativas pela produção da rede Globo de fazer certo “retrato social” do Brasil. Há uma expectativa, na imprensa da época, quanto a esta característica, reiterada posteriormente por imagens, e outras entrevistas e matérias de jornais. O mesmo se retoma nas entrevistas recentes feitas com autores, atores e diretores pelo projeto Memória Globo.

⁴ Para compreender tais classificações e a chamada “qualificação” da audiência nos termos da indústria, confira Almeida, 2003a, 2003b, e 2006.

capital cultural, ou seja, tais séries estão dentro de um esforço mais amplo de agregar certa qualidade e prestígio à teledramaturgia. É também um período em que a produção da Rede Globo busca maior qualidade para se diferenciar de seus concorrentes “popularescos”.⁵

Malu, evidentemente, tem maior foco no público feminino, o que é revelado desde a partida inclusive em seu título. Houve inúmeras séries, seriados, minisséries e novelas com o substantivo “mulher” no título, visando atingir o público mais fiel da emissora e aquele considerado o maior consumidor, atraindo assim mais anunciantes.⁶ Este seriado pretende atingir certa “qualidade”, dirigida a um público de camadas A e B, urbano e escolarizado, não só mulheres na faixa dos 30, como a protagonista, mas atingindo as jovens através da filha de Malu, Elisa, e as mulheres mais velhas que se identificariam com a mãe de Malu. O seriado fala inclusive de outras mulheres – mais jovens, mais velhas, e de camadas populares – apesar do substantivo singular do título.

Malu Mulher estreou em 24 de maio de 1979, uma 5ª feira, no horário das 22hs. O seriado tratava da história de Maria Lucia (interpretada por Regina Duarte), socióloga, 32 anos, com uma filha, Elisa (Narjara Tureta), que se separa no primeiro episódio, buscando, como afirma a canção da vinheta de abertura, “Começar de Novo”⁷, encontrar-se com si mesma e libertar-se do marido e do casamento. O ex-marido (Pedro Henrique, interpretado por Denis Carvalho), que no primeiro capítulo poderia soar como uma espécie de “vilão” melodramático, ao longo dos dois anos do seriado e de algumas disputas, torna-se uma pessoa comum da narrativa, com defeitos e qualidades, nem sempre assumindo posturas antagonistas a Malu, e mesmo chegando a tornar-se um amigo dela. Os “vilões” centrais ao longo dos dois anos do seriado eram o machismo, os preconceitos (de vários tipos, contra negros, homossexuais, desquitadas), a hipocrisia, o casamento tradicional, a opressão, a violência (não apenas aquela dos homens contra mulheres, mas também a violência

⁵ Sobre as mudanças que acontecem nos anos 1970 na televisão, com a busca da Globo de seu “padrão de qualidade” e a saída de apresentadores vistos como populares, porém de “mau gosto” (como Chacrinha e Silvio Santos), cf. Mira, 1985, Kehl, 1979 e 1986, Miceli 2004, e Goulart e Sacramento, 2010.

⁶ Sobre a feminilização do consumo que favorece a atração de anunciantes em bens culturais destinados ao público feminino, cf. Almeida 2003, 2002 e 2006.

⁷ De Ivan Lins e Vitor Martins.

urbana, e até a violência da polícia). Conjugalidade, autonomia feminina e sexualidade foram temas centrais, vistos e questionados em diversos episódios. A relação que Malu mantém com a família – tanto a filha, como seus pais – expressa formas de mostrar as relações familiares e intergeracionais que também se tornaram recorrentes nas novelas e seriados.

Alguns dos temas explicitamente tratados e discutidos no seriado constituíam questões centrais para grupos feministas (no Brasil, e no mundo), particularmente na sua vertente de classe média, como inclusive espelha o perfil estereotipado da socióloga Malu. No entanto, há uma seleção e um tratamento particular de temas, dado que a emissora visava alcançar determinado público e tinha que lidar com outros constrangimentos, tais como a censura do regime militar e a reação do público.

No primeiro episódio (“Acabou-se o que era doce”⁸), os espectadores entram em contato com a história de Malu (Regina Duarte), acompanhando sua tentativa de conversar com o marido, Pedro Henrique (Dennis Carvalho), para tentar renovar um casamento que lhe parece ter se tornado uma relação formal e falsa, tendo perdido seu sentido. Para o marido, “casamento é assim mesmo”, mas a protagonista busca uma relação mais *verdadeira*. Os conflitos neste episódio mostram cenas em que Malu tenta conversar e esclarecer, diante do desinteresse do marido. Uma destas cenas é recorrente na memória sobre o seriado, como aquela em que Pedro Henrique joga pela janela do apartamento o texto datilografado que Malu lhe dera poucos minutos antes. Nesse episódio, a discussão se torna cada vez mais acalorada até acabar numa agressão física, que o espectador pelos diálogos entende não ser a primeira. Mas agora Malu avisa: é o fim, não quer aturar as agressões, quer se opor a uma dupla moral sexual que supõe “natural” que seu marido “dê umas transadinhas por aí”. Ela não acredita mais, esta não é mais uma relação verdadeira, ela precisa “respirar” e “sobreviver”.

Os dois negociam a separação diante inclusive da influência de seus pais – os pais de Malu a aconselham diante de seus direitos (partilha de bens, pensão), a mãe de Pedro Henrique tenta incluir na discussão a herança de seu marido falecido. Conseguir o desquite significa para Malu inclusive impor-se

⁸ Escrito por Euclides Marinho.

diante de sua sogra, ao vincular o pedido dela à sua vontade de definir a separação: “Assim que a gente assinar a petição para o juiz [do pedido do desquite], eu assino seu documento [abrindo mão dos direitos de Malu à parte da herança do sogro].” Na conversa entre Malu e sua amiga Vilma (Natália do Vale) depois sobre o acontecido, novamente algumas frases reforçam ideias centrais reiteradas em todo o seriado:

Malu: Estou **aprendendo a me defender**, né?

Vilma: Mas é isso que eu sempre te falei. Mulher para viver sozinha tem que saber se defender.

Malu: Engraçado que homem não tem vergonha de ser agressivo. E mulher tem, por que ter esse pudor, né?

Elisa: Mamãe, do que é que vocês estão falando, hein?

Malu: Que **mulher não tem que ser essa coisinha frágil**, indefesa, não. Mulher **tem que saber ser agressiva também de vez enquanto, saber lutar** para se defender, enfim... Vai aprendendo porque a barra é pesada, minha filha.⁹ (negritos meus)

É preciso saber se defender, se virar, lutar, impor-se: todo o seriado voltará ao tema inúmeras vezes, e em muitas delas será Malu explicitando essa noção para Elisa ou alguma outra mulher ou jovem que precisa de sua ajuda. O feminino precisa ser forte.

Depois de finalizarem os trâmites da separação no fórum, a cena final do episódio mostra Malu sozinha em casa, pés descalços sobre a mesa (em primeiro plano), sorridente, quando chega sua filha, e senta ao seu lado. As duas brincam com os pés descalços, numa singela cena de proximidade entre mãe e filha, em que a câmera mostra os pés em primeiro plano e os rostos sorridentes das duas ao fundo, dando a sensação de muita intimidade e afeto entre mãe e filha.¹⁰ Depois de vários conflitos para definir e conseguir realizar a separação, a sensação é de alívio e de certa libertação, como sugere a canção tema.¹¹

⁹ Não cabem neste texto descrições mais detalhadas do seriado. Algumas imagens estão disponíveis em www.youtube.com.br. A abertura encontra-se em <http://www.youtube.com/watch?v=FCG7M-fLFHk> (acesso em 17 de agosto de 2011).

¹⁰ Algumas cenas deste episódio, inclusive esta cena final dos pés, podem ser vistas em <http://www.youtube.com/watch?NR=1&v=Ry203gATR-M> (acesso em 17 de agosto de 2011).

¹¹ *Começar de novo e contar comigo / Vai valer a pena ter amanhecido / Ter me rebelado, ter me debatido / Ter me machucado, ter sobrevivido /*

A partir da pesquisa de documentos, da imprensa da época, e de entrevistas feitas com produtores e autores (algumas inclusive dentro do projeto de construção de memória da própria Rede Globo), além de uma leitura de todos os scripts dos 42 episódios, foi possível notar que a série se utiliza de algumas fontes. Inicialmente, de modo mais evidente no período em que o seriado foi exibido, entre maio de 1979 e dezembro de 1980, suas referências e sua proximidade com algumas pautas do feminismo eram explícitas. 1975 foi o Ano Internacional da Mulher, promovido pela ONU, e a partir de então há no Brasil uma crescente visibilidade do movimento feminista, por um lado, e mesmo de certos movimentos de mulheres (não necessariamente feministas) associadas às demandas das periferias (tais como demanda por creches). Esse momento político é central na concepção da personagem e das histórias contadas. Euclides Marinho, que participou da equipe de criação (com Armando Costa¹², Lenita Plonczynski e Renata Pallotini) escreveu o primeiro episódio, considerado um guia do “clima” do seriado, conta inclusive que na época em que escrevia *Malu Mulher* participou de inúmeras reuniões feministas a convite de Ruth Cardoso e Rosiska de Oliveira, e diz que as feministas “estavam muito ativas”.¹³ Renata Pallotini se definiu explicitamente, em entrevista, como feminista.

Em linhas gerais, como de fato acontecia com várias correntes do feminismo brasileiro, Malu discute formas de desigualdade que afetam especialmente as mulheres e o casamento tradicional é questionado, assim como a dupla moral sexual. Os episódios defendem uma ideia de autonomia e independência feminina, valorizando o trabalho feminino como realização pessoal – uma pauta típica do movimento de classe média, para o qual o trabalho feminino pode ser visto como realização pessoal e autonomia financeira, o que nem sempre acontece com as mulheres de camadas populares, para as quais o trabalho fora de casa pode ser condição e não

Ter virado a mesa, ter me conhecido / Ter virado o barco, ter me socorrido
Começar de novo e contar comigo / Vai valer a pena ter amanhecido
Sem as tuas garras sempre tão seguras / Sem o teu fantasma, sem tua moldura
Sem tuas esporas, sem o teu domínio / Sem tuas esporas, sem o teu fascínio
Começar de novo e contar comigo / Vai valer a pena já ter te esquecido

¹² Armando Costa pode ser visto como um dos autores que vinha de grupos de esquerda, ligados ao PC, que desembocaram na produção de teledramaturgia da Globo no período, companheiro de criação de teatro de Oduvaldo Vianna Filho. Sobre o tema, cf. Ridenti, 2000.

¹³ Entrevista com o autor em Memória Globo, 2008, p. 338-9.

escolha. O segundo tema mais comum, do meu ponto de vista, é a questão da sexualidade, tratada como um conhecer seu próprio corpo, um encontro de si mesma através do prazer, um aspecto de que completa uma relação amorosa, mas também um direito ao prazer desvinculado da conjugalidade. Mas há também pautas ainda comuns no feminismo até os dias de hoje: uma explícita politização da violência doméstica¹⁴ e um episódio que defende a legalização do aborto. Assim como acontecia com certas correntes no movimento feminista, Malu defende outras pessoas que sofrem preconceitos (homossexuais, negros, deficientes) e denuncia as desigualdades sociais, muitas vezes através de personagens como as empregadas domésticas. De acordo com certa postura de esquerda, questiona inclusive (ainda que indiretamente) o regime militar e clama pela abertura. Tal associação entre feminismo e política de esquerda, vinculado à luta pela anistia e contra a ditadura, é muito lembrado nos trabalhos sobre o feminismo do período no Brasil.¹⁵ Palavras explícitas sobre certos temas – como “anistia” – não aparecem necessariamente nos episódios, mas houve referências indiretas à tortura do regime militar, e uma recorrente crítica ao “custo de vida”.¹⁶

Trata-se de certo feminismo que busca de algum modo defender direitos iguais às mulheres, com evidente foco na vida privada – o trabalho aparece na medida em que é o meio de acesso a certa autonomia, mas grande parte dos episódios fala de relacionamentos íntimos, vida a dois, vida em família, relações entre pais e filhos, e muitos deles com foco na sexualidade.¹⁷ É em Malu que se vê uma inédita cena de orgasmo feminino.

Outra fonte evidente, colada a esta do feminismo, foram as notícias de jornais e fatos que marcaram a época, e que serviram de inspiração a vários episódios. Destacam-se aqui notícias sobre a violência contra a mulher, especialmente aquelas que mencionavam assassinatos que tiveram muita repercussão, como o da *socialite* Angela Diniz pelo *playboy* Doca Street. Mas o

¹⁴ Sobre o retrato da violência doméstica em programas de TV, cf. Silveirinha, 2000.

¹⁵ Sobre o feminismo do período, cf. Corrêa, 2001, Gregori, 1993, Moraes, 1990, Pontes, 1986, Sarti, 2001.

¹⁶ Explorei mais todos os temas presentes no seriado em Almeida, 2012.

¹⁷ Foram lidos todos os roteiros do seriado, de todos os 43 episódios, disponíveis no CEDOC (Centro de Documentação) da Globo, a quem agradeço o acesso ao material. Em termos de imagens, tive acesso a 14 episódios – 10 disponíveis no DVD comercial lançado pela Globo Marcas, outros 4 assistidos em fitas no CEDOC. Agradeço especialmente às funcionárias desse centro pelo acesso ao material.

noticiário da época tinha também muitas notícias sobre o trabalho feminino e a “surpreendente” ascensão de mulheres a cargos de poder e chefia; os direitos das mulheres, no âmbito civil e trabalhista especialmente; questões sobre saúde reprodutiva e a legalização do aborto em países como França e Itália.¹⁸

Declarado de modo explícito nas entrevistas, outra fonte de ideias a temas a serem tratados foi a vida pessoal dos autores, produtores e atores que participavam do seriado – tanto o diretor e produtor Daniel Filho fala da relação do seriado com suas recentes separações, como autores como Euclides Marinho destacam tal proximidade. A própria atriz principal, Regina Duarte conta dessa proximidade do seriado, e de como ela participou da equipe de criação por conta de sua recente separação e sua tentativa (recorrente) de mudar sua imagem. Nessa temática é preciso lembrar também algo que chamo de uma “negociação de sentidos”, já que sua vida pessoal se mistura também com sua imagem pública, sua persona. Nesse período, a imagem pública da doce e bela mocinha era predominante na carreira de Regina Duarte, jovem que vinha de uma de família sem recursos do interior de São Paulo, entrou para a televisão através da publicidade, estreando em muitas novelas como uma heroína boazinha,¹⁹ e de *Minha Doce Namorada* (1971) ganhara o apelido de “namoradinha do Brasil”, então promovido pela indústria cultural e seu *star system*.²⁰ Em 1977, a atriz tenta, aos poucos, mudar um pouco sua imagem pública, vivendo a personagem título questionadora e quase feminista de *Nina*, novela das 22hs. Sua persona pública era, apesar de Nina, ainda a de “namoradinha”.

O que se vê no primeiro episódio é em vários sentidos uma inversão: aqui a moça deixa de ser bem comportada (e inclusive verbaliza sua revolta nesses termos, dizendo numa discussão com o marido que cansou de ser bem-comportada), pede o desquite, quer se separar, e o final feliz é a

¹⁸ Com ajuda de várias bolsistas, fizemos um mapeamento de mais de 900 artigos de jornais dos anos de 1978, 79 e 80, especialmente da *Folha de São Paulo*. Agradeço às bolsistas Ivi Machado, Maria Talib, e Natália Mendonça. Sobre o tratamento da temática do aborto, há o trabalho de Iniciação Científica de Maria Talib.

¹⁹ Estreou em *Véu de Noiva* (1965), de Ivani Ribeiro na TV Excelsior, e depois em *Irmãos Coragem* (1970), *Selva de Pedra* (1972), *Carinhoso* (1973) e *Fogo sobre Terra* (1974-75), sempre no papel de boa moça e par romântico de atores-galãs.

²⁰ O nome *star system* vem da produção de um sistema de promoção de certas personalidades públicas, principalmente atores, que foi muito explorado pelos grandes estúdios de Hollywood nos anos 1930 e 40. Evidentemente toda indústria cultural com base comercial faz isso. Sobre o *star system* de Hollywood, cf. Schatz, 1991.

separação. No entanto, me parece que é só graças à imagem pública de boa moça de Regina Duarte que Malu pôde fazer discursos, muitas vezes acalorados, a favor das mulheres e de outros “oprimidos”, inclusive os negros, assim como o discurso explícito a favor da legalização do aborto, da criminalização da violência doméstica, e da aceitação dos amores homossexuais.

Há também outros componentes, como aqueles não que inspiram, mas que constroem os temas a serem tratados: por um lado, a censura do regime militar que proíbe e veta certos temas e abordagens, resultando em transformações no produto final (e que teria gerado uma censura interna à emissora); e as reações do público, que explicitam temas que não agradam e que portanto foram excluídos posteriormente da teledramaturgia e do próprio seriado. Nesse aspecto, destacam-se dois episódios: o que trata do aborto e aquela sobre homossexualidade feminina. O episódio que gerou mais reações negativas do público – segundo o que se pode perceber pelas matérias da imprensa escrita do período – foi “Ainda não é hora” (escrito por Euclides Marinho). Este foi aprovado pela censura sem meias palavras, sem sugestões indiretas – o que sempre me pareceu muito surpreendente. O texto e as imagens são muito claros em seu discurso favorável à legalização do aborto, de um modo inédito em 1979 e ainda raríssimo em 2011 na televisão brasileira. O aborto voluntário, como tratado aqui, nunca mais apareceu na tela da Rede Globo. Por outro lado, um episódio fica, por vários meses, “retido” em (difíceis) negociações com a censura e ao ser exibido já foi totalmente modificado em termos de suas imagens e roteiro: “A Amiga” (igualmente escrito por Euclides Marinho), no qual uma mulher se apaixona por Malu. Provavelmente resulta dessa negociação certa ambigüidade no resultado final do episódio, em que não fica claro se teria havido uma relação sexual entre Malu e a amiga.

Considero que *Malu* faz parte de um movimento de mudança de construções simbólicas sobre o feminino na TV brasileira, descolando-se de “heroínas” melodramáticas mais tradicionais, e buscando constituir imagens de uma mulher relativamente mais “moderna” e menos submissa. Encaro a produção cultural como uma “tecnologia do gênero”, como propõe Teresa De Lauretis (1994), ou seja, como uma prática discursiva que produz efeitos sobre os corpos, comportamentos e relações sociais. Gênero não é uma propriedade

dos corpos que se dá *a priori*, mas sob o efeito de várias tecnologias ou aparatos, produto e processo de diferentes tecnologias sociais e “de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como de práticas da vida cotidiana” (idem, p. 208). Se na década de 1970 predominava nas novelas as heroínas “boazinhas” e a censura garantia que algumas “imoralidades” não fossem veiculadas, é a partir do final dos anos 1970 e o início da abertura que tais construções parecem se transformar, pelo menos em parte. Ainda que o seriado tenha incorporado alguns temas do feminismo, nem todos foram retraduzidos em novas construções simbólicas. Sexualidade certamente é um ponto de transformação – de heroínas puras e virginais, a televisão pouco tempo depois promove tipos femininos mais “livres” (hetero)sexualmente, muitas vezes reforçando certa associação entre amor e completude sexual, e reafirmando a vivência da sexualidade como algo normal e, inclusive, saudável.

Teria acontecido aqui não apenas uma incorporação de novas construções simbólicas, mas isso foi feito de modo parcial, jogando com certa “negociação de sentidos”. Christine Gledhill (1988) observa na produção cultural industrializada tanto a presença de modelos femininos tradicionais, presos às estruturas melodramáticas, como a necessidade de mostrar outros tipos de construção de gênero, para que se mantenha certo aspecto de “realismo” nos produtos culturais. É por meio desta negociação de sentidos que Gledhill percebe a inclusão de certos tipos femininos influenciados particularmente pelo feminismo na indústria de Hollywood. As narrativas da indústria cultural, portanto, podem fazer 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 (como certos padrões de beleza) e as noções “tradicionais” de maternidade e amor conjugal. O fato de ser Regina Duarte, até então a “namoradina do Brasil” que personifica o discurso feminista em Malu pode ser visto como uma negociação de sentidos.²¹

Portanto, a questão de gênero é presente no seriado de dois modos. No primeiro deles, é preciso pensar o que significa ter no horário nobre da televisão um discurso abertamente feminista, por vezes tratando de temas

²¹ Sobre essa negociação de sentidos em torno do feminino num seriado policial, cf. também D’Acci, 1994.

polêmicos na época, e também temas afeitos à esquerda de então. Por outro lado, é preciso considerar que há, de partida, uma negociação de sentidos, como diz Gledhill. O conteúdo do seriado é por vezes abertamente feminista, mas tal discurso e mesmo certa pedagogia feminista revelada nas falas dos personagens e na forma como o enredo se desenvolve, é expresso através de uma atriz até então vista como comportada e tradicional heroína melodramática. Assim, a personagem Malu é constituída a partir da *persona* pública de Regina Duarte. Toda uma simpatia inicial a personagens e produtos cultural advém do uso de um sistema de estrelato, que constrói também tipos públicos, *personas*, para estes atores. Regina Duarte, ou melhor Malu, pode fazer discursos abertos à legalização do aborto na medida em que a personagem é personificada por esta “boa moça”.²² Neste caso, a imagem pública da atriz mistura-se às das personagens que interpretou, mas mais do que isso, há inclusive uma aproximação entre a vida da atriz, suas experiências, e as personagens que interpreta.

Se os temas tratados no seriado eram considerados inovadores e ousados dentro da TV Globo, ou seja, da grande indústria mais massificada, eles no entanto já estavam presentes não só no movimento social, na vida pessoal de camadas médias urbanas mais escolarizadas, mas também noutras produções, como as canções da MPB (que também tinham que burlar a censura), e os filmes e seriados norte-americanos. No entanto, foi só a partir de *Malu Mulher* que certos temas foram sendo debatidos ali, mesmo nesse horário mais qualificado das 22hs, o que parece só ter sido possível pelo início da abertura do regime militar e certo (mas comedido) relaxamento da censura.

Telenovelas, gênero e moral sexual

É preciso refletir também que estes temas vistos como mais “ousados” não eram coisa distante da vida de quem produzia a TV, e alguns deles serão “naturalmente” incorporados na teledramaturgia, especialmente, nas novelas. Ou seja, assim como em Malu, mas talvez não de modo consciente, grande

²² Sobre como a simpatia e relação com a *persona* pública de certos atores afeta a recepção das novelas, cf. Almeida, 2003. Sobre essa construção de um imaginário em torno do ator-*persona*, cf. Sobral (2010).

parte da referência simbólica e moral dos produtores de novelas eram o meio urbano e a classe social em que viviam, e isso transparece tanto nas novelas que buscam tematizar o processo de modernização do país nos anos 1970-80 (ver Hamburger, 2005 sobre esse tema) como em outras que aparentemente teriam apenas o contexto urbano como referência da narrativa ficcional.²³ Assim, as construções de gênero e sexualidade são também mais afeitas, em parte, ao universo simbólico das camadas que produzem e escrevem as novelas, o que se destaca na leitura que o público mais distante dos grandes centros urbanos ou de camadas populares fazem de algumas novelas ao longo destas décadas. O trabalho de Leal (1986) mostra certo conflito moral entre a moral sexual e atitude de personagens da novelas das oito e as mulheres de camadas populares em Porto Alegre, nos anos 1980, e no mesmo período a dissertação de Manhães Prado (1987) revela este mesmo choque numa cidade do interior, Cunha. Também encontrei esse tipo de situação em minha pesquisa de doutorado (Almeida, 2003).

A novela constitui um programa seriado considerado feminino (tanto por aqueles que a produzem, como pelas suas audiências que também a vêem como “programa de mulher”), que trata em sua narrativa basicamente de histórias de amor, de família, de relações pessoais e de intimidade – temas considerados femininos. Ela é produzida para a “família inteira”, mas é uma família que tem como centro a figura feminina, e é aquele grupo imaginado no espaço doméstico (lembrando que a “casa” é também um espaço relativamente feminilizado). Certamente que a particularidade desta produção brasileira está em, ao mesmo tempo, e mantendo-se dentro de suas convenções narrativas melodramáticas, tratar de política, de imagens da nação, de sua história e suas formas de poder – o político e o público tendo sido associado ao mundo masculino. O trabalho de Hamburger (2005) problematiza as fronteiras entre público e privado, as formas parciais de construção de esferas femininas e masculinas (como na oposição entre novelas e jornais), e revela como a política pode ser lida pela ótica melodramática e pedagógica de uma narrativa moral.

²³ O fato de ter essa referência de uma camada consumidora urbana, além de visar promover diretamente o consumo, é também responsável pela formação e ampliação do mercado consumidor no país. Cf. sobre esse tema KEHL, 1986 e Almeida, 2003a, 2003b.

Levando isso em conta, podemos entender em que medida a novela, ainda que voltada a um público geral, é também certamente um produto cultural “feminino”, e que é exatamente por ter uma audiência majoritariamente feminina que atrai uma ampla gama de anunciantes, já que o próprio consumo é ainda feminilizado.²⁴ A relação da novela com o dia-a-dia é evidente; trata-se de uma narrativa marcada pela cotidianidade. As pessoas assistem às novelas em meio a seu cotidiano; muitos assistem à novela das seis ou das sete ao passo que preparam o jantar, arrumam a casa ou fazem os afazeres domésticos. O público feminino, na média, tem maior envolvimento.

Retomando minha pesquisa de recepção (Almeida, 2003), cabe notar que o interesse em assistir às novelas está ligado, por um lado, a um prazer em determinado tipo de repetição da estrutura narrativa, certa previsibilidade – que, no entanto, deve ser necessariamente acrescida de pequenas e constantes inovações. As histórias e os paradigmas narrativos são conhecidos, e há poucas surpresas. Mesmo assim, os espectadores se interessam e sentem prazer ao reconhecer ali fatos que consideram *realistas*. Não se trata tanto dos personagens e nem de seus contextos, vistos pelas pessoas de camadas médias e populares como exagerados, luxuosos demais e que não correspondem à vida real da maioria das pessoas. Os espectadores que realmente se envolvem com a narrativa (e nem todos o fazem) vêem ali sentimentos e relações afetivas que consideram, estes sim, *realistas* ou *verdadeiros*.²⁵ Nessas aproximações as pessoas refletem sobre suas vidas, suas escolhas, revêem seus pontos de vista. A novela fornece um panorama que permite ao espectador um relativo “processo reflexivo do eu”²⁶ a partir das formas de viver e de lidar com os afetos, com as relações amorosas e familiares que vê representadas na narrativa, e a partir das quais discute e repensa as suas experiências no campo dessas mesmas relações.

E há certo choque entre “culturas locais” um pouco distintas daquelas retratadas nas novelas. As novelas, assim como o seriado *Malu Mulher*, são produzidas nos centros Rio e São Paulo, por autores, diretores, atores, de camadas médias e altas dos grandes centros urbanos. Tendo já experimentado

²⁴ Não há espaço para explorar aqui esta noção quanto ao consumo, mas desenvolvi isso mais longamente em Almeida 2002, 2003a, 2007a.

²⁵ Sobre o realismo sentimental e as identificações das audiências, cf ANG, Ien, 1990.

²⁶ Anthony GIDDENS, 1993.

e vivido certos padrões de uma sociedade urbana e consumista é que podem trazer aos bens culturais parte de sua experiência pessoal. Destaca-se assim que certa construção do feminino que valoriza a ideia de autonomia e de liberdade (hetero)sexual tenha sido amplamente incorporada nas novelas posteriores, embora os temas mais polêmicos como aborto e homossexualidade não tenham sido. É a liberdade sexual e o questionamento de padrões tradicionais de conjugalidade que criava conflitos e debates das mulheres que assistiam às novelas nos trabalhos de Leal (1986) e Prado (1987) citados acima, mas foi também o que eu observei pesquisado homens e mulheres de várias camadas sociais e idades nos anos 1990. Nos anos 1990 e 2000 inclusive o amor homossexual ganhará seu (modesto) espaço nas novelas – o que também gera conflitos e reações por partes das audiências.

Quando fiz a pesquisa de recepção da novela *O Rei do Gado* em Montes Claros (MG), nos anos de 1996-7, muitos espectadores faziam uma crítica em termos de moral sexual, pois consideravam que os personagens femininos tinham uma liberdade sexual exagerada que não condizia com a moral religiosa predominante (especialmente para aqueles que tinham filhos ou netos adolescentes).²⁷ Para esse grupo social, essa era uma *influência* considerada *perigosa* da TV sobre as jovens da sua região, onde tudo seria diferente da vida dos jovens no Rio de Janeiro (ou São Paulo) supostamente retratados nas novelas. Mas notei ali também uma diferença notável entre gerações, e os mais jovens, na faixa dos 20 e 30 anos, já não consideravam as novelas chocantes nesse sentido e, muito ao contrário, queixavam-se do machismo local e buscavam um padrão de relacionamento que consideravam mais “moderno”.

Retomando que afirmei acima, se os espectadores dialogam e questiona o que assistem, discutindo como se fossem fatos reais, pessoas comuns, também usam a televisão para refletir sobre suas vidas pessoais e suas escolhas. Ao conviver com certos conteúdos, que são muitas vezes diversos de seu contexto, há também uma espécie de “educação de sentimentos”, nos termos de Clifford Geertz (1989), que é mais incorporada no caso das gerações mais novas, que convivem com a televisão desde a infância, mas que também

²⁷ Essa crítica em termos de moral sexual já havia sido notada nas pesquisas etnográficas de Rosane PRADO, 1987, e Ondina LEAL, 1986.

parece atingir, ao longo dos anos e da repetição, os jovens e adultos.²⁸ O diálogo com os personagens, tratados de maneira muito próxima como se fossem pessoas reais que vivem ali do lado, vizinhos, conhecidos, amigos ou parentes, permite a comparação constante com suas experiências individuais.

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

Ecoss de *Malu*, hoje

Iniciando uma nova fase desta pesquisa e buscando entender a memória de algumas mulheres sobre o seriado *Malu Mulher*, começo a notar também o valor aferido por algumas mulheres à sua vida de trabalho e sua autonomia (o que já observei quando fiz a pesquisa de recepção de *O Rei do Gado*, em Montes Claros, cf. Almeida, 2003, 2007). Arrisco abaixo algumas

²⁸ O problema de como as narrativas da mídia podem atuar em certas formas de constituição da subjetividade foi mais explorado em minha tese, e também discutido no artigo de Lila Abu-Lughod, 2003, que cita ainda o trabalho seminal de Williams, 2003 (original de 1974), para essa reflexão. Essa problemática em sua referência a gênero foi também tratada por Ang, 1996.

rápidas observações sobre esta etapa da pesquisa que visa entender o que mulheres e homens entrevistados se recordam dos seriados, como recontam suas trajetórias afetivas, de trabalho e práticas de consumo cultural, e como reagem ao assistir um episódio (ou dois) de *Malu Mulher*.²⁹

Algumas idéias são consensuais e mencionadas por todas ou quase todas entrevistadas, de modo muito recorrente. Todas destacam, no momento em que a entrevistadora pergunta se ela assistiu a *Malu Mulher*, ou depois, na hora em que assistem ao episódio, como ser “desquitada” era foco de preconceitos e dificuldades extremadas naquela época (nos anos 1970-80 e para alguma mesmo nos anos 90), mas que hoje tudo mudou muito e já é “corriqueiro” que um casamento seja desfeito. É inicialmente nesse sentido que o seriado surge como algo “corajoso”, que tratou de “tabus” na época, ou de coisas que eram “proibidas”. A mais jovem conta que seu pai a proibia de ver esse seriado, que sua mãe, por sua vez, gostava. Todas também destacam que já se tornou “corriqueiro”, “normal”, comum a separação e a decisão feminina dessa separação – mas isso não impede que os processos pessoais de separação vividos por elas sejam apresentados como complexos e difíceis.

A autonomia ou independência feminina é algo positivo, “maravilhoso”, “necessário”, o que é afirmado mesmo por mulheres que nunca se sustentaram economicamente sozinhas. É senso comum que a mulher deve ter ou buscar uma profissão, e uma forma de renda que lhe dê autonomia diante do companheiro. Algumas delas só terminaram a escola depois de adultas, fazendo supletivo, ou fizeram faculdade depois de casadas e com filhos. Destacam a educação como um valor, todas tendo tido mais educação formal do que seus pais. Muitas revelam que tiveram que lutar contra o controle do marido para estudar, e algumas afirmam que tiveram que lutar contra seus pais para estudar um pouco mais.

²⁹ Essas entrevistas estão sendo feitas por mim e por bolsistas de graduação – Crislaine Falchetti e Mariana Chamorro. Foram entrevistadas 12 mulheres, algumas delas duas vezes. Todas moram na região metropolitana de São Paulo, são de camadas médias e baixas, têm idades entre 35 e 62 anos. Todas têm ou tiveram algum tipo de trabalho, têm o ensino médio completo, algumas fizeram e interromperam algum curso de graduação, outras se formaram (em universidade privadas), uma é mestre. Na maior parte dos casos é uma trajetória de ensino com interrupções. Há uma que é doutora, de classe mais alta e mais jovem do que as outras (35 anos), e suas opiniões destoam um pouco. No futuro, o grupo pesquisado deverá ser mais heterogêneo, na perspectiva de possibilitar comparações.

Todas consideram que a divisão do trabalho doméstico, do cuidado com os filhos e sustento da casa deve ser dividida igualmente, numa relação ideal. Isso quase nunca ocorre, a maior parte dos relacionamentos é lembrada como sendo desigual nesse aspecto. Uma boa relação ou a fase boa de um casamento já desfeito são mencionadas como tendo um companheiro que não só “ajuda”, mas divide tais tarefas.

Nesse sentido, quase todas afirmam que hoje em dia é possível sair do arranjo “mulher dona de casa” ao lado de um marido que só trabalha e não ajuda dentro de casa. Uma delas é o sustento de casa, ao passo que o marido cuida da casa, e outra afirma que “já viveu essa fase”, e duas mencionam o casamento de uma filha e um genro em que ele fica em casa, cuida das crianças, e a filha trabalha fora, o que consideram “normal” e “bom”. Ser o sustento da casa e ter um marido que faz as tarefas domésticas e cuida das crianças é positivo, um bom complemento.

Para aquelas que tiveram alguma experiência de separação ou rompimento de uma relação (seja separação do ex-marido, seja de algum namorado), a separação foi um ato de libertação – na maior parte dos casos a separação foi decisão feminina. Nesse sentido, depois de assistirem ao episódio, identificam-se com algumas das situações vividas por Malu. No caso de Malu se somam fatores que justificam totalmente a separação (ele a traía, a agrediu, não se dedicava ao casamento como ela), e todas acham que o episódio mostra a separação como “libertação”. A palavra *liberdade* apareceu em vários casos (oito entrevistas) e muitos (ex-) maridos ou ex-namorados são citados por terem tentado “controlar”, “amarrar”, “mandar”, ou “represar”. O fim de tal relacionamento é sempre visto como uma etapa de “libertação”. As queixas aos ex-companheiros vão sempre além do “motivo” da separação inicialmente mencionado, e novamente, nesse desenrolar da narrativa, muitos ex-companheiros são mencionados como ciumentos e controladores. Uma delas menciona o mote da canção de abertura do seriado, “comecei de novo” (antes mesmo de assistir ao episódio na entrevista), quando recorda como teve que romper com o marido, sair de casa sem quase nada, para reconstruir sua vida, inclusive morando por um tempo na casa de sua irmã, ou seja, abrindo mão inclusive de ter sua casa.

Por fim, em alguns momentos, há uma sensação explícita que percebe o seriado como tendo um cunho relativamente didático, de ensinar:

É importante a gente ver mulheres fortes para ver se pega alguma coisa, se aprende alguma coisa, se arruma um caminho, a gente precisa. (...) Eles estavam abrindo o olho da mulher, mostrando do que era capaz, que era capaz de cuidar o filho sozinha e trabalhar. Naquela época eles, não que incentivassem, mas já mostravam que era possível. Desquitada, largada, divorciada, antigamente era mau. Era um nome que a não ficava bem para a mulher. Hoje não tem nada a ver. Desde lá eles já estavam pregando que seria normal, e é normal. (Beatriz, 61 anos, solteira, 1 filha)

O trabalho de Mankekar (1999, 2003) desenvolve a idéia de como a audiência indiana elabora alguns “ensinamentos morais” a partir de narrativas dramáticas televisionadas, baseadas em mitologias hindus e que desenvolveram, no caso da Índia, numa forte associação entre identidade nacional e religião hinduísta. Certamente, não há aqui o aspecto religioso, e nem de unificação nacional-religiosa da forma como Mankekar discute para o caso indiano, mas a autora também discute a construção de certa feminilidade promovida pelas narrativas melodramáticas televisionadas, num contexto de uma TV pública que visa mesmo promover explicitamente certos “ensinamentos”, muitos associados ao uso do espaço doméstico, contracepção e o valor da educação. Em sua pesquisa com as audiências, com pouca escolaridade formal, mesmo aqueles que não eram hindus (tanto os muçulmanos como os sikhs), tiravam “lições” e “aprendizados” das narrativas televisionadas, especialmente voltadas à questão de gênero. O mesmo tipo de ideia é desenvolvida por Abu-Lughod em sua pesquisa no Egito, mais uma vez, a partir de uma TV estatal que visa também “educar” os cidadãos, e onde também há vários ensinamentos morais voltados ao público feminino. O caso brasileiro é um pouco diverso, pois se trata de uma TV comercial sem a mesma pretensão educativa como base, mas que ao visar o entretenimento, em suas narrativas morais, também acaba promovendo de modo quase pedagógico certos tipos de valores morais.

Concluindo

Quando tais narrativas são veiculadas, especialmente aquelas que buscam retratar a vida de camadas médias e altas dos grandes centros urbanos, como *Malu Mulher* mas também em certa medida as novelas, alguns de seus aspectos são vistos como “ousados”. Assim, não é qualquer reação negativa do público que constrange os temas que serão explorados na narrativa, quer como temáticas centrais, quer como construções simbólicas que permeiam a construção de personagens e contextos. Ao longo do tempo, certos temas – aqueles que são mais repetidos e reiterados na teledramaturgia – vão se tornando mais “corriqueiros”. Tais construções de gênero e sexualidade, no entanto, tornam-se mais palatáveis e mesmo passam a ser vistos como “comuns”. Evidentemente certas construções não estão só na teledramaturgia, mas também no cinema norte-americano, nas canções da MPB, e na vida de alguns grupos sociais. O que estava na pauta da agenda feminista também era vivido por mulheres de camadas média-altas e intelectualizadas de cidades como São Paulo, e assim eram transformados através de um contato mais ou menos direto com a produção do seriado em narrativas de Malu ou de outras personagens.

Algumas dessas “mensagens” são pensadas em parte de modo “educativo”, como a exposição que Malu faz em seus discursos de certas posturas feministas e de uma defesa explícita dos oprimidos – assim como em outros seriados e mesmos algumas novelas dos anos 1990 que visavam fazer “merchandising social”³⁰ – no entanto, outros significados vão à reboque participando destas construções. Se Malu quer falar da autonomia feminina e busca retratar uma mulher mais “liberada” sexualmente, também mostra novos tipos de relações familiares – a amizade de Malu com sua filha, por exemplo. É nessa medida que encaro a TV brasileira como uma tecnologia do gênero e da sexualidade, transformando as concepções sobre família e conjugalidade.

³⁰ Sobre esse tema, cf. Almeida, 2009.

Referências

- ABU-LUGHOD, Lila: "Melodrama egípcio: uma tecnologia do sujeito moderno?", *Cadernos Pagu*, 21, 2003, pp.75-102
- ALMEIDA, Heloisa Buarque. (2002) "Melodrama Comercial: reflexões sobre a feminilização da telenovela", *Cadernos Pagu*, 19, 2002: 171-194
- _____ (2003a), *Telenovela, Consumo e Gênero: "Muitas mais coisas"*, Bauru - SP, Anpocs / EDUSC.
- _____ (2003b) "A Ficção como Vitrine: a novela na promoção do consumo", *Novos Estudos Cebrap*, n.66
- _____ (2006) "Nas ondas do mercado: a pesquisa de audiência de TV". Trabalho apresentado no 30º Encontro Anual da ANPOCS, Caxambu, MG
- _____ (2007a) "Consumidoras e heroínas: gênero na telenovela", *Revista de Estudos Feministas*, Vol.15, n.1 / 2007, pp. 177-192
- _____ (2007b), Gênero e sexualidade na mídia: de "Malu" a "Mulher", 31º Encontro Anual da ANPOCS, Caxambu, MG
- _____ (2009) "Educação do corpo – seriado *Mulher* e a promoção de mensagens médico-preventivas na tela da Globo" - 33º Encontro Anual da ANPOCS, outubro de 2009, Caxambu, MG
- _____ (no prelo) "O feminismo dos anos 1970 pela TV Globo", in: GOULART, Ana Paula e SACRAMENTO, Igor (orgs.): *Televisão, História e Gêneros*, Rio de Janeiro, Editora Sulina
- _____ (2012, no prelo) Trocando em miúdos – gênero e sexualidade na TV a partir de *Malu Mulher*, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*,
- ANG, Ien: *Watching Dallas – soap opera and the melodramatic imagination*, London, Routledge, 1985
- _____ : "Melodramatic Identifications: television fiction and women's fantasy" in: BROWN, Mary Ellen (ed.): *Television and Women's Culture - the politics of the popular*, London, SAGE, 1990
- _____ : *Living Room Wars - rethinking media audiences for a postmodern world*, London, Routledge, 1996

ANG, Ien and HERMES, Joke: "Gender and/in Media Consumption" in CURRAN, James and GUREVITCH, Michael (eds.): *Mass Media and Society*, London, Edward Arnold, 1991

CORRÊA, Mariza (2001) "Do feminismo aos estudos de gênero no Brasil: um exemplo pessoal". *Cadernos Pagu*, 16: 13-30.

D'ACCI, Julie (1994) *Defining Women - television and the case of Cagney & Lacey*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.

DE LAURETIS, Teresa (1994) "A Tecnologia do Gênero" in: H. B. Hollanda (org.) *Tendências e Impasses - o feminismo como crítica da cultura*, Rio de Janeiro, Rocco.

(2003) *Dicionário da TV Globo*, vol. 1, Projeto Memória das Organizações Globo, Rio de Janeiro, Zahar.

FILHO, Daniel et al. (2001) *O Circo Eletrônico: fazendo TV no Brasil*, Rio de Janeiro, Zahar.

GEERTZ, Clifford: *A Interpretação das Culturas*, Rio de Janeiro, Ed. Guanabara, 1989.

GIDDENS, Anthony: *As Conseqüências da Modernidade*, São Paulo, Editora da Unesp, 1991

_____: *A Transformação da Intimidade*, São Paulo, Editora da Unesp, 1993

GIDDENS, Anthony, BECK, Ulrich e LASH, Scott: *Modernização Reflexiva*, São Paulo, Editora da Unesp, 1997

GLEDHILL, Christine (1988) "Pleasurable Negotiations" in: E. D. PRIBRAM (ed.), *Female Spectators - looking at film and television*, London, Verso.

GREGORI, Maria Filomena: *Cenas e Queixas: um estudo sobre mulheres, relações violentas e a prática feminista*, São Paulo, Anpocs/Paz e Terra, 1993.

GOULART, Ana Paula e SACRAMENTO, Igor (2010) "A Renovação estética da TV" in: A. P. Goulart, I. Sacramento, Igor E M. Roxo (orgs.): *História da Televisão no Brasil – do início aos dias de hoje*, São Paulo, Contexto.

HAMBURGER, Esther Império (2005) *O Brasil Antenado: A sociedade da novela*, Rio de Janeiro, Zahar

KEHL, Maria Rita (1979): “As novelas, novelinhas e novelões: mil e uma noites para as multidões” in: E. Carvalho, M. R. Kehl, S. Ribeiro: *Anos 70: Televisão*, Rio de Janeiro, Europa.

_____ (1986) “Eu vi um Brasil na TV” in: A. Costa, I. Simões, M. R. Kehl: *Um país no ar: história da TV brasileira em três canais*, São Paulo, Brasiliense.

LEAL, Ondina Fachel: *A Leitura Social da Novela das Oito*, Petrópolis, Vozes, 1986

MANKEKAR, Purnima: “Epic Contests: Television and Religious Identity in India” in: GINSBURG, Faye, ABU-LUGHOD, Lila e LARKIN, Brian (eds.): *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*, Berkeley, University of California Press, 2002

MANKEKAR, Purnima: *Screening Culture, Viewing Politics: An Ethnography of Television, Womanhood and Nation in Postcolonial India*. Durham N.C., Duke University Press, 1999

MEMÓRIA GLOBO (2008) *Autores – Histórias da Teledramaturgia*, vols. 1 e 2, São Paulo, Editora Globo

MICELI, Sérgio (2004) *A Noite da Madrinha*, São Paulo, Cia. das Letras

MIRA, Maria Celeste (1995) *Circo Eletrônico – Silvio Santos e o SBT*, São Paulo, Olho D’água/ Loyola, 1995

MORAES, Maria Lygia Q. (1990) *A Experiência Feminista dos Anos Setenta*, Col. Textos, FCL-UNESP, Araraquara.

PONTES, Heloisa (1986), *Do palco aos bastidores: o SOS Mulher e as práticas feministas contemporâneas*, Dissertação de Mestrado em Antropologia, Unicamp.

PRADO, Rosane Manhães: *Mulher de novela e mulher de verdade*, Rio de Janeiro, Dissertação de Mestrado, UFRJ - Museu Nacional, 1987

RAMÍREZ, Martha Célia (2000) “A propriedade do corpo” in *Cadernos Pagu*, n.15: 297-335

RIDENTI, Marcelo (2000) *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*, Rio de Janeiro, Record

SARTI, Cynthia (2001), “Feminismo e contexto: lições do caso brasileiro”, *Cadernos Pagu*, 16: 31-48.

- SCHATZ, Thomaz (1991) *O gênio do sistema - A era dos estúdios em Hollywood*, São Paulo, Cia. das Letras
- SILVEIRINHA, Maria João (2006): “Obliterando o ‘político’: o ‘pessoal’ no espaço público mediatizado” in: *ex aequo*, 14: 67-92
- SIMÕES, Inimá (2000) “Nunca fui santa (episódios de censura e autocensura)” in E. Bucci (org.), *A TV aos 50 – criticando a TV brasileira no seu cinqüentenário*, São Paulo, Ed. Fundação Perseu Abramo.
- SOBRAL, Luís Felipe Bueno (2010) *Bogart duplo de Bogart. Pistas da persona cinematográfica de Humphrey Bogart, 1941-46*, Mestrado em Antropologia Social, Unicamp.
- WILLIAMS, Raymond: *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1977.
- _____: *Television: Technology and Cultural Form*, Hanover, University Press of New England, 1992
- _____: “O drama numa sociedade dramatizada”, *Sinopse*, n.9, USP, São Paulo 2003 (1974).