



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

THAÍS CRISTINA ALBANO

**AS ASSIMETRIAS DE GÊNERO NAS REPRESENTAÇÕES DE  
EXTRACONJUGALIDADES NA TELENOVELA AVENIDA BRASIL**

UBERLÂNDIA - MG

2014

THAÍS CRISTINA ALBANO

**AS ASSIMETRIAS DE GÊNERO NAS REPRESENTAÇÕES DE  
EXTRACONJUGALIDADES NA TELENOVELA AVENIDA BRASIL**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Ciências Sociais.

**Orientadora:** Prof. Dra. Maria Lúcia Vannuchi

UBERLÂNDIA – MG

2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

- A326a Albano, Thaís Cristina, 1988-
- 2014 As assimetrias de gênero nas representações de extraconjugalidades na telenovela Avenida Brasil/ Thaís Albano - 2014  
125f.
- Orientadora: Maria Lúcia Vannuchi.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,  
Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais.
- Inclui bibliografia.
1. Sociologia - Teses. 2. Telenovelas - Teses. 3. Representações sociais - Teses. 4. Gênero - Teses. I. Vannuchi, Maria Lúcia. II. Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. III. Título.

THAÍS CRISTINA ALBANO

**AS ASSIMETRIAS DE GÊNERO NAS REPRESENTAÇÕES DE  
EXTRACONJUGALIDADES NA TELENOVELA AVENIDA BRASIL**

Dissertação de Mestrado, 22 de Agosto, de 2014

**Banca Examinadora**

---

Profa. Dra. Maria Lúcia Vannuchi (UFU)  
(Orientadora)

---

Prof. Dr. Márcio Ferreira de Souza (UFU)

---

Profa. Dra. Rafaela Cyrino Peralva Dias (PUC-MG)

UBERLÂNDIA – MG

2014

## DEDICATÓRIA

*À minha mãe, Maria, pelo amor, força e apoio incondicionais, sem os quais eu não teria conseguido galgar mais esse degrau.*

*À minha avó, Amália (in memorian), que sempre foi meu exemplo de vida e inspiração, ainda sinto o teu brilho iluminando meus caminhos.*

*Ao meu pai, Paulo (in memorian), por todos os ensinamentos, sei que onde o senhor estiver está festejando com alegria esta conquista de sua primogênita.*

*Ao meu maninho Luís Felipe, com todo amor e carinho.*

## AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo ânimo, discernimento e sabedoria que me concedeu para que eu pudesse concluir mais esta etapa.

À Universidade Federal de Uberlândia, aos professores, funcionários e à coordenação do curso de Pós- Graduação de Ciências Sociais pelas contribuições e compreensão dispensadas para que eu conseguisse concluir o mestrado.

À minha orientadora, Maria Lúcia Vannuchi, pois desde o momento em que começamos a trabalhar juntas eu me senti totalmente amparada. Agradeço pela compreensão com as minhas dificuldades, por toda a troca de conhecimento, pela disposição, atenção, dedicação e por essa parceria que rendeu frutos significativos.

À minha amiga Ursa, vulgo Mariana, que sempre esteve disposta a me auxiliar em todos os momentos em que precisei. Sem ela certamente minhas dificuldades em concluir o mestrado teriam sido dobradas, agradeço pela nossa amizade e por sempre acreditar que eu chegaria ao fim.

Aos meus amigos maus-caracteres, Leo, Anna, Renatinha, Gaspar, Waquila, Júlia, Iane, Carol, Amilton, Laras, Bixo, as Tilangas Jéssica e Loyd, Jovita, André, Rodrigo, e a todos os outros que porventura não tenha citado pelos momentos de alegria, sorrisos, companheirismo e amizade de longa data. Vocês certamente tornam minha vida mais feliz.

Ao meu namorado pelo companheirismo, amor e compreensão.

Às minhas amigas de trabalho, que em tão pouco tempo se tornaram essenciais ao meu cotidiano, Ângela, Fernanda Pletsch.

À minha coordenadora de trabalho, Givânia Silva, por te me apoiado e compreendido todas as vezes em que necessitei me ausentar do trabalho em virtude das obrigações do mestrado.

E por fim, a todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para a conclusão de mais esta fase acadêmica de minha vida. Muito obrigada!

*Acreditar no futuro poderá nos trazer ansiedade e pensar no passado poderá nos levar a depressão, portanto, o melhor mesmo é viver o presente! (Heitor Ambrósio,2014)*

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b> .....	08
<b>ABSTRACT</b> .....	09
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1. PERCURSO METODOLÓGICO</b> .....	16
<b>1.1 Procedimentos de Pesquisa</b> .....	16
<b>1.2 A contribuição da Análise de Conteúdo</b> .....	18
<b>2. MÍDIA TELEVISIVA, DISCURSOS E DESIGUALDADES NAS REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO</b> .....	21
<b>2.1 As Representações Sociais</b> .....	21
<b>2.2 Conceito de Gênero e suas assimetrias</b> .....	28
<b>3. DISCURSOS SEXISTAS NA MÍDIA TELEVISIVA</b> .....	46
<b>3.1 Telenovelas como veículo de propagação das representações de gênero</b> .....	55
<b>3.2 Avenida Brasil</b> .....	67
<b>3.2.1 Cadinho e suas três mulheres</b> .....	68
<b>3.2.2 Suelen: “A periguete do Divino”</b> .....	81
<b>3.2.3 Joga Pedra na Carminha</b> .....	90
<b>4. O OLHAR DOS TELESPECTADORES/AS SOBRE AS TRAMAS ANALISADAS</b> .....	100
<b>4.1 É hora da “novela” das nove</b> .....	100
<b>4.2 O olhar do público</b> .....	102
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	112
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	117
<b>ANEXO I – Formulário do questionário aplicado</b> .....	125

## RESUMO

Esta dissertação investiga as representações televisivas de gênero no que tange aos casos de extraconjugalidades de personagens femininos e masculinos na telenovela Avenida Brasil. Para tal, pautamo-nos na perspectiva feminista utilizando teóricos/as que debatem o conceito de gênero, tais como Joan Scott e Teresa de Lauretis, e analisamos o processo de construção e disseminação das representações sociais a partir das concepções de Serge Moscovici. Além da pesquisa teórica, nosso percurso metodológico compreendeu a análise de conteúdo, fundamentada em Laurence Bardin, técnica utilizada no exame de algumas personagens selecionadas a fim de reinterpretar as mensagens por elas transmitidas e revelar os significados e simbologias que estão por trás do conteúdo manifesto. Também realizamos pesquisas de campo por meio da aplicação de questionários a dois grupos de respondentes que compreendem, equitativamente, transeuntes e universitários (as), mulheres e homens, para que pudéssemos captar a percepção do público acerca das representações das personagens. Assim, procuramos constatar se a mídia televisiva tem dando visibilidade às mulheres apresentando-as em papéis diversificados, porém sem tocar na problemática das assimetrias de gênero, bem como se tem corroborado para a reprodução de desigualdades assentadas em diferenças sexuais, adotando pesos e medidas diferenciadas em relação à sexualidade livremente exercida, já que desaprova as mulheres, mas legitima e até mesmo enaltece os homens que vivenciam uma mesma situação. Tais representações refletem os ditames de uma sociedade androcêntrica, e seus impactos puderam ser nitidamente percebidos por meio da pesquisa realizada, posto que boa parte dos (as) respondentes, tanto telespectadores do sexo feminino quanto do masculino, revelaram concordância com as concepções veiculadas pela telenovela analisada.

**Palavras – chave:** gênero, representações sociais e telenovelas

## ABSTRACT

This dissertation investigates the television representations of gender in relation to the cases of married female and male characters who committed adultery in the Brazilian soap opera *Avenida Brasil*. To this end, we are referring to a feminist perspective using theoretical scholar's ideas that debating the concept of gender, such as Joan Scott and Teresa de Lauretis, and analyze the process of construction and dissemination of social representations from the conceptions of Serge Moscovici. Apart from the theoretical research, our methodological approach consisted of content analysis, based on Laurence Bardin, a technique used in the examination of some selected characters to reinterpret the messages they transmit and reveal the meanings and symbolologies that are behind the manifest content. We also conducted field research through the application of questionnaires to two groups of respondents who containing, equally, passersby and college students, both of the two genders, so that we could capture the public's perception about the representations of those characters. Thus, it was found that the television media has giving visibility to women presenting them in diverse roles, but without touching the issue of gender differences, as well corroborating with the reproduction of inequalities settled in sex differences, adopting different weights and measures regarding sexuality freely exercised, since that disapproves women, but legitimizes and even praises the men who experience the same situation. Such representations reflect the dictates of an androcentric society, and its impact could be clearly understood by the survey, since much of the respondents, both female viewers as male, showed agreement with the concepts conveyed by the soap opera analyzed.

**Key words:** gender, social representation and Brazilian soap operas

## INTRODUÇÃO

Nesta dissertação propomo-nos a analisar as desigualdades das representações de gênero nas telenovelas, no que se refere a casos de extraconjugalidades de personagens femininos e masculinos, focalizando a forma como as questões de gênero e sexualidades têm sido abordadas nas telenovelas.

O propósito deste trabalho é a construção de uma análise distanciada das suposições criadas pela opinião pública e pelos veículos de comunicação, ou seja, opiniões não conclusivas, sem uma reflexão crítica e fundamentada sobre os discursos produzidos na mídia televisiva. Preocupamo-nos em buscar os significados, e as simbologias que estão por trás das produções audiovisuais.

Devido às marcas patriarcais que informam a nossa sociedade, são comuns as piadas, as canções, os comerciais, os filmes, as novelas, dentre outros programas televisivos utilizados como instrumentos de veiculação de representações degradantes e constrangedoras das mulheres, a exemplo dos comerciais de televisão que mostram personagens femininos sem autonomia, dependentes dos homens, como se o papel social destas fosse apenas complementá-los.

O objetivo é analisar os mecanismos que perpassam o desequilíbrio em tais representações, ao denegrir a imagem da mulher e exaltar a do homem, contribuindo para legitimar e reproduzir a dominação masculina. Esta dominação a que nos referimos será tratada mais adiante, de acordo com as concepções do autor Pierre Bourdieu.

De acordo com Bourdieu (2005, p. 167),

para se compreender a dominação masculina é importante analisar as estruturas inscritas na objetividade e na subjetividade dos corpos. Essas estruturas inscrevem nos corpos dos sujeitos determinados gestos, posturas, disposições ou marcas da sua submissão e dominação, e a televisão muito contribui para os processos de subjetivação das estruturas objetivas.

As representações de mulheres e homens nas telenovelas são repletas de significados e valores que requerem apurada análise, para desnudar suas reais motivações. Tais simbolizações materializam-se na realidade objetivada. Em outras palavras, a idealização objetivada subjetiva-se por meio das instituições formadoras de consciência que demonstram diferentes realidades do nosso cotidiano, mas o fazem

como se estas realidades pudessem ser pensadas de uma única forma, ou seja, da forma como estão sendo apresentadas. De acordo com Bourdieu

É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os sistemas simbólicos cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre a outra, dando reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a domesticação dos dominados. (BOURDIEU, 2005, p.15)

Utilizamos a perspectiva feminista para interpretar este universo de imagens, idéias e significados. O objetivo maior do estudo consiste na investigação das formas como essas representações veiculadas na televisão, especificamente nas telenovelas, reiteram valores dominantes e tradicionais sobre as mulheres.

Partimos da hipótese de que as novelas, em geral, retratam os casos de extraconjugalidades masculinas como uma maneira de ressaltar a virilidade dos homens. Por outro lado, mulheres que mantém relações extraconjugais são apresentadas como fracas, imorais, e dotadas de personalidades pervertidas.

Consideramos que, por força das mudanças sociais concernentes às relações de gênero que ocorrem, sobretudo, a partir da segunda metade do século XX, com o avanço do movimento feminista, das teorias e dos estudos de gênero, a TV foi instada a um novo discurso, trazendo uma pretensa “modernidade”, inovações que se referem mais à forma do que ao conteúdo, pois este permanece arcaico, marcadamente sexista, androcêntrico constituindo uma forma de violência simbólica de gênero na sociedade contemporânea.

Esses discursos propagados pela mídia impactam as pessoas, conforme será demonstrado por meio dos/as entrevistados/as que acompanham com freqüência os programas de televisão, e não são indiferentes ao conteúdo que está sendo transmitido, mas pelo contrário explicitam suas opiniões sobre a novela e os personagens que são objeto desse estudo.

Atualmente a mídia televisiva, especialmente as telenovelas, tem despertado crescente interesse no meio acadêmico, pois vivemos em uma sociedade imagética, e necessitamos entender, interpretar e criticar os seus significados.

Estamos de acordo com Jodelet (2002) e Minayo (1995) quando afirmam que as representações sociais são leituras e interpretações da realidade. Elas referem-se à dimensão da relação - comportamentos, práticas sociais, discursos - dos sujeitos com a cultura e seu universo simbólico, e dos sujeitos entre si. A sua origem está nas relações sociais e, portanto, ela é uma produção coletiva, que opera entre o individual e o coletivo. Segundo Jodelet as representações sociais são “uma forma de conhecimento socialmente elaborado e compartilhado, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social.” A partir dessa perspectiva as representações sociais são construções imagéticas que têm como referência a realidade social, ou seja, pontos de vista formulados de acordo com o posicionamento de agentes no espaço social.

As representações são socialmente construídas e compartilhadas dentro de um determinado contexto histórico. São constituídas a partir da veiculação das informações, dos saberes e dos modelos de pensamento recebidos, transmitidos e formulados através da tradição, da educação e também da mídia. Quando os sujeitos encontram-se para dialogar, questionar, discutir o cotidiano, as representações sociais estão sendo formadas. Estas são estabelecidas como realidades através dos discursos.

A mídia é um vasto universo, haja vista a grande quantidade de instrumentos de comunicação que comporta, tais como rádio, internet, televisão, jornais, revistas, e livros. Assim, optamos por analisar a mídia televisiva e especificamente as telenovelas da emissora Rede Globo de Televisão, visto que essas são as mais assistidas pelos (as) telespectadores (as) brasileiros (as).

Porém, como a Rede Globo ao longo de várias décadas, produziu uma grande quantidade de novelas, não seria possível realizar um estudo apurado de todas elas, então a novela selecionada foi *Avenida Brasil* exibida em território brasileiro no período de 26 de março a 19 de outubro de 2012.

A citada telenovela aborda temáticas relevantes para as análises de gênero, dentre elas situações de infidelidade conjugal apresentadas de forma assimétrica, demonstrando complacência com personagens masculinos e intolerância nos casos de personagens femininos; tais questões vão de encontro a nossa proposta de pesquisa.

Além disto, a novela teve grande repercussão em vários outros países do mundo, tendo sido considerada pelos veículos midiáticos, como a novela de maior sucesso na

história do Brasil. A trama do autor João Emanuel Carneiro envolveu o país de tal maneira que a exibição do último capítulo foi comparada a uma final de Copa do Mundo, os bares de diversas regiões do país ficaram lotados de telespectadores (as) ansiosos (as) para conhecer o final da trama. *Avenida Brasil* reuniu milhões de pessoas em frente à televisão e fez com que até mesmo a presidente Dilma Rousseff adiasse um pronunciamento político que estava agendado no mesmo horário do capítulo final, pois certamente seriam poucos os ouvintes.

Segundo dados do Ibope, o último capítulo conquistou a marca de 51 pontos em São Paulo e se tornou a atração de TV com maior índice de audiência em 2012 (cada ponto do IBOPE equivale a 60 mil domicílios na Grande São Paulo).

Em uma análise comparativa constatamos que as quatro últimas novelas antecessoras de *Avenida Brasil*, não conseguiram atingir tal marca no capítulo final: *Viver a Vida* exibida em 2009 atingiu a marca de 47 pontos, *Passione* exibida em 2010 alcançou 50 pontos, *Insensato Coração* exibida em 2011 chegou à marca de 47 pontos, assim como a novela *Finha Estampa* também transmitida em 2011. As duas novelas que sucederam *Avenida Brasil*, também tiveram índices abaixo da sua média, *Salve Jorge* que foi ao ar em 2013 atingiu 46 pontos no último capítulo e *Amor a Vida* que finalizou em 2014 chegou à marca dos 44 pontos.

Esse sucesso da novela atravessou as fronteiras do país e atingiu os argentinos. Também na Argentina, país em que a novela foi exibida no período de 16 de dezembro de 2013 a 7 de julho de 2014 o último capítulo paralisou o país. O “Gran Finale”, foi exibido no estádio Luna Park em Buenos Aires, capital do país e teve os seus quase 8 mil ingressos esgotados. O evento contou com a presença de alguns atores como Cauã Reymond que interpretava o Jorginho, (lá chamado de Jorgito, pois alguns personagens tiveram seus nomes alterados), Cadinho interpretado por Alexandre Borges, e lá era chamado de Carlitos e a Nina, interpretada por Débora Falabella. Eles foram recebidos em festa pelos fãs, que aplaudiram de pé as ultimas cenas da novela.

*Avenida Brasil* teve média superior a 20 pontos no Ibope local. Inicialmente exibida no período da tarde, a novela alterou a grade de programação e passou a ser exibida no horário nobre, vencendo a concorrência. O último capítulo superou os 28 pontos. O sucesso foi tanto que a Telefe, emissora que transmitiu a novela por lá, reeditou os capítulos, alongando a trama em mais algumas semanas. Sendo que o

capítulo final foi adiado duas vezes em razão do tal espichamento. Além da Argentina, a novela foi vendida para mais 124 países e dublada em 9 idiomas.

Assistida tanto por mulheres como por homens de várias idades, raças, e classes sociais diferenciadas, as representações apresentadas na novela impactou o imaginário e as formas de ser e agir de muitas pessoas.

A televisão, por meio das novelas tende a influenciar o comportamento dos (as) telespectadores (as), e dessa forma a novela pode ser considerada como uma forma de socialização, devido à velocidade com que propaga as informações. O conteúdo representado nas novelas por personagens pode vir a ser modelo para comportamentos na vida real, e dessa forma, a veiculação de conteúdos que incitam a desigualdade pode impactar a forma como as relações de gênero e sexualidade se desenvolvem.

Desta forma, o problema central, conforme referência anterior consiste na análise do tratamento diferenciado das extraconjugalidades, infidelidades e traições praticadas por personagens femininos e masculinos na novela Avenida Brasil, bem como o impacto dessas representações que circulam no imaginário social, nas concepções dos (as) telespectadores (as) captado por meio dos questionários aplicados. Dar-se-ia um processo de reprodução social de legitimação das desigualdades de gênero, de natureza machista? Tal machismo seria mantido apenas por homens ou contaria com a participação de mulheres? Que influências sociais poderiam trazer as desiguais representações nas novelas?

Essas são algumas das questões que procuramos responder ao longo da dissertação, e que consideramos fulcrais para verificar as assimetrias nas representações de gênero, seu nível e formas de transmissão ao público.

Assim, essa dissertação foi estruturada da seguinte forma: após a introdução segue-se um breve capítulo apresentando o percurso metodológico e sua ancoragem teórica na análise de conteúdo.

Posteriormente, num segundo capítulo, procedemos a uma breve discussão conceitual acerca das relações de gênero e teorias feministas, bem como das representações sociais, categorias fundamentais na presente pesquisa. Tais reflexões conduzem ao desvelamento dos possíveis pilares de sustentação das desigualdades entre mulheres e homens, baseadas nos significados atribuídos às diferenças corporais.

No terceiro capítulo realizamos uma análise do tratamento diferenciado no que tange às extraconjugalidades, traições e poligamias praticadas por mulheres e homens na telenovela, objetivando apresentar a maneira como foram tratados tais casos em Avenida Brasil e delinear o perfil de alguns personagens femininos e masculinos por nós selecionados, seus comportamentos, e as relações entre eles (as) estabelecidos. Nesse capítulo faremos breve menção a outras novelas no intuito de enfatizar a recorrência das representações assimétricas de gênero, sempre favorecendo os homens.

Finalmente, no quarto capítulo elaboramos a análise das entrevistas realizadas com pessoas que assistiram à novela, visando apreender suas representações, os olhares das mulheres e dos homens, jovens e adultos/as sobre os/as personagens da novela em pauta. O que eles/as, retratam, o que neles despertam, verificando sua concordância ou discordância do conteúdo transmitido, sua avaliação dos papéis representados, e possíveis processos de identificação de sujeitos sociais com a trama novelística.

## 1. PERCURSO METODOLÓGICO

### 1.1 Procedimentos de Pesquisa

Captar os significados das representações de gênero na mídia televisiva e a concepção dos/as telespectadores/as sobre as informações veiculadas implica no uso de uma metodologia específica. Dessa forma a nossa análise foi realizada conforme as etapas que serão descritas a seguir.

Na primeira etapa da pesquisa realizamos um levantamento bibliográfico detalhado para que pudéssemos explorar as mais variadas fontes que contemplam o nosso objeto de análise. Dessa forma, consultamos livros, artigos de periódicos, teses, que tratam das temáticas de representações sociais, gênero, mídia televisiva, sexualidade e extraconjugalidades.

A segunda etapa compreendeu a elaboração de um formulário (vide anexo) com perguntas abertas, visto que este tipo permite ao/a informante responder livremente usando linguagem própria, e possibilita uma investigação mais profunda e precisa, ajudando-nos a identificar o pensamento ou o posicionamento do/a informante acerca do que foi questionado.

Foram aplicados no total, sessenta formulários divididos em dois grupos. Os primeiros trinta foram direcionados a estudantes universitários/as, quinze mulheres e quinze homens. Objetivando analisar como esse público jovem tem lidado com as representações na telenovela, qual o olhar deles sobre o conteúdo que foi transmitido, e principalmente a opinião sobre os personagens selecionados.

O segundo grupo de pesquisado compreendeu 30 adultos/as de várias faixas etárias, divididos/as também em quinze mulheres e quinze homens que responderam ao questionário no Terminal Central de Uberlândia, local onde transitam inúmeras pessoas diariamente. Escolhemos esse local devido à facilidade de contato com o público.

Os/as questionados foram abordados/as de forma aleatória, pois o requisito para dar prosseguimento com a aplicação dos formulários era o fato deles/as terem assistido a novela. Além disso, decidimos integrar o mesmo número de mulheres e homens na pesquisa para tentarmos cotejar as representações explicitadas sobre mulheres e homens, ou seja, qual a concepção deles, (levando em consideração a diferença sexual)

a respeito das questões levantadas por nós no que diz respeito as representações de gênero.

Com relação à divisão em dois grupos, o nosso intuito com os transeuntes foi abracer as opiniões consensuais, pois, em tese, elas afloram nesses locais por meio dos diálogos mantidos entre as pessoas acerca das novelas, quando acabam surgindo as representações consensuais (ainda que entre eles houvessem pessoas com formação acadêmica). E no que se refere ao grupo de universitários/as, nosso intuito foi analisar as concepções científicas que, em tese, florescem no espaço acadêmico e verificar se existem pontos de ligação entre esses dois grupos, ou se as concepções são diferenciadas.

As entrevistas realizadas com os/as estudantes universitários/as foram feitas em sua maioria (haja vista que alguns transeuntes também eram universitários/as) na Universidade Federal de Uberlândia, com o auxilio de um gravador de áudio. Já as entrevistas realizadas com os transeuntes foram gravadas na parte superior do Terminal Rodoviário Central da cidade de Uberlândia.

Os formulários preservam a identidade dos/as entrevistados/as; dessa forma, no terceiro capítulo, onde aparecem algumas falas, estes foram identificados/as com letras e números. Sucedendo a fala de universitários/as, haverá um parênteses com a letra U, o número do/a entrevistado/a, a idade e o sexo; já as falas de transeuntes serão identificadas pela letra T, o número do/a entrevistado/a, a idade e o sexo. Ressaltamos que esse número segue a ordem cronológica de aplicação dos formulários.

A tabulação e análise dos dados também foram desagregados por grupos, com o intuito de identificarmos qual a percepção dos/as telespectadores/as em relação aos/as personagens e às infidelidades apresentadas na novela. Foram realizadas transcrições e análise dos materiais coletados, e destas, selecionados os dados essenciais e relevantes para o presente trabalho, visando extrair informações que fornecem um entendimento mais profundo de valores e crenças que guiam as ações dos indivíduos enquanto telespectadores/as. Essa desagregação por grupos permitiu-nos visualizar a existência de consensos ou dissensos nas opiniões dos grupos, relativamente às representações pesquisadas bem como seu impacto em cada grupo.

Através da fala dos sujeitos foi possível obter informações relevantes. Elas possibilitaram coletar dados relatados, enquanto sujeito-objeto da pesquisa que vivenciam uma determinada realidade que está sendo focalizada

Na terceira etapa realizamos a análise dos/as personagens que escolhemos, por meio de uma seleção qualitativa de cenas da novela. Essa seleção foi realizada através de um olhar crítico para que pudéssemos absorver os aspectos que explicitam as assimetrias nas representações das extraconjugalidades dos/as personagens femininos e masculinos.

Essas análises de conteúdo ancoradas em Laurence Bardin adquirem força e valor mediante o apoio de um referencial teórico adequado para a construção e embasamento das categorias de análise, e este aparece em todos os momentos da investigação.

## 1.2 A contribuição da Análise de Conteúdo

Para a realização da referida análise contemplamos o método chamado Análise de Conteúdo. De acordo com Bardin (2004),

a Análise de Conteúdo constitui uma metodologia de pesquisa usada para descrever e interpretar o conteúdo de toda classe de documentos e textos, pois esse método pode ser aplicado em qualquer material oriundo de comunicação verbal ou não-verbal, como cartas, cartazes, jornais, revistas, informes, livros, relatos autobiográficos, discos, gravações, entrevistas, diários pessoais, filmes, fotografias, vídeos, e também as novelas.

Essa análise, conduzindo a descrições sistemáticas, qualitativas ou quantitativas, ajuda a reinterpretar as mensagens e a atingir uma compreensão de seus significados em um nível que vai além de uma leitura comum.

Minayo (2003, p.34) enfatiza que

a análise de conteúdo visa verificar hipóteses e ou descobrir o que está por trás de cada conteúdo manifesto. (...) o que está escrito, falado, mapeado, figurativamente desenhado e/ou simbolicamente explicitado sempre será o ponto de partida para a identificação do conteúdo manifesto.

O procedimento metodológico da análise de conteúdo, segundo Bardin, pode ser dividido em “três períodos cronológicos” (2004, p. 90), são eles: a pré-análise, a exploração do material e o tratamento dos resultados.

Nesse sentido, considera-se como pré-análise o momento de organização e preparação das informações, por meio da seleção do material que será submetido à análise, que é definido por ela como “constituição dos *corpus*”, que são os documentos que serão submetidos à análise científica.

Nessa fase, o nosso trabalho foi analisar cenas da novela para escolhermos quais personagens seriam destacados atendendo aos nossos objetivos de pesquisa. A novela *Avenida Brasil* apresentou em sua trama uma grande quantidade de personagens envolvidos em relações extraconjugalas. No entanto três personagens chamaram-nos a atenção, Cadinho interpretado por Alexandre Borges, Suelen e Carminha, interpretadas respectivamente pelas atrizes Isis Valverde e Adriana Esteves.

Selecionamos esses personagens pelo fato de que eles/as foram populares, sobretudo por suas infidelidades ou por seus vários casos sexuais. Por exemplo, Suelen se tornou uma personagem popular devido à quantidade de homens com os quais se relacionava, o que lhe valeu o rótulo de Piriguete do Divino.

Cadinho também se tornou popular pela forma como se relacionava com as suas três mulheres; sua história restringiu-se a relação a quatro, e a maneira como ele lidava com as mulheres, e às estratégias que ele criava para não ser descoberto. E por fim Carminha que era uma personagem mais complexa, por ser a grande vilã da história. Ela usava os homens como um trampolim para conseguir ascender socialmente, tendo sido infiel desde o primeiro capítulo.

O envolvimento dessas personagens com vários parceiros amorosos e sexuais estava no centro de suas histórias, ou seja, as extraconjugalidades eram o aspecto central na história de Cadinho, de Carminha e também na vida de Suelen, o que não acontecia com os/as demais personagens da telenovela.

O segundo passo compreendeu a análise de todas as cenas que envolveram esses/as personagens, as suas relações, características físicas, psicológicas, as impressões que nos causaram, para detectar o propósito do autor com cada personagem, e as representações por cada qual transmitidas. Observamos a personalidade desses/as personagens no sentido de perceber seu caráter, a profissão que desempenhavam, a relação que tinham com os filhos e com os outros familiares, a principal motivação para manter casos extraconjugalas, e a dinâmica desses relacionamentos amorosos. Tentamos

perceber as simbologias implícitas em seus diálogos, movimentos corporais, e a mensagem implícita na interpretação dos/as atores/atrizes.

Concluída essa primeira fase, adentramos a segunda fase, que Bardin, deu o nome de exploração de material, caracterizada pela releitura atenta do material selecionado, para a definição de unidades de análise, que podem ser palavras, frases, acontecimentos.

Nessa fase, analisamos as cenas em que os/as personagens que escolhemos apareciam; destacamos seus diálogos e cenas marcantes de relacionamentos principalmente em situações de infidelidade, para apreendermos quais os significados e as diferenças nas representações do feminino e do masculino.

Esse momento da pesquisa exigiu-nos um olhar atento aos/as personagens e, sobretudo aos significados existentes por trás de cada produção. A televisão emite mensagens a todo o momento, são vários comerciais, anúncios publicitários, programas de auditório, de humor, telejornais, dentre outros, uma gama extensa que nos faz perceber que não seria possível analisar a mídia como um todo, haja vista a quantidade enorme de informações. Nesse laboratório de observação da mídia televisiva, nosso olhar está centrado na forma como aparecem às tramas amorosas, e principalmente nos vários casos extraconjogais que são representados por vários/as personagens femininos e masculinos, da novela *Avenida Brasil*.

A terceira fase é o tratamento dos resultados; conforme Bardin, tendo à sua disposição resultados significativos, “pode então propor inferências e adiantar interpretações a propósito dos objetivos previstos ou que digam respeito a outras descobertas inesperadas”. (2004, p. 95)

Nessa fase, realizamos a interpretação dos conteúdos assistidos, a fim de compreendermos com profundidade o material analisado. Esta interpretação foi pautada pela revisão bibliográfica realizada, pois presente em todas as etapas está a busca de refinamento teórico sobre o objeto, o que significa articular leituras e pesquisa bibliográfica de forma sistemática desde o início do trabalho.

## 2. MÍDIA TELEVISIVA, DISCURSOS E DESIGUALDADES NAS REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO

A problemática estudada relaciona-se com a forma como as questões de gênero e sexualidade têm sido abordadas nas telenovelas, trazendo a extraconjugalidade masculina, como símbolo de virilidade; como um fenômeno natural e legitimado, ao passo que mulheres, nas mesmas condições, são vulgarizadas e tidas como imorais. Pretendemos analisar como os casos de extraconjugalidades de mulheres e de homens são retratados nas telenovelas, e a avaliação do público concernente a tais casos.

Objetivamos analisar o conceito de gênero que contribui para a compreensão das formas de representação das mulheres na sociedade, bem como os pilares que sustentam as desigualdades sociais de gênero. Para tal, recorremos à análise das representações assimétricas de gênero na mídia cotejando com as lutas feministas para verificar se há avanços ou retrocessos nas imagens das mulheres, ou seja, se o que está sendo representado condiz com as várias conquistas e direitos que as mulheres obtiveram ao longo dos anos ou se persiste no conservadorismo.

Os/as teóricos que mais contribuíram para a presente reflexão foram Joan Scott (1995), Teresa de Lauretis (1994), Pierre Bourdieu (2005), Simone de Beauvoir (1980), Serge Moscovici (1978), Denise Jodelet (2002) e Esther Hamburger (2005).

### 2.1 As Representações Sociais

Neste capítulo objetivamos demonstrar como ocorrem as representações de gênero no espaço midiático televisivo. Para tal, procedemos à discussão teórica das categorias conceituais de representações sociais e de gênero e, então, analisamos como o espaço midiático tem representado os/as personagens femininos e masculinos nas telenovelas.

Por representações sociais, entendemos um conjunto de conceitos, proposições e explicações originado na vida cotidiana no curso de comunicações interpessoais. Elas são o equivalente, em nossa sociedade, dos mitos e sistemas de crenças das sociedades tradicionais; podem também ser vistas como a versão contemporânea do senso comum. (MOSCOVICI, 1978)

Para Moscovici, o conceito de representação social tem origem na Sociologia e na Antropologia, por meio de Durkheim e Lévi-Bruhl. Também contribuíram para o

surgimento da teoria das representações sociais a teoria da linguagem de Saussurre, a teoria das representações infantis de Piaget, e a teoria do desenvolvimento cultural de Vigotsky.

Moscovici busca as bases para a construção de sua teoria sobre as representações sociais na sociologia durkheimiana, a partir da sua concepção de “*representações coletivas*”. Porém é no campo da Psicologia Social que Serge Moscovici (1978) e Denise Jodelet (2002) dão continuidade aos estudos de Durkheim, mas com uma conotação diferente, visto que estes/as não estão comprometidos/as com a perspectiva sociológica positivista.

De acordo com Durkheim (2002), os fenômenos coletivos não poderiam ser explicados tendo como referência os indivíduos, pois estes não poderiam criar uma língua ou religião. Esses fenômenos só poderiam ser fruto de uma comunidade, ou de um povo. Durkheim utiliza esse conceito na elaboração de sua teoria da religião, da magia e do pensamento mítico; o autor baseava-se em uma concepção de que as regras que guiavam a vida dos indivíduos, as representações individuais, não são as mesmas que regem a vida social, pois estas são regidas pelas representações coletivas.

Durkheim demonstra que as categorias básicas do pensamento teriam origem na sociedade e que o conhecimento só poderia ser encontrado na experiência social, ou seja, a vida social aparece como condição de todo pensamento organizado e vice-versa.

A categoria representações coletivas designa um conjunto de conhecimentos crenças, mitos, religião, ciência, que são considerados pelo autor como condição essencial para a formação do conhecimento e a elaboração de conceitos que são repartidos pelos membros do grupo, com origem nas características da vida na coletividade, posto que a individualidade humana se constitui a partir da sociedade. Nesse contexto, a vinculação das representações sociais aos estudos de gênero é essencial para a compreensão do processo de formação das desigualdades de gênero e da forma como elas têm sido representadas na mídia televisiva, de acordo com o propósito da presente dissertação.

Essas representações, que condicionam práticas, crenças e atribuições, podem ser compreendidas como fenômenos complexos de natureza psicossocial, que tanto distinguem um grupo, dando-lhe sentido de identidade, quanto organizam e estruturam

o seu meio circundante, construindo uma realidade comum a um determinado segmento social.

Os estudos dessas representações revelam o caráter histórico e as transformações dos significados do feminino e do masculino, reconstruindo as múltiplas maneiras pelas quais as mulheres e os homens puderam reinterpretar e reelaborar suas significações na sociedade. Suas principais funções são compreender e explicar a realidade, definindo a identidade e a especificidade dos grupos e orientar os comportamentos e as práticas que justificam os mesmos.

As representações coletivas, de acordo com Durkheim, não se reduzem à soma das representações individuais que compõem a sociedade, pois têm naturezas diversas. Um novo conhecimento é formado e este supera a soma dos indivíduos e favorece uma recriação do coletivo. A função primordial das representações coletivas seria a reprodução da herança coletiva dos antepassados, que acrescentariam às experiências individuais tudo o que a sociedade acumulou de sabedoria e ciência ao longo dos anos.

Moscovici acrescenta novos elementos à formulação do conceito de representação social elaborado por Durkheim. Para ele, não se trata apenas de uma herança coletiva dos antepassados, visto que o indivíduo é ativo e autônomo no processo de construção da sociedade, da mesma forma que é criado por ela. Ele é um agente participativo na sua construção.

O autor define as representações sociais como sendo um conjunto de conceitos, afirmações e explicações originadas no decurso do cotidiano e das comunicações entre os indivíduos. Elas equivalem em nossa sociedade, aos mitos e às crenças das sociedades que surgem no senso comum.

Essas representações são sistemas dinâmicos em que há constante produção de comportamentos e relações com o meio ambiente, e nesse processo os indivíduos não são apenas receptores, são criativos e ativos no processo de conhecimento, e não uma folha em branco esperando para ser preenchida com informações sobre o mundo, como se entre indivíduo e realidade houvesse uma separação bem demarcada. Dessa forma, a representação social modifica o sujeito e o objeto na medida em que ambos se transformam nesse processo de construção do objeto.

De acordo com Moscovici (2009), as representações sociais configuram-se como um conjunto de significações que atuam através de diversas instituições sociais e

culturais, como a família, a igreja, a escola, a mídia entre outros. São construídas através das interações sociais e vivenciadas pelos sujeitos no cotidiano, organizando as condutas e atitudes, sendo, pois, verdadeiras e legítimas para o grupo social que as construiu.

Moscovici propõe uma estrutura teórica para as representações sociais. Segundo ele, as representações sociais têm duas faces indissociáveis: a face figurativa ou imagética, que corresponde ao objeto, e a face simbólica, que corresponde ao sentido atribuído ao objeto pelo sujeito, ou seja, o entendimento é que não existe representação sem objeto. Nesse contexto, as representações sociais não são uma fotocópia ou reflexo da realidade, mas uma tradução, uma nova versão. Não são inertes, mas se encontram em constantes transformações, assim como o objeto que está tentando elaborar.

Dessa configuração estrutural das representações sociais, Moscovici caracteriza os processos formadores das mesmas. São eles: ancoragem e objetivação.

Para Moscovici (2009),

ancorar é classificar e dar nome as coisas, e integrá-los ao universo já conhecido. As coisas não classificadas e não nomeadas são estranhas, não existentes e ao mesmo tempo são ameaçadoras. Nesse sentido, nomear algo é encaminhar do anônimo perturbador ao conhecido, ou seja, ao familiar.(2009, p.62)

A objetivação corresponde à função de duplicar um sentido por uma figura, dar materialidade a um objeto abstrato, naturalizá-lo, corporificar os pensamentos, tornar físico e visível o impalpável, transformar em objeto o que é representado.

Dessa forma, as representações sociais se adequam às condições atuais vivenciadas nas sociedades contemporâneas, nas quais a necessidade de especialização profissional e de estar sempre atento às informações tornaram-se componentes decisivos do cotidiano das pessoas e dos grupos.

Essa atualização do conceito é essencial para torná-lo operacionalizável e aplicável em sociedades globalizadas, nas quais as informações se deslocam com grande velocidade. Um processamento constante de novidades, segundo o qual tudo se move em várias direções com rapidez e agilidade.

Nesta nova realidade, em que a sociedade se encontra em constantes transformações, são exigidos dos indivíduos dinamismo para interagir no mundo global.

Por isso, as representações sociais surgem como campo multidimensional, possibilitando questionar a natureza do conhecimento e a relação indivíduo-sociedade.

Moscovici considera que as representações sociais são uma forma sociológica de Psicologia social, rompendo com a dicotomia que existia entre as áreas de competência da Sociologia (sociedade) e da Psicologia (o indivíduo). Assim, as representações sociais rompem com essa demarcação entre as disciplinas e a Psicologia passa a abarcar a realidade social como objeto de estudo.

Por isso, ao estudar as representações sociais, é preciso considerar a dinâmica social e suas linguagens e as formas de comunicar um pensamento, aqui entendido como social, e que também revela seu teor subjetivo e identitário. O objeto da Psicologia social prevê a descrição de como as idéias passam à realidade, buscando interpretar, nesse percurso, de que forma conceitos passam a ser considerados como pessoas ou objetos; como um pensamento compartilhado se torna para nós como um ambiente, como se fosse real.

O autor faz um resgate dos conceitos sociológicos e psicológicos e traz à tona a representação social, que para ele é “uma modalidade de conhecimento particular que tem por função a elaboração de comportamentos e a comunicação entre os indivíduos”.

As representações sociais tornam-se uma ferramenta da Psicologia Social, na medida em que realizam a articulação entre o social e o psicológico, como um processo dinâmico, permitindo a compreensão e a formulação do pensamento social.

Essa construção teórica cuja matriz é Moscovici origina uma importante vertente: Denise Jodelet (2002), principal colaboradora do autor que nos apresenta o conceito de representações sociais mais bem aceito no meio acadêmico.

A definição mais utilizada por pesquisadores na área é que “as representações sociais são uma forma de conhecimento socialmente elaborado e compartilhado, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social”.

Jodelet considera ainda que as representações sociais devem ser estudadas por meio da conexão de elementos afetivos, mentais e sociais. Integrados a esses elementos estão a cognição da linguagem e da comunicação, as relações sociais que atingem as representações e a realidade material e social sobre as quais elas vão intervir. As

representações são modalidades de conhecimento prático orientadas para a comunicação e para a compreensão do contexto social, material e ideológico em que vivemos.

Nesse sentido Moscovici nos apresenta um aspecto axial das representações sociais, ou seja, sua função formadora de condutas. Elas moldam o comportamento e justificam sua expressão. Segundo o autor, trata-se de uma preparação para a ação, tanto por conduzir o comportamento, como por modificar e reconstituir os elementos do meio em que podemos observar esse comportamento. Para ele, o ser humano é um ser pensante que elabora questões, procura respostas e, ao mesmo tempo, compartilha realidades por ele representadas.

Assim, Moscovici assinala sua concepção do social, como sendo

Uma coletividade racional, que não pode ser concebida apenas como um conjunto de cérebros processadores de informações que as transforma em movimentos, atribuições e julgamentos sob a força de condicionamentos externos. (2009, p.50)

O autor não partilha da concepção de que os indivíduos e os grupos sempre estejam completamente sob o domínio ideológico, seja da Igreja, seja do Estado, ou das classes sociais. Os seres humanos, segundo ele, são autônomos, seres que pensam e produzem constantemente suas representações, e nesse contexto, as ideologias assim como as ciências são apenas alimentos para o pensamento.

Outro aspecto abordado por Moscovici diz respeito ao modo como entendemos o mundo e a sociedade. O autor afirma que atualmente distinguimos nosso mundo entre dois universos, o consensual e o reificado.

O universo consensual compreende o senso comum que reconhece a liberdade dos indivíduos e seus grupos de se expressarem em diversas áreas de conhecimento - política, religião, cultura, educação - e de se articularem de acordo com suas idéias em comum. Ele considera que a sociedade é uma criação visível, contínua, com sentido e finalidade, agindo e reagindo sob a perspectiva humana. Isso pressupõe um grupo de pessoas livres e cada indivíduo tem voz nesse grupo, não existindo assim competências exclusivas. Existe no mundo consensual uma cumplicidade e, nos locais públicos, são comunicadas e construídas suas próprias leis. De acordo com Moscovici, “todos somos sábios amadores, capazes de opinar sobre qualquer assunto numa mesa de bar, diferentemente do que ocorre nos meios científicos, nos quais a especialidade determina quem pode falar sobre o quê” (MOSCOVICI, apud ARRUDA, 2002, p.130).

Por outro lado, no universo reificado, a sociedade é vista como um sistema de entidades, engessado, desprovido de identidade e as pessoas não são vistas como um grupo, mas isoladamente. Como consequência, há diferentes papéis e classes e os graus de participação serão direcionados de acordo com as competências conquistadas. Enfim, cada contexto será determinado e apropriado pelo indivíduo. Segundo o autor é possível perceber que, enquanto no universo consensual o ser humano é a medida de todas as coisas, no reificado todas as coisas são a medida do ser humano.

Dessa forma, o mundo da ciência é acessível apenas para aqueles que possuem certa qualificação pessoal já o mundo do senso comum é composto por todos/as, amadores/as ou curiosos, que compartilham idéias e interpretações do mundo. Segundo o autor, a diferença entre esses universos não significa uma sobreposição de um universo sobre o outro, ou mesmo um isolamento.

O universo consensual se constrói principalmente nos diálogos informais na vida cotidiana, enquanto que o outro se solidifica no meio científico, com sua linguagem formal e sua hierarquia interna. As representações sociais são formuladas com mais frequência na esfera consensual, mas as duas esferas não são inertes e dissociadas.

Porém, é importante considerarmos que o universo consensual e o meio científico, além de não serem dissociados, se retroalimentam. Se pensarmos o espaço da vida cotidiana na qual emerge o senso comum, como espaço no qual cabe a paixão e a emoção, em contraponto com o espaço científico, como um ambiente de absoluta neutralidade e imparcialidade, estaremos caindo em uma armadilha positivista que desconsidera os interesses presentes no universo científico.

O espaço midiático se apropria dos dois universos contribuindo para o processo de construção de um sistema normativo consoante a preceitos científicos e com a força reguladora das práticas sociais.

Essa sistematização pode representar uma forma de reabilitação do senso comum, do conhecimento que se desenvolve no cotidiano. Neste trabalho focalizamos uma forma específica de representações sociais, concernente às relações de gênero. Lauretis (1994) pensa as representações de gênero considerando que

Gênero é a representação de uma relação (...) o gênero constrói uma relação entre uma entidade e outras entidades previamente constituídas como uma classe, uma relação de pertencer (...) Assim, gênero representa não um indivíduo e sim uma relação, uma relação

social; em outras palavras, representa um indivíduo por meio de uma classe.(1994, p.210)

Dessa forma, consideramos o conceito de gênero enquanto um instrumento teórico que permite uma abordagem empírica e analítica das relações sociais. Gênero é uma construção cultural e social, e como tal, sua representação e disseminação pelos meios de comunicação é responsável pela construção de ideias, valores e estereótipos, tal como trataremos a seguir.

## 2.2 Conceito de Gênero e suas assimetrias

O conceito de gênero considera os aspectos sociais e históricos das diferenças físicas e biológicas entre os sexos. Foi adotado pela Sociologia, como referência à organização da sociedade, ou seja, trata da diferenciação social entre mulheres e homens. Outras áreas como a Psicanálise, a Psicologia, História e Antropologia contribuíram para mostrar a influência cultural nos comportamentos, habilidades e competências considerados tipicamente femininos e masculinos.

Segundo Laurentis, a representação do gênero é a sua construção, e num sentido mais comum pode- se dizer que toda arte, e a cultura erudita ocidental são um registro da história dessa construção.

O conceito enfatiza os aspectos culturais, visto que mulheres e homens são pensados como seres humanos biologicamente diferentes, mas que se diferenciam muito mais pela sua construção histórico-social. Além disto, é polissêmico, importando um leque de diferentes definições, visto que várias abordagens e interpretações contemplando inúmeras vertentes, foram construídas a partir dele.

Este estudo percorre as interpretações de alguns/as teóricos/as que discorrem sobre o conceito, com ênfase em Joan Scott (1995) e Teresa de Lauretis (1994) cujas concepções melhor se adéquam aos propósitos da dissertação.

O enfoque nessas autoras reside no fato de que Scott (1995) relaciona a categoria gênero com alguns elementos que constituem o seu processo de formação. Dentre eles os aspectos institucionais no qual se enquadra a mídia televisiva como um poderoso instrumento das representações de gênero. Já Teresa de Lauretis (1994) concebe o gênero como produto de várias tecnologias, (efeito da linguagem do imaginário, do desenvolvimento complexo de várias tecnologias políticas produzidas nos corpos). De acordo com Lauretis, gênero é produto de várias tecnologias sexuais, uma maquinaria

de produção que vem de discursos e práticas discursivas das autoridades religiosas, legais ou científicas, da medicina, da mídia, da família, da religião, da pedagogia, da cultura popular, dos sistemas educacionais, da psicologia, da arte, da literatura, da economia, da demografia etc., que se apoiam nas instituições do Estado.

As autoras consideram que o gênero perpassa por essas instituições que nos interpelam e, por isso, é importante um olhar mais atencioso sobre o que tem sido veiculado na mídia televisiva.

De acordo com Gomariz (1992), o termo gênero foi utilizado pela primeira vez no ano de 1955 pelo psicólogo Norte Americano John Money, que não estava vinculado ao movimento feminista, e utilizava o termo para nomear comportamentos psicológicos dos indivíduos não relacionados ao sexo biológico.

John Money propôs o termo “papel de gênero” (gender role) para descrever o conjunto de condutas atribuídas às mulheres e aos homens. Nesse sentido, todas as pessoas possuem, além do sexo que está relacionado com o biológico, um gênero que se refere ao psicológico, e este pode ser feminino, masculino ou neutro.

Portanto, a definição do gênero como tendo origem psicológica permitiu que Money realizasse a classificação de seus/suas pacientes da seguinte forma: pertenciam ao gênero feminino se estes se apresentassem ou se comportassem como mulher, ao gênero masculino se estes se apresentassem ou se comportassem como homem, e ao gênero neutro se não houvesse definição quanto a forma de se apresentar e se comportar. Essa classificação permitia a formulação de diagnósticos médicos no que se refere aos indivíduos transsexuais e os hermafroditas.

Robert Stoller que estabeleceu mais precisamente a diferença conceitual entre sexo e gênero, em seu livro *Sex and gender: on the development of masculinity and femininity*, (1968) no qual realiza investigações sobre meninas e meninos, que, devido a problemas anatômicos, haviam sido educados de acordo com um sexo fisiologicamente oposto.

Stoller observou que esses/as meninos/as se empenhavam em manter as formas de comportamento de acordo com o sexo que haviam sido educados, mesmo depois de saberem que simplesmente sofriam de uma mutilação accidental ou de uma má formação em seus genitais externos.

De acordo com Gomariz (1992), a idéia geral, mediante a qual se distingue sexo de gênero, consiste em que o primeiro se refere ao aspecto biológico, visto que a espécie humana se reproduz através da diferenciação sexual enquanto que o segundo está relacionado com os significados que cada sociedade atribui. Atualmente a biologia e as ciências médicas diferenciam entre sexo cromossômico, hormonal, anatômico e fisiológico, mas estes níveis de diferenciação sexual, embora já descobertos podem ter efeitos diversos inclusive psicológicos - por exemplo, com relação à preferência sexual-, podem e devem distinguir-se das atribuições que a sociedade estabelece para cada um dos sexos, individualmente constituídos.

Dessa forma, os sistemas de gênero são os conjuntos de práticas, símbolos, representações, normas e valores sociais que as sociedades elaboram a partir da diferença sexual anatômico-fisiológica e que em geral, dão sentido às relações entre pessoas sexuadas. Essas concepções acabam enfraquecendo o determinismo biológico e despertando o interesse de alguns movimentos sociais, como o feminista.

Neste sentido, os estudos de gênero supõem um uso mais específico relacionando-as às teorias feministas. O termo feminismo procede do vocábulo gaulês “feminisme” – de “femme”, mulher, e o seu primeiro uso remonta ao início do século XIX, para indicar a defesa da mulher e de seus direitos.

Em sentido mais estrito não poderíamos falar em feminismo sem considerar a conjuntura histórica que deu lugar ao conceito, ou seja, a Revolução Liberal dos séculos XVII e XVIII em que os indivíduos se tornam sujeito de direitos, e no entanto, as mulheres que haviam participado da revolução não foram alcançadas por esses direitos. Ademais, o vocábulo feminismo só passa a ter um uso social extenso no final do século XIX.

Segundo Gomariz (1991), na realidade existe uma percepção mais estrita do feminismo no sentido de considerar que só pode ser entendido como tal, o movimento que busca a emancipação das mulheres de forma plena e não unicamente como adquiridoras de direitos como no sufragismo – movimento que reivindicava direito a voto pelas mulheres – de modo que restringiria seu uso aos movimentos de mulheres do século XX.

A crítica feminista em seus primórdios referem-se ao estudo sistemático da condição das mulheres, seu papel na sociedade e os meios para alcançar sua

emancipação. No entanto, a crítica feminista diferencia-se dos “estudos sobre as mulheres” por essa perspectiva estratégica, ou seja, não procura unicamente examinar a população feminina, mas inclui um diagnóstico da condição feminina e a busca de caminhos para transformação da situação das mulheres. Com a introdução do gênero enquanto categoria analítica a perspectiva passou a ser relacional, ou seja, os estudos de gênero envolvem mulheres e homens.

Neste contexto, a categoria gênero adquire um significado específico: pode ser entendida como uma posição explicativa no interior do pensamento feminista, que surge como alternativa que se sustenta como superadora de outras matrizes explicativas como, por exemplo, a teoria do patriarcado.

No contexto da crítica feminista dos anos 70 cria-se uma dicotomia entre o conceito de sexo, que está relacionado com o corpo e a natureza, e o conceito de gênero que faz menção à cultura, ao comportamento dos indivíduos.

A partir da década de 1970, por força do movimento feminista, os estudos de gênero adentram a academia e o espaço de produções científicas. O uso do conceito de gênero consiste em uma forma de romper com o determinismo biológico, situando as diferenças de comportamento feminino e masculino no centro das hierarquias sociais. Nesse momento o gênero passa a ser elaborado como a construção social das identidades sexuais e como objeto de estudos feministas.

A utilização do gênero altera o enfoque nas discussões, pois inaugura uma nova problemática no campo feminista. Os estudos de gênero compartilham pressupostos dos estudos sobre as mulheres, porém superam os problemas relacionados à utilização de algumas categorias centrais nesses estudos.

Os termos sexo e gênero são úteis para a análise uma vez que contrastam um conjunto de fatos biológicos com um conjunto de fatos culturais. Sendo escrupulosa em meu uso dos termos, utilizaria o termo “sexo” apenas para falar da diferença biológica entre macho e fêmea, e “gênero” quando me referisse às construções sociais, culturais, psicológicas que se impõe sobre essas diferenças biológicas. Gênero designa um conjunto de categorias às quais outorgamos a mesma etiqueta porque elas têm alguma conexão com diferenças sexuais. Estas categorias, no entanto, são convencionais ou arbitrárias. Elas não são redutíveis e não derivam diretamente de fatos naturais, biológicos, e variam de uma linguagem a outra, de uma cultura a outra, na maneira em que ordenam experiência e ação. (SHAPIRO, apud, PISCITELLI, 2002)

Scott (1995) contribui de forma pioneira para a emergência de um novo paradigma teórico em que “O gênero é um elemento constitutivo das relações sociais baseadas nas diferenças que distinguem os sexos; o gênero é uma forma primária de relações significantes de poder” (SCOTT, 1995, p.11).

A perspectiva de gênero está dispersa nos símbolos, representações culturais, nas normas e doutrinas, nas instituições e organizações sociais e nas identidades subjetivas. Estes elementos operam juntos nas relações sociais, mas não são reflexos um dos outros. Dessa forma, embora o gênero não seja o único campo de articulação de poder, encontra-se na primeira instância dentro da qual, ou por meio da qual, o poder se articula.

Utilizando uma concepção atual, a palavra gênero no seu sentido mais literal, seria uma forma de referir-se à organização social da relação entre os sexos e indica uma rejeição ao determinismo biológico implícito no uso de termos como “sexo” ou “diferença sexual”, bem como a binarismos sublinhando o aspecto relacional das definições normativas das feminilidades.

A autora considera a sociedade como palco de conflitos na qual se inserem sujeitos ativos. Dessa forma, as relações de gênero, que são assimétricas, resultam de construções sociais, mas são, entretanto, apresentadas simbolicamente de forma naturalizada.

Scott resgata o significado da posição que a mulher ocupa na vida social, de acordo com as interações sociais historicamente construídas. Ressalta a articulação do sujeito individual mulher, com a organização social mais ampla, assim como a identificação da natureza de suas inter-relações. Para isso é necessário incluir a noção do político, das instituições, da organização social, para examinar como se dá a construção das identidades subjetivas de gênero.

Para Scott, a questão da dominação de gênero não deve ser encarada ou interpretada como algo natural. No interior de cada situação social e histórica, podem-se identificar resistências e múltiplas versões que, para a autora, são mantidas, transformadas ou sustentadas, dependendo do aprofundamento teórico empregado como lente para interpretar, avançar e elucidar essa dominação.

Nesse sentido, dialogando com a teoria das representações sociais de Moscovici, em que estas tratam dos saberes sociais centradas na análise da construção e

transformação do conhecimento social é possível apreender como esse fenômeno, ou seja, como essas questões de gênero se interligam na dinâmica social. As representações sociais buscam compreender os fenômenos sociais e a maneira como estes são captados, interpretados, visualizados e expressos no cotidiano pelos indivíduos e grupos sociais.

Quanto à perspectiva da dominação de gênero, as representações sociais de indivíduos ou grupos são necessárias para compreender como os agentes sociais captam e interpretam as questões de gênero e principalmente como pensam e agem em situações concretas de sua realidade. Portanto, é possível afirmar que é por meio de conversações e diálogos que mulheres e homens atribuem significados a um determinado objeto com o qual queiram se relacionar. Essa elaboração faz com que certo objeto torne-se realidade social, pela representação social que determinada comunidade faz dele.

As representações sociais desempenham na sociedade importante contribuição para a formação de condutas, orientando relações e comunicações, e nesse processo podem surgir às relações de dominação de gênero. Por isso, a compreensão das diferentes representações deve ser a base da busca para solucionar os conflitos de gênero.

Dessa forma, de acordo com Scott, para desenvolver uma análise crítica do discurso e das práticas que envolvem a questão de gênero é necessário responder a duas questões: como se dá o funcionamento de gênero nas relações sociais humanas? Como o gênero dá sentido à organização e a percepção do conhecimento histórico?

A resposta a tais questões requer discussão e aprofundamento acerca do conceito de gênero como categoria analítica, que se propõe a desconstruir verdades até então inquestionáveis e pouco debatidas. Nesse sentido, Scott conclui que:

O termo “gênero” faz parte da tentativa empreendida pelas feministas contemporâneas para reivindicar certo terreno de definição, para sublinhar a incapacidade das teorias existentes para explicar as persistentes desigualdades entre as mulheres e os homens. (SCOTT, 1995, p. 85)

O destaque dado a essa nova abordagem e ao uso do conceito de gênero pelas feministas, deve-se à preocupação em focar a noção relacional que o termo abriga. Mulheres e homens são formados em relação uns aos outros e no entrecruzamento com outras categorias, tais como classe social, religião, nacionalidade, etnia. De acordo com

Scott, “segundo esta visão, as mulheres e os homens eram definidos em termos recíprocos, e não se poderia compreender qualquer um dos sexos por meio de um estudo inteiramente separado”. (SCOTT, 1995, p.82)

Os estudos de gênero quebram a interpretação de que mulheres e homens são esferas separadas, pois dessa forma se eterniza o mito de que as experiências de um sexo em nada se relacionam com as do outro.

Ademais, o gênero é igualmente utilizado para designar relações sociais entre os sexos. O seu uso rejeita explicitamente as justificativas biológicas, como aquelas que encontram um denominador comum para várias formas de subordinação no fato de que as mulheres têm filhos e que os homens têm uma força muscular superior. O gênero se torna, aliás, uma maneira de indicar as “construções sociais”- a criação inteiramente social das idéias sobre os papéis próprios aos homens e às mulheres. (SCOTT, 1995, p.93)

De acordo com Scott, gênero remete à origem exclusivamente social das identidades subjetivas de mulheres e homens tratando-se, de uma categoria social que se impõe sobre um corpo sexuado, representando uma forma de distinguir a prática sexual dos papéis atribuídos às mulheres e aos homens. O termo enfatiza um sistema relacional que abarca o sexo, porém não é diretamente determinado por ele, e tampouco determina a sexualidade.

Scott critica estudos que nada dizem sobre as razões pelas quais essas relações são construídas, funcionam ou se modificam, apenas sublinhando o fato de que as relações entre os sexos são sociais.

A definição de gênero, como categoria analítica de acordo com Scott (1995), tem como núcleo duas proposições: a primeira é que “o gênero é um elemento constitutivo das relações sociais, baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos, e a segunda, propõe que o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder”. (SCOTT, 1995, p.86)

Para dar conta da dimensão do conceito a autora apresenta quatro elementos que se interrelacionam e fazem parte do processo de construção do gênero na sociedade como um todo: as representações simbólicas, os conceitos normativos, os aspectos institucionais vinculados à divisão de espaços sociais e as identidades subjetivas formatadas em pretensa permanência atemporal que abrigam uma representação binária e fixa de gênero.

O primeiro elemento alude aos símbolos que evocam representações simbólicas muitas vezes contraditórias. Um exemplo é o da tradição cristã ocidental, em que a santa e a devassa são, ao mesmo tempo, mitos de luz e escuridão e inocência e corrupção. Scott frisa que, para os (as) historiadores (as), a questão importante é compreender que tipos de representações são invocados sobre as mulheres e os homens.

Esse contraponto, que divide em pólos totalmente extremos, a santa e a devassa aparece com freqüência nas representações de personagens femininas. As santas, são mulheres que têm a sua sexualidade sob o domínio dos homens, seja do pai ou do marido. Quando solteiras não se entregam a qualquer parceiro, buscam sempre o amor na pessoa do homem considerado ideal que irá protegê-la prover seu sustento e dar-lhe á família e filhos. Essas são chamadas de “mocinhas” e simbolizam a fragilidade, a pureza, a inocência.

Já as mulheres de sexualidade livre que possuem vários parceiros sexuais ou mesmo aquelas que mantêm relações extraconjugais são símbolos de falta de pudor, imorais, e suas atitudes são motivos de vergonha para os/as familiares e pessoas de seu convívio. São indesejadas por simbolizarem a imoralidade, a perdição.

O homem que tem muitas parceiras sexuais é considerado positivamente um *machão/garanhão/Don Juan* e a mulher que tem muitos parceiros sexuais é considerada negativamente uma *puta/vulgar/Messalina* e é definida como uma “*perdida*”. Nesta perspectiva, existem duas “classes” de mulheres: as perdidas que são quentes na cama e as damas que são recatadas e discretas. Nesta lógica, existe uma oposição entre o desejo sexual da mulher e os “valores morais” exigidos pela sociedade. (ALVES, 2001,p.4).

O caráter da mulher é constantemente julgado pela forma como esta lida com a sua sexualidade. No que se refere aos personagens masculinos a personalidade não está vinculada a sua vida sexual, pois um homem pode ter várias parceiras sexuais e ser considerado um homem bom, respeitado. Mesmo aqueles que têm casos extraconjugais muitas vezes não têm o seu caráter julgado por essas atitudes, pois o fato de ser ativo sexualmente é um aspecto positivo que reforça a sua masculinidade.

Em decorrência dessas representações sociais, ainda persiste o pensamento de que a mulher tem menos capacidade, a ideia de que o sexo feminino é frágil e necessita de protetores, enquanto a virilidade e as virtudes masculinas como força e proteção são escolhidos em detrimento daqueles tidos como femininos, pois são considerados naturalmente superiores.

Essa simbologia em torno da suposta fragilidade do corpo feminino, suscita algumas inquietações, conforme Tânia Navarro Swain (2009, p.17).

Seria o corpo uma superfície pré-discursiva, pré-existente, que sofre as coerções, as disciplinas, a modelagem social? Seria o corpo esta carne despojada, vestida pelas fibras culturais que lhe conferem forma? Seria o corpo esta evidência biológica, fracionada incontornavelmente em feminino e masculino, aglomerado de células e hormônios, que de seu próprio interior traçam-lhe o destino e as funções sociais?

Na década de 80, do século XX o pensamento feminista indicava a busca de processos de diferenciação dos sexos, mecanismos instauradores de papéis, direitos e liberdades de atuação. Dessa forma, o sexo, ou seja, o aparelho genital, as práticas sócio-sexuais aparecem como determinantes das regras de condutas, daquilo que pode ser considerado normal, lícito, moral e aceito socialmente.

O segundo elemento refere-se aos conceitos normativos que expressam interpretações sobre os significados dos símbolos e que limitam e reduzem suas possibilidades metafóricas, sendo expressos nas doutrinas religiosas, educativas, científicas ou jurídicas, e que tornam fixa a oposição binária do significado da mulher e do homem, do feminino e do masculino.

O terceiro elemento diz respeito à divisão sexual dos espaços sociais vinculados a essa representação binária e fixa do feminino e masculino no âmbito da política, das instituições e das organizações sociais. Binarismos pressupõem dois termos contrários entre si, polarizados, em que um predomina sobre o outro. Isso significa que um signo só adquire sentido baseado nas diferenças entre ele e os demais. A sociedade moderna está fundada sobre o pensamento binário, assim como o reproduz o tempo todo. De acordo com Scott (1995), as divisões binárias podem ser todas reduzidas à divisão entre os sexos, pois o binarismo mulher/homem é a divisão primária básica de toda a sociedade.

O quarto e último elemento refere-se à identidade subjetiva; sinaliza para o processo de construção das identidades, relacionando-as com toda uma série de atividades, de organizações e representações sociais historicamente específicas. Acrescenta à descrição desses quatro elementos o fato de considerar as relações entre eles e o modo como se manifestam social e institucionalmente.

Ao considerar o gênero um campo primário no interior do qual ou por meio do qual o poder se articula, Scott ressalta que gênero não é o único campo de articulação de

poder – destacando classe, raça e etnicidade como campos em que isso também acontece – mas que este tem sido uma forma persistente e recorrente de possibilitar a significação do poder não só no Ocidente, mas também nas tradições judaico-cristãs e islâmicas.

A autora afirma que gênero pode ser entendido como um conjunto objetivo de referências, que estrutura a percepção e a organização concreta e simbólica de toda a vida social. Afirma ainda que, “na medida em que essas referências estabelecem distribuições de poder, o gênero torna-se implicado na concepção e na construção do próprio poder” (SCOTT,1995, p.88).

Scott considera que, “o conceito de gênero auxilia na interpretação das relações sociais baseadas na diferença sexual e fornece um meio de decodificar o significado e de compreender as complexas conexões entre várias formas de interação humana” (SCOTT,1995, p.89). Propõe que se elucidem as maneiras pelas quais o conceito de gênero pode sustentar, legitimar e construir as relações sociais baseadas nas posições de poder.

Dessa forma, é possível perceber o destaque da autora para as formas particulares e contextualizadas pelas quais o gênero constrói a política, e a política constrói o gênero em específicas circunstâncias históricas e sociais. E complementa sua argumentação, referindo-se à conexão implícita entre gênero e poder como ponto crucial da compreensão da igualdade e da desigualdade das relações tidas como naturais entre mulheres e homens, que possibilite o convívio de indivíduos sociais, que sejam diferentes, mas não desiguais.

Assim como Scott, a filósofa estadunidense Judith Butler (2008) pretende historicizar o corpo e o sexo, dissolvendo naturalizações e binarismos, porém não estabelece uma distinção entre sexo e gênero. Porém, isso não significa que sexo seja sinônimo de gênero, mas que as normas sociais de gênero participam da construção da categoria sexo.

Butler considera que o gênero não deveria ser pensado como simples inscrição cultural de significado sobre um sexo considerado como dado. “Gênero deveria designar o aparelho de produção, o meio discursivo/cultural através do qual a natureza sexuada, ou sexo “natural” são produzidos e estabelecidos como pré-discursivos”(BUTLER, 2008, p.66).

Aponta para a necessidade de reformular o gênero de uma forma que abarque as relações de poder que criam o efeito de um sexo pré-discursivo.

Gênero seria a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos reiterados dentro de um marco regulador altamente rígido, que paralisa com o tempo, produzindo a aparência de uma espécie de ser natural. Uma genealogia política bem sucedida de ontologias de gênero desconstruiria a aparência substantiva do gênero em seus atos constitutivos e localizaria e descreveria esses atos dentro dos marcos compulsivos estabelecidos por forças diversas que vigiam a aparência social do gênero” (BUTLER, 2008)

Para Butler, em nossa sociedade estamos diante de uma “ordem compulsória” que exige a coerência total entre um sexo, um gênero e um desejo/prática que são obrigatoriamente heterossexuais. Para dar um fim a essa lógica que tende à reprodução, Butler questiona a ordem compulsória, no sentido de desconstruir a obrigatória linearidade entre sexo, gênero e desejo.

Dessa forma, às normas sociais de gênero cabem a legitimação dessa ordem, na medida em que seria um instrumento expresso principalmente pela cultura e pelo discurso que inscreve o sexo e as diferenças sexuais fora do campo do social, em uma natureza inalcançável à nossa crítica e desconstrução. “O gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado”, defende Butler, (2008, p. 25) “tem de designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos.”

Ainda de acordo com a filósofa, os estudos de gênero nascem com o intuito de desnaturalizar os papéis sexuais, em que a matriz heterossexual estaria assegurada por dois sexos fixos e coerentes, os quais se opõem como todas as oposições binárias do pensamento ocidental: fêmea/macho, mulher/homem, feminino/masculino, vagina/pênis etc. É todo um discurso que leva à manutenção dessa ordem compulsória.

Essa manutenção acontece pela repetição de atos, gestos e signos, do âmbito cultural, que reforçariam a construção dos corpos femininos e masculinos tais como nós os vemos atualmente. Trata-se, portanto, de uma questão de performatividade. Para Butler, “gênero é um ato intencional, um gesto performativo que produz significados”.

Portanto, gênero como categoria de análise trouxe contribuições para estudos sobre mulheres e homens em sociedade. Gerou rupturas quanto à noção biológica de sexo, instituindo o aspecto social e cultural de gênero, reforçando a corrente não

essencialista dos estudos de identidade, enfraquecendo o determinismo biológico que delegava às mulheres uma posição subjugada; redefinindo os processos de subjetividade e identidade.

Nesse contexto, as desigualdades surgem devido às formas assimétricas de distribuição de poder entre identidades e diferenças sexuais, principalmente se estas forem idealizadas como oposições binárias.

Segundo Bourdieu (2005), essa divisão desigual de poder, que confere aos homens a posição dominante e às mulheres a posição subalterna, perpassa toda a estrutura social. A dominação masculina<sup>1</sup> estende-se por todas as instituições e os processos, como por exemplo, a família, trabalho, economia, política. “Tudo isso mascarado e justificado sob a afirmação das diferenças biológicas, o que Bourdieu chama de “biologização social” ou socialização do biológico” (2005 p.59).

Nesse sentido, o corpo é tido como lugar onde se inscrevem as disputas pelo poder, em que nosso capital cultural está inscrito, visto que é ele nossa primeira forma de identificação; desde o nascimento, somos classificadas como mulheres ou homens.

Corroborando com Bourdieu, Sayão nos diz que

A simples observação dos órgãos externos ‘diagnostica’ uma condição que deve valer para toda a vida. Passamos a ser homens ou mulheres e as construções culturais provenientes dessa diferença evidenciam inúmeras desigualdades e hierarquias que se desenvolveram e vêm se acirrando ao longo da história humana, produzindo significados e testemunhando práticas de diferentes matizes (SAYAO, 2003, p.122).

A importância de refletir sobre os processos de diferenciação está na possibilidade de desnaturalizar as evidências e pensar os pressupostos que constituem as práticas e representações sociais e a própria noção de natural. Nesse sentido, as representações sociais, significam a interpretação do mundo em dimensões plurais,

---

<sup>1</sup> Dominação Masculina consiste na dominação do “masculino” sobre o “feminino”, sendo esta resultado de uma violência quase que imperceptível que se exerce principalmente por vias simbólicas, por meio do reconhecimento dos dominados. É como se fizesse parte da “ordem das coisas, algo normal que não precisa ser enunciado e tampouco justificado, visto que ele coloca as diferenças biológicas entre homens e mulheres como seu fundamento natural e evidente, como se fosse uma dominação a- histórica. Esta dominação é reconhecida e reproduzida tanto pelos homens como pelas mulheres, pois as estruturas históricas da ordem masculina são incorporadas sob a forma de *habitus*, ou seja, sob a forma de esquemas inconscientes de percepção e apreciação que determinam quais comportamentos e posturas são adequados a homens e mulheres. Estas estruturas correspondem às próprias categorias de pensamento que os indivíduos utilizam para entender melhor o mundo (Bourdieu, 2005)

conhecimento produzido no e pelo social, no qual ordenam e distribuem valores, locais de diálogo e atuação política.

A circulação desses valores acaba por concentrar-se em discursos de verdades que segundo Foucault (1999, p. 27), criam o chamado regime de verdade, ou seja, a ordenação do mundo e suas regras de acordo com pressupostos historicamente construídos. De acordo com Foucault,

O poder seria essencialmente o que, ao sexo, dita sua lei. O que quer dizer, primeiramente que o sexo se encontra sob um regime binário: lícito e ilícito, permitido e proibido. O que significa, em seguida, que o poder prescreve ao sexo uma ‘ordem’, que funciona ao mesmo tempo como forma de inteligibilidade: o sexo se decifra a partir de sua relação com a lei. O que quer dizer, enfim que o poder age pronunciando a regra: a tomada do poder sobre o sexo se faria pela linguagem ou melhor por um ato de discurso criando, do fato mesmo que se articula, um estado de direito. Ele fala, e é a regra. (FOUCAULT, 1999, p. 119).

Essa regra determina que os corpos sexuados estão materializados na carne, em algo concreto. Quando se delineia a concepção de feminino<sup>2</sup>, no contexto patriarcal, este acaba por basear-se em regimes de verdade históricos e um destino biológico vai sendo traçado. Ao se proferir a categoria diferença, firmada no sexo biológico, receptáculo de valores e atribuições, reduzem-se as mulheres a seus hormônios e órgãos genitais.

Isso, somado à capacidade de procriação das mulheres, acaba por limitá-las socialmente numa ordem androcêntrica-poligâmica ou monogâmica à determinados papéis sociais. Essas concepções se formaram no seio da sociedade patriarcal, e deixaram resquícios, e estes ainda têm dificultado o processo de emancipação das mulheres.

Foucault acredita que essa distinção sexual não é positiva nem negativa, mas torna-se política quando é marco de desigualdade, inventada a partir de indícios corpóreos naturais, o que omite os mecanismos de poder de sua formação. No momento em que essa diferença estabelece a desigualdade e inferioridade social, torna-se uma forma de poder político.

---

<sup>2</sup> Compreendemos o feminino, como um estereótipo atribuído às mulheres. Tradicionalmente estas são tidas como “o outro”, o segundo sexo, o sexo frágil, como apontara Simone de Beauvoir em seu livro, *O segundo sexo*. Dentre as principais características que estruturam o estereótipo feminino estão a dependência emocional, a fragilidade, a sensibilidade, a meiguice, a delicadeza, o chamado “instinto materno”, em que se supõe que todas as mulheres desejam ser mães; o desejo de se casar, a predisposição a cuidar do marido e dos filhos, como se a felicidade deles fosse sua própria felicidade, o vínculo com o ambiente doméstico. Disponível em [blogueirasfeministas.com](http://blogueirasfeministas.com)

De acordo com a crítica de Swain, a identidade das mulheres carrega um contrato sexual que tem como cláusulas principais, a heterossexualidade e uma posição inferior na hierarquia social.

De fato, porque seria eu um sexo, um corpo, antes mesmo de me anunciar enquanto humana? Porque seriam as mulheres reduzidas a um útero, senão em resposta à injunção da procriação? Religião, ciência, senso comum, os valores oriundos destes discursos agem no sentido da polarização social em torno do sexo e da sexualidade: as mulheres nutrem e parem, os homens engendram. Receptáculo, depositária da semente – até mesmo divina - as mulheres são útero antes de serem humanas, classificadas em termos de orifícios e humores. (SWAIN, 2009, p.3)

Os estudos de gênero, na academia, passam a questionar as próprias narrativas do conhecimento acadêmico e científico, deixam entrever seu caráter construtor dos gêneros feminino e masculino, naturalizando-os de forma incessante. A ausência ou pequena participação das mulheres no meio científico contribuiu durante muito tempo para essas construções assimétricas, como por exemplo, na história, em que essa ausência só foi considerada como problema com o ardor dos feminismos contemporâneos.

Diante desta carne que nasce e morre, o que nos interessa hoje, enquanto feministas, é auscultar os mecanismos e pressupostos que dão significação à sua materialidade, que constroem tais categorias como “diferença”, “sexo” e a partir destas, criam toda uma série de atributos, hierarquias, assimetrias. Afinal, tudo que é construído, pode ser desconstruído. (SWAIN, 2009, p.5)

A expressão “segundo sexo” utilizada por Beauvoir em magistral obra precursora dos estudos de gênero, retrata uma hierarquia, pois existe uma ordem na linguagem e na execução das práticas sociais. Exemplo disso é a denominação do humano, em geral, no masculino. Por outro lado, “sexo frágil” faz menção ao biológico, e nesse campo existe uma generalização constitutiva de mulheres como mais frágeis que os homens fisicamente, desconsiderando a diversidade e as experiências individuais dessas mulheres, e isso as condena à imanência de seus corpos pretendamente fracos e deficientes.

Beauvoir (1980) diz que o aspecto biológico centra-se no aparelho genital, e agraga as mulheres como um coletivo singular, mas a marca principal, traçada pelo corpo e o diferencial por excelência é a capacidade de procriar. Portanto, a maternidade definida pelo corpo passa a ser a essência do feminino. E por fim a expressão “diferença” implica em distinções binárias como, por exemplo, força/fraqueza,

primeiro/segundo, e estas fundam-se na naturalização e na escolha de características ou especificidades da materialidade corporal, inventando, assim, corpos sócio-sexuados.

Dessa forma os valores se apresentam claramente nessa hierarquia construída, em que se cria um masculino<sup>3</sup>, dotado de força, poder e domínio, perpetuado pelas representações sociais binárias e assimétricas. Esses enunciados fundam imagens e práticas, pois demarcam lugares e posições sociais, definem o espaço de participação das mulheres: quem pode, quem diz, quem dirige, quem comanda, quem tem a palavra, e isso tudo está contido no pólo masculino<sup>4</sup>.

Negando a legitimidade dessas características pertencentes ao pólo masculino, Beauvoir questiona o que é ser mulher desnaturalizando a noção de mulher atrelada a um corpo sexuado, presa às atribuições impostas ao sexo feminino. É nítida a importância dada à diferença entre a genitália dos seres como fonte de identidade, visto que a biologia ordena os discursos e o social acaba por se hierarquizar, legitimado pelos vários discursos de diferentes vertentes teóricas, pelas linguagens, pela imagem, por um aparato tecnológico que designa, cria e institui os lugares dos indivíduos na sociedade ao longo da história da humanidade.

As relações humanas são dotadas de historicidade, porém a posição social sexuada determina o lugar de fala, pois flexionam os enunciados, os pressupostos adotados, a problemática definida, a construção discursiva da análise.

De acordo com Swain, a ocultação da presença e ação das mulheres na história é parte integrante de uma deliberada política de esquecimento, de uma suposição/imposição de significações ao passado, que impossibilitam pensar em outra realidade, ou seja, pensar uma nova posição para as mulheres na sociedade, em que estas não sejam dotadas de inferioridades.

---

<sup>3</sup> Compreendemos o masculino como um estereótipo atribuído aos homens. As principais características que estruturam este estereótipo, é a força física, a agressividade, a racionalidade, o domínio dos ambientes públicos em detrimento do privado, também são protetores e provedores das mulheres e dos filhos, viris, com predisposição a liderança. O masculino foi interpretado como sujeito universal, ou seja, agente político e vetor social por excelência. Disponível em [blogueirasfeministas.com](http://blogueirasfeministas.com)

<sup>4</sup>Pólo masculino deve ser entendido como oposição ao feminino, bem separados e bem definidos, dois extremos. O pólo masculino lidera, é hierarquicamente superior, está no comando, isso porque essas produções midiáticas têm uma grande quantidade de homens envolvidos, o que faz com que os produtos tenham as suas impressões, os seus valores, e sobretudo é reflexo da forma como eles enxergam as mulheres. A maioria dos/as autores/as de novelas são homens e as histórias que eles nos apresentam sofrem essas influências, traduzem a percepção que eles têm sobre a sociedade, carregada com valores machistas. (Alves, 2001)

Essa concepção de historicidade faz menção aos inúmeros perfis de construções sociais que foram se diluindo no tempo e no espaço, cujas práticas e significados não podem ser, senão, singulares. Nesse contexto, quando os feminismos impugnam o natural e a natureza, como sendo bases impossíveis de serem modificadas, estão na verdade demonstrando a multiplicidade do social e as infinitas possibilidades de sentidos que podem ser atribuídos às culturas, às práticas e aos seres. Segundo a autora,

A história mostra assim seu caráter de construção, resultado de uma operação de racionalização e redução do social, de apagamento da pluralidade e da diferença, pois a própria noção de diferença, neste sentido, é construída historicamente. Nesta, o múltiplo contido no “nós” social fica reduzido a um binário que cria em torno da norma um espaço ao mesmo tempo de rejeição e de inclusão. (SWAIN, 2009, p.10)

De acordo com Foucault, há certa intolerância com relação as práticas que possuem sentido contrário a essa singularidade; estas não são permitidas, não devem ser pensadas e são inaceitáveis, pois são tidas como insultos à verdadeira história, como por exemplo, um homem passivo e uma mulher viril, ou a relação entre pessoas do mesmo sexo.

Ademais para Foucault (1982), a história ocidental naturaliza as relações e os papéis atribuídos a mulheres e homens, recriando-os e formulando uma política da diferença que se transforma em política de esquecimento, visto que aquilo que não é contado na história, jamais existiu. Nessa perspectiva o esforço que deve ser realizado é o de buscar novas formas de história nas quais não exista esse esquema de representações binárias e que o biológico não seja determinante das funções sociais.

A teoria feminista detectou no determinismo biológico os mecanismos históricos e sociais da divisão binária da sociedade. A historicidade das relações sociais possui várias possibilidades de combinações quando se trata dos papéis sociais que podem ser desempenhados por ambos os sexos. Essa concepção de sexo como determinante na hierarquia social deve ser desnaturalizada.

Se compreendermos as significações sociais e suas representações, conforme acima mencionado, como “uma forma de conhecimento socialmente elaborado e partilhado que se materializem em instituições e práticas (JODELET, 1989, p. 36), podemos entender que a auto-representação das mulheres submete-se aos saberes

elaborados em lugares de autoridade que as reduzem a um corpo/sexo/matriz. Esta construção das mulheres enquanto sujeito é flexionada pelas injunções sociais, e incorporada pelos dispositivos que regulam e ordenam o social e seus modos de subjetivação.

As formas de subjetivação das mulheres envolvem práticas discursivas e não discursivas, coerções diretas sob o signo da violência material ou na difusão de imagens, procedimentos, regras, representações que as flexionam em direção ao modelo do “ser mulher”. Nesse sentido, essas formas de subjetivação aparecem como o sexo, ao contrário dos homens que possuem um sexo, e apropriam-se da sexualidade das mulheres. A sexualidade cria corpos sexuados masculinos centrados no poder de apropriação dos corpos e o dispositivo amoroso cria o feminino, despojado de seus corpos, interpelados enquanto sujeitos morais, cuja sexualidade está apoiada no prazer de outrem e na procriação.

Dessa forma, segundo Swain, por um lado o discurso do “natural” faz com que a procriação se torne a essência das mulheres, e subtrai-lhes ao mesmo tempo o seu papel enquanto sujeito e a posse de seu corpo. Por outro lado, o casamento e a heterossexualidade em geral fazem com que as mulheres sejam apropriadas em sua sexualidade e sua força de trabalho de modo individual e coletivo pelos homens.

Portanto, o sexo biológico tomado como dado natural, não questionado é fruto de um sistema de representações do mundo, de um regime de verdades que constrói a diferença ao anunciar-a. A invenção do corpo sexuado, constituído em gênero, seria assim um corpo performativo, que demonstra a falsa coerência entre sexo biológico e gênero social.

A experiência do sexo feminino mostra que a ancoragem do gênero no sexo biológico, e a criação de uma diferença tornada política, são os fundamentos dos mecanismos de divisão e controle de um sexo sobre outro. Portanto, é necessário colocar em questão as evidências, não somente sociais, mas biológicas, para que ocorra a modificação das representações sociais, criadoras de seres e de relações sociais que prendem os corpos às significações sociais. (SWAIN, 2009, p.33)

Nessa perspectiva, a estrutura da sociedade funciona como uma máquina simbólica que “tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça” (BOURDIEU, 2005 p.18). A manutenção das relações sociais vigentes seria então, garantida pela atuação de instituições tais como a Igreja o Estado, a família e,

especialmente na atualidade, a mídia e a publicidade, através das representações de gênero produzidas e veiculadas.

De acordo com Lauretis, as concepções de feminino e masculino, nas quais todos os seres humanos são classificados, formam em cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais.

Embora os significados possam variar de uma cultura para outra, qualquer sistema de sexo-gênero está sempre intimamente interligado a fatores políticos e econômicos em cada sociedade. Sob essa ótica, a construção cultural do sexo em gênero e a assimetria que caracteriza todos os sistemas de gênero através de diferentes culturas são entendidas como sendo sistematicamente ligadas à organização da desigualdade social. (LAURETIS, 1994 p. 212).

Ainda de acordo com Lauretis, o gênero não é uma propriedade inerente às mulheres por si mesmas, é fruto dos efeitos de sua representação e/ou auto-representação e de uma extensa gama de discursos, de ideologias, de práticas institucionalizadas da vida cotidiana, do convívio social, de hábitos, de comportamentos formando uma tecnologia de gênero, e no caso em estudo, essa tecnologia é representada pela mídia televisiva.

Dessa forma, e fazendo menção aos quatro elementos que constituem o gênero trazidos por Scott e já mencionados anteriormente, analisamos a dimensão institucional midiática, especificamente a mídia televisiva que reproduz através dos seus discursos as desigualdades de gênero.

### 3. DISCURSOS SEXISTAS NA MÍDIA TELEVISIVA

O conteúdo transmitido pela mídia televisiva tem poderosos e reais efeitos e influências que podem contribuir para a formação social dos indivíduos. Essa mídia pode ser considerada um espaço educativo, uma vez que produz conhecimentos a respeito da vida, do mundo que nos cerca, de como devemos ser ou nos comportar.

Vejam as lições de alguns estudiosos acerca do tema:

A velocidade com que surgem novas tecnologias tem possibilitado a emergência de outras instituições culturais que, de uma forma ou de outra, acabam por educar e auxiliar na construção de identidades de meninos, e meninas, jovens e adultos. Nesse sentido a televisão se tornou, nas últimas décadas, uma poderosa instância de produção de conhecimento (FELIPE, 2002, p.5).

Se considerarmos que a mídia, hoje, é responsável por um imenso volume de trocas simbólicas e materiais em dimensões globais, abre-se para a educação um novo conjunto de problemas, numa dinâmica social que exige não só medidas urgentes por parte das políticas públicas educacionais, mas igualmente uma reflexão mais acurada sobre as relações entre educação e cultura [...] (FISCHER, 1999, p. 18)

De acordo com Rubim (2001), a mídia televisiva e a cultura midiatizada produzida por ela adquiriram ao longo dos anos um lugar significativo enquanto instituições produtoras de sentidos que afetam todos os campos sociais no país. As representações sociais que envolvem as mulheres não poderiam deixar de ser perpassadas por este poderoso dispositivo discursivo de produção de sentidos imaginários e societários.

As emissoras<sup>5</sup> por meio da televisão, ao construírem sua programação – que incluem, programas diversos, comerciais, telejornais, telenovelas – normatizam o simbólico e divulgam representações que legitimam valores machistas, relegando as mulheres a papéis secundários, e demonstram muito pouco as conquistas obtidas por elas ao longo dos anos.

Os discursos produzidos são formas simbólicas que veiculam noções existentes em uma sociedade que vive em uma esfera de dominação masculina, reproduzindo crenças, valores e identidades sociais, retratando alterações históricas, contribuindo para

<sup>5</sup> Dentre essas emissoras podemos citar a Rede Globo de Televisão (que apresentou a novela objeto desta dissertação), assim como o Sistema Brasileiro de Televisão – SBT, Rede Record de Televisão, Bandeirantes, dentre as outras várias emissoras de canal aberto que apresentam um conteúdo programático que não discute satisfatoriamente essas questões de desigualdades de gênero, mas acabam por reiterar essas assimetrias por meio de representações que colocam em espaços antagônicos, permeados por relações de poder hierarquicamente diferenciadas, mulheres e homens.

a continuidade das desigualdades de gênero nas relações sociais. Freitas e Chaves (2013), ressaltam que a televisão indica modos de proceder com nossas feminilidades e masculinidades e constrói verdades por meio de múltiplas estratégias; nela, o poder é organizado e difundido em relações sociais desiguais.

Esse discursos estão pautados em princípios masculinos<sup>6</sup> que justificam as assimetrias de gênero na sociedade, apresentando-as como dualidades que se opõem de forma inconciliável. Os indivíduos sofrem inferências socioculturais que modelam suas ações desde o nascimento, e ao longo de sua formação social vão sendo induzidos a seguirem os padrões da feminilidade<sup>7</sup> ou da masculinidade. Estes são construídos como pares opostos e possuem diferentes comportamentos sexuais, sociais e reprodutivos.

As sociedades constroem bens simbólicos, que compõem o imaginário e formam um conjunto de representações sociais. Podemos considerar que as práticas discursivas são idéias mediadas por situações concretas vividas pelos agentes sociais. Mulheres e homens desde a infância são bombardeados com uma série de ideais de feminilidade e masculinidade, através da transmissão de determinados “valores femininos e masculinos”<sup>8</sup> preconizados pelo senso comum, pela educação, pela família, pela mídia. O senso comum é construído na cultura e parte do pressuposto de que a sociedade compartilha um consenso cultural. Ele é uma forma simbólica, mundo de valores e significados sobre homens e mulheres existentes na sociedade. Existe o emprego de um discurso normalizante, através de representações coletivas e classificatórias para que seja entendido por um maior número de pessoas (CRUZ, 2003, p.6)

Nesta perspectiva, a mídia televisiva tem os seus discursos delineados em um viés sexista que marca e hierarquiza as desigualdades entre mulheres e homens na sociedade, contribuindo para que se estabeleçam condutas sexuais e reprodutivas próprias de cada gênero. Dessa forma, a televisão se apropria das simbologias que permeiam as relações sociais e avigora estereótipos criadores de preconceitos e discriminações de gênero que surgem a partir da percepção que se tem das diferenças sexuais.

---

<sup>6</sup> De acordo com esses princípios masculinos o homem heterossexual é o sexo forte, deve ser agressivo, dominador, não demonstrar fraquezas (homem não chora), ser sexualmente ativo. (Alves, 2001)

<sup>7</sup> De acordo com o Dicionário Crítico do Feminismo (2009), feminilidade e masculinidade podem ser definidas como as características e as qualidades atribuídas social e culturalmente as mulheres e aos homens.

<sup>8</sup> “A coluna dos valores masculinos que representa os valores da virilidade, dinamismo, do sexo ativo enquanto, do outro lado, está a coluna dos valores femininos representando os valores da docilidade, da sensibilidade e do sexo passivo”. (Alves, 2001).

De acordo com o Alves, mulheres e homens estão expostos a um dimorfismo sexual e cultural, que tende a alargar as diferenças tanto no âmbito biológico, visto que os aspectos biológicos ainda servem como justificativa para inferiorizar as mulheres, como no âmbito social.

O dimorfismo sexual ocorre com o aparecimento de duas formas diferentes de uma determinada característica dentro de um mesma espécie, distinguindo o macho da fêmea. O dimorfismo cultural é a transposição das diferenças biológicas para o plano da cultura estabelecendo-se oposições homólogas ancoradas em dicotomias que atribuem características positivas aos homens e negativas às mulheres. São estabelecidos significados ao sexo e à natureza tomando-se o masculino como referência paradigmática e o feminino como polaridade estigmatizada.(ALVES,2001,p.4)

As representações apresentadas na televisão estão impregnadas por discursos que legitimam e naturalizam as posições que são desfavoráveis para as mulheres na sociedade e legitimam as desigualdades, pois reforçam o poder masculino e contribuem para a limitação do feminino.

Bourdieu considera que o apreço, a valoração e a visão que se tem do próprio corpo são elementos que deflagram a existência de uma diferenciação entre mulher e homem na sociedade hodierna. Para ele, o ser feminino é, via de regra, um ser percebido.

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (esse) é um ser-percebido (percipi), tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se espera que sejam “femininas”, isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas. E a pretensa “feminilidade” muitas vezes não é mais que uma forma de aquiescência em relação às expectativas masculinas, reais ou supostas, principalmente em termos de engrandecimento do ego. Em consequência, a dependência em relação aos outros (e não só aos homens) tende a se tornar constitutiva de seu ser. (BOURDIEU, 2005, p. 82).

Por outro lado, as condutas atribuídas às mulheres e aos homens são múltiplas e fragmentadas, mas mantém uma base sólida e cristalizada e um sistema de símbolos e signos que identificam o homem como o agente ativo, condutor e utilizam esses aspectos para hierarquizar as diferenças das características entre mulheres e homens. Dessa forma, os discursos televisivos estão apoiados em um modelo assimétrico que representa os sexos e tem como parâmetro o masculino, e estes servem como relativizador e normatizador da sujeição feminina.

Nesta perspectiva, o que tem sido veiculado nos programas de televisão, especificamente nas telenovelas, é a imagem de mulheres social e sexualmente desejáveis, identificadas com aquilo a que todos os homens devem aspirar e possuir, podendo ser incorporada por elas como aquilo que elas devem ser ou se tornar, para serem valorizadas socialmente.

De acordo com Andrade (2004), o interstício de liberdade camufla as formas de controle e de manipulação, que são muito perigosas porque as ideologias de gênero impostas às mulheres mostram-se sutis na contemporaneidade, como se elas, enquanto cidadãs, já tivessem equiparado tudo.

Os programas da TV e, sobretudo as telenovelas mostram uma grande diversidade de situações vividas pelas mulheres, por meio de uma extensa gama de personagens que desempenham vários papéis sociais, dando a impressão de que as concepções tradicionalistas já foram superadas.

A contemporaneidade impõe às mulheres novas demandas sociais. Atenta a isso a mídia televisiva por meio das personagens demonstra que as mulheres têm realizado conquistas emancipatórias com facilidade, quando na verdade estas encontram-se submetidas a ideologias e discursos que tendem a reforçar velhas formas de coerção.

Por trás de todo um aparato que demonstra os avanços das mulheres em vários aspectos da vida, estas continuam vinculadas a valores de solidariedade, partilha, e muitos outros, considerados inferiorizantes, que lhes são inculcados desde tenra idade. Nesse sentido, Bourdieu indica a necessidade de investigar os traços dessa construção histórica que ele denominou de dominação masculina, numa estrutura social que impõe a força da ordem masculina e permite a frequência constante das mais variadas formas de opressão, de forma naturalizada inclusive na visão das mulheres que aparecem na posição de dominadas.

A sociedade oferece as condições necessárias para que esta dominação masculina permaneça, visto que algumas mulheres ainda se sentem confortáveis na posição de dependentes e submissas em relação aos homens. Elas ainda os consideram como chefes do lar e até mesmo da vida delas. Dessa forma eles acabam tendo sua imagem vinculada ao poder, à dominação.

Essa representação dos homens como sujeitos dominantes na relação com as mulheres nos muitos segmentos da vida social acaba sendo incorporada pelo senso

comum como algo natural, visto que muitas mulheres consideram essa relação como algo irreversível, pois já está naturalizado na sociedade, e assim acabam não percebendo sua condição de dominadas e muitas vezes reproduzem essa realidade para outras mulheres. Como exemplo podem ser citadas as mães que têm filhas mulheres e desde pequenas já lhes ensinam que a maior autoridade da casa é o pai, ou que estas devem obediência aos irmãos por serem homens.

O efeito da dominação simbólica (seja ela de etnia, de gênero, de cultura, de língua etc.) se exerce não na lógica pura das consciências cognocentes, mas através de esquemas de percepção, da avaliação e de ação que são construídos nos hábitos e que fundamentam as decisões da consciência e os controles da vontade.(BOURDIEU, 2005, p.49)

Esta dominação tem caráter simbólico, visto que está arraigada no inconsciente coletivo e é endossada por instituições nucleares da sociedade, tais como a Escola, a Família, a Igreja e o universo midiático. Este último apresenta em seus programas representações de mulheres em posição de consentimento com essa opressão.

Bourdieu chama-nos a atenção para a importância de desfazer esses esquemas inconscientes de assimilação dessa ordem androcêntrica que permanece devido a uma naturalização histórica.

A ordem social funcionaria como uma imensa máquina que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça, mimetizando a divisão sexual hierarquizada masculino/feminino: na divisão social do trabalho; nos locais (rua/casa); na estruturação do tempo em constantes momentos de ruptura masculinos e longos períodos de gestação/amamentação; do corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios e símbolos da divisão sexual. (BOURDIEU, 2005, p.18-19).

A mídia televisiva ratifica o androcentrismo quando apresenta injunções do cotidiano das mulheres, em famílias ficcionais que ensinam as meninas a serem dóceis, e a aprender desde cedo as tarefas domésticas; reduzem a imagem das mulheres a um ideal de feminilidade composto por delicadeza, roupas e sapatos apropriados à necessidade de consumo e também para agradar o olhar dos homens como um objeto atraente e desejável. Essas são formas de violência simbólica que constantemente são apresentadas a um coletivo extenso.

Sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposto e vivenciado, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento. (BOURDIEU, 2005, p.07-08)

Portanto, a construção ou representação de certas realidades revelam características que são próprias da ótica de quem as organiza. Desse modo, as práticas discursivas dominantes veiculadas contribuem para que se mantenha a dominação masculina, fortalecendo a discriminação das mulheres. A utilização da imagem destas e dos homens tende a reafirmar os papéis sociais tradicionalmente destinados a cada um.

Esse destino começa a se delinear desde antes do nascimento, pois a partir do momento que são revelados os sexos das crianças, os pais já começam a escolher um nome característico para o sexo feminino ou masculino e a definir a cor do enxoval: na maioria das vezes, azul para os meninos e cor-de-rosa para as meninas. Se for menina, ela vai ganhar saias rodadas, lacinhas de fita para o cabelo e brincos. Os brinquedos delas serão bonecas e “casinhas” e para eles bolas e carrinhos. Isto quer dizer que mesmo antes do parto e antes que a criança tenha uma vida o meio social aponta quais os comportamentos, os anseios e os caminhos que deverão ser percorridos pelos seres humanos tendo como base o seu sexo. Durante o resto da vida o sexo vai continuar sendo referencial para determinadas normas e espaços. De acordo com Lauretis,

Uma criança é um gênero neutro<sup>9</sup> e seu possessivo correto é *its*, como me ensinaram quando aprendi inglês há muitos anos, embora a maioria das pessoas pregue *his*, e alguma, mais recente e raramente, e mesmo assim de forma inconsistente, usem *his* ou *her*. Embora a criança não tenha um sexo “natural” é só quando ela se torna (i.e., quando é significada como sendo) menino ou menina que adquire um gênero. O que a sabedoria popular percebe então, é que gênero não é sexo, uma condição natural, e sim a representação de cada indivíduo em termos de uma relação social preexistente ao próprio indivíduo e predicated sobre a oposição “conceitual” e rígida (estrutural) dos dois sexos biológicos. Esta estrutura conceitual é o que os cientistas denominaram “o sistema sexo-gênero”. (LAURETIS, 1994, p. 211)

Ainda de acordo com Lauretis, esse sistema de sexo-gênero é tanto uma construção sociocultural, quanto aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social) aos indivíduos em uma sociedade.

Dessa forma as representações demonstram na televisão quais os papéis esperados de mulheres e homens, em uma determinada sociedade. Em várias

---

<sup>9</sup> O gênero neutro em inglês, uma língua que conta com gênero natural é atribuído a palavras que se referem a entidades assexuais ou assexuadas, objetos ou indivíduos marcados pela ausência do sexo. As crianças são uma exceção a essa regra, visto que elas nascem neutras e com o tempo podem começar a se comportar socialmente, de acordo com o seu sexo, ou mesmo de acordo com o sexo oposto. (Lauretis, 1994)

representações novelísticas o casamento deve durar para toda vida, como consequência natural e obrigatória da vida a dois, a parte essencial das realizações das mulheres, o trabalho aparece como secundário para as mulheres, elas estudam, trabalham e se sustentam somente quando são pobres, solteiras ou abandonadas, quando não têm pai ou irmão para prover seu sustento. A exceção a esse comportamento ocorre quando a mulher opta por alguma profissão tradicionalmente considerada como feminina, caracterizada, no pensamento social, pela abnegação e pelo cuidado de outrem como por exemplo, a secretária.

A luta da mulher pela inserção no mundo do trabalho passa pelo rompimento da tese de que ela está ligada à natureza, à contingência biológica, contrastando com o homem que se apresenta como ligado à cultura, à abstração e à técnica. Suas funções devem ser as domésticas e as do homem são funções públicas. Outras dicotomias se proliferam entre homens e mulheres: emotiva e subjetiva (mulher) x individualista e objetivo (homem). E há ainda as dicotomias que se circunscrevem ao universo feminino: a mulher-mãe e a mulher-santa x a mulher-sereia ou prostituta, disputando o valor-homem (BACCEGA, 1995, p.7).<sup>10</sup>

Os conteúdos dos programas de televisão frequentemente reproduzem a dominação masculina sobre as mulheres sendo, portanto, uma forma de violência simbólica de gênero que incita as desigualdades. Esses mesmos conteúdos são construtores de uma teia de significados, de uma visão de mundo socialmente construída que historicamente tem excluído e estigmatizado as mulheres.

A mídia televisiva incorpora elementos da realidade, mas também pode modular, redimensionar e recriar essa mesma realidade. Desta forma adquire relevância política tanto na construção, como na desconstrução desse tipo de representação, e esse é um dos objetivos dessa análise, demonstrar que um instrumento tão poderoso como a televisão, tem servido como reproduutora de representações em que as mulheres ainda aparecem em condições de submissão e, por mais que tenha apresentado mulheres em vários papéis sociais, ainda não aparecem discursos que problematizem as desigualdades.

---

<sup>10</sup> Pesquisa desenvolvida na ECA/USP e é um dos dez subtemas do grande tema Ficção e realidade: o Brasil na telenovela, a telenovela no Brasil. Intitula-se O Campo da Comunicação: Os valores dos Receptores da Telenovela. Visa conhecer como se dá a produção, a emissão e a recepção de valores sobre o tema família e os subtemas relacionados a ele. Foram analisados discursos da população e telenovelas no período de 86-97.

Dessa forma, o feminino não se impõe a corpos pré-existentes, em que as variações apenas manifestam as roupagens culturais e históricas, pelo contrário, este apenas cria corpos adequados às suas limitações.

A representação do feminino a serviço do masculino: Alienada de seu desejo e sem o controle de seu corpo, a mulher aparece como objeto erótico do prazer masculino, perpetuada e aprisionada em papéis dicotômicos de amante submissa ou de perigosa devoradora de homens.” “(...) mesmo quando localizada no corpo da mulher (...), a sexualidade é percebida como um atributo ou uma propriedade do masculino.(LAURETIS, 1994, p. 237).

Lauretis discorre que a luta é agora entre os discursos hegemônicos e os das “minorias” em busca de um: “[...] esforço para criar novos espaços de discurso, reescrever narrativas culturais e definir os termos de outra perspectiva – uma visão de outro lugar.

Pois esse “outro lugar” do discurso não é um distante e místico passado, nem uma história de um futuro utópico: é o outro lugar do discurso aqui e agora, os pontos cegos ou o space -off de suas representações. Eu o imagino como espaços nas margens dos discursos hegemônicos, espaços sociais entalhados nos interstícios das instituições e nas fendas e brechas dos aparelhos do poder-conhecimento. (LAURETIS, 1994, p.237)

O discurso é o hegemônico, os pontos cegos são as brechas e as fendas dos aparelhos de poder-conhecimento. O termo *space-off* vem da teoria do cinema e se refere não só à câmera mas ao espectador. Então, há o espaço discursivo apresentado nas telenovelas, oriundo dos discursos hegemônicos e o space-off desses discursos. Essas brechas nos discursos hegemônicos podem servir como ponto de partida para a inserção de representações igualitárias de gênero na mídia televisa.

Ademais, Lauretis acredita que é nessas brechas que os termos para uma construção diferente de gênero podem ser inseridos, termos que tenham efeito e que possam se afirmar no nível da subjetividade e da auto-representação: nas práticas micropolíticas da vida diária e das resistências cotidianas que venham proporcionar agenciamento e fontes de poder, ou investimento de poder, e nas produções culturais das mulheres, feministas, que inscrevem o movimento dentro e fora da ideologia, cruzando e recruzando as fronteiras e os limites das diferenças sexuais. Esse movimento é um vaivém entre a representação de gênero submersa em um referencial androcêntrico e o que essa representação exclui, ou torna irrepresentável.

Lauretis demonstra as tecnologias de gênero, e inaugura a possibilidade de considerar que quaisquer tecnologias podem ter efeitos na produção de gênero, bem como reafirma a percepção de que gênero pode e deve ser pensado por meio de tecnologias que não apenas materializam instâncias normativas, mas são elas mesmas, parte de sua constituição. Estas tecnologias criam corpos sexuados nos diferentes discursos sociais e lhes atribuem diferenças incontornáveis, em hierarquia e assimetrias.

A construção de gênero ocorre por meio de várias tecnologias de gênero, como cinema, televisão, internet, e também por meio de discursos institucionais, como a mídia que tem o poder de controlar o campo do significado social, e produzir, promover e implantar as representações de gênero.

Assim, quando os gêneros são narrados, descritos cientificamente, por meio da linguagem, temos, aí, uma “realidade” biológica sendo produzida discursivamente e não apenas um relato do que é. O discurso está, portanto, instituindo a existência de feminilidades e de masculinidades e narrando como devem ser interpretadas essas características. As “coisas”, os “estados de coisas” ou, nesse caso, os gêneros que se nomeiam, não são exteriores ao discurso, são precisamente objetos discursivos (LARROSA, 1994).

Por se constituírem, essas instâncias operam por meio de uma série de práticas discursivas que são tanto pedagógicas quanto políticas. Como parte de um aparato cultural mais amplo, a programação transmitida pela TV deve ser tratada como um aparato pedagógico, formada por textos culturais ativamente envolvidos na formação de diferentes subjetividades sociais.

Nessa perspectiva, as diferentes mídias são um lugar de aprendizado a respeito de nós e de como receberemos e leremos o mundo; elas nos dizem como devemos ocupar posições de sujeito particulares, o que precisamos e devemos desejar, pensar e fazer para sermos felizes, bem sucedidos (KELLNER, 1995).

Nesse sentido, a telenovela emerge como um objeto de pesquisa importante para apreender como a mídia televisiva apropria-se das representações sociais e as veicula para os/as receptores/as. Enquanto sistema de representação, as novelas apropriam-se de determinados significados, classificando-os e dotando-os de sentidos através das tramas. O caráter cotidiano da veiculação da telenovela, a relação que cria com seus/suas

receptores/as, sua capacidade de acentuar a fisionomia da cultura brasileira, torna indispesável às análises de como têm sido representadas as relações de gênero.

### **3.1 Telenovelas como veículo de propagação das representações de gênero**

As telenovelas que são transmitidas diariamente foram introduzidas na televisão no ano de 1963, embora sua veiculação – ainda que dispersa – seja datada de 1951. Elas tiveram origem nas radionovelas, que eram populares na América Latina, especificamente em Cuba. Inicialmente eram feitas ao vivo, não eram apresentadas diariamente, a transmissão não era no horário nobre e não era um programa que contava com tanto investimento das emissoras. Segundo Hamburger (2005), até o final dos anos 60 predominavam novelas situadas em tempos e/ou espaços longíquos, com personagens com diálogos e figurinos empolados.

As primeiras telenovelas também copiavam o esquema das radionovelas tanto na forma como no conteúdo, mas com as imagens na TV o resultado era mais intenso. Em 1951 foi ao ar a novela *Sua vida me Pertence* pela antiga TV Tupi, dando início ao protótipo da novela atual, porém apenas dois capítulos eram exibidos por semana. Por isso, o título oficial de “primeira novela brasileira” ficou sendo de *2-5499 Ocupado*, de 1963 também na TV Tupi, e esta era transmitida diariamente.

De acordo com Hamburger (2011), com a chegada dos anos 1970, e recente inauguração da TV Globo em 1965, o perfil do seriado se modifica, e passa a ser diário, repetitivo, centrado em romances melodramáticos, comercial, com patrocínio da indústria de produtos de higiene, feito para um público imaginado como feminino construído a partir de modelos e roteiros que funcionavam em outros países da América Latina. As produções mexicanas, argentinas e cubanas eram as principais referências, com muitas adaptações cheias de histórias e personagens exóticos, além do alto teor melodramático como adaptações de obras literárias.

A novela é inspirada na *soap opera*, seriado que ocupa horários matinais ou de almoço, espaços que não são nobres na TV norte-americana, com cerca de 90% de audiência feminina. A *soap opera* se define por sua temporalidade quase que real, visto que as histórias acompanhavam o envelhecimento do elenco e dos personagens, além de não possuírem começo, meio e fim, pois duram anos.

Por outro lado, as novelas duram alguns meses e conseguiram dominar o horário nobre de uma das principais indústrias de televisão do mundo, alcançando em suas melhores fases, 40% de audiência masculina. Por cerca de vinte anos, a novela se manteve nessa posição, afirmando seu estilo, e demarcando um modo de produção que ficou conhecido como “brasileiro” e mobilizou o público nacional.

A partir daí a novela se afirma como marca nacional devido à iniciativa dos produtores que procuraram distinguir seu trabalho daqueles realizados nos outros países latino-americanos, e dessa forma conseguiram garantir uma reserva de mercado. E assim surge a oposição entre o “novelão mexicano”, cuja estrutura seria melodramática, e a “novela brasileira” com um estilo realista, aberto ao diálogo coloquial, a filmagem em locação e às tensões sociais da vida contemporânea.

Ainda segundo Hamburger (2011), essa diferenciação no estilo se dá especialmente no que se refere à situação das tramas em espaços significativos do território brasileiro e no tempo contemporâneo. Os outros países latino-americanos procuravam se distanciar no tempo e no espaço justamente para evitar tratar de assuntos que pudessem ecoar conflitos pertencentes ao universo do cotidiano dos/as telespectadores/as e/ou específicos a um país.

A produção brasileira opta por narrativas que se passam em espaços significativos do país atendem à expectativa de realizadores, autores, atores e diretores provenientes do cinema e do teatro dos anos 1950-60 envolvidos com diversas proposições de realização dos ideais nacionais e populares.

A novela que se estabelece em 1970, a partir de experiências realizadas em 1968 na Tupi e em 1969 na Globo, lança mão de referências cinematográficas: a temporalidade contemporânea e a filmagem, ainda que parcial, fora dos estúdios, em locações conhecidas, produz algum frescor, porém as narrativas dessa época eram dramaticamente pesadas.

A interlocução com o cinema inspira a introdução da temporalidade contemporânea em capítulos transmitidos diariamente, além da ambientação das histórias em locais conhecidos, em especial a cidade do Rio de Janeiro, onde se localiza a sede da Globo.

De acordo com Hamburger (2011), a ênfase em cenários e personagens glamourosos acaba por facilitar, ao final de idas e vindas dramáticas, a ascensão social, em geral por meio do casamento de personagens socialmente desfavorecidos. Dessa forma, a novela adquire um viés inclusivo, ainda que esta inclusão não esteja pautada em critérios realistas, pois nessa época as contradições sociais básicas não eram retratadas nas novelas, visto que neste período as situações de pobreza eram excluídas, e os espaços formados por personagens brancos. “São as referências de tempo e espaço que garantem a verossimilhança de histórias interpretadas pelo público como espaços para a veiculação de modelos nacionais de comportamento” (HAMBURGER, 2011, p.71).

As telenovelas fornecem um espaço de comunicação e interação entre os/as autores/as que criam as histórias que serão veiculadas e os/as receptores/as, que são os telespectadores/as, visto que esta abrange um público extenso de vários níveis sócio-econômicos, de diferentes faixas etárias; atinge o público feminino e o masculino, que consomem esse produto cultural como forma de entretenimento. De acordo com Borelli (2001),

[...] Um tom de debate crítico sobre as condições históricas e sociais vividas pelos personagens; articulam-se, no contexto narrativo, os tradicionais dramas familiares e universais da condição humana, os fatos políticos, culturais e sociais significativos da conjuntura no período; esta nova forma inscreve-se na história das telenovelas como uma característica particular da produção brasileira; e estas narrativas passam a ser denominadas “novelas verdade”, que veiculam um cotidiano que se propõe crítico, por estar mais próximo da vida “real” e por pretender desvendar o que estaria ideologicamente camuflado na percepção dos receptores” (BORELLI, 2001, p. 50).

Dessa forma, as novelas foram se transformando ao longo dos anos no Brasil, em uma das maiores fontes do imaginário social, pois promovem espaços de ficção e de realidade que se intercalam continuamente, contribuindo para a construção da realidade social. Várias pesquisas de recepção, assim como relatórios de grupos de discussão encomendados pelas emissoras para balizar o desenvolvimento das tramas, sugerem que as espectadoras identificam, nas novelas, modelos ideais, por exemplo, de mulher brasileira.

Esses estudos levam em consideração a natureza presumidamente feminina da recepção das novelas e talvez esses dados tenham contribuído para a formulação do

pensamento de que “novela é coisa de mulher”, visto que essa noção influencia as etapas de produção e recepção do gênero novelístico.

De acordo com Hamburger (2007), a vocação das novelas brasileiras em extrapolar os limites estreitos da ficção televisiva seriada feita para a mulher é que faz da trajetória desses seriados ao longo da história da televisão brasileira um caso sugestivo para refletirmos a respeito do papel das representações midiáticas nas redes inusitadas da sociabilidade contemporânea, especialmente no que se refere às relações de gênero.

As novelas abarcam elementos da história e da cultura brasileira como uma marca local do gênero. Nos anos 70, a conjuntura do país se tornou referência aos dramas que apresentavam tensões do país visto como “do futuro”. Sem abandonar a vocação melodramática, as novelas aumentaram suas relações com o mundo exterior à narrativa, e acabaram tornando-se vitrinas do que significaria ser “moderno”, ou seja, estar em sintonia com a moda e com comportamentos contemporâneos.

De acordo com Júnior e Cancela (2013), as novelas acrescentaram nas tramas um tipo de merchandising que vende não só produtos e serviços, mas idéias, pensamentos, convicções, o chamado *merchandising social*, como uma forma de dar enfoque social a determinados temas e trazer informações sobre eles. Vale ressaltar que esses temas usados como *merchandisings* sociais ganham as ruas, os noticiários em jornais impressos ou televisionados, justamente pelo alcance das telenovelas na sociedade brasileira, capaz de suscitar debates.

O chamado *merchadising social*, é a inclusão de campanhas de ordem social dentro das tramas. Por estarem embutidas na trama central esse tipo de campanha consegue ser bem aceito por todas as camadas da população. Esse tipo de campanha costuma mostrar estratégias de ação e aplicação pelos telespectadores em seu cotidiano. Neste contexto, também se destacam a variedade e natureza das questões abordadas (REBOUÇAS, 2009, p.8).

Portanto, as novelas tornaram-se importantes veículos de agregação de conhecimento para o público, constituindo discursos que extrapolam a dimensão de lazer e entretenimento, e se configuram como uma experiência cultural, visual e social, visto que aciona mecanismos de diálogos, compartilhamento e participação imaginada. Tem grande potencial como agente que contribui para a educação social e informal dos/as telespectadores (as).

A novela utiliza uma linguagem própria para falar acerca dos dramas sociais, sem estar baseada somente no noticiário criminal, em geral burocrático e estatístico, da imprensa ‘séria’, nem na histeria irracional e oportunista da imprensa ‘sensacionalista’. Também não se alimentam, apenas, das outras considerações dos sociólogos, psicólogos, juristas e afins, que pululam nas páginas de opinião dos jornais e revistas, e nos comentários do rádio e do telejornalismo. (REBOUÇAS, 2009, p.2).

Nesse contexto, as novelas abordam modelos de comportamentos e posicionamentos, filosofias e ideologias, e a penetração de seus conteúdos na vida dos/as telespectadores (as) é dada devido ao grau de popularidade dessa produção televisiva.

Porém, ainda que estas estivessem em sintonia com as questões contemporâneas do Brasil na época, as novelas não apresentavam discussões acerca do público feminino e suas implicações políticas, elas se esquivaram dessas definições e criaram outros parâmetros que por sua vez abarcaram outras questões em seus debates.

Nas décadas de 70 e 80 as telenovelas eram por um lado, programas destinados às mulheres de classe média, imaginadas pelos produtores do gênero como senhoras do ambiente doméstico, afeitas ao romantismo e às tramas íntimas, por outro, estavam em oposição aos homens, que seriam telespectadores dos documentários e telejornais. “As novelas sinalizaram uma redefinição dos limites entre os espaços masculinos e femininos, político e doméstico, público e privado, texto e contexto, teoria e prática” (HAMBURGER, 2007).

Nos anos 70 e 80, de produções promocionais de companhias de sabão, as novelas foram reconhecidas como um espaço legítimo de interpretação e reinterpretação da nacionalidade, entendida em termos de tipos ideais de estrutura familiar, homem, mulher, pai, mãe, marido, esposa. Adquiriram esse caráter como consequência de sua busca por uma atualidade imediata que potencializa o seu valor comercial na medida em que as torna espaço privilegiado para a propaganda de novos produtos e para a demonstração pedagógica de novos hábitos associados a estilos de vida “modernos”. A vocação para a atualidade, esse projeto vitrine, deu-se através de uma apropriação inusitada de elementos da linguagem jornalística. (HAMBURGER, 2007, p. 161)

Dessa forma, as novelas passam a combinar um repertório fictício direcionado para as mulheres, com informações jornalísticas, estabelecendo uma conexão entre o

domínio privado do ambiente doméstico e o domínio público da política e da informação.

Essa fusão, pode ser observada em algumas novelas como por exemplo, *Irmãos Coragem* (1970), que apresenta a história do irmão que abandona a sua cidade natal, para tentar vencer na vida, na cidade grande, glamourosa e cosmopolita, é um exemplo de novela que consegue angariar um público masculino maior. A novela *Selva de Pedra* (1972) tem como temática, os desafios morais com os quais se defrontam as pessoas que querem manter seus laços com a família e a comunidade e ao mesmo tempo subir na escala social na metrópole. História parecida com a narrativa de *Vale tudo* (1988) que apresenta a trajetória de personagens originários da metrópole, que por vários motivos se afastaram, mas retornam para ascender na escala social, e chama atenção para as consequências não antecipadas da modernização em cenários urbanos. *Roque Santeiro* (1985), conta a história da cidade que vivia às custas do culto a um falso santo, além de enfatizar a sobrevivência de práticas coronelistas com ironia e cinismo.

*O Salvador da Pátria* (1989) apresentava imagens da cidade de Brasília em sua vinheta, e a novela fazia críticas ao sistema político, no ano em que o candidato Fernando Collor de Mello derrotou Luiz Inácio Lula da Silva na primeira eleição presidencial pós-ditadura. Nesse mesmo ano a *Que rei sou eu?* Abordou em tom de fábula, a história das disputas e corrupções palacianas no reino fictício de Avelã. A minissérie *Anos rebeldes* (1992) de Gilberto Braga abordou o movimento estudantil e a luta armada contra o regime militar da década de 60.

De acordo com Hamburger (2007), essas novelas captaram e expressaram o universo ideológico no interior do qual várias forças políticas e movimentos culturais se posicionaram, abordando temas políticos em linguagem melodramática, fazendo referências à “tradição” e à “modernidade”, em se tratando de bens de consumo, meios de transporte e comunicação, convenções de comportamento, sexualidade e relações de gênero e estrutura familiar. Dessa forma, as novelas começaram a povoar vastas regiões do espaço público, visto que este se apresenta saturado por uma combinação de assuntos íntimos, consumismo e nacionalidade.

Nesse contexto, as novelas se tornaram o primeiro espaço público da Nova República a problematizar a corrupção no país; este tema dominou a pauta das primeiras eleições diretas para presidente da República pós-regime militar, e que deu a tônica da

agenda política nos primeiros anos da década de 1990, culminando com o impeachment do presidente Collor, (HAMBURGER, 2007)

Com essa pequena retrospectiva a respeito das novelas foi possível percebermos como os assuntos políticos, e as tensões sociais adentram o gênero novelístico, porém também interessa-nos observar como eram tratadas as questões relacionadas às mulheres, às suas personagens, às relações familiares e extra-familiares. Então, a partir desta retrospectiva vamos apresentar os papéis de algumas personagens femininas para observar o enfoque dado às questões de gênero.

A novela *Irmãos Coragem* opôs modelos de mulheres com iniciativa, mas submissas, a mulheres liberadas, mas pervertidas. As protagonistas tornaram-se esposas e mães, exceto a índia Potira, que se separou do marido para buscar realização amorosa com o irmão de criação, mas acabou morta no final. Em *Selva de Pedra* a protagonista atinge a realização profissional no ramo das artes, porém longe do marido, mas a novela não trabalha a problemática que envolve as relações entre casamento, maternidade e trabalho. Na novela *Os gigantes* (1979), a protagonista opta pelo sucesso profissional em detrimento da família, mas acaba tendo que abandonar sua carreira de correspondente no exterior para cuidar do patrimônio e gerar um herdeiro, porém ela acaba enlouquecendo e morre.

Em *Roque Santeiro* a viúva Porcina é uma mulher extravagante, decidida, e livre para se relacionar amorosamente. Já a novela *Vale Tudo* apresentou personagens femininas com diferentes possibilidades, algumas são profissionais da moda, outras empresárias, e outras iniciam suas carreiras após a separação conjugal.

Problemas relacionados ao papel da mulher na sociedade, na família e no trabalho constituíram uma fonte privilegiada de temas considerados “provocativos”. Ao longo desses anos, segundas uniões, sexo sem casamento ou procriação se tornaram comuns em novelas. Embora o conteúdo dessa trajetória liberalizante possa ser associado ao ideário do movimento feminista, dificilmente ela pode ser classificada como tal. (HAMBURGER, 2007, p.165)

As novelas não acrescentavam em seus roteiros o termo feminista, tampouco deram visibilidade a esse movimento. Por outro lado a palavra “machista” estava presente na concepção de alguns/as telespectadores/as com uma conotação negativa, ou

seja, vinculada a personagens masculinos tidos como controladores e ciumentos, e as mulheres que se opunham a esse comportamento eram consideradas “fortes”.

As novelas exibem situações vividas por personagens femininas que demonstram que há um processo de expansão de possibilidades para as mulheres tanto no aspecto profissional, quanto demonstram as personagens saindo do ambiente doméstico para o espaço público, quanto nos aspectos familiares, quando demonstram divórcios e mulheres que não têm como foco principal a maternidade. Porém não ocorre a problematização das relações de gênero propriamente ditas, (HAMBURGER, 2007).

A distribuição de tarefas domésticas e relativas à criação dos/as filhos/as, não é problematizada nas novelas. A ampliação dos domínios das mulheres abarca a valorização da inserção da mulher no mercado de trabalho, mas dentro dos limites do que é moralmente permitido, ou seja, as novelas valorizam o sucesso nas profissões tipicamente femininas, como por exemplo, no ramo na moda, na culinária, nas artes, na educação. As separações conjugais são legitimadas desde que as mulheres estejam infelizes ou sofrendo na mão de seus parceiros.

A mulher “forte” e “liberada” da novela não reivindica igualdade de condições, cotas, salários. Não aparecem leis, ações, delegacias da mulher. A exploração do corpo no “vale tudo” de que trata Vale tudo é apresentada como estratégia efetiva tanto para corpos femininos quanto para masculinos. E a figura do gigolô sem caráter de César (Carlos Alberto Ricelli) expressa esse afã. (HAMBURGER, 2007, p. 167)

Novelas e seriados como a famosa minissérie *Malu Mulher* (1979), tem seu sucesso pautado no perfil dessa mulher “forte” que consegue se libertar tornando-se independente do homem. Situada no espaço despolitizado dos assuntos domésticos, a trajetória de liberalização ainda que árdua foi possível mesmo com a forte censura imposta pelo regime militar.

Mulheres que garantem seu próprio sustento e são bem-sucedidas em profissões tidas como masculinas, são retratadas nas novelas como frias, insensíveis e incapazes de demonstrar amor. É o caso da delegada Helô, vivida pela atriz Giovana Antonelli na novela *Salve Jorge* (2012). Era uma profissional excelente, mas vivia em conflitos com seu marido e filha, pois era considerada insensível, indelicada e justiceira, características que eram importantes para sua profissão, mas dispensáveis no âmbito familiar.

Nas telenovelas, as mulheres da classe média, geralmente esposas de empresários são as madames, ocupam seu tempo indo ao shopping com as amigas para estourar o cartão de crédito do marido, ao clube, à academia; estas não possuem qualquer autonomia sobre suas vidas, são completamente dependentes dos maridos, e em caso de falência são as que mais se desesperam por não saberem o que fazer. Autonomia financeira, independência e iniciativa sexual são atitudes que trazem sucesso aos homens.

Como exemplo, podemos citar as mulheres do personagem Cadinho vivido por Alexandre Borges em *Avenida Brasil*. Nôemias, vivida pela atriz Camila Morgado era socióloga, e Alexia, vivida por Carolina Ferraz, era empresária, e no entanto nenhuma das duas tinha autonomia financeira, elas dependiam de Cadinho para sobreviver, e quando este faliu elas não tiveram qualquer iniciativa para modificar a situação.

Outro exemplo é a personagem Branca, vivida por Susana Vieira na novela *Amor à Vida* (2013). Ela é esposa do empresário César, vivido por Antonio Fagundes, os dois têm o mesmo número de ações no hospital da família, mas quando este se torna incapaz de prosseguir na presidência do hospital ela indica o filho, pois não se considerava apta para tal cargo e não compreendia o funcionamento do hospital.

Esses são alguns dos muitos exemplos de mulheres que vivem à sombra de seus maridos nas novelas apresentadas, como se fossem um adereço deles, tendo como funções manterem-se belas, administrarem a casa e não se envolverem com os negócios da família.

Em meio às relações sociais, as mulheres não são as condutoras do marido ao poder e à riqueza, é o contrário. De certa forma, ainda que muitas vezes minimamente, a mulher é apresentada como dependente, frágil. Socialmente era protegida de todas as maneiras pela família, pelos poderes eclesiásticos e governamentais, até contra seus sentimentos (D'INCAO, 1989, p.80).

Mulheres de personalidade forte, consideradas bonitas ou não, inteligentes, com iniciativa no campo profissional e agressivas na vida sexual, são, em geral, representadas nas telenovelas como cruéis, perigosas, violentas, e com algum descontrole emocional, como por exemplo, as personagens Luiza Salgado, vivida por Guilhermina Guinle na novela *Ti Ti Ti* (2010); a Lívia Marine, vivida por Cláudia Raia em *Salve Jorge*, a Shirley, vivida por Viviane Pasmanter na novela *Em Família*, dentre outras.

Os conteúdos apresentados pelas emissoras de televisão raramente transgridem o cânone; de maneira geral o que se transmite aos/as telespectadores/as são produtos que refletem as posições tradicionalmente estabelecidas. Discursos transgressores geralmente são chamados de produção alternativa ou independente, vistos por um público mais segmentado e restrito.

As emissoras de canal aberto dificilmente incluem em sua programação debates sobre desigualdades de gênero, pelo contrário apresentam conteúdos que reafirmam essa desigualdade. Esses debates podem ser vistos com mais freqüência nos canais fechados de acesso restrito como é o caso do GNT que freqüentemente apresenta programas que debatem sobre a temática, a TV Cultura, O Canal Brasil e O Prime Box Brazil. Porém, esses canais não estão disponíveis a todos/as, e apenas uma minoria consegue acompanhar esses debates que ocorrem de forma direta, ou seja, não estão camuflados dentro de minisséries e festivais de cinema, ainda que estes também sejam importantes.

Portanto, por mais que tenha havido uma abertura às representações sobre as mulheres na televisão, não se percebe uma abordagem igualitária de gênero. As mulheres que aparecem como independentes, chefes de família, e solteiras, frequentemente são representadas como masculinizadas.

Este estereótipo de masculinizadas é atribuído a mulheres que se comportam de maneira oposta ao que se espera das mulheres consideradas femininas, ou seja, as mulheres agressivas, dinâmicas, racionais, que não demonstram fragilidade são tidas como masculinizadas. Um bom exemplo desse tipo de mulher é a personagem Griselda, representada pela atriz Lilia Cabral na novela *Finha Estampa* (2011).

Griselda era uma mulher forte, agressiva, que exigia ser respeitada por todos e era considerada "o homem da casa", pois teve que sustentar seus três filhos sozinha. Após o sumiço do marido ela realizava pequenos consertos na vizinhança, era chamada de "Marido de aluguel", pois com seu macacão cinza de mecânico executava tarefas de encanadora, eletricista e mecânica dentre outros.

Portanto esta concepção de mulher masculinizada se relaciona não só com a forma como ela se comporta, mas com a maneira como se veste, a profissão que exerce e até mesmo com a opção sexual, visto que as lésbicas muitas vezes são tidas como mulheres brutas, grosseiras como se estivessem tentando se apropriar do arquétipo considerado masculino.

A estratégia das novelas para não discutir os problemas relacionados às relações de gênero é dar ênfase a um modelo de super mulher, ou seja, aquelas que acumulam tarefas: mães, esposas e provedoras. Esse modelo é perverso e desgastante para as mulheres que têm que se desdobrar e cumprir várias funções para serem valorizadas.

Portanto, a novela é um instrumento importante para se apreender como a televisão tem se apropriado das representações de gênero, e como as têm veiculado para os/as receptores/as. Enquanto sistema de representações, elas apropriam-se de determinados significados, classificando-os e dotando-os de sentido por meio das narrativas e por isso assumem um papel importante na propagação de representações assimétricas de gênero.

As representações são continuamente veiculadas nas telenovelas, dessa forma contribuem fortemente no processo de formação da identidade. À medida que associam comportamentos, valores e papéis sociais a mulheres e homens, as representações midiáticas passam a ser importantes na formulação do que reconhecemos como feminilidades e masculinidades.

Nesse sentido é importante ter a noção de que grande parte desses discursos produzidos nas telenovelas, assim como criação dos/as personagens que nos transmitem determinadas mensagens através dos seus perfis, de comportamentos e maneira como se relacionam, são formulados por homens.

No que tange às representações do feminino, se faz necessário ter em mente que é do ponto de vista do homem, da palavra masculina- presente/icutida também nas instâncias simbólicas do sexo feminino- que se institui, no campo das representações, um duplo discurso: do homem sobre o homem e do homem sobre a mulher. (CARMO, 2001, p. 2).

Neste contexto, as representações das personagens femininas tratam de demonstrar a mulher como objeto fixo nos discursos, cujos conteúdos apresentam argumentações que expõe de maneira justa os motivos de sua subordinação.

As representações das mulheres nos enredos das novelas são formuladas à luz da contemplação de valores e modelos comportamentais, tanto no campo social como sexual, regidos por uma lógica patriarcal que se faz presente no cerne de nossa cultura.

De acordo com Carmo, as novelas mostram-nos um “mundo possível”, que tem como pilar de sustentação laços mantidos com o “mundo real”. A falsificação das aparências, a seleção dos fragmentos da vida e sua manipulação em série são

ferramentas utilizadas na construção de um “sentido de realidade” em que se misturam processos ideológicos através dos quais é legitimado um fato social – a condição feminina –, transfigurado na forma de um destino intransponível reservado às mulheres e sustentado por um destino que é demonstrado como imposição da “natureza” de seu sexo.

A ficção alimenta-se da realidade e a reflete influenciando as concepções, visto que as telenovelas são concebidas e construídas de acordo com um contexto cultural, e de certa forma atendem a certas necessidades de representação do mundo que são articuladas e atreladas aos rituais e símbolos da prática social ou a conceitos que vigoram sobre o objeto, o dado referencial.

A telenovela, pertinente ao conjunto de instâncias que contribuem para reproduzir a hierarquia dos gêneros, introjeta e mantém acesos os paradigmas culturais nos quais ela se apóia, reproduzindo estereótipos e atitudes em relação à mulher, interligados a normas sociais conscientes e a concepções simbólicas da cultura. Uma observação mais apurada da trajetória de personagens femininas, inseridas neste produto da mídia, revela os estreitos laços existentes entre estratégias artísticas empreendidas na criação e no desenvolvimento da trama fictícia e condutas de comportamento social convencionalizadas de acordo com a lógica patriarcal que rege a nossa sociedade e, num aspecto mais amplo a nossa civilização. (CARMO, 2001,p.3)

Por isso, quando aparece na telenovela uma personagem feminina que rompe com essa condição de objeto fixo e imutável, acaba contrariando as expectativas que giram em torno daquilo que se espera do feminino, e esta personagem acaba na condição de anti-sujeito, fadada a um desfecho punitivo, a fim de que seja restabelecido ao final da narrativa a ordem ”natural” das coisas. Enquanto as virtudes femininas são alicerçadas em valores como obediência, modéstia e humildade, o masculino geralmente aparece como herói, qualificado devido ao seu espírito livre, ambição e orgulho. “Nesse dualismo que perpassa séculos de representações, o masculino é a cabeça, a razão; o feminino é o coração, a sensibilidade” Carmo (2001, p.3).

As novelas costumam separar os papéis principalmente das mulheres em dois pólos, ou são vilãs, más, sem escrúpulos – e essas são tidas como anti-sujeito, como a Carminha, a Bia Falcão da novela *Belíssima* (2005), interpretada por Fernanda Montenegro – ou são mocinhas como a Paloma, interpretada por Paola Oliveira em

*Amor à vida*, a Rose, interpretada por Camila Pitanga em *Cama de Gato* (2009) e a Preta interpretada por Taís Araujo em *Da cor do Pecado* (2004).

Dessa forma, as representações não mostram um ponto de ligação entre o bem e o mal, são muito bem distintos, como se as mocinhas fossem cem por cento boas e as vilãs cem por cento más, e não existisse nada na personalidade delas que pudesse aproximar um pólo do outro e quebrar essa dualidade. Os finais dessas personagens salvo raras exceções, também estão de acordo com o que elas representam: as do bem tem finais felizes, casadas, com filhos em um lar harmonioso; as más são mortas, ou tem que fugir ou terminam abandonadas à própria sorte, conforme veremos com as personagens analisadas.

### 3.2 Avenida Brasil

Avenida Brasil retrata a história de uma jovem que desde os 11 anos planeja acerto de contas com a madrasta, que a abandonou no lixão e foi responsável pela morte de seu pai. Rita, interpretada por Débora Falabella, cresce, torna-se chefe de cozinha e vai trabalhar na casa de sua algoz, Carminha. Na mansão do subúrbio ela se divide entre o ódio que sente pela madrasta e o amor que sente pelo filho dela, Jorginho, interpretado por Cauã Reymond, pois ele era seu amigo e amor de infância no Lixão. Essa é a trama principal da novela.

As tramas paralelas envolvem outros personagens, como é o caso da história de Cadinho e suas três mulheres. Suelen, a “piriguete” que se envolve com vários homens no divino, Leleco, interpretado por Marcus Caruso e Muricy, interpretada por Eliane Giardini, que são casados há anos se separam e começam um relacionamento com dois jovens, ele com Tessália, interpretada por Débora Nascimento e ela com Adauto, interpretado por Juliano Cazarré, mas no fim acabam reatando.

São várias as histórias e muitos personagens envolvidos em casos extraconjugaais, a novela apresenta uma verdadeira rede de traições, o que a torna um excelente objeto de estudo para o tema do trabalho. Nesse contexto algumas personagens da novela Avenida Brasil retratam bem as características presentes nas representações do feminino e masculino na telenovela. A seguir faremos uma análise de personagens femininos e

masculinos que mantiveram casos extraconjogais ao longo da trama, e de como esses são representados de acordo com o gênero.

### **3.2.1 Cadinho e suas três mulheres**

A novela Avenida Brasil apresenta como uma de suas tramas paralelas a história de Carlos Eduardo, apelidado Cadinho, personagem vivido pelo ator Alexandre Borges, e de suas três mulheres, Noêmia, Verônica e Alexia, interpretadas respectivamente pelas atrizes, Camila Morgado, Débora Bloch e Carolina Ferraz.

Por mais que esse núcleo tenha feito sucesso na novela, principalmente pela forma como se dava o envolvimento entre o sedutor e suas esposas, esse tipo de representação não é novidade na TV. Ao longo dos anos a Rede Globo tem incluído em seus enredos casos de extraconjugalidades de homens que possuem mais de uma esposa.

Outras histórias como essas foram apresentadas, em *Roda de Fogo* (1986) na qual o destaque era o motorista Tabaco, interpretado pelo ator Osmar Prado. Ele tinha três namoradas: a fogosa Patativa, a telefonista Bel e a ingênuo Marlene, interpretadas pelas atrizes, Claudia Alencar, Inês Galvão e Carla Daniel, respectivamente. No final, foi surpreendido pelas três, que prepararam uma armadilha e acabaram levando-o ao altar. Ele casou-se com as três.

A minissérie *Rabo de Saia* (1984), que marcou época na teledramaturgia brasileira, trazendo também o viajante Quequé, interpretado pelo ator Ney Latorraca, que ia de cidade em cidade, e assim, se dividia entre suas mulheres: Eleuzina, a esposa, com quem tinha cinco filhos; Santinha, a mulher religiosa e conservadora, viúva, que também teve filhos com Quequé; e Nicinha, a mais jovem das três, sensual, um amor quase adolescente. Eram interpretadas pelas atrizes Dina Sfat, Lucinha Lins e Tássia Camargo, respectivamente. A poligamia de Quequé foi descoberta e ele foi levado a julgamento. Acabou absolvido, e após algum tempo tudo voltou a ser como antes: Quequé continuava viajando pelo nordeste do Brasil, e cultivando seus três casamentos.

Em *Brega & Chique* (1987), Herbert Alvaray, interpretado pelo ator Jorge Dória, tinha duas esposas e famílias: a brega Rosemary e a esnobe Rafaela, interpretadas pelas atrizes Glória Meneses e Marília Pêra. Herbert deu um golpe, simulando a própria morte e posteriormente fazendo cirurgia plástica, mudando de rosto

e retornando como Cláudio, interpretado pelo ator Raul Cortez, tentando reconquistar as duas mulheres.

*A Próxima Vítima* (1995) tinha como protagonista o italiano Marcello interpretado pelo ator José Wilker, casado com Francesca, interpretada pela atriz Teresa Rachel e ao mesmo tempo mantendo uma família com Ana, a dona de pizzaria, interpretada pela atriz Susana Vieira. Francesca não podia ter filhos, já com Ana, Marcello tinha três rebentos. Com o sumiço de Francesca, Marcello passou a ter uma terceira mulher, Isabella, interpretada pela atriz Claudia Ohana, com quem tinha um caso secreto. Ao final, com a prisão de Isabella e a volta de Francesca, Marcello terminou mesmo ao lado de Ana e dos filhos.

Já em *Passione* (2010), foi a vez do sedutor e desastrado italiano Berilo, interpretado pelo ator Bruno Gagliasso. Ele casou-se na Itália com Agostina e no Brasil com Jéssica, interpretadas por Leandra Leal e Gabriela Duarte, respectivamente. Após muitas confusões dignas das comédias italianas, Berilo venceu. As duas mulheres, que acabaram dando à luz os novos filhos de Berilo, decidem "repartir" o marido - cada uma ficará com ele por três dias na semana. Portanto, esse tipo de história aparece como clichê nas novelas da Rede Globo.

Na novela *Avenida Brasil*, “mulherengo” é Cadinho que adora colecionar relacionamentos. É um empresário rico e bem sucedido no ramo de imóveis, tem três filhos de três mulheres diferentes. Patriarca das três famílias é o provedor de suas casas e proporciona conforto e luxo às mulheres além de investir na educação dos/as filhos/as.

No site da Rede Globo a sinopse do personagem aparece da seguinte forma:

Era o pai polígamo de Tomás, Débora e Paloma. Rico e bem-sucedido no trabalho, levava uma vida de sultão até perder a fortuna e as três mulheres para seu funcionário Jimmy. Mas no final o amor falou mais alto do que o dinheiro. Verônica, Noêmia e Alexia não conseguiram ficar sem Carlos Eduardo e aceitaram se casar com ele no Divino.<sup>11</sup>

O que mais nos chama a atenção na sinopse acima é a expressão “levava uma vida de sultão”. No dicionário Aurélio Buarque de Holanda a palavra sultão significa “Antigo título do Imperador da Turquia (Ásia), e hoje de alguns soberanos de países muçulmanos, homem de muitas amantes”

---

<sup>11</sup> disponível em: [www.globo.com](http://www.globo.com).

E de fato, esta é a representação desse personagem, um homem soberano, que reina entre suas mulheres, o dominador absoluto, que tem o controle sobre a vida social e sexual de três mulheres distintas.

Uma das mulheres de Cadinho é Verônica, que na trama é representada como a típica “dondoca”, uma madame que gosta de luxo e mordomia, moradora da Zona Sul do Rio de Janeiro, tem total aversão ao subúrbio.

Já Noêmia é denominada como hippie chique, tem um ar de intelectual, afeita a galerias de arte, exposições, livros, tem uma relação “descolada” com seu filho, pois é do tipo de mãe que consegue compreender o linguajar da juventude.

E, por fim, Alexia, uma mulher moderna, rica e independente, que se envolve com Cadinho apenas com o intuito de engravidar, posto que pretendia uma produção independente, mas os laços deles se estreitam quando ele descobre que ela está à espera de um filho dele e faz questão de acompanhar a gravidez e estar sempre perto de sua filha.

O que nos chama atenção é que, na trama, Cadinho seduz e domina três mulheres com personalidades totalmente diferentes umas das outras, uma madame, uma hippie intelectual e uma mulher moderna e independente. Esse fato só é possível devido a alguns fatores que compõem a construção desse personagem.

Nesse sentido, Piscitelli (2002) aponta para a emergência de categorias que aludem à multiplicidade de diferenciações que, quando articuladas ao gênero, permeiam o social. Essas são chamadas de categorias de articulação ou interseccionalidades. A discussão sobre as interseccionalidades permite-nos perceber a coexistência de diversas abordagens.

Segundo Piscitelli, “a *proposta de trabalho* com essas categorias é oferecer ferramentas analíticas para apreender a articulação de múltiplas diferenças e desigualdades”. Ou seja: trabalhar com uma perspectiva interseccional é, em primeiro lugar, não mais tentar apreender ou analisar a realidade através de um ou outro conceito isoladamente, como é o que se tentava fazer a partir do conceito de gênero; em segundo lugar, é pensar categorias de classificação dos sujeitos de forma relacional e articulada.

Analizando o personagem Cadinho, podemos detectar as seguintes categorias: ele é homem (sexo masculino), heterossexual (sexualidade), branco (raça), rico (classe

social), A relação e articulação dessas categorias conferem a ele o poder de domínio sobre essas três mulheres. Provavelmente se ele fosse um homem, pobre e negro não teria o mesmo êxito.

A composição do personagem reúne categorias que são extremamente valorizadas em nossa sociedade, e a articulação dessas no contexto em que vivemos confere a ele várias possibilidades enquanto sujeito, inclusive relacionar-se com três mulheres em uma sociedade monogâmica.

A história desse quarteto amoroso é apresentada com muita “leveza” e descontração, em um tom cômico. Cadinho é um homem engracado, atrapalhado, que vive de trapaças e mentiras tendo que driblar situações adversas para conseguir manter os seus relacionamentos.

Apesar das ausências decorrentes de supostas viagens de negócio, é um bom pai, pois mantém um bom relacionamento com os/as filhos/as, é seu provedor e atende às solicitações das mães todas as vezes que aparece algum problema com estes/as. Ademais, Cadinho é agradável com as pessoas que trabalham com ele e com os amigos do subúrbio, é um bom amante para as suas mulheres; é um personagem criado para agradar ao público tanto feminino como masculino.

Cadinho é um homem que tem o controle de cada uma de suas mulheres, e lida muito bem com o ponto fraco de cada uma delas, e por isso consegue manter as relações em segredo durante anos até ser descoberto pelas duas esposas, Verônica e Noêmia, visto que Alexia descobre o seu segredo logo no início da trama, pois é amiga de infância de Verônica, e se mostra incapaz de denunciá-lo ou mesmo de se afastar por completo desse homem tão sedutor, e com o tempo se torna sua terceira esposa.

Em meio a tantas mentiras, por várias vezes as suas duas mulheres mostram-se desconfiadas de suas atitudes, mexem nas suas coisas à procura de indícios de que ele tem outra, e mesmo quando se mostram aborrecidas ele sabe exatamente como conseguir o perdão de cada uma delas. A Verônica se contenta com carros de luxo, roupas e viagens caras, a Noêmia lhe concede o perdão se a mentira for bem contada, ou se este lhe der mais atenção, indo com ela a galeria de artes, enfim, participando da vida do filho, e Alexia, por mais que tente, sempre acaba caindo nos braços do sedutor.

Bourdieu considera que a dominação sobre as mulheres é exercida por meio de uma força, a violência simbólica, compartilhada inconscientemente entre dominador e dominado, determinada, muitas vezes, por uma ação de condescendência e permissividade.

Em vários momentos as personagens dão-nos a impressão de não confiar em Cadinho, principalmente em virtude do tempo que ele passa fora de casa, mas não se mostram desconfortáveis quanto a isso. Mesmo antes de descobrirem que não são as únicas na vida dele, elas já cogitavam a hipótese de que ele tivesse outros casos, com muita naturalidade. Mostravam-se permissivas, desde que ele sempre voltasse pra casa e cumprisse com suas obrigações sexuais e financeiras de marido.

Segundo Mazer (2011), a subordinação, ligada a juízos patriarcais e de dominação econômica masculina estaria tão intrínseca ao pensamento social, que comprometeria a sua percepção. Ou, como considera Bourdieu, seria “uma violência suave, invisível às suas próprias vítimas”. Nesse caso as vítimas são as mulheres que não conseguem perceber que estão sendo dominadas por Cadinho; um domínio que vai além de aspectos financeiros, sendo também sexual e emocional, como se ele fosse a única possibilidade de relacionamento para as três.

A trama gira em torno das trapalhadas e trapaças de Cadinho, que constantemente se vê em apuros, mas por diversas vezes consegue contornar a situação com ajuda de seus cúmplices, pois praticamente todos/as os/as outros/as personagens que se relacionam com ele sabem de suas traições e o ajudam. Desde a secretária, até o garçom dos restaurantes que ele frequenta, inclusive a empregada de suas casas contribuem para que ele consiga dar-se bem durante muitos anos, antes de ser descoberto.

Essa descoberta só ocorre devido a uma fatalidade do destino, pois Noêmia e Verônica acabam se conhecendo e se tornando amigas, e por mais que ele tente afastá-las uma da outra com mentiras, inevitavelmente elas acabam descobrindo que têm o mesmo marido, ficam entristecidas e raivas, mas não demora muito tempo e Cadinho consegue reconquistá-las, sem grandes dificuldades. Com isso elas se tornam inimigas e posteriormente acabam aceitando o fato de que Cadinho não é homem de uma mulher só, e passam a aceitar um revezamento de marido.

Por fim, a trama demonstra que suas mulheres realmente o amam a um nível de dependência física e emocional, pois mesmo quando ele perde tudo e estas têm a oportunidade de refazer a vida com o seu sócio que lhe dá o golpe e fica milionário, elas cedem e acabam voltando atrás. Tudo em nome do amor. A história desse quarteto pertence ao gênero da comédia, inclusive a trilha sonora contribui para demonstrar que um homem ter várias mulheres pode se tornar algo natural, pois ainda que seja trabalhoso, que desperte a raiva das mulheres e a inveja dos homens, com a proteção divina dá tudo certo.

A música tocada no núcleo de Cadinho se chama Reza, da Cantora Rita Lee. É uma verdadeira prece para que Deus o ajude a prosseguir com seus propósitos de manter suas mulheres ao seu lado. Um trecho da letra diz: *Deus me proteja da sua inveja/ Deus me defende da sua macumba/ Deus me salve da sua raiva/ Deus me imunize do seu veneno/ Deus me acompanhe/ Deus me ampare/ Deus me levante/ Deus me dê força...*

Analizando as cenas da novela percebemos que um dos argumentos que legitima os vários casos conjugais de Cadinho, é o fato de ele ser o provedor dessas famílias, dele conseguir sustentar muito bem todas elas sem necessitar de ajuda financeira de nenhuma das mulheres. A novela transmite-nos a seguinte concepção: se ele consegue “bancar”, por quê não ter mais de uma mulher?

De acordo com Scott, um dos pilares da identidade masculina tradicional é o papel de provedor que o homem deve desempenhar perante a família. É dessa obrigação masculina que deriva seu papel na manutenção da autoridade moral e da honra da casa, o que, por sua vez, implica em seu 'direito' de controlar a sexualidade feminina.

Esse é o perfil traçado para Cadinho, o de provedor que controla a vida social e sexual de suas mulheres. Mesmo no caso de Alexia que mora sozinha com a filha, a quem Cadinho faz visitas esporádicas, ela não consegue se relacionar intensamente com outro homem, pois Cadinho cria planos para atrapalhar. É inconcebível a idéia de outro macho dominando o que considera seu território.

Esse modelo de virilidade representado por Cadinho se expressa em força, agressividade sexual, e determinação; da mesma forma, exige desempenho masculino tanto no trabalho e no sustento do lar quanto no âmbito sexual, dentro e fora de casa. Nas palavras de Nolasco (1995), "posse, poder, virilidade, agressividade, iniciativa e

"sexualidade incontrolada" são elementos simbólicos que compõem esse padrão viril. Esse é o padrão representado por Cadinho, o de homem viril, macho, um símbolo de masculinidade, que comparece dentro e fora de casa, tanto sexual como financeiramente.

A infidelidade masculina codifica um sentimento de poder e engrandecimento pessoal e cumpre a função de expressar e acrescentar uma conotação positiva ao mito do homem aventureiro em que a façanha, a proeza e o ativo desempenho sexual se tornam índices de virilidade e masculinidade. (BARBOSA, 1998, p. 329)

Ainda de acordo com Barbosa, os parâmetros usados para definir a masculinidade e a virilidade estão apoiados em diferenciações binárias entre os papéis sociais femininos e masculinos, na distinção biológica, no discurso do corpo na dominação da esfera pública, na estrutura de poder, na necessidade de controlar suas emoções. O conceito de masculinidade está calcado em valores físicos que foram transformados em morais, visto que este conceito vem carregado de sentidos psicológicos.

A palavra “masculinidade”, derivada do termo latino *masculinus*, começou a ser utilizada apenas em meados do século XVIII, no momento em que se realizava uma série de esforços científicos no intuito de estabelecer critérios mais explícitos de diferenciação entre os sexos.

Dessa forma, parece-nos pertinente a discussão de Oliveira (2004) sobre a gênese desse conceito de masculinidade e esse protótipo de homem moderno, representado pelo personagem Cadinho.

Oliveira parte da premissa de que masculinidade articula e constitui um dos estratos da região do *socius*, esse espaço – processual ou processo-espacializante dinâmico, intangível, mas efetivo, que compreende todos os objetos da vida social (agentes, leis, instituições, símbolos, valores, etc.), ao lado ou mesmo articulada a outros como nacionalidade, religião de origem, etnia, grupo de idade, etc.

O ideal de masculinidade enquanto instrumento de orientação para a formatação dos comportamentos ocidentais tidos como autenticamente masculinos é fruto de complexas formulações culturais. Dentre elas, Oliveira destaca aquelas ligadas às transformações ocorridas na passagem da sociedade medieval para a moderna, como por exemplo, a formação do Estado Nacional Moderno e a criação de instituições

específicas como os exércitos, resultando nos processos de disciplinarização e brutalização dos agentes envolvidos bem como o surgimento de ideais burgueses e dos valores de classe média calcados no pragmatismo dos negócios, na personalidade moderada e no culto da ciência metódico-racional. Esses fatores, ao lado de outros, imbricam-se e influenciam-se reciprocamente, sendo decisivos para a modelação do ideal masculino.

De acordo com Oliveira, a masculinidade se expressa como um mito efetivo da sociedade moderna. A concepção de mito adotada por ele é aquela formulada por Durkheim (2002), ou seja, uma projeção social que reflete as características cultivadas na vida coletiva. Nesse sentido, só é possível entender o valor social que a masculinidade possui no momento em que compreendemos sua imbricação com os outros ideais societários e outros sistemas simbólicos.

Durante o período de transição entre os dois tipos de sociedade (medieval e burguesa), ocorreram algumas mudanças comportamentais, como por exemplo, os sentimentos e emoções passaram a ser expressos no domínio privado e não mais no domínio público onde por vezes era possível observar demonstrações desenfreadas de emoções. Alguns princípios tidos como importantes para a nobreza como, a coragem e bravura foram destituídos de seu caráter violento, exceto em tempos de guerra. Essas transformações foram delineando a personalidade burguesa, caracterizada pelo autocontrole, pela contenção de emoções e da violência explícita.

A formação dos Estados modernos teve papel determinante para a conformação de comportamentos considerados como autenticamente masculinos. A criação de exércitos nacionais foi fundamental para a constituição, manutenção e autonomia das nações, e para compor essa instituição era imprescindível que os homens demonstrassem devoção ao país por meio de sua virilidade, e de atos de coragem e bravura. Dessa forma, os ideais de bravura medievais passaram a compor as características de um soldado tido como heróico. E assim, ocorre um estreitamento entre militarização, nacionalismo e masculinidade.

É importante ressaltar que o aparato militar recrutava homens de todas as classes sociais, e portanto, essa inculcação de ideais masculinos através da instituição militar ultrapassava distinções de classe e valia para todos os homens de todos os segmentos

populacionais. E dessa forma, a masculinidade tinha uma ligação direta com o sacrifício, a capacidade de resistência, a liberdade, tudo em prol da pátria.

Além do exército, outra instituição que se tornou fundamental para essa formulação foi a Igreja, que pregava um ideal de masculinidade em que deveria prevalecer o controle sobre suas paixões, a moderação e a pureza sexual e mental. As mais variadas vertentes religiosas realçavam a figura paterna no seio da vida familiar e isso vinha ao dos ideais burgueses.

Algumas correntes de orientação evangélica foram importantes na educação das crianças do sexo masculino, pois elas conciliavam atributos como obediência, responsabilidade e moderação juntamente com intrepidez, ousadia, amor aos ideais nacionais, determinação e força de vontade, pois acreditavam que essas características compunham o verdadeiro patriota e cristão que seria, antes de tudo, viril e masculino.

A masculinidade se firmou na modernidade como um símbolo de um ideal de permanência, responsável pela manutenção da vida social, da família e de todas as tradições contra a loucura e as tensões causadas pelas mudanças típicas da sociedade industrial. Ademais, a masculinidade já não era exaltada somente nos momentos de conflitos, mas também em períodos pacificados, em que os valores burgueses estavam em ascensão e estes incluíam o enaltecimento do ideal masculino e eram intolerantes com aqueles que não se enquadravam no modelo masculino socialmente sancionado. “A ação conjunta das instituições modernas constituía e garantia as bases do modelo viril emergente” (OLIVEIRA, 2004, p.49)

O casamento também é uma instituição importante para esse modelo; era visto como um veículo de moralidade, como consequência natural na vida do cidadão comum e como uma barreira contra os vícios e a degeneração. O desenvolvimento do equilíbrio de si também era uma característica importante para que os homens pudessem ter controle e autoridade sobre a família, na condição de marido e pai, visto que este tem poder sobre essa instituição. E assim se estabelecem as assimetrias de poder entre homens e mulheres, pois ele é a autoridade maior dentro de casa.

A assimetria de poder na família era reforçada pela disposição da nova ordem em promover uma separação total entre homens e mulheres: pensava-se na época que quanto mais feminina a mulher e mais masculino o homem, mais saudáveis a sociedade e o Estado. Nessa

separação, a autonomia do gênero masculino contrastava com a submissão feminina. A subjugação da mulher ia ao encontro da constituição de uma família nuclear para a qual o lar, com os afazeres domésticos e os cuidados com as crianças, tornaria-se espaço legítimo, enquanto aos homens ficaria destinada a esfera pública, a esfera do poder. Na sociedade burguesa as funções da mulher foram postas com clareza: mãe, educadora, controladora dos empregados (quando eles existirem), provedora de afeto e carinho. (OLIVEIRA, 2004, p.50)

Esse cenário era legitimado pelas instituições, pelas leis, pelos preceitos religiosos que apoiavam esse estereótipo, assim como várias mulheres, que na virada do século XIX para o XX começaram a reivindicar seus direitos mas eram coniventes com o *status quo*.

Nessa época também se delineia a figura do homem provedor, visto que no ideal burguês, apenas o homem trabalhava fora de casa, apenas ele estava exposto às adversidades do mundo e, portanto, cabia às mulheres consolá-los e dar-lhes amor. Essas eram as funções das mulheres de Cadiño, estarem sempre disponíveis para aliviar o seu stress e fazê-lo esquecer os problemas. E quando uma delas não cumpria bem esse papel, ele simplesmente saía para a casa das outras.

E assim delineava-se o tipo ideal de família burguesa que tinha como base fundamental o casamento e era centrado na figura do homem. Porém, na sociedade burguesa constituir família também tinha outra função primordial: firmar a orientação sexual do homem, afastando qualquer dúvida, visto que a homossexualidade era depreciada, uma afronta à família e ao casamento.

Diversas esferas da vida social disseminavam a idéia de que só a heterossexualidade poderia conduzir ao casamento, pilar da sociedade ocidental moderna. Nesse sentido a homossexualidade é considerada um contratipo ao ideal masculino e isso era legitimado por lei, e ainda é visto que em muitos países o casamento entre pessoas do mesmo sexo não é permitido, (OLIVEIRA, 2004)

E por falar em lei, essa também é um pilar de sustentação do ideal masculino. As leis foram formuladas dentro de uma cultura que apoiava e estimulava a valorização social do lugar simbólico representado pela masculinidade, visto que consolidavam o poder masculino sobre mulheres e crianças, assim como previam sanções punitivas para quem não se enquadrasse dentro dos moldes do comportamento masculino socialmente legitimado.

Dessa forma, mulheres e crianças, mas, sobretudo, as mulheres se tornaram sombras, pois eram fadados a permanecer em segundo plano, como agentes inferiores, subalternos. Devido a essas concepções, em contraponto com o ideal moderno de masculinidade, emerge o ideal feminino.

Enquanto o masculino simbolizava a ordem e o progresso, o feminino deveria expressar a castidade, a pureza, o comedimento público e as outras características que não confrontavam a submissão da mulher às figuras masculinas, pais e maridos, sobretudo. Ao homem cabia a produção do novo, as conquistas, o avanço; à mulher, a reprodução do conquistado, a manutenção do passado, a submissão e a dedicação aos heróis. Os ideais assim configurados buscavam naturalizar a idéia de que o domínio público era assunto masculino, enquanto o doméstico ficaria a cargo das mulheres. Essa situação consagrava a autonomia de um gênero e destacava a heteronomia do outro. (OLIVEIRA, 2004, p.71)

A ascensão burguesa delega às mulheres o papel de complemento dos homens. Essas simbolizam o outro pólo, a alteridade do masculino. Dessa forma a feminilidade composta pela beleza, delicadeza, docilidade, comedimento público, torna-se o inverso da masculinidade, em uma perspectiva binária, dual. Essas concepções indicavam a necessidade de separação entre os sexos para que pudesse indicar com precisão as características de cada um, (OLIVEIRA, 2004).

O modelo binário imposto por essa construção sexual acaba limitando as possibilidades que algumas pessoas têm de expressar sua sexualidade e se relacionar com outras pessoas. Assim, a homossexualidade parece ser uma barreira na construção de papéis que se enquadram em tal modelo: ou se é homem ou mulher. Na homossexualidade, apesar de uma possível desconstrução de um papel característico de um gênero heterossexista, que impossibilitaria a sua relação com outra pessoa do mesmo sexo e a reconstrução de um novo papel, o sexo ao qual pertence vai estar subjacente a essas questões, limitando suas possibilidades de ser.

Ainda hoje, o passivo sexual, seja homem ou mulher, é vítima de estigma social. O passivo sexual apresenta-se em situação de desvantagem e inferioridade em relação ao ativo sexual, já que a mulher e o homem passivos são estigmatizados com atributos “negativos”, como pessoa que não reage, quieto, fraco, covarde e o termo pejorativo

“veado” dentre outros. Já os atributos do ativo sexual se relacionam com pessoas que possuem iniciativas, dominador, viril, corajoso, forte e outros.

A sexualidade é um pólo estruturante da identidade masculina tradicional (NOLASCO,1994), considerada uma força incontrolável, impulsionada biologicamente. A sexualidade masculina é marcada pelo modelo de 'atividade', ou seja, deve ser exercitada constantemente e considera-se que o homem deva se exercitar sexualmente desde cedo, e manter esse padrão na vida adulta.

Vários trabalhos enfatizam que, mais do que uma relação entre dois sujeitos a atividade sexual nesse padrão de masculinidade é uma forma de exercer poder e dominação sobre outros/as Ribeiro caracteriza essa atividade como "ralação sexual", devido à preocupação masculina com a quantidade de conquistas sexuais, como familiar 'comer muitas' (PARKER, 1989, p. 159).

Para Ribeiro (1991), essa preocupação masculina com o desempenho quantitativo, com um tipo de performance que não envolve afeto nem intimidade, o "trepador compulsivo" é caracterizado como "bloqueado afetivamente", pois "dominar ensurdece emoções, sentimentos, encontros e diminui o espaço humano e os potenciais de prazer".

As necessidades que o personagem tem de possuir várias mulheres, mais parecem movidas por fator biológico, do que emocional. Raramente Cadinho demonstra o amor que sente por suas mulheres por meio de declarações, ou mesmo dizendo que as ama, ele as manipula constantemente, para conseguir manter todos os casos, não sendo possível afirmar se o que o move é o afeto ou a manutenção de seu poder e domínio sobre elas, o prazer de controlar, de ser o macho *alpha*<sup>12</sup>.

O exercício dessa sexualidade é referido também como 'trabalho', 'esforço', ou 'serviço', obrigação de quem quer garantir a fidelidade da mulher. A preocupação com o aprendizado de técnicas sexuais ou com o 'ponto fraco' da mulher pretende evitar a traição e/ou facilitar a conquista. A performance e as técnicas sexuais podem incluir o fingimento de afeto ou intimidade apenas como forma de acesso ao sexo. A performance e as técnicas sexuais podem incluir o fingimento de afeto ou intimidade apenas como forma de acesso ao sexo. (RIBEIRO, 1991)

---

<sup>12</sup> Macho alpha (ou homem alpha) é a designação de um indivíduo dominante e confiante, que exerce uma função de liderança perante outros elementos do grupo. As características do homem alpha permitem com que ele tenha uma elevada capacidade de sedução e conquista. Disponível em significados.com.br

Essa prática masculina é também interpretada como técnica cujo prazer vem do exercício do poder e da dominação sobre as mulheres. Goldstein (1994) conclui que, ao mesmo tempo em que constrói uma identidade-masculina, "o mito da sexualidade transgressiva faz parte de um conjunto complexo de práticas de erotização que servem para desempoderar as mulheres" (GOLDSTEIN, 1994, p. 920)

Essa situação demonstra a subjetivação de moldes androcêntricos pelas mulheres, que de acordo com a chamada “arma dos fracos” de Bourdieu, as mulheres, para conseguirem transpor certas barreiras e limitações em determinados espaços, como no ambiente de trabalho quando estas detêm o poder, frequentemente acabam apelando a jogos de sedução estrategicamente armados para alcançar seus objetivos.

Cadinho utiliza várias artimanhas para satisfazer suas mulheres e mantê-las fiéis a ele. O personagem se apodera da sexualidade de suas mulheres, de uma forma que elas perdem o poder sobre si mesmas e ao mesmo tempo não conseguem controlar Cadinho, que é o único que permanece livre reinando sobre as três.

As mulheres de Cadinho são representadas como dependentes, tanto física como emocionalmente de seu parceiro, ao ponto de aceitar dividir o mesmo teto com as outras e seus/suas filhos/as. A partir do momento que a trama demonstra que elas estão cientes de que Cadinho jamais dará exclusividade a nenhuma delas, e ainda sim não o abandonam, a responsabilidade passa a ser delas e não mais de Cadinho, e seus casos se legitimam definitivamente.

Esse tipo de representação tem se repetido continuamente nas novelas, com o intuito de familiarizar o/a telespectador/a, com a idéia de que essa espécie de relacionamento é possível, e pode ser encarado como algo leve, sem drama. Qualquer mulher é capaz de aceitar que o seu marido tenha outras esposas, mas os homens não, ao contrário, é uma condição inexistente. Assim, quanto mais a mídia põe em circulação os conhecimentos como simples “informações” tanto mais os discursos por ela veiculados parecerão verdadeiros e se tornarão hegemônicos. Logo, essas “verdades” serão vitais na subjetivação, produzindo identidades, modelos de vida, modos de ser femininos e masculinos, de viver, de ver o mundo (ANDRADE, 2004). Neste aspecto o discurso se torna normativo.

### 3.2.2 Suelen: “A periguete do Divino”

Maria-Chuteira.

Suelen (Isis Valverde) é o furacão do Divino. Por onde passa, com seu ar de “periguete”, arranca suspiros dos marmanjos. Leandro (Thiago Martins), Iran (Bruno Gissoni), Diógenes (Otávio Augusto), Lúcio (Emiliano D’Avila), Valentim (André Luiz Miranda) e Darkson (José Loreto) são algumas das vítimas da moça.<sup>13</sup>

Vale ressaltar que de acordo com a sinopse, os homens são as vítimas, indefesos diante dela, visto que ela é a algoz que simboliza mulheres interesseiras, manipuladoras de maridos e homens ingênuos, sedentas por dinheiro.

Suelen, interpretada pela atriz Isis Valverde, é uma jovem moradora do Bairro Divino, periferia fictícia do Rio de Janeiro, que trabalha como vendedora na Loja do seu Diógenes, interpretado pelo ator Otávio Augusto. Na trama ela aparece como uma personagem um pouco misteriosa, pois não tem moradia fixa, e com o desenrolar da novela não aparecem fatos que revelem a sua história. A única revelação apresentada é que ela é boliviana e foi parar no Rio de Janeiro porque era subordinada a um cafetão que a levou quando adolescente para se prostituir.

No enredo Suelen é uma jovem bonita, atraente e sedutora, dona de um corpo escultural, é uma mulher que busca ascensão social através da manutenção de vários parceiros amorosos, em sua maioria jogadores do Divino Futebol Clube, por isso é considerada como Maria-chuteira<sup>14</sup>.

É tachada como sendo uma mulher vulgar, aproveitadora, uma autêntica “periguete”<sup>15</sup> conforme descreve a sinopse acima. A gíria piriguete que se dissemina é parte desse aparato discursivo e dessa “tecnologia de gênero” que produziu outras formas de denominar, determinar e controlar o corpo e o comportamento das mulheres.

Informalmente é uma classificação de mulheres que frequentam baladas, geralmente solteiras, que escolhem com quem e quando querem ficar, são auto-suficientes e não se importam com a opinião alheia. A piriguete não costuma ser muito bem vista pelo público feminino e muitas vezes nem mesmo pelo masculino, pois são

<sup>13</sup> Disponível em: [www.globo.com](http://www.globo.com)

<sup>14</sup> Marias-chuteira é a denominação dada a mulheres que só se interessam por jogadores de futebol, devido à fama e ao dinheiro que eles possuem.

<sup>15</sup> A palavra “periguete”, mais usada na versão ‘piriguete’, teve origem na periferia de Salvador, e é fruto da junção das palavras “perigosa” e “girl” (garota em inglês), porém o “ete” foi acrescentado por questão fonética.

tachadas de vulgares porque usam roupas muito justas e curtas, disponíveis a relacionamentos amorosos, eis que flertam com todos os amigos da turma, mas o cara pegaria só por um dia. São consideradas mulheres fáceis à procura de todos os tipos de homens para pagar suas despesas, pois sempre saem sem dinheiro. Geralmente transam na primeira noite. Atualmente a palavra ganhou espaço na última edição do Dicionário Aurélio e significa “moça ou mulher que não tendo namorado, demonstra interesse por qualquer um”.

Essas classificações vão ao encontro do que era apresentado pela personagem, sem a consideração de que a mulher tachada como piriguete é uma transgressora, uma mulher de sexualidade livre, e essa liberdade é vista como imoral, como inconveniente por mulheres e homens.

A ambigüidade da figura da “piriguete” reside na sua potência desestabilizadora dos valores morais comumente atribuídos ao feminino. Ela desafia as classificações e incomoda homens e mulheres. As chamadas piriguetes não escondem seu gosto pelo sexo, mesmo que casual, sabem que seus corpos inspiram desejo e o usam deliberadamente como armas de conquista. É difícil para homens e mulheres inseridos numa sociedade ainda conservadora admitirem esse perfil. Não é à toa que o termo piriguete tenha surgido para se referir às mulheres consideradas “perigosas”. Provavelmente muitas moças escolhem ser “piriguetes”. Reside ai a questão: a liberdade de cada pessoa em poder escolher a maneira de viver seu corpo e seus desejos. O que é fundamental neste debate é não pertermos de vista os perigos que os rótulos comportam e as limitações identitárias que constroem. (PAULA, 2012 p.01)<sup>16</sup>

Essa classificação das mulheres como piriguetes nos remete ao que Moscovici denominou de ancoragem. Para Moscovici, ancorar significa “classificar e dar nome a alguma coisa. Coisas que não são classificadas e não possuem nome são estranhas, não existentes e ao mesmo tempo ameaçadoras”. Por isso, experimentamos resistência quando não conseguimos avaliar ou descrever alguma coisa ou pessoa, para suplantarmos essa resistência, nomeamos ou categorizamos.

Portanto, quando representamos aquilo que não é costumeiro em nosso universo familiar, conseguimos avaliar, conseguimos comunicá-lo e assim, este pode ser representado. Esse processo não é neutro, pois quando classificamos algo ou alguém, o objeto classificado fica restrito a um conjunto de comportamentos e regras. Assim,

---

<sup>16</sup> Entrevista com a Jornalista Gianni Paula, da Revista Continente Multicultural em outubro de 2012.

“categorizar alguém ou alguma coisa significa escolher um dos paradigmas estocados em nossa memória e estabelecer uma relação positiva ou negativa com ele”

A classificação da piriguete passa pelo procedimento da categorização e nomeação. É referência explícita a mulheres sexualmente livres, decididas, que não necessariamente seguem os padrões comportamentais que subvertem normas. O termo, de certa forma, domestica e enquadraria nas concepções arraigadas, o/a desviante.

A relação que homens e mulheres estabelecem com a piriguete é negativa, por isso Suelen, assim estereotipada, recebe constantes ofensas; é uma personagem muito hostilizada pelos outros personagens da trama. De um lado as mulheres a consideram vulgar, e temem que esta se aproxime de seus maridos, namorados, e os homens a enxergam como uma mulher para diversão sexual.

Vale lembrar que esse estereótipo de mulheres “piriguetes” já apareceu em outras novelas da TV Globo, e só esta sendo reafirmado com a personagem Suelen. Em *Quatro por Quatro* (1994) Letícia Spiller, encarnou a personagem Babalu. A loira passava os capítulos atrás do sarado Raí, interpretado por Marcello Novaes. Babalu também era manicure, foi precursora de roupas curtíssimas, como mini-saias e tops, e exibia um gingado sexy. Nos cabelos, sempre usava uma flor e mantinha o jeito de menina, que lhe garantia a conquista de Raí.

Em *Celebridade* (2003) Darlene, interpretada por Débora Secco, é uma manicure que mora no bairro do Andaraí, na Zona Norte do Rio. É apaixonada pelo bombeiro Vladimir interpretado pelo ator Marcelo Faria, mas durante a trama inventa que está grávida de um famoso nadador, apenas para ficar famosa. O plano dá errado e ela não entra para o hall da fama. Na mesma novela a personagem Jacqueline Joy, interpretada por Juliana Paes também fazia tudo para ser tornar famosa ao lado de Darlene.

Em *Paraíso Tropical* (2007), Bebel, interpretada por Camila Pitanga, uma prostituta com certo desvio de caráter, mas sempre exuberante, dona da famosa expressão com muita "catiguria"<sup>17</sup>. Tinha um corpo sensual e o exibia em trajes provocantes, o que fazia parte de sua profissão. A personagem era ambiciosa, buscava dinheiro a qualquer custo, envolveu-se com o cafetão e fazia ponto no calçadão de

---

<sup>17</sup> Catiguria é o mesmo que categoria. Se tornou um bordão famoso de Bebel.

Copacabana. A prostituta era apaixonada pelo empresário Olavo, vivido pelo ator Wagner Moura. Com ele tramava para derrubar seus inimigos. No final da trama, terminou rica, após a morte de seu amante.

Na novela *Beleza Pura* (2008) Rakelli, também interpretada pela atriz Isis Valverde é daquelas que misturam ousadia com ingenuidade. Usava roupas coloridas e chamativas, e fazia de tudo para conseguir tornar-se dançarina do programa Caldeirão do Huck exibido na Globo e alcançar a fama.

Em *Amor à vida* (2014), Valdirene, interpretada pela atriz Tatá Werneck é dona de um jeito sensual de ser. Incentivada pela mãe Márcia, sempre sonhou em dar um golpe da barriga ou ser famosa. Acaba casando-se e constituindo família com seu grande amor Carlito.

De acordo com Nascimento (2010), na construção do estereótipo da *piriguete* há uma interconexão entre racismo, classe, gênero e sexualidade. À medida que passamos a operar com categorias da contemporaneidade como, sexualidade, hibridismo cultural e geração, os trânsitos de sentido da representação da “piriguete” apresentam-se multifacetados e difusos e se evidenciam quando colocamos como pano de fundo o atual momento.

Nesse sentido, os comportamentos presentes nas configurações dessa representação são alvos fáceis de julgamentos e do poder regulatório, que se exerce sobre o corpo, como um último refúgio de controle. Um paradoxo para a mulher representada no modelo da *piriguete*, cujos significados disseminados na cultura são muitas vezes contraditórios e instáveis, passando quase sempre pela desqualificação onde ora ela é julgada, ora admirada pelos homens e pelas próprias mulheres.

Ainda de acordo com Nascimento, as representações das mulheres podem estar polarizadas em dois modelos, de um lado a mulher idealizada, destinada ao casamento, ao recesso doméstico, à constituição da família e do outro a mulher sexualmente livre, a “mulher fácil”, fora das normas sociais, associada à noção de prostituta, ninfomaníaca, de sexualidade desregrada, que na representação da *piriguete* é desejada e ao mesmo tempo desqualificada pelos homens. A mulher independente, dona do seu corpo e do seu desejo vai se aproximar do segundo modelo e será assim classificada.

De acordo com Paiva (2003), existe a noção de dois tipos de mulher: as 'da casa' (controladas) e as 'da rua' (sexualmente ativas, socialmente desvalorizadas). Nesse contexto a personagem Suelen transita entre esses dois pólos na novela.

Com sua entrada na mídia, principalmente nas telenovelas e revistas dirigidas a um público mais jovem, a construção discursiva da *piriguete* passa a se inserir na sociabilidade e nas práticas discursivas de muitas mulheres, seja para se auto-representarem ou representar seus pares, interferindo assim em seus processos de subjetivação sobre a aceitação e recusa dessa imagem. (NASCIMENTO, 2010 p.7)

Portanto, Nascimento destaca que essa representação constrói um amplo espectro de significações e deslocamentos já que se trata de uma construção discursiva em processo, servindo de suporte para as diversas representações das mulheres independentes e sexualmente livres na cultura brasileira contemporânea, dando a entender que “toda mulher é meio piriguete”.

A história de Suelen, conforme referência anterior passa por dois pólos. O primeiro é a sua fase piriguete, em que ela investe todo o seu tempo e sua beleza exibida em roupas curtas e justas, na tentativa de conquistar um jogador de futebol, ou algum jovem rico que lhe dê boas condições de vida. Nessa fase ela se relaciona com vários homens e até chega a fingir que está grávida de todos eles, para conseguir dinheiro. Nesta fase, dentre todos os homens com quem ela se relaciona, um deles acaba se apaixonando por ela: Leandro, interpretado pelo ator Thiago Martins, a quem ela ignora e maltrata por ser um rapaz pobre e por desacreditar em seu potencial como jogador.

A transição para o segundo pólo ocorre no momento em que a personagem corria o risco de ser deportada, ocasião em que Suelen é pedida em casamento por Roni, interpretado pelo ator Daniel Rocha, um dos personagens que mais a hostilizava, chamando-a de "ariranha"<sup>18</sup>. Esse pedido de casamento está repleto de significados tanto para ela, como para ele, visto que ambos se livrariam dos constrangimentos sociais que sofriam, ela por seu jeito considerado vulgar, e ele por sua homossexualidade velada, sendo que essa seria uma estratégia para driblar os homofóbicos, passando-se por heterossexual, e dessa forma ambos passariam a ser mais respeitados pelos/as moradores/as do Divino.

---

<sup>18</sup> Ariranha no sentido utilizado pelo personagem significa mulheres prostitutas, piranhas que fazem de tudo para atrair os homens que lhes interessam devido a sua condição financeira.

A proposta dele, é um casamento de fachada e não monogâmico, argumentando que com o casamento ele ganharia um apartamento de seu pai, deixaria de ter problemas na carreira de jogador e com o pessoal do Divino, e completa dizendo que ela poderia ficar com quem quisesse, pois sabe que ela não é mulher para casar, ou seja, pra um casamento de verdade. O casamento ocorre nos moldes tradicionais, com direito a vestido de noiva branco, igreja, padrinhos, benção do padre, dando a entender que esse sempre foi o desejo de Suelen que estava emocionada no momento da cerimônia.

É importante destacar que as mulheres muitas vezes são rotuladas e esses rótulos definem o futuro delas no que se referem a relações amorosas. As mulheres tidas como santas, recatadas, são aquelas consideradas para casar, pois os homens acreditam que serão boas esposas, que vão respeitá-lo e honrar o seu nome e o seu lar. Já as mulheres rotuladas como putas, piruetas e afins, são as mulheres para a diversão, para sexo casual sem compromisso. Geralmente eles se casam com as santas e se divertem com as putas.

Nesta perspectiva, a ideologia prioritária da identidade social de Suelen não está firmada no seu desejo de ascender socialmente, ou na sua vontade de se tornar artista ou modelo, estes elementos aparecem como camufladores do elemento que aparece vinculado a sua identidade prioritária de mulher casada. Dessa forma o que lhe confere visibilidade social, é o casamento, este é o seu meio de se estabilizar financeiramente, e ascender como pessoa. E por mais que este fato apareça de forma sutil na trama, as representações de Suelen demonstram que o casamento é a sua tábua de salvação. Ainda que o casamento possa ser considerado uma forma de ascensão, não foi o que aconteceu com Suelen, pois Roni não era rico e não poderia lhe dar conforto e luxo com que ela supostamente sonhava quando era solteira.

Após o casamento, as pessoas do bairro do Divino, sobretudo os homens, estranham a postura de Suelen que durante um tempo começa a se comportar conforme o tradicional modelo de mulher casada, que se dedica à casa e ao marido. Nesse momento o foco de Suelen passa a ser Roni, e ela não economiza nas investidas para conseguir ter relações sexuais com ele, e poucas vezes consegue, pois além do marido não se mostrar muito interessado nela, sua mente está sempre voltada para Leandro.

Suelen tenta de várias maneiras chamar a atenção do marido, esquia-se das investidas de Leandro e passa a ficar mais tempo em casa do que na rua. Isso causa

revolta nos outros homens, que dizem que Suelen não é mulher de um homem só, que ela não pode virar propriedade particular de ninguém, que devia ser tombada e virar patrimônio do bairro.

Com o passar do tempo ela se cansa das ausências de Roni e acaba cedendo às investidas de Leandro e volta a ter relações sexuais com ele, e o triângulo amoroso se consolida quando o casal convida-o para morar em sua casa e Leandro aceita.

A forma como o triângulo é apresentado ao espectador coloca Suelen como o eixo que sustenta a pretensa sexualidade de seu arranjo amoroso a três. Em vários momentos da trama Roni e Leandro passam-nos a impressão de que é por ela que eles estão ali juntos, como quando tentam animá-la quando suas tentativas de se tornar famosa fracassam, ou quando descobrem que ela está grávida e resolvem compartilhar a paternidade.

Se compararmos as relações amorosas de Suelen, com o quarteto amoroso formado por Cadinho, percebemos que existem assimetrias nas representações de tais casos. Cadinho se tornou de fato marido das três mulheres, já no caso de Suelen, ela termina em uma relação com dois homens, mas há um desencontro de interesses sexuais, visto que Roni por várias vezes mostra-se interessado em Leandro, que era heterossexual apaixonado por Suelen, e esta tentava se equilibrar entre os dois, mas quem a satisfazia sexualmente era Leandro, ainda que ela tenha se relacionado algumas vezes com Roni. Essa união entre os três foi uma forma de regenerar Suelen, que deixou de ser a piriguete do bairro, e passou a ser mulher “de dois homens”. Ainda que nem todos tivessem ciência do que ocorria entre os três.

Porém, ao contrário das relações de Cadinho, o autor não colocou Suelen em um triângulo com dois heterossexuais, ainda que no final tenha tentado mascarar a verdadeira opção sexual de Roni – que foi demonstrada de forma muito sutil ao longo da novela –, não revelando quem era o verdadeiro pai da criança que ela estava esperando.

Dessa maneira, as formas de representação das relações amorosas no triângulo de Suelen e no quarteto de Cadinho, ocorrem de maneiras diferentes. Embora Suelen seja uma mulher de personalidade forte, decidida, que tem o comando sobre a casa e de certa forma também sobre Roni e Leandro, o sentimento que envolve os três é um amor

que não necessariamente envolva o sexo, pois as relações sexuais nesse trio acontecem apenas entre Leandro e Suelen.

Essas assimetrias envolvendo as histórias de Cadinho e Suelen, não podem se explicadas apenas por questões de gênero. Conforme dito no capítulo anterior, a composição do personagem Cadinho reúne categorias que o colocam em uma situação favorável: homem, heterossexual, branco e rico. Já Suelen é uma mulher, heterossexual, mestiça, pobre e estrangeira. Essas categorias lhe conferem um status inferior com relação a Cadinho, isso fica explícito no desenrolar da trama visto que Suelen sofre com os preconceitos por se relacionar com vários homens mesmo quando era solteira, já ele é um homem respeitado por todos.

Outra diferença está no significado dos casamentos, de acordo com Beauvoir, o destino que a sociedade propõe tradicionalmente à mulher é o casamento e, ainda hoje, o casamento se apresenta de maneira radicalmente diferente para o homem e para a mulher. No caso de Cadinho que se uniu formalmente as suas três mulheres, o matrimônio consagra o seu poder sobre elas, “o casamento incita o homem a um imperialismo caprichoso; a tentação de dominar é a mais universal, a mais irresistível que existe”. Já a união de Suelen serve para torná-la uma mulher respeitável. Ela passa de mulher pública, imoral e devassa, para uma mulher “de casa”, de família, sexualmente domesticada e, por fim, realiza-se na maternidade. Essa é a forma que o autor encontrou de regenerá-la, como se a instituição do casamento e a maternidade, constituíssem obrigatoriamente o “ser mulher” como lócus ideal do feminino na sociedade.

Em um dos capítulos Roni diz a Suelen que ela pode chamar outros homens se quiser, os outros com quais ela se envolia e ela responde: *Isso era quando eu era solteira, agora eu sou uma mulher casada.*

Ainda que seu casamento tenha sido atípico, é por meio dele que Suelen se faz respeitar “tornar-se esposa constituía um destino inevitável reservando à mulher, certo *status* perante àquelas que permaneciam solteiras: O título de esposa era um rótulo de honra” (FIGUEIREDO, 2006, p.7).

Portanto, a novela demonstrou-nos que mesmo as mulheres ditas piruetas, de sexo livre, modernas, independentes sonham com um casamento, marido e filhos; esse

seria o destino ideal para todas as mulheres, pois ao final Suelen desistiu de tentar ascender socialmente e mostrou-se bem realizada com a sua vida humilde e a sua gravidez ao lado de seus “maridos”, acomodada no papel de rainha do lar.

Esse destino que prende as mulheres foi determinado historicamente por meio da dominação e submissão destas, e condiciona o comportamento feminino por meio de imposições como o casamento e a maternidade, visto que a mulher supostamente “tem um instinto maternal, uma predisposição para cuidar”.

Esse destino, entretanto, é contestado por Beauvoir, pois a mulher não está fadada a sua biologia, ela é formada dentro de uma cultura que tem traços patriarcais e define o seu papel independente de sua vontade. Em sua célebre frase “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher”. Beauvoir mostra que ser mulher, assim como ser homem é uma construção. As pessoas aprendem a se comportar como mulher ou como homem de acordo com a socialização que receberam, não necessariamente de acordo com seu sexo biológico.

Segundo Beauvoir, a sociedade tenta legitimar o discurso de que a mulher possui uma essência, com um papel fixo e determinado que a prende em uma situação de imanência. A legitimidade deste discurso tem suas bases pautadas na fisiologia, na psicologia e na economia e estas concebem um destino imutável da mulher.

De acordo com essas esferas, a mulher é um ser humano frágil, delicado, dócil, e dependente visto que o papel de provedor compete ao homem. Porém é importante destacar que esse estereótipo é o modelo das mulheres brancas que compõe a elite, visto que as mulheres de periferia nem sempre apresentam esse estereótipo de delicadas, frágeis, pois as condições sociais exigem força, dinamismo e agressividade, vez que elas muitas vezes são chefes de família, provedoras do lar e demonstram um perfil oposto aquele da mulheres da elite.

Essas significações hierarquizantes colocam a mulher em uma situação de desvalorização permanente perante o homem. Segundo Beauvoir, atribuir essência à mulher dizendo que ela tem um destino a ser seguido é querer destituir um ser humano de sua própria humanidade, impedir sua própria transcendência.

Esta suposta essência foi atribuída a Suelen no inicio da novela, quando ela se mostra uma mulher vaidosa que cultua o seu corpo, visto que este era o meio utilizado

para conseguir certas vantagens com os homens, mostrando-se desvinculada de tudo, inclusive de sua família, pois esta não aparece em nenhum momento na trama. Ao final, o seu destino é traçado seguindo o modelo patriarcal de mulher, com predisposição à maternidade, à manutenção do lar e aos cuidados com os “maridos”, apresentado como o verdadeiro sonho de sua vida e legitimador de sua existência

### **3.2.3 Joga Pedra na Carminha**

Carmem Lúcia, conhecida como Carminha, é interpretada pela atriz Adriana Esteves, uma mulher pobre que tem como maior anseio enriquecer, e para isso mostra-se capaz de tudo. Ela é sedutora, ardilosa, ambiciosa, passa grande parte da trama, planejando golpes e enganando sua família, sempre contando com o apoio de seu amante Max, interpretado por Marcelo Novaes.

As suas primeiras vítimas são o seu marido Genésio e sua enteada Nina, interpretados por Tony Ramos, e Débora Falabella, respectivamente. Carminha se casa com ele já planejando roubá-lo, com a ajuda de Max, e consegue. Além de roubá-lo acaba provocando sua morte e abandonando sua enteada, que ela odiava, em um lixão. No meio desses acontecimentos ela conhece e o jogador de futebol Tufão, interpretado por Murilo Benício, manipula-o e se aproveita de sua ingenuidade para envolvê-lo indiretamente na morte de Genésio, e posteriormente casa-se com ele.

Carminha tem dois filhos de Max, mas faz com que Tufão e toda sua família acreditem que são filhos deste. Ágata interpretada pela atriz Ana Karolina, sofre constantemente com os maus tratos da mãe, que nunca demonstra gestos de carinho e sempre critica a filha por ser gorda. O outro filho é Jorginho interpretado por Cauã Reymond, que ela também abandonou no lixão quando criança e depois adotou-o junto com Tufão, fazendo com que todos admirassesem seu gesto sem saber que ela era sua verdadeira mãe biológica.

Carminha conta com a admiração de quase todos os familiares de Tufão, exceto do filho, que mesmo sem saber da verdade sobre a mãe, nunca teve uma boa relação com ela. Essa admiração e confiança que todos depositaram em Carminha, faz com que ela consiga trazer o seu amante para dentro de casa, através do casamento forjado entre ele e sua cunhada. Dessa forma os dois tornam-se membros da família, e mantêm secretamente durante anos seu relacionamento e seus planos.

Durante certo tempo, ela tem o domínio sobre o marido e o amante. Tufão é um homem bom, ingênuo, que é facilmente comandado pela mulher, e Max depende financeiramente da mesada que Carminha lhe dá, pois sua esposa é bem rígida com as finanças da família.

A trama tem vários acontecimentos que apresentam Carminha como uma mulher imoral, sem caráter, sem escrúpulos, que trai o marido, a princípio com Max, e no desenrolar da história, com o personagem Lúcio, interpretado pelo ator Emiliano D'Avila, com o intuito de roubar a fortuna do marido. Uma mulher cruel que finge para todos ser bondosa, religiosa, preocupada com a família, que faz doações para a Igreja e para casas de caridade, alimenta mendigos em casa, uma atuação que faz parte dos seus planos. É capaz de forjar seu próprio sequestro com o amante Max para conseguir uma boa quantia em dinheiro do marido.

A história de Carminha tem um tom dramático, sobretudo quando se trata de suas traições. Ela mantém relações com Max dentro de sua casa, sem que Tufão e nenhum outro membro da família percebam, isso faz com que ela seja apresentada como perversa, como a esposa devassa que se aproveita da ingenuidade do marido, colocando em cheque a masculinidade dele, pois “em alguns contextos, a virilidade e a masculinidade definem-se pela posse do corpo da mulher, tratado como objeto de dominação, controle e uso dos homens. A partir do momento que Tufão perde a posse do corpo de Carminha e isso torna-se público, sua virilidade é abalada.

Com o desenrolar da trama surgem desentendimentos entre ela e Max e, por vingança, ele entrega fotos dos dois juntos a toda família, e assim se inicia o “tribunal” de Carminha, momento em que ela será julgada por todos devido às suas traições, sem direito à defesa.

A família recebe as fotos com muita revolta. Tufão agride algumas vezes a esposa fisicamente e verbalmente. Esta também sofre agressões da sogra e até da ex-mulher de Tufão e é expulsa de casa. Carminha foi escorraçada de sua casa sem direito a nada, apenas com a roupa que vestia, sem dinheiro e até mesmo sem os seus documentos pessoais, os quais pediam que lhe entregassem do portão, mas foi ignorada.

Toda a vizinhança presencia a cena, visto que a traição é exposta a todos, que a criticam e ofendem. Esse episódio nos lembra o refrão da música de Chico Buarque,

*Geni e o Zepelim*, que diz: “Joga pedra na Geni, joga bosta na Geni, ela é feita pra apanhar, ela é boa pra cuspir, ela da pra qualquer um, maldita Geni!”

O choro e/ou a fúria/violência que, em ambientes tradicionais, irrompem quando os homens se sabem traídos é resultante da crença de que foram injustiçados, derrotados, humilhados e roubados dos seus direitos e bens morais (a fidelidade da esposa ou da noiva e a virgindade da filha). Aos seus olhos – e da comunidade a que eles pertencem – homens traídos se tornam inferiores porque falharam no seu papel de macho. São considerados moralmente deformados pois foram incapazes de exercer controle sobre seu círculo familiar, permitindo que a sua reputação fosse denegrida pela desonra. Tornam-se socialmente debilitados uma vez que até eles mesmos se vêem como seres incapazes e incapacitados de exercer controle e domínio sobre a sua esfera familiar. E encontram-se sexualmente diminuídos já que a infidelidade da esposa, noiva ou namorada pode levantar questões sobre o seu desempenho sexual e funcionar como um atestado da sua incapacidade de exercer bem a sua função de macho. (BARBOSA, 1998, p. 330).

Não há nada na personalidade de Carminha que a torne uma mulher aceitável, passível de se redimir, haja vista tantos desvios de caráter apresentados por ela durante a trama, mas por tais desvios ela não é punida. Ela começa a ser castigada quando suas traições são descobertas e sua vida sofre uma reviravolta. A história de Carminha gira em torno do desejo de vingança de sua enteada pela morte do pai, e pelo fato de Carminha tê-la abandonado no lixão, da mesma forma que abandona e, ao final da novela ela consegue o perdão de seu filho e deu sua enteada por esse ato cruel, mas não consegue o perdão da família e de Tufão por tê-lo traído.

Ela não foi agredida e não foi ofendida por ter abandonado o filho no lixão – ainda que este ato seja considerado extremamente grave diante do que se espera de uma mãe – mas a partir do momento que sua traição conjugal é descoberta, ela perde o direito de pertencer à família, é expulsa de casa depois de várias agressões verbais e físicas, é obrigada a voltar ao lixão onde fora criada.

A tentativa de redenção de Carminha surge, quando a sua origem e sua história de infância são reveladas na trama. Ela é Filha de Santiago, interpretado pelo ator Juca de Oliveira, um pai cruel que é responsável pela morte da mãe de Carminha, e por abandoná-la no lixão quando criança, mas isso não a livra do castigo do isolamento e da prisão.

A maioria das obras que apresenta como principal questão a infidelidade feminina tem por fim um desfecho revelador, no qual as personagens adúlteras são punidas de alguma forma pela sua ousadia.

Geralmente, tais mulheres encontram como destino certo a morte, a loucura ou a solidão. (FIGUEIREDO, 2006. p.10).

As traições de Carminha são repudiadas por todos, ela manteve durante quase toda a trama os seus casos extraconjugaís em segredo, tendo por cúmplices os seus amantes; as outras pessoas com as quais ela se relacionava na trama não poderiam não poderiam tomar ciência de tais fatos visto que certamente contariam a seu marido. Diferentemente da situação do personagem Cadinho, que contava com a cumplicidade de amigos e funcionários para manter as suas várias relações. Isso ocorre porque, ao contrário de Cadinho, Carminha, apesar de também ser branca e pertencer à classe média, é mulher, e por isso a sua atitude é tida como grave para a sociedade. Uma mulher, branca que pertence à elite jamais pode se comportar como uma piriguete da periferia, pelo contrário, deve se portar com decoro, se respeitar e respeitar seu marido, e não agir de forma que lhe traga vergonha.

De acordo com Holanda (2012) a prática da sexualidade feminina, mesmo hodiernamente, só é respeitada e considerada legítima em um relacionamento monogâmico heterossexual, motivo pelo qual a infidelidade da mulher conta com maior repúdio social. Diversamente, aceita-se com mais facilidade que o homem exerça sua sexualidade paralelamente ao casamento.

Em uma sociedade repleta de resquícios patriarcais como a nossa, a infidelidade feminina é tratada com mais severidade do que a masculina. No momento em que Carminha é descoberta, sua sogra grita várias vezes que ela desonrou a família, trouxe vergonha ao marido e a todos/as, prejudicando a imagem familiar. Dessa forma, a mulher deve cumprir com o seu dever de ser fiel para preservar a honra de todos.

O dever de fidelidade surgiu para assegurar que o filho da mulher casada fosse de seu marido. Sendo assim, “para assegurar a fidelidade da mulher e, por conseguinte, a paternidade dos filhos, aquela é entregue, sem reservas, ao poder do homem: quando este a mata, não faz mais do que exercer o seu direito” (ENGELS apud HOLANDA, 2012).

Quando Tufão descobre que foi traído por Carminha, ameaça-a de morte várias vezes e não há ninguém da família que interceda em favor dela, que a proteja das agressões, muito pelo contrário, todos da casa, tanto homens quanto mulheres apóiam o marido, como se a infidelidade dela desse-lhes legitimidade para tratá-la daquela forma.

Uma das justificativas para o controle dos corpos e da sexualidade femininas nas sociedades em moldes patriarcais residia no fato de que, dessa forma o conhecimento da paternidade estariam garantidos, afim de impedir que houvesse uma transferência hereditária de patrimônio a outrem que não fosse de fato o filho do marido; por outro lado, ao homem nunca foi cobrada essa garantia de que seu filhos pertencessem a sua esposa, pois isso é perceptível na gravidez e no parto,” em nome do direito de propriedade, a sexualidade feminina passou a ser objeto de controle”

Nos dias de hoje, esse tipo de problema já não pode ser justificativa para essas assimetrias quanto à forma como a sociedade encara as traições masculinas e femininas, pois a ciência nos dá amparo para resolver esses impasses e solucionar conflitos quanto à paternidade. Mas as infidelidades de Carminha tem uma complexidade maior, pois ela tem dois filhos do amante e faz com que o marido os crie acreditando que são dele, quando na verdade são frutos de sua traição.

É importante ressaltarmos que a moral religiosa cristã corrobora a idéia de que a sexualidade feminina deve ser controlada, pois é considerada odiosa, um desacato à Igreja. Essa questão também foi por nós percebida no caso de Carminha, que foi expulsa da igreja pela sogra e pelo padre, sob a alegação de que a sua conduta era imoral e contrariava todos os preceitos religiosos. Por outro lado, Cadinho teve a benção da Igreja católica, por meio de um padre quando decidiu oficializar sua união com as suas três mulheres.

De acordo com Holanda, além da religião e da moral social, o Direito também foi utilizado para manter e recriar a ordem simbólica de controle da sexualidade feminina, tratando com mais benevolência a infidelidade masculina. Ainda hoje, a chamada tese da “legítima defesa da honra” não é coisa de passado e ainda é utilizada na prática forense brasileira para diminuição da pena do homicida de uma mulher infiel.

A traição masculina e a divulgada predisposição “natural” e biológica do homem para o sexo – desculpa freqüentemente usada para justificar a infidelidade masculina – se tornaram também um símbolo de virilidade, algo aceito como positivo, principalmente nos países latinos. Quando, no entanto, a infidelidade é por parte da mulher, a traição adquire uma conotação oposta, passando a representar uma falha de caráter (“mulher adúltera”) e uma grande desonra para o homem. Se a traição feminina (ou até mesmo a hipótese dela) tem, através dos anos, desencadeado atitudes nos homens que variam desde o derramamento de lágrimas a outras mais violentas como a punição

física e a morte, a traição masculina tem sido vista de um ângulo completamente diferente. (BARBOSA, 1998. p.329)

Carminha não morreu, mas após cumprir pena na prisão, terminou os seus dias “enterrada” no lixão vivendo de restos que as pessoas jogam fora. Dos seus vários anos de casada com Tufão não levou nada, não teve direito a nenhum bem, nem mesmo aqueles que foram adquiridos após o casamento deles, ficando em uma condição pior do que a que estava quando conheceu o ex-jogador.

Mesmo que o Código Civil determine que o dever de fidelidade seja obedecido por ambos os cônjuges, a realidade social denota que esta obrigação é, na verdade, uma forma de controle apenas do comportamento das mulheres e não dos homens. Não se pode olvidar o motivo pelo qual o dever de fidelidade fora criado, qual seja, controle da sexualidade feminina. Para tanto, a participação do Direito foi de suma importância. Desse modo, o passado jurídico recente ainda está presente, mesmo que atualmente a igualdade formal esteja formalizada. Atualmente, a igualdade formal não é incapaz de eliminar as diferenças no enfretamento da infidelidade. A neutralidade jurídica, neste caso, encontra-se em favor dos homens e contra as mulheres (HOLANDA, 2012, p.8).

A infidelidade de Carminha é o ponto central para atribuição de seus castigos. Ainda que ela seja uma vilã e nesse papel a personagem tenha sido criada para ser odiada. Nas entrevistas que realizamos, Carminha contou com o apreço dos telespectadores, sendo julgada apenas pelas suas traições. Mesmo na novela ela só começa a ser castigada quando seu marido descobre que foi traído, isso não ocorre, por exemplo, quando ele descobre que ela abandou e depois adotou o próprio filho, visto que isso também é grave e já lhe daria motivos para abandoná-la.

Carminha foi julgada por todos, inclusive pelas instituições sociais, como a Igreja, o sistema jurídico, e não teve direito à absolvição. As suas traições conferiram-lhe um *status* de mulher desonrada, ela perdeu o respeito, o prestígio, tornou-se uma qualquer, mulher da rua, fazendo o processo inverso do acontecido com Suelen. “A mulher que demonstra qualquer atitude erotizada ou expressa de alguma forma os seus desejos sexuais é vista como o anti-modelo da mulher ideal, para quem a sexualidade tem o sentido apenas de procriação e manutenção da família” (MORAIS, 2014). Ou seja: o casamento, a maternidade e a vida familiar redimem.

Parafraseando Silva (2003), essa prática sexista masculina de rotular a mulher é uma forma de aprisionamento do diferente e do mistério ao qual o homem teme

sucumbir. De rótulos a imagens míticas, sempre houve uma preocupação em determinar padrões de comportamento para a mulher. A imagem positiva sempre associada ao comportamento tido como normal e aceitável; a imagem negativa, destinada às mulheres que ousaram/ousam infringir o código da normalidade.

Esse código foi infringido tanto por Carminha como por Suelen, com a diferença de que Suelen conseguiu se redimir e se enquadrar no perfil de uma mulher de boa conduta e respeitada quando se casa e engravidou, já Carminha perde o status de mulher do lar, esposa, mãe, e é relegada à pobreza e à solidão, ao término de seu casamento com Tufão, perdendo inclusive o direito de criar sua própria filha.

Na trama essas duas personagens têm suas vidas determinadas por homens. Suelen através do casamento conseguiu constituir um lar, e Carminha vê sua vida desmoronar com o fim de seu casamento. Dessa forma, as duas são rotuladas e enquadradas de acordo com as imposições da sociedade, um destino de paz e tranquilidade é reservado àquela que segue os padrões, e as regras que regem as condutas de uma boa mulher, e o castigo para as que apresentavam conduta desviante.

Goldenberg (2010), em uma pesquisa realizada com mulheres brasileiras e alemãs, descobre que as mulheres brasileiras na faixa dos 50 anos sentem-se realizadas se estiverem casadas. “As brasileiras falaram a maior parte do tempo sobre homem, seja pela presença deles em suas vidas, altamente valorizada e necessária para a sua satisfação, seja para reclamar de sua falta”,

As brasileiras centram seus discursos na figura masculina, seja na falta ou na presença dos homens. As que se mostraram mais satisfeitas com suas vidas entre as brasileiras, são aquelas casadas há muitos anos. Dessa forma, o marido aparece como capital importante, visto que um casamento sólido é extremamente valorizado pelas mulheres. A ausência do marido é motivo de várias queixas e lamúrias, e é capaz de fazer com que mulheres com aparência jovens e magras sintam inveja das mulheres mais velhas se estas estiverem casadas há vários anos.

Goldenberg recorre às idéias de Bourdieu para criar um novo tipo de capital que parece ser extremamente importante para as brasileiras, “o capital marital”, pois ter um marido é um verdadeira capital para as mulheres brasileiras. Algumas mulheres sentem-

se poderosas pelo fato de serem casadas, o que as faz sentir mais fortes, independentes e interessantes do que eles, ainda que eles sejam mais bem sucedidos financeiramente.

Portanto, em um mercado em que os maridos são escassos, principalmente na faixa etária pesquisada, as brasileiras casadas sentem-se duplamente poderosas: por terem um produto raro e extremamente valorizado no mercado e por sentirem superiores e imprescindíveis a eles.

No caso de Suelen e Carminha, a primeira conseguiu atingir a felicidade quando adquiriu seu capital, já a segunda viu-se sozinha e infeliz com a perda deste. Porém essa concepção de marido como capital é ampliada em *Avenida Brasil*, quando mostra três mulheres dividindo o mesmo capital, como se o homem fosse o bem mais precioso que uma mulher pode conquistar, e na escassez destes o jeito é se conformar e consentir que este se relacione com mais mulheres. Porém quando se trata das mulheres, elas têm direito a apenas um parceiro, principalmente para relações sexuais, já aos homens é permitido relacionar-se com quantas mulheres quiserem.

Gilberto Freyre, em sua análise da situação das mulheres no patriarcado nos apresenta o chamado “duplo padrão de moralidade”, que diz respeito a uma rígida demarcação da diferenciação entre os sexos masculino e feminino em que seria mais conveniente a exploração da mulher pelo homem e confere a ele as “liberdades de gozo físico do amor e limitando a mulher a ir para a cama com o marido, toda santa noite que ele estiver disposto a procriar. Gozo acompanhado da obrigação, para a mulher, de conceber, parir, ter filho, criar menino”

O padrão duplo de moralidade característico do sistema patriarcal, dá também ao homem todas as oportunidades de iniciativa de ação social, de contatos diversos, limitando as oportunidades da mulher ao serviço e às artes domésticas, ao contato com os filhos, a parentela, as amas, as velhas, os escravos. (FREYRE, 200, p. 93)

Portanto as relações de gênero no Brasil ainda seguem esse padrão duplo de moralidade que confere aos homens um *status privilegiado*, com direitos sobre suas ações e sobre as mulheres. E muitas mulheres aparecem como dependentes dos homens não só para suprir seus desejos, mas para alcançar a felicidade e a realização pessoal.

Nesse sentido as mulheres solteiras são representadas com freqüência como mal amadas, infelizes e frustradas por não conseguirem conquistar um homem, por não terem marido.

Sobre as solteiras Freyre relata que

Abusada não só pelos homens, como pelas mulheres casadas. Era ela quem nos dias comuns como nos de festa ficava em casa o tempo todo, meio governante, meio parente-pobre, tomando conta dos meninos, botando sentido nas escravas, consendo, cerzindo meia, enquanto as casadas e as moças casadouras iam ao teatro ou à igreja. Nos dias de aniversário ou de batizado, quase não aparecia às visitas: ficava pela cozinha, pela copa, pelos quartos ajudando a enfeitar os pratos e preparar os doces, a dar banho nos meninos, a vesti-los para a festa [...]. Sua situação de dependência econômica absoluta fazia dela a criatura mais obediente da casa. Obedecendo até as meninas e hesitando em dar ordens mais severas às mucamas. (FREYRE, 2000, p.127)

Apesar de ser uma análise feita na época da decadência do patriarcado rural, em um contexto histórico ultrapassado, ainda assim, podemos perceber que ainda existem fragmentos daquele tempo, e esses ainda afetam o cotidiano das mulheres, como por exemplo, as solteironas daquela época, muitas vezes recebem o mesmo tratamento na atualidade.

Dessa forma, Carminha perde seu capital marital e regride com o *status* de solteirona, destinada a cuidar dos meninos do lixão e de seus netos, torna-se dependente de terceiros para sobreviver, perde mais do que o dinheiro, o dinamismo, a altivez, e o gozo pela vida.

Esse três personagens, Suelen, Carminha e Cadinho demonstram os comportamentos esperados por mulheres e homens na sociedade brasileira. As vantagens de ser homem são imensas, visto que eles não são julgados pelas relações sexuais ou amorosas, pelo contrário, quanto mais intensa mais este tem sua virilidade reafirmada. Cadinho perdeu seus bens financeiros, mas não suas mulheres e filhos, a sua vida foi reconstruída de outra maneira, mas nenhum dos aspectos que compunham a sua masculinidade foi alterado. Ele continuou provendo a família, tendo várias relações e mantendo um bom relacionamento com seus filhos.

Por outro lado, Suelen e Carminha fazem o processo inverso, a primeira passa de piriguete, solteira, para mulher casada respeitada e digna, e a segunda de mulher casada para solteirona infeliz. O final de cada personagem, de certa forma compactua com as concepções de uma sociedade que ainda não se desvinculou totalmente dos ditames de uma organização patriarcal que torna homens e mulheres o mais diferentes possível persistindo em alimentar as desigualdades.

## 4. O OLHAR DOS TELESPECTADORES/AS SOBRE AS TRAMAS ANALISADAS.

### 4.1 É hora da “novela” das nove

Neste capítulo nosso propósito é analisar a percepção do público sobre as tramas veiculadas na telenovela Avenida Brasil, sobretudo o olhar dos/as telespectadores/as a respeito dos/as personagens selecionados, visto que estes/as estavam envolvidos em casos extraconjogais. Nesse sentido, procuramos captar a interpretação do público no que diz respeito às traições de personagens femininos e masculinos.

Através das representações sociais a telenovela cria uma identificação com o público e alimenta o imaginário social por meio das histórias apresentadas. A telenovela aborda modelos de comportamentos, posicionamentos, filosofias e ideologias, e a penetração de seus conteúdos na vida dos/as telespectadores/as acontece devido à popularidade do gênero.

O brasileiro tornou a telenovela um hábito, pois se acostumou a assistir durante a semana, tramas e sub-tramas que se intercalam e são transmitidas em capítulos de horários fixos. O que gerou esse fenômeno de audiência, como afirma Dias Gomes, foi o “abrasileiramento” da telenovela, uma tipicidade televisual nacional.(CASTRO, 2002)

Dessa forma, Castro acredita que não é exagero postular que e a telenovela interfere de forma homeopática no cotidiano dos (as) telespectadores (as), oferecendo-lhes uma dose ficcional que, embora não sendo capaz de transformá-los/as intimamente e de forma duradoura, os faz mergulhar em outro universo, que muitas vez traz a tona questões importantes que deve ser pensadas. Entretanto, a telenovela continua sendo uma válvula de escape para o/a telespectador/a, suprindo suas carências, graças à identificação do público com os/as personagens. Cada capítulo possui seus feitos e técnicas incorporadas para relatar momentos. Por isso, tem sido nesses mais de 50 anos, um veículo eficiente para promover a difusão de valores e suscitar debates na sociedade, através da sua forma de comunicar e promover mudanças.

Existe uma empatia do público com a forma de viver dos/as personagens, com as diversas situações vivenciadas por eles/as, e isso faz com que os/as telespectadores/as façam uma transposição da ficção para a realidade. De acordo com Mattos (2008), as telenovelas suscitam emoções, sentimentos bons e ruins, desejos, tanto que são comuns os casos de atores/atrizes que interpretam vilões/vilãs nas telenovelas e sofrem

agressões nas ruas, pela conduta de seus /suas personagens. Porém é importante ressaltar que os atores e atrizes nos dias de hoje, têm uma preferência, de modo geral, por interpretar vilões/ãs, visto que estes se tornaram muito populares frente ao público, muitas vezes conquistando a simpatia destes. O público mergulha nas representações e, muitas vezes, sofre, chora, sorri e traz a realidade da novela para suas vidas.

A telenovela trabalha o inconsciente do público. Quando diz que apresenta o real está, na verdade, representando, pois a partir do momento que o real é representado deixa de ser real. Nós somos impactados pela realidade das pessoas, mesmo em termos de imaginário e nesse sentido, a telenovela procura relatar as fantasias e desejos do público alterando-os de forma a suscitar novos desejos.

Adentra o cotidiano das pessoas, por isso é comum a apropriação de bordões ditos por personagens, incorporando-os à vida real, assim como roupas e estilos de vida. Frequentemente ouve-se comentários sobre os acontecimentos dos capítulos, chega-se mais cedo em casa para não perder a novela, muitos fazem apostas para desvendar quem matou tal personagem, o dia-a-dia dos/as telespectadores/as e os seus horários são influenciados pela programação da TV.

Essa interação dos/as telespectadores/as é que define o sucesso das telenovelas, são eles/as os/as responsáveis pelos índices de audiência; dessa forma não é só a telenovela que influencia o público; este também influencia os rumos que serão dados aos/as personagens, pois a novela é uma obra aberta.

De acordo com Oualalou (2003), o/a autor/a envolve um punhado de auxiliares que escrevem uma parte dos diálogos e das cenas num ritmo frenético. Cerca de trinta episódios são gravados antes do lançamento. Desde os primeiros dias de exibição, a reação do público é cuidadosamente auscultada, seja por meio de pesquisas, seja em redes sociais. “A novela é uma obra aberta”, “um casal pode parecer pouco convincente aos olhos do público e, eventualmente, desaparecer, enquanto um personagem secundário pode tornar-se central, se alcançar mais sucesso. O autor se adapta”.

Nesse sentido consideramos que os/as telespectadores/as têm participação ativa no processo de construção das histórias apresentadas por meio das opiniões veiculadas, as críticas, a aceitação ou rejeição de determinados/as personagens ou enredos. É a resposta do público que determina os rumos traçados pelo/a autor/a, muitas vezes

definindo o final destinado aos/as personagens. A maneira como as novelas agradam ao/a telespectador/a indica a intensidade da sintonia desta com o imaginário social, isto não se refere apenas aos altos índices de audiência, mas à constante perseguição da mídia e dos fãs aos/as atores/atrizes, à procura dos autores/as por parte do público que sugere alterações na trama, à exposição de jornais e revistas que revelam o que acontecerá nos capítulos subsequentes, enfim todos os aspectos que fazem menção à trama.

Nesse contexto, a telenovela tem papel considerável uma vez que se trata de uma ficção que busca sistematicamente a simulação do mundo e da vida cotidiana, a fim de, dentre outros objetivos, promover a identificação e a persuasão do público. O ser humano é “suscetível de identificar-se (horizontalmente) com o semelhante a si mesmo no ‘espelho’ televisivo. Além disso, identifica-se (verticalmente) com ideais e modelos” (SODRÉ, 1987, p.81). Essa identificação torna-se fundamental à medida que proporciona ao público a sensação de ver-se representado na mídia televisiva.

Dessa forma, por meio dos questionários aplicados, tentamos captar o grau de identificação do público com as tramas vivenciadas por Cadinho, Suelen e Carminha, personagens por nós selecionados, e o nível de aprovação dos/as telespectadores/as, à forma de finalização da trama. Pretendemos desvendar até que ponto as histórias vividas por esses/as três personagens vai ao encontro dos desejos dos/as telespectadores/as, os índices de aprovação e reprovação devido às condutas desses/as personagens, e relacionadas ao sexo de cada personagem.

#### **4.2 O olhar do público**

Em uma sociedade que se pauta pela monogamia, pudemos observar que as telenovelas da Rede Globo têm apresentado com alta frequência, personagens bígamos e polígamos; são os famosos mulherengos que por algum motivo acabam ganhando a simpatia do público, e se não a simpatia, também não o ódio. E também, a protagonização de mulheres piriguetes tem sido frequente nas novelas.

Cadinho é um personagem de uma comicidade ímpar, essa é a principal característica apresentada quando avaliamos o seu perfil, talvez por isso, muitos dos/as entrevistados/as, achassem engraçado ver as peripécias de Cadinho, constantemente atrapalhado com suas três mulheres. Esse núcleo de comédia apresentava com muita

naturalidade um assunto sério, diferentemente do núcleo Carminha, que teve a sua história contada em um tom mais dramático, mais obscuro; essas nuances foram captadas pelo público. Quando perguntamos o que eles/as achavam da história de Cadinho e suas três mulheres, alguns/mas respondentes relataram.

*Acredito que a novela trouxe temas da traição de uma forma diferente do convencional, como algo cômico, novo e passível de perdão e compreensão, (U, 7, 24 anos, F).*

*Cadinho é 10, o cara é malandro! (risos) ( U, 19,28 anos, M)*

*Cadinho me chamou muita atenção pelo amor que dizia sentir igual pelas três mulheres, sendo engraçado, romântico e atencioso com todas. (T, 16, 29 anos, F)*

*Eu assisto à novela por causa dele, ele é praticamente um professor. (risos). Acho que muitos homens gostariam de estar no lugar dele ao menos uma vez, com aqueles três mulherões. Mais isso é pra poucos o cara é boa pinta tem grana, eu já sou cavalo velho (risos), ( T, 33, 45 anos, M)*

*O quarteto apresenta uma quebra de paradigmas acerca da monogamia, apesar de terem colocado ele como provedor das três mulheres, o que reforça ainda mais o papel de dominante da situação e as mulheres como submissas e fúteis. (U, 17, 25 anos M)*

A forma como as traições de Cadinho foram representadas acabaram por fazer com que muitas pessoas, tanto mulheres como homens, tentassem compreender esse tipo de situação, ao ponto de várias mulheres tornarem-se suas fãs; isso porque a novela articula esse núcleo de uma forma leve e agradável ao público. As mulheres de Cadinho parecem não sofrer pelo fato de seu marido ter outras relações, outros/as filhos/as; pelo contrário, a trama demonstra que elas sofrem mais quando ele vai à falência do que quando descobrem suas traições.

Cadinho é apresentado como o homem ideal – amoroso, bonito, bom pai e, sobretudo, rico. Se falta homem no mercado, como reclama Verônica – repetindo o que as moças dizem por aí – o personagem está disposto a fazer a sua parte, dividindo-se em três. O arranjo que a novela estabelece para esse núcleo demonstra que não é o amor que faz de Cadinho um artigo raro no mercado dos relacionamentos, mas sua disponibilidade em prover. Nessa lógica o amor está relegado a segundo plano, tanto para as mulheres como para ele, por isso cria-se essa ilusão de que as traições podem ser tratadas com leveza e suavidade, a tal ponto que muitas telespectadoras afeiçoaram-se

ao personagem, algumas até admitindo que se relacionariam com um homem com o perfil de Cadinho.

Em uma entrevista concedida pelo ator Alexandre Borges para um programa da Rede Globo, ele diz que “As mulheres não odeiam Cadinho, sabem que o que ele fez é muito errado, mas ele realmente ama essas esposas, as famílias que construiu”, e complementa “desde o princípio, levamos essa história sem nos preocupar com questões morais. O foco é o humor leve, de bom gosto”. Essa fala corrobora com o que descrevemos na análise sobre o personagem, o autor trata com humor questões importantes para a vida real, dando uma conotação de que tudo deve ser encarado de forma bem humorada, sobretudo pelas mulheres.

Não deixa de ser uma demonstração de violência simbólica e invisível. Por isso, 32% das respondentes universitárias e, 47% das transeuntes, demonstraram em suas falas compreender a situação de Cadinho.

*No começo confesso ter achado sacanagem dele, mas no decorrer da novela vendo que ele era justo atencioso, carinhoso e sentia amor por todas, achei mais compreensível pois os quatro eram felizes da maneira inusitada deles (U,15,22anos, F)*

*Cadinho é um homem lindo, rico, deve ser bom “naquilo”, não se vê homens assim transitando livres por ai, então o jeito é dividir mesmo (risos). Eu trocaria o meu por ele fácil (risos). (T, 32, 39 anos, F)*

Por outro lado, algumas telespectadoras consideraram que a história de Cadinho representa um retrocesso para as mulheres, posto que ele exerce a sua masculinidade de uma forma que agride os movimentos e lutas em prol da igualdade de gênero. Dessa forma, algumas respondentes esboçaram leituras mais críticas da trama, procurando desvendar aquilo que está oculto, que foi omitido, e problematizando o que foi veiculado e seus impactos no plano real.

*Achava bem chato e tinha preguiça quando ele aparecia. A história de Cadinho e suas mulheres era cansativa, é interessante retratar a poligamia, mas da maneira que passou foi machista, ele escondendo delas e também a idéia de que mulheres têm que pensar sempre em concorrer uma com a outra e não podem ser amigas (T, 36, 30 anos, F)*

*Cadinho era o típico mulherengo com a desculpa de que gostava das mulheres e não conseguia ficar sem nenhuma, no caso das três só pra si. Mas elas aceitando tudo bem, mas ele poderia deixar elas fazer o*

*mesmo também, aí sim seria igualdade. (U, 422 anos, F)*

*Por ser formadora de opiniões, a mídia deve se preocupar mais com os temas delicados que aborda. A traição é considerada pela maioria da população como algo errado e ela traz consequências que a maioria das novelas não aborda, como tristeza, ódio dos filhos pelo (a) traidor (a), depressão até mesmo assassinatos, mas na maioria das vezes não se aborda isso. (U, 29, 25 anos F)*

Quanto aos homens, o que percebemos nos formulários, ou mesmo nas falas e nas expressões destes quando perguntávamos sobre Cadinho, foi admiração pelo papel desempenhado, pela forma de enganar por muito tempo três mulheres. Tanto entre os universitários como entre os transeuntes, observamos a identificação com o personagem ou mesmo o desejo de imitá-lo.

Na entrevista, anteriormente referida, o ator relata que se inspirou em homens da vida real para interpretar o personagem Cadinho de “Avenida Brasil”: um investidor mulherengo que se enrola em dois casamentos e uma relação com a amante. "O Cadinho é a pura paixão. Quando está com uma é plenamente. E é impressionante a quantidade de homens que me param na rua para falar que sabem bem sobre esta situação e dizem que chegam a suar frio assistindo à novela". Muitos dos telespectadores corroboram com essa afirmação do ator, quando o invejam ou quando se identificam com ele.

*O cara é homem, fazer o que? Tem que comparecer senão ainda fica com fama de frouxo. Nós só damos a elas o que elas querem. (T, 40, 49 anos, M)*

*Cadinho era mulherengo, mais as mulheres curtem, quando você é santo ninguém da muita moral, os mais pegadores são os mais safados, então a gente entra na onda (U, 5, 30 anos, M)*

*Todo homem é um pouco Cadinho (risos), afinal um homem que tem amante faz esse papel. E já que têm mais mulheres que homens, essa é a tendência (T, 39, 52 anos, M)*

*Bom eu sou a favor da poligamia e contra qualquer tipo de privação então Cadinho representa bem minhas ideologias (U, 10, 22 anos, M).*

Vários relatos demonstraram compreender a situação de Cadinho pelo fato dele ser homem. Dentre os respondentes universitários 68% demonstram claramente em suas respostas que não há mal algum no que ele faz, enquanto que 82% dos transeuntes concordam com ele, são fãs ou se identificam por já terem passado por uma situação parecida. A porcentagem restante tem opiniões um pouco mais críticas pensando não só

enquanto homem, mas tentando um equilíbrio entre as atitudes de Cadinho e o que isso representa para as mulheres.

*O quarteto apresentou uma quebra de paradigmas acerca da monogamia, apesar de terem colocado ele como provedor das três mulheres, o que reforça ainda mais o papel de dominante da situação e as mulheres como submissas e fúteis. (U, 17, 25 anos M)*

*Acho que Cadinho era um exagerado, não da pra ter três mulheres, eu sempre preferi me relacionar com uma de cada vez, evita sofrimentos. (T, 41, 38 anos, M)*

*Era meio viagem a história de Cadinho, eu to custando a arrumar uma mulher, além do que essa coisa delas serem amigas acho que é meio forçado e desrespeitoso porque não da pra entender como elas aceitam eu não conheço nenhuma que aceitaria. (U, 12, 32 anos, M)*

Em suas falas esses homens demonstram perceber que as mulheres de Cadinho, e mesmo outras que se submetem a essa situação estão sendo desrespeitadas e vivem numa condição de submissão desnecessária. Essas representações acabam por alimentar as desigualdades e não superá-las.

E por falar em representação de mulheres, Suelen aparece na trama representando as chamadas piriguetes, que, conforme referência anterior, são mulheres sexualmente livres, mulheres que buscam o que querem sem receio de opiniões contrárias, e que constantemente são criticadas, tanto por mulheres como por homens. Suelen recorre a roupas sensuais e extravagantes para atrair os homens e utiliza o sexo como um meio de alcançar seus objetivos; envolve-se com vários homens no bairro e não faz segredo das suas relações; mulher de atitude, era constantemente reprimida e sofria ofensas por parte dos outros personagens, sendo denominada de ariranha, messalina, vulgar, mulher da vida.

Quando questionamos os/as respondentes a respeito da personagem, a divisão de opiniões teve como base o sexo de cada pessoa. As críticas mais duras à personagem partiram dos homens, mas algumas mulheres também compartilham da idéia de que a piriguete é uma figura negativa;

*Suelen é era uma verdadeira cachorra, que gosta das artes sexuais variando sempre de alvo. (T, 25, 42 anos, M).*

*Não fui muito afeito à personagem, pois representa de uma forma extremamente estereotipada a mulher que exerce sua liberdade sexual como bem entende. (U, 11, 26 anos, M).*

*Suelen é uma mulher bonita jovem, não precisava fazer aquelas coisas para conseguir subir na vida, tem condições de trabalhar e lutar não precisava ficar se expondo daquela forma, desse jeito ela acaba denegrindo nossa imagem. (T, 3, 36 anos F).*

*Suelen é a típica mulher fácil, que dá pra qualquer um, tem muitas por ai assim, que não se dão valor, (U, 16, 18 anos, F).*

*Suelen era muito vulgar, muito interesseira, não ta nem aí com o que as pessoas sentem. Sou contra pois venho de uma linhagem<sup>19</sup> onde é comum um homem com várias mulheres e não o contrário, não gostei. (U, 19,28 anos, M)*

No modelo androcêntrico, os personagens que representam os mulherengos, exaltam a masculinidade dos homens, o seu potencial viril; suas personalidades não são abaladas. No caso das mulheres, a personagem sexualmente livre rebaixa a mulher, conferindo-lhe um status de imoralidade e devassidão, e essas concepções ainda rondam a mente de algumas pessoas, gerando conflito quando estas se deparam com tal tipo de representação.

Quando uma mulher aparece na novela representando um papel diferente do modelo tradicional da mulher confinada no ambiente doméstico, boa esposa, que despende o seu tempo aos/as filhos/as e aos afazeres do lar, recatada, muitas telespectadoras ficam incomodadas por considerarem que a personagem está descumprindo o papel da mulher; esse não seria o *script* reservado para a vida das mulheres, diferentemente do que ocorre com os homens.

Mas, algumas respondentes têm uma opinião menos conservadora

*Suelen estava apenas pensando em se dar bem e para dar certo com*

---

<sup>19</sup> Esse respondente é um universitário intercambista vindo de Guiné Bissau, um país do continente africano, onde existem tribos poligâmicas.

*um tem que dar errado com vários antes. Gostava da história, pois aparentemente o Cadinho ter três mulheres e enganar as três era socialmente aceito pelos telespectadores. Porém a Suelen ter seus casos era condenável, era chamada de piriguete e interesseira. (T, 34, 29 anos, F).*

*Achei legal por ser uma mulher. Se tinha o Cadinho, por que não uma Suelen? Mas claro ela foi vista como uma cachorra e ele como engraçado. Mas para mim ela não queria afetar tanto os sentimentos dos homens e sim o prazer, já Cadinho queria ser amado e único. (U, 12, 23 anos, F).*

A história de Suelen, para além do seu papel de mulher livre, traz uma outra questão importante, a tentativa de cura da homossexualidade de Roni. Em várias cenas da novela ela não economiza esforços para tentar seduzi-lo, tentar convencê-lo de que ele era heterossexual, apenas não havia encontrado a mulher que lhe despertasse desejos. Essas tentativas foram captadas pelo público como diz a respondente.

*Suelen era divertida, um pouco estereotipada demais, a Maria chuteira também conhecida como piriguete. Achei ridículo o casamento com o menino que dava indícios de ser homossexual e ficou parecendo que ela "curou" a homossexualidade do menino, porque o autor da novela não teve coragem de desenvolver o assunto. (U, 21, 23 anos, F)*

As novelas da Rede Globo têm apresentado com frequência personagens homossexuais, porém essas apresentações ainda ocorrem de uma maneira muito tímida principalmente quando se trata de casais.

Alguns personagens gays, como o Crô, interpretado pelo ator Marcelo Serrado na novela *Fina Estampa*, nunca teve o seu parceiro sexual revelado na novela, tudo permaneceu em segredo. Félix, interpretado pelo ator Mateus Solano na novela *Amor à Vida*, era um gay assumido, começou um relacionamento com Carneirinho, interpretado por Thiago Fragoso, mas o esperado beijo do anunciado final, não passou de um “selinho”, mero encosto de lábios, A recém terminada novela *Em Família*, apresentou o casal lésbico Clara e Marina, sua trama amorosa e casamento, mas as cenas eram apresentadas de forma contida.

Os casais homossexuais, nas cenas das novelas, não dão beijos cinematográficos como os parceiros heterossexuais; muitas vezes mal se parecem casais. No caso de Roni, ele teve sua sexualidade reprimida, sufocada, pois o autor não deu ao personagem

espaço e nem coragem para se assumir, e mascarou a situação com o casamento de fachada entre ele e Suelen.

*A personagem Suelen foi bem audaz, quebrou de certo modo o paradigma que ronda as mulheres atualmente, a questão da liberdade sexual e a abordagem corporal, porém ela conseguiu se firmar socialmente se casando, o que mostra que o casamento ainda é uma instituição que exerce certo poder de equilíbrio. (U, 19, 25 anos F)*

O casamento faz com que Suelen passe de mulher transgressora, independente, sexualmente livre para uma mulher que segue ritos convencionais, obedecendo aos padrões estabelecidos pelas mulheres que vivem em uma sociedade sexista, ou o casamento ou punição. Ela casou-se, ao contrário do que aconteceu com Carminha, que mesmo mostrando-se uma mulher fria e calculista, desde o primeiro capítulo da novela, era bem aceita porque parecia ser uma mulher do bem, boa esposa, preocupada com o bem estar dos outros, que ajudava pessoas carentes, mas a partir do momento que sua infidelidade foi descoberta perdeu tudo: moral, dignidade, dinheiro, liberdade.

O/a telespectador/a sempre soube quem era Carminha, uma mulher sem escrúpulos, que ia contra tudo o que mesmo uma sociedade sexista, pautada em moldes machistas, preconiza. Era uma mulher originalmente pobre, péssima mãe para os seus/suas filhos/as, mentirosa, ambiciosa, e por fim, adúltera. Como não odiar Carminha? O interessante é que mediante a aplicação dos formulários percebemos que apesar desse perfil de vilã, Carminha tornou-se popular entre o público, seus trejeitos e seu jeito histérico fizeram com que muitas mulheres se afeiçoassem a ela.

*Carminha para além das maldades e papel de vilã, achei bastante interessante a constituição da personagem e retratar o assunto de filhos que sofreram violência por parte dos pais, naturalizar isso, e fazer a mesma coisa com os próprios filhos. A relação dela com sua filha era de uma violência sem igual, interessante também a questão das aparências, de fazer caridade, mas na verdade ser uma pessoa nem um pouco admirável. (U, 29, 25 anos F)*

*Carminha é tão doida que chega a ser engraçado os pitis que ela dava e a sua obsessão com a Rita, eu morria de rir com ela. (T, 47, 43 anos, F)*

Porém, apesar de sua popularidade na concepção do público o que faz com que ela mereça ser castigada são suas traições, pois estas dentre as de todos/as os /as personagens foi a mais condenada.

*A traição de Carminha foi repugnante, uma mulher que fazia de tudo para dar um golpe financeiro, mereceu o fim que teve. (U, 2, 27 anos, M)*

*Carminha foi a mais pesada, coitado do Tufão pagou de corno pra todo mundo, ele não merecia, se fosse eu nem seu o que faria, uma mulher dessas merece surra. (T, 5, 37 anos, M)*

*A pior traição é a da Carminha pois não era por amor, era apenas por interesse! (U,7, 19 anos F)*

*A pior traição é a da Carminha, coitado do Tufão era um homem tão bom fazia de tudo por ela, e ela enganando ele dentro de casa, muita safadeza dela. (T, 37, 50 anos, F)*

É interessante observar que, dentre os/as respondentes de todas as categorias homens, mulheres, transeuntes e universitários/as há quase que um consenso sobre as traições de Carminha. Todos os transeuntes homens apontaram as traições da Carminha como sendo a pior, já entre as mulheres transeuntes, 11 das 15 apontaram Carminha, e apenas 4 apontaram Cadiño. Entre as universitárias, 9 das 15 apontaram Carminha, e o restante não fez distinções entre as traições alegando que tiveram o mesmo peso. No caso, 12 apontaram Carminha, e 3 também alegaram que todas as traições são complicadas.

Essas concepções remetem-nos a Bourdieu (2005), este considera que ao longo do processo de socialização, os indivíduos através das principais instituições sociais, dentre elas a mídia, constrói referências e entendimentos sobre feminilidade e masculinidade na sociedade. Essas estruturas são responsáveis pela introjeção de valores e práticas que conduzem os indivíduos, antes mesmo do seu nascimento, a definir como cada sexo deverá se comportar, construindo na maioria das vezes, não só na maneira de se portar, falar, vestir, andar, mas também desigualdades de gênero hierarquizando as posições sociais de cada sexo na sociedade.

De maneira geral, há na nossa sociedade uma estrutura de dominação masculina, pautada em uma ordem patriarcal que se dá através desses dispositivos internalizados e perpassados cotidianamente no convívio social, interferindo significativamente nas relações de gênero, (Bourdieu, 2005).

A vida social funciona através da *doxa*, um processo de incorporação e aceitação inconsciente de crenças e valores que opera através do corpo, da linguagem e

socialização diferenciada para homens e mulheres, onde são produzidas as diferenças e desigualdades de gênero. (Bourdieu, 2005).

Bourdieu afirma que a dominação masculina faz parte de um processo que se eterniza, respaldado pela dimensão simbólica que naturaliza o que é socialmente construído, fazendo com esse trabalho histórico de eternização, sustentado pela visão androcêntrica do mundo, sobreviva às mudanças históricas alimentadas pelas instituições socializadoras no decorrer da vida dos indivíduos.

Esse processo faz com que boa parte do público acabe legitimando a traição de Cadinho, pois aparentemente ele só se relacionava com várias mulheres por amor, mas era um bom homem, ao contrário de Carminha e Suelen que eram representadas como interesseiras, mulheres que usavam a sexualidade para tentar dar golpes e ascender socialmente.

A construção dos personagens e a forma como foram representados demonstram as traições masculinas como mais aceitas tanto pelo público feminino como pelo masculino. Embora tenhamos encontrado algumas respondentes com uma opinião crítica bem formulada a respeito da trama desse personagem; elas conseguiram perceber que essa suavidade tem como objetivo tornar a situação mais familiar, mais próxima, e que esse tipo de representação coloca as mulheres em uma posição de inferioridade. Vale ressaltar que esse pensamento apareceu principalmente nas falas das universitárias.

Já os homens, tanto transeuntes como universitários, têm pensamentos parecidos quanto à legitimidade da traição masculina, como se fosse um direito inerente aos homens; poucos enxergam essa atitude como algo que desrespeita a mulher, ou mesmo muitos têm essa noção, mas minimizam a questão, como se fosse algo com que as mulheres já estivessem acostumadas, e por isso naturalizado e legitimado.

No que se refere à personagem Suelen, muitas mulheres não conseguem visualizar que o papel dela de certa forma representa o rompimento com certos ditames sexistas que engessam as mulheres. Os homens rechaçam a personagem e enxergam-na como uma mulher que, no máximo, serve para diversão sexual, pois consideram que o caráter da mulher e sua vida sexual são indissociáveis, como se não fosse possível ser sexualmente livre e uma pessoa de bom caráter ao mesmo tempo. O que percebemos foi um forte conservadorismo, tanto no universo cotidiano do senso comum como no meio

acadêmico, em que os homens querem mulheres moldadas para seguir as regras sociais. Quando surge uma mulher transgressora, os homens sentem-se ameaçados e muitas mulheres inseguras, sendo que elas sentem dificuldade em compreender que essas mulheres podem estar dando um passo à frente rumo à igualdade que tanto desejamos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dissertação buscou compreender como ocorrem as representações de extraconjugalidades de personagens femininos e masculinos nas telenovelas atualmente veiculadas pela TV brasileira, em especial *Avenida Brasil*, a fim de analisarmos se estas representações promovem a igualdade de gênero ou se demonstram assimetrias de acordo com o sexo dos personagens.

Optamos pela junção entre a mídia televisiva e as teorias de gênero, pois assim como Lauretis, consideramos os programas de TV como tecnologias de gênero, e um instrumento importante de propagação de representações sobre os estereótipos de mulheres e homens na sociedade. A mídia televisiva é um meio de comunicação de massa muito poderoso, pois além de atingir milhões de pessoas, homens, mulheres, crianças, dos mais variados segmentos da sociedade, dissemina idéias, tem poder de convencimento e tende a refletir comportamentos, e atitudes que estão mais ou menos enraizados em nossa sociedade.

Dessa forma, as telenovelas são uma importante tecnologia de gênero que transmitem diariamente relacionamentos entre mulheres e homens em diversas situações, representando papéis com comportamentos determinados, e sendo assim, a nossa inquietação nos levou a tentar desvendar no que se baseiam essas atitudes atribuídas aos personagens do sexo feminino e masculino.

Para isso, construímos uma breve linha do tempo sobre a história das telenovelas no Brasil, sobretudo as novelas da Rede Globo, com o intuito de compreendermos como se deu o processo de evolução destas, principalmente no que se refere às temáticas abordadas nas tramas.

Com o estudo do processo evolutivo das telenovelas, pudemos perceber que, com o passar das décadas, as temáticas passaram do romance melodramático para o *merchandising social*, que inclui em seu enredo episódios do cotidiano, como campanhas sociais, debates políticos, e as questões envolvendo a situação das mulheres na sociedade. Porém, as questões envolvendo a situação das mulheres adentraram a mídia televisiva assim como as telenovelas por influência do movimento feminista, em que as lutas os conflitos e as reivindicações começaram a ganhar espaço mesmo que de forma tímida.

Nesse contexto, as telenovelas começaram a apresentar as mulheres nos mais variados papéis e não apenas no ambiente doméstico. As mulheres passaram a migrar para o espaço privado, que antes era de domínio exclusivo dos homens, sendo também representadas como independentes, modernas, chefes de família, um modelo deturpado de super mulher, que obriga a mulher a se desdobrar para conseguir suprir as necessidades da casa, enquanto mãe, esposa e cuidadora do lar e profissional. Esse era e ainda é o suposto modelo de mulher ideal.

Quando se apresenta o modelo de super mulher, batalhadora, profissional responsável, os produtores das telenovelas encontram um mecanismo, ou seja, uma forma de dar visibilidade às mulheres sem debater as questões de desigualdade de sexo e de gênero. Nesse sentido, as mulheres podem trabalhar e serem representadas como excelentes profissionais desde que não deixem de realizar suas tarefas domésticas. As bases que legitimam as desigualdades não são tratadas nas novelas. Não se discute, por exemplo, por que é papel das mulheres educarem os filhos, ou o porquê dos serviços domésticos não serem divididos igualmente entre homens e mulheres. O porquê de muitas mulheres exercerem as mesmas atividades profissionais que alguns homens e ainda assim perceberem remunerações menores que as deles. Essas dentre outras questões importantes e que deveriam ser discutidas, permanecem camufladas.

As representações se limitam a apresentarem por um lado as super mulheres, e por outro as mulheres da elite que não trabalham e não precisam cuidar dos afazeres domésticos, apenas administram o patrimônio conseguido pelo marido, tornando-se meros complementos de seus companheiros. São mulheres apáticas, fúteis, decorativas, dependentes, não possuem qualquer tipo de autonomia, e não conseguem sobreviver sem o auxílio do pai ou do marido.

No que tange a sexualidade, o que observamos é que os discursos propagados concentram um padrão de moralidade conservador que condena as mulheres sexualmente livres por intermédio de julgamentos rigorosos e até mesmo de castigos severos, ao passo que os homens têm liberdade para exercerem sua sexualidade de forma intensa, pois isso ratifica a sua masculinidade.

Esses discursos sexistas consideram que a conduta moral das mulheres está intimamente ligada a sua vida sexual, por isso não é permitido que as mulheres, mesmo que solteiras, tenham vários parceiros sexuais, assim, as casadas que têm

relacionamentos extraconjogais são condenadas à solidão ou à morte, e dificilmente conseguem um final feliz.

Já os homens que tem várias parceiras sexuais, ou mesmo relacionamentos extraconjogais, têm sua moral elevada, pois considera-se que é “da natureza do homem”, ter vida sexual ativa, eles são representados como machos dominantes, em que o exercício pleno da sexualidade é símbolo de virilidade.

A análise dos/as três personagens, demonstrou-nos que as representações assimétricas nas relações de gênero persistem, e que a mídia televisiva, por meio de seus programas, tem reproduzido discursos machistas que relegam as mulheres a uma posição de inferioridade. A telenovela *Avenida Brasil* também difundiu esses discursos, ao invés de educar e promover a tolerância, acabou reforçando esses estereótipos e preconceitos, colaborando para que tais paradigmas permaneçam.

Por isso o personagem Cadinho não era considerado imoral apesar de ter três mulheres, a conotação dada a essa trama é de que ele, enquanto homem, branco e rico, tem o direito de se relacionar com quantas mulheres quiser. Não só a mídia televisiva como a própria sociedade legitima essa conduta por parte dos homens.

Já as mulheres na mesma situação são rotuladas como “fáceis”, piruetas, mulheres da rua. Esses estereótipos tem sido reproduzidos há décadas nas telenovelas, sempre com a mesma conotação, os chamados mulherengos são homens que não conseguem ficar com uma mulher só, são homens de bom caráter com sentimento dividido, geralmente são engraçados e conquistam facilmente a simpatia do público.

Por outro lado, as mulheres consideradas como piruetas, são mulheres pobres da periferia, sem muitas perspectivas e que, apesar dessa conduta, no fundo o que elas desejam é um amor romântico, conquistar seu “príncipe encantado para se casar e constituir família. Não são apresentadas como mulheres transgressoras, emancipadas que almejam igualdade, mas são representadas como perdidas a procura de um homem que lhe ajude a encontrar um rumo. Foi assim com Suelen e com tantas outras piruetas representadas nas telenovelas da Globo.

Nesse sentido, o casamento é uma instituição fundamental para que as mulheres não tenham condutas desviantes, pois elas estarão sob os cuidados do marido,

que são o seu capital mais precioso, e lhes conferem respeito e dignidade na sociedade. Aquelas que perdem esse capital, como Carminha, estão condenadas à própria sorte.

As representações da novela *Avenida Brasil*, assim como a opinião dos telespectadores, atentou-nos para o fato de que as telenovelas são tecnologias que propagam discursos que contribuem para a manutenção das desigualdades de gênero em massa, e o público, composto tanto por homens como por mulheres, tem sido conivente com tais conteúdos.

Muitas mulheres mostraram-se condescendentes com as assimetrias representadas quando julgaram Suelen e Carminha, demonstrando-se, contudo, afeitas a Cadinho, que tinha as mesmas condutas, ou então quando apontaram as traições de Carminha como a mais condenável.

Esse tipo de violência simbólica está sendo reproduzida de forma preocupante, pois se as novelas de fato refletem o comportamento social, as mulheres têm sido mal representadas há décadas, mas de uma forma tão suave que pra muitos é quase imperceptível. Por isso, é importante discutirmos as representações das mulheres não só no que diz respeito às extraconjugalidades, mas em todos os aspectos que as compõem, pois dessa forma estaremos trazendo à tona um problema que merece ser discutido incansavelmente, vez que estes problemas não estão presentes só na mídia, mas espalhados em nossa sociedade.

Ao discutirmos essas representações estamos analisando a condição das mulheres na sociedade, e tudo aquilo que nos afeta, todo um comportamento que está sendo refletido e reforçado. Existe uma violência simbólica de gênero nos meios de comunicação que precisa ser tão debatida quanto à violência de gênero mais evidente, como por exemplo, a violência física.

A violência simbólica de gênero é uma forma de violência que, indubitavelmente, é uma das espécies violências mais difíceis de serem detectadas, analisadas e, por isso mesmo, combatidas. Talvez até mesmo porque o ‘bombardeio’ é tanto e de todos os lados, que acabamos ficando anestesiadas, inertes, impassíveis, incapazes de percebê-la, tanto elas quanto o seu poder destruidor.

Portanto, é necessário que haja uma democratização dos meios de comunicação, para que as mulheres sejam bem representadas e possam reagir a essa violência nos

mesmos meios em que esses discursos são criados, e dessa forma apareçam menos limitadas e inferiorizadas nessa hierarquia que constrói as desigualdades de gênero.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, S. S. **Mídia, corpo e educação: a ditadura do corpo perfeito.** In: MEYER, D. E; SOARES, R. F. R (orgs.). *Corpo, Gênero e Sexualidade*. Porto Alegre: Editora Mediação. 2004;
- ARRUDA, Ângela. **Teoria das Representações sociais e teorias de gênero.** *Cadernos de Pesquisa*, Fundação Carlos Chagas, Campina, SP, v.117, p.127-147, 2002;
- BACCEGA, Maria. **A representação da mulher nas telenovelas brasileiras nos anos 90,** 1995, Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/f8523707b335b565acc6b0bbd4a36ebe.PDF>;
- BARBOSA, M. **Chorar, verbo transitivo.** *Revista Cadernos Pagu* 11 1998: pp.321-343;
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo.** 3. ed. Lisboa: Edições 70. 2004;
- BARKER, G. & LOEWENSTEIN, I. **Where the boys are: Attitudes related to masculinity, fatherhood and violence toward women among low income adolescent and young adult males in Rio de Janeiro, Brazil.** *Youth and Society*, 29/2/1997, 166-196;
- BEAUVIOIR. **O Segundo Sexo: A experiência vivida**, 2<sup>a</sup> ed. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, vol. 2, 1980;
- BORELLI, S. H. S. **Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas.** *Revista da fundação SEADE*, vol.15, n. 3, jul-set de 2001;
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005;
- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade;** Trad. Renato Aguiar. – 2º ed. – Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 2008;
- CARMO, C. **Teoria da Narrativa, Representações do Feminino e Telenovela**, 2001, disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/438/000309402.pdf?sequence=1>

CASTRO, Maria. **Televisão e publicidade: ações convergentes.** 2002, Disponível Em: <http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/bitstream/1904/17482/1/R1622-1.pdf>;

CRUZ, Sabrina. **A representação da mulher na mídia: um olhar feminista sobre as propagandas de cerveja.** 2003, DISPONIVEL EM: [http://www.direitoacomunicacao.org.br/index2.php?option=com\\_docman&task=doc\\_view&gid=367&Itemid=99999999](http://www.direitoacomunicacao.org.br/index2.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=367&Itemid=99999999);

D'INCAO, Maria Ângela et alli. **Amor e família no Brasil. São Paulo:** Contexto, 1989;

DURKHEIM, Emile. **As formas elementares da vida religiosa.** São Paulo: Martins Fontes, 2002;

FELIPE, Jane. **“Cachorras”, “tigrões” e outros “bichos”: problematizando gênero e sexualidade no contexto escolar.** In: Fazendo escola, v. 02, 2002. p. 26-30;

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Graal, 1999;

\_\_\_\_\_. **História da Sexualidade 1.** A vontade de saber. Rio de Janeiro: 1989;

FIGUEIREDO, Viviane. **Manutenção das tradições ou quebra de paradigmas? A criação literária sob a ótica feminina na obra de Júlia Lopes de Almeida**, 2006;

FISCHER, Rosa. **Identidade, cultura e mídia: a complexidade de novas questões;**

FREITAS, Liliane e CHAVES, Silvia. **Desnaturalizando os gêneros: Uma análise dos discursos biológicos**, Revista Ensaio | Belo Horizonte | v.15 | n. 03 | p. 131-148 | set-dez | 2013;

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano.** 12. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000. 758 p. ISBN 8501056650;

GOLDENBERG, Miriam. **O corpo como capital: Gênero, casamento e envelhecimento na cultura brasileira.** Revista Redige, v 1, n 1, 2010;

GOLDSTEIN, D. **AIDS and Women In Brazil: The Emerging Problem.** Social Science and Medicine, v. 39, n. 7, Deimon, 1994. p. 919-929;

GOMARIZ, Enrique. “Los estudios de gênero y sus fuentes epistemológicas: periodización y perspectivas”, in Isis Internacional, n. 17, 1992. Graal, 1993;

HAMBURGER, Esther. **Brasil Antenado: a Sociedade da Novela**, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005;

HOLANDA, Caroline Sátiro de. **Uma análise feminista dos deveres conjugais e das consequências da culpa pelo fim do casamento no direito brasileiro.** 2012, Disponível em:  
<http://www.ufpb.br/evento/lti/ocs/index.php/17redor/17redor/paper/viewFile/29/185>;

JODELET, D. **Folie et représentations sociales**. Paris: PUF, 1989;

\_\_\_\_\_. **Representações sociais : um domínio em expansão.** In: JODELET, D. (org.);

\_\_\_\_\_. **As Representações sociais.** Rio de Janeiro: Eduerj, 2002, p.17-44;

JÚNIOR, E e CANCELA, C. **Imagens e representações de Masculinidades nas Telenovelas**, Revista: OPSIS, Catalão, v. 13, n. 2, p. 189-211 - jul./dez. 2013;

KELLNER, D. **Lendo imagens criticamente: em direção a uma pedagogia pós-moderna.** In: SILVA, T. T. Alienígenas na sala de aula. Rio de Janeiro: Vozes. 1995;

LARROSA, J. **Tecnologias do eu e Educação.** In: SILVA, T. T. (org.) **O sujeito da educação: estudos foucaultianos.** 5<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Vozes. 1994;

LAURETIS, T. **A tecnologia do gênero.** In: HOLLANDA, B.H. Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994;

LEAL, Ondina Fachel, BOFF, Adriane de Melo. Insultos, queixas, sedução e sexualidade: fragmentos de identidade masculina em uma perspectiva relacional. In: Parker, Richard, Barbosa, Regina (orgs.). Sexualidades brasileiras. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: 1996. p. 119-35;

MATTOS, Luana. A influência da telenovela no comportamento do telespectador uma análise de o Clone, América e Paraíso tropical, 2008, disponível em: <http://repositorio.uniceub.br/bitstream/123456789/1880/2/20415902.pdf>;

MAZER, Dulce. **A Mulher Condescendente: uma reflexão sobre a reificação da imagem feminina nas capas dos jornais.** Revista Domínios da Imagem, Londrina, ano IV, n. 8, p. 19-30, maio, 2011. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/dominiosdaimagem/index.php/dominios/article/view/122>;

MINAYO, M. C. S. (Org.). **Pesquisa Social: Teoria, Método e Criatividade.** Petrópolis: Vozes, 1995;

\_\_\_\_\_. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade.** 22 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2003;

MORAIS, M e NUNES, M. **A sexualidade proibida,** 2001, Disponível em: <<http://sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe3/Documentos/Individ/Eixo6/413.pdf>>

MOSCOVICI, Serge. **A representação social da psicanálise.** Rio de Janeiro: Zahar, 1978;

\_\_\_\_\_. **Representações sociais: investigações em psicologia social.** 6.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009;

NASCIMENTO, Clebemilton Gomes do Nascimento. **Entrelaçando Corpos e Letras: representações de gênero nos pagodes baianos.** Salvador, 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFBA;

NOLASCO, S. **Identidade masculina: um estudo sobre o homem de classe média** (dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: PUC.1995;

OLIVEIRA, Pedro Paulo. **A construção social da masculinidade,** v22, editora UFMG, 2004;

ORTIZ, Renato et alli. **Telenovela: história e produção.** 2a.ed. São Paulo: Brasiliense;

OUALALOU, Lâmia **Novelas, a construção de uma nação de telespectadores**, 2013, Disponível em: <http://www.controversia.com.br/index.php?act=textos&id=16441>;

PAIVA, V. & Leme, B. **Sexualidades adolescentes e AIDS**. In: Seminário Sexualidades Brasileiras. Rio de Janeiro, 1996;

PAIVA, V. (1994). **Sexualidade e gênero num trabalho com adolescentes para prevenção do HIV/ AIDS**. In: Parker, R. et alli (orgs.). *A AIDS no Brasil*. Rio de Janeiro: Abia/Relume-Dumará, p. 231-250;

PARKER, R. (1989). **Acquired Immunodeficiency Syndrome in Urban Brazil**. Medical Anthropology Quarterly, New Series, n. 1, p.155-175;

PATEMAN, Carole. **O contrato sexual**. Trad. Marta Avancini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993;

PISCITELLI, Adriana. (2008) **Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras**. Sociedade e Cultura, v.11, n.2, p. 263 a 274;

\_\_\_\_\_. “**Re-criando a (categoria) mulher?**”. In: Textos Didáticos – A Prática Feminista e o Conceito de Gênero, n.48, novembro/2002, IFCH/UNICAMP;

REBOUÇAS, Roberta. **Telenovelas, histórias, curiosidades e sua função social**. disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/7o-encontro-2009-1/Telenovela-%20historia-%20curiosidades%20e%20sua%20funcao%20social.pdf>;

RIBEIRO, M. (1991). **Conversando sobre a sexualidade masculina**. Revista Brasileira de Sexualidade Humana, v. 11, n. 1, p. 35-40;

RUBIM, L. S. O. **A representação feminina na TV ou a "namoradinha" que virou "mulher"**. Anais do 24. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Campo Grande/MS, setembro 2001 [cd-rom]. São Paulo: Intercom, 2001;

SAYÃO, Débora Thomé. **Corpo, poder e dominação: um diálogo com Michelle Perrot e Pierre Bourdieu**. In: Revista Perspectiva, v.21 n.01, jan/jun 2003. Editora da UFSC: NUP/CED. Florianópolis;

SCOTT, Joan Wallach. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica.** Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 20, n. 2, pp. 71-99, jul./dez. 1995;

\_\_\_\_\_, R. **O homem na matrifocalidade: gênero, percepção experiências do domínio doméstico.** Cadernos de Pesquisa, n. 73, São Paulo: Malheiros, 1990. p.38-47;

SENKEVICKS, Adriano. **Ensaios de Gênero**, 2011, Disponível em:  
<https://ensaiosdegenero.wordpress.com/2011/10/11/>;

SILVA, Regina Carrancho da. Cheherazade. In. SILVA, Regina Carrancho (Org.). Feminino: a resolução que marca a diferença. Campinas, SP: Editora Átomo, 2003, p. 61-74;

SODRÉ, Muniz. **Televisão e Psicanálise.** São Paulo: Ática, 1987;

SWAIN, Tânia. **A Construção dos Corpos. Perspectivas feministas.** Florianópolis: Mulheres, 2009.

## **ANEXO I – Formulário do questionário aplicado**

**Idade:**

**Sexo:**

**Raça/etnia (cor):**

**Estado Civil:**

**Número de Filhos:**      **Idade dos/as filhos/as:**

**Religião:**

**Profissão:**

**Escolaridade:**

**Naturalidade:**

**Renda:**

- Você assistiu a novela Avenida Brasil?
- Qual a sua opinião sobre a novela?
- Qual o núcleo (história) você mais gostava? Por quê?
- Qual sua opinião a respeito dos personagens: Cadinho, Suelen e Carminha ?
- Qual a sua opinião a respeito das traições de Cadinho e Carminha na novela?
- Você torceu para que eles tivessem um final feliz?
- Qual a sua opinião a respeito do Cadinho e de suas três mulheres? Porque?
- E sobre a personagem Suelen e seus relacionamentos casuais?
- Você acha que as novelas têm contribuído para o aumento das extraconjugalidades?
- Qual sua opinião a esse respeito?
- Tem diferenças na traição dos personagens masculino e do feminino?
- Qual das traições representadas você acha mais condenável?