



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO ORGANIZACIONAL

Lorena Monteiro Tornis de Oliveira

A inevitabilidade e a naturalização da violência contra a mulher:
Uma análise da minissérie *As Cariocas*

BRASÍLIA - DF

Dezembro/2023

LORENA MONTEIRO TORNIS DE OLIVEIRA

A inevitabilidade e a naturalização da violência contra a mulher:

Uma análise da minissérie *As Cariocas*

Monografia apresentada à disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso, do curso de bacharelado em Comunicação Organizacional, da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (FAC/UnB), como requisito para obtenção do diploma. Orientadora: Prof.^a Dra. Katia Maria Belisário.

BRASÍLIA - DF

Dezembro/2023

LORENA MONTEIRO TORNIS DE OLIVEIRA

A inevitabilidade e a naturalização da violência contra a mulher:

Uma análise da minissérie *As Cariocas*

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Organizacional da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social.

Banca Examinadora em Dezembro de 2023.

Profa.Dra.Katia Maria Belisário

Orientadora - FAC/UnB

Profa.Dra.Márcia Marques

Membro efetivo FAC/UnB

Profa. Dra. Janara Kalline Leal Lopes de Sousa

Membro efetivo FAC/UnB

Profa. Dra. Luísa Guimarães

FAC/UnB (SUPLENTE)

AGRADECIMENTOS

A jornada parece ser maior do que de fato é, agora que estou próxima do fim me parece que tudo passou quase que em um piscar de olhos, e me recordo dos mínimos detalhes com o maior carinho. Agradeço a minha família por estar ao meu lado em todos os passos que me trouxeram até aqui, me guiaram nos momentos mais difíceis, e acreditaram em mim quando eu mesma duvidei. Agradeço com todo o meu carinho minha irmã Maíra, pela cumplicidade de uma vida inteira, sem você não seria possível.

À minha orientadora, Katia Belisário, por toda dedicação e compreensão durante o desenvolvimento deste trabalho. Agradeço a todos os professores da Faculdade de Comunicação que tive a honra de ser aluna, as salas de aula me apresentaram um novo universo e transformaram a minha visão sobre o mundo. A FAC é um local especial dentro da Universidade, seus corredores são acolhedores, as salas de aula nos permitem explorar nossa criatividade e ir além do que imaginamos ser capazes.

Agradeço a Universidade Brasília, pelos anos nos quais tive a oportunidade de conhecer professores, colegas, servidores e amigos inspiradores, que me motivam muito além da parte acadêmica e profissional, obrigada!

Agradeço a todos os meus amigos que estiveram ao meu lado durante esses anos, a companhia de vocês tornou essa trajetória uma experiência maravilhosa. À minha amiga Karine, que partilhou esse período do projeto final comigo, obrigada por segurar a minha mão! Agradeço às minhas amigas de escola, sonhamos estar dentro da Universidade juntas, conquistamos!

Agradeço ao Fumaça, meu querido cachorrinho que tive que dizer adeus nesse processo, sua alegria preenchia meus dias.

RESUMO

A televisão faz parte do cotidiano dos brasileiros e participa ativamente na construção do imaginário social da população do Brasil. Neste contexto, o objetivo deste Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) é analisar a representação social e enquadramento de três protagonistas da série “As Cariocas”. Essa série da televisão aberta brasileira foi exibida entre 19 de outubro de 2010 e 21 de dezembro de 2010. Nela foram contadas histórias de moradoras de bairros tradicionais do Rio de Janeiro. Nos episódios, fomos apresentados aos desejos, semelhanças e ao dia a dia de mulheres cariocas. A questão de pesquisa do estudo é: A representação social das mulheres na série “As Cariocas” contribuiu para a perpetuação dos estereótipos das mulheres cariocas e narrativas sexistas que reforçam estereótipos de gênero? A base teórica usada se fundamenta nos preceitos de representação social encontrados em Jodelet (2009); no enquadramento proposto por Goffman (1972), Hangai (2012); nos estudos feministas de Beauvoir (1970), Hooks (2018; 2023), Saffioti (2004) Butler (2003), Zanello (2022) e nos estudos de comunicação de Miranda (2017) e Belisário (2019) Para analisar os episódios utilizamos a Análise Crítica da Narrativa de Motta (2013), considerando que a Obra é fruto de um enquadramento de seus produtores. Os resultados mostram que a série “As Cariocas” reforçou estereótipos de gênero e violências e preconceitos de classe e gênero contra mulheres cariocas. A obra, considerada de comédia, naturaliza cenas de violência doméstica, assédio sexual e psicológico contra as mulheres, perpetuando a cultura patriarcal do imaginário social dos espectadores brasileiros e brasileiras.

Palavras-chave: Violência de Gênero; Enquadramento; Estereótipos de Gênero; Análise Crítica da Narrativa, Imaginário Social.

ABSTRACT

Television is part of Brazilians' daily lives and actively participates in the construction of the social imagination of the Brazilian population. In this context, the objective of this Course Completion Work (TCC) is to analyze the social representation and framing of three protagonists of the series "As Cariocas". This series was shown on Brazilian open television between October 19, 2010 and December 21, 2010. Stories were told from residents of traditional neighborhoods in Rio de Janeiro. In the episodes, we were introduced to the desires, similarities and daily lives of women from Rio. The research question of the study is: Did the social representation of women in the series "As Cariocas" contribute to the perpetuation of stereotypes of Rio women and sexist narratives that reinforce gender stereotypes? The theoretical basis used is based on the precepts of social representation found in Jodelet (2009); in the framework proposed by Goffman (1972), Hangai (2012); in the feminist studies of Beauvoir (1970), hooks (2018; 2023), Saffioti (2004) Butler (2003), Zanello (2022) and in the communication studies of Miranda (2017) and Belisário (2019) To analyze the episodes we used the Critical Analysis of Motta's Narrative (2013), considering that the Work is the result of a framework by its producers. The results show that the series "As Cariocas" reinforced gender stereotypes and class and gender violence and prejudices against Rio women. The work, considered a comedy, naturalizes scenes of domestic violence, sexual and psychological harassment against women, perpetuating the patriarchal culture of the social imaginary of Brazilian spectators

Keywords: Gender-based Violence; Framing; Gender Stereotypes; Critical Narrative Analysis; Social Imaginary.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01- Abertura da série *As Cariocas*

Figura 02- Abertura de *A Adúltera da Urca*

Figura 03- Júlia

Figura 04- Malu e Júlia

Figura 05- Clarissa

Figura 06- Clarissa pega uma faca para se defender

Figura 07- Clarissa abaixa sua saia

Figura 08- Clarissa se sente desconfortável no elevador

Figura 09- Gleicy

Figura 10- Armando segura Gleicy com violência

Figura 11- Armando aponta uma arma contra a cintura de Gleicy

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1-REVISÃO TEÓRICA.....	12
1.1 REPRESENTAÇÃO SOCIAL E IMAGINÁRIO SOCIAL	12
1.2 ENQUADRAMENTO	14
1.3 A REPRESENTAÇÃO FEMININA: LUTA E DIREITOS SOCIAIS	16
1.4 A COMUNICAÇÃO.....	23
2. A TELEDRAMATURGIA BRASILEIRA.....	24
2.1. O CINEMA NO BRASIL.....	24
2.2 O AUDIOVISUAL NO BRASIL	27
2.3 A TELEVISÃO BRASILEIRA	29
2.4 AS TELENVELAS.....	30
3. A MINISSÉRIE “ AS CARIOCAS “	33
4 - PROCESSO METODOLÓGICO	37
4.1 A TEORIA DA NARRATIVA- NARRATOLOGIA.....	37
4.2 A ADÚLTERA DA URCA.....	38
4.3 ATORMENTADA DA TIJUCA	46
4.4 A INTERNAUTA DA MANGUEIRA.....	55
5.CONSIDERAÇÕES FINAIS	63

INTRODUÇÃO

A televisão faz parte do cotidiano dos brasileiros e participa ativamente na construção do imaginário social da população do Brasil. A telenovela ocupa papel significativo na construção da cultura e do comportamento da sociedade. E “a telenovela brasileira é uma das mais potentes ferramentas socioculturais existentes no Brasil, pois está intrinsecamente arraigada na sociedade brasileira (BALBINO, 2016, p.1).

Trata-se, segundo o autor, da maior expressão da cultura do país, tendo ultrapassado os limites geográficos, conquistado diversos países, revelando os costumes e os hábitos do nosso povo.

Segundo Silva (2018), na década de 1950 foi inaugurada a primeira estação brasileira de televisão: a Rede Tupi de Televisão, também conhecida como TV Tupi. O projeto foi idealizado pelo jornalista Assis Chateaubriand, proprietário da Diários Associados, empresa que na época era responsável por diversos veículos de comunicação. Ainda hoje, maior parte das emissoras e estúdios estão no eixo Rio/São Paulo, por esse motivo a maior parte das narrativas das obras veiculadas nas obras retratam o cenário desses dois estados.

Segundo o site Gshow (2022)¹, a primeira telenovela exibida e produzida no Brasil foi *A sua vida me pertence*, escrita e dirigida por Wálter Forster. Ela foi exibida duas vezes por semana entre 21 de dezembro de 1951 a 15 de fevereiro de 1952. A telenovela com maior audiência, segundo o Jornal *Estado de Minas* (2023), foi *Roque Santeiro* (1985) de Dias Gomes, que se passava em uma cidade fictícia chamada Asa Branca. Contava a história dos moradores que santificaram o coroinha Luís Roque após ele morrer defendendo a cidade, porém ele aparece 17 anos depois de sua suposta morte.

De acordo com Silva (2021), os telespectadores brasileiros foram inicialmente introduzidos às telenovelas, naquela época elas não tinham uma frequência diária e precisavam ser transmitidas ao vivo, o que resultava em uma curta duração e na necessidade de exibições espaçadas. A primeira minissérie

¹<https://gshow.globo.com/novelas/mundo-de-novela/noticia/ha-70-anos-chegava-ao-fim-a-primeira-novela-exibida-no-mundo-relembre-sua-vida-me-pertence.ghtml>. Acesso em: 17 de set, 2023

transmitida no Brasil, de acordo com o site Teledramaturgia² (2023), foi *Lampião e Maria Bonita* exibida no ano de 1982. Inspirada nas minisséries estadunidenses, a obra marcou um momento de renovação para a teledramaturgia. De acordo com Botoso e Conversani (2009), também podemos considerar que as minisséries tiveram seu início junto com as telenovelas já que no começo elas eram exibidas apenas 2 vezes por semana, com episódios de curta duração, formato semelhante ao das minisséries atualmente.

Neste Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) analisamos três capítulos da minissérie *As Cariocas*. A exibição da série na televisão aberta brasileira ocorreu entre 19 de outubro de 2010 a 21 de dezembro de 2010. Nela foram contadas histórias de 10 mulheres moradoras de bairros tradicionais da Cidade Maravilhosa. Os episódios são únicos e nos deparamos com os desejos, semelhanças e o dia a dia das mulheres cariocas.

Entendemos que a forma como os grupos sociais são representados e como suas causas são abordadas e construídas podem pautar discussões na sociedade brasileira que transpõem a barreira do entretenimento. No Brasil a diferença salarial entre homens e mulheres que exercem o mesmo cargo é cerca de 22% (DYNIEWICZ, 2022). Sendo assim, socialmente temos estruturas sociais que reforçam as diferenças entre os gêneros e a construção dos discursos das obras literárias podem reforçar os estereótipos presentes no imaginário social da sociedade brasileira.

Dessa forma, **a questão de pesquisa** deste estudo é: A representação social das mulheres na série *As Cariocas* contribuiu para a perpetuação dos estereótipos das mulheres cariocas e narrativas sexistas que reforçam estereótipos de gênero?

O **objetivo geral** do estudo é analisar a representação social e enquadramento de três protagonistas da série *As Cariocas*.

Como objetivos específicos, pretende-se:

- a) Descrever os aspectos técnicos da minissérie *As Cariocas*, como direção, roteiro, atrizes e contexto de desenvolvimento da produção.
- b) Selecionar as três protagonistas da minissérie;

² <http://teledramaturgia.com.br/minisseries/minisseries-por-emissora/rede-globo-minisseries/>. Acesso em 17 de setembro de 2023.

c) Avaliar os eixos socioeconômico, social, comportamento, trabalho, família e relações afetivas das protagonistas;

d) Analisar a representação social e o enquadramento de cada protagonista selecionada na construção do indivíduo e do imaginário social;

e) Analisar preconceitos e estereótipos presentes em cada episódio e personagens selecionadas

A justificativa para a realização desse trabalho tem duas naturezas. A primeira é a relevância social, visto que as mulheres constituem mais da metade da população brasileira, cerca de 51,5% da população total de acordo com a matéria divulgada pelo Poder 360, os dados utilizados na reportagem são do Censo Demográfico de 2022. A forma como as questões sociais e pessoais são representadas na mídia auxiliam na construção do imaginário coletivo e da memória cultural da sociedade. Ademais, no ano de 2009 95,2% dos domicílios brasileiros tinham TV com cores (PNAD/ 2009).

A outra é de caráter pessoal, pois como mulher cresci assistindo aos programas da grade das emissoras abertas, construí a minha percepção sobre os comportamentos femininos espelhados nas personagens apresentadas nas telas.

No processo metodológico foram usados fundamentos dos estudos sociais acerca das representações sociais desenvolvidos por Durkheim que foram retomados posteriormente por Moscovici. Seguindo os estudos na área, Jodelet (2009) nos explica 3 formas de subjetificação do sujeito, processo de construção do eu social dos indivíduos. A partir dos estudos feministas de Beauvoir (1970), hooks (2018; 2023), Saffiotti (2004) Butler (2003) e Zanello (2022), conseguimos compreender o processo de construção social da sociedade patriarcal e sexista. Dentro desse cenário também estudamos a comunicação, o audiovisual brasileiro, a teledramaturgia e a minissérie.

Além disso, foi feita a análise crítica das narrativas de três personagens da minissérie *As Cariocas*. A Análise Crítica das Narrativas, conforme Motta (2013), consiste em um processo de observação sobre as estratégias e artimanhas contidas nas narrativas dos *Interlocutores* sobre eventos de interesse humano. Os discursos são desenvolvidos através de um fio, ele faz uma associação a lenda do *Fio de Ariadne* da mitologia grega. A sucessão de acontecimentos que constrói

a linha argumentativa do interlocutor não é aleatória, ele possui contexto social, pragmático e político. Para constituir o seu processo metodológico o pesquisador retoma fundamentos da narrativa estruturalista e empírica.

Motta (2013), define 3 instâncias para analisar o discurso narrativo: 1) Plano de expressão, 2) Plano da estória, 3) Plano da metanarrativa. Plano de expressão: plano dos discursos propriamente dito, enunciados pelo narrador. Plano da estória: plano visual projetado na mente do receptor pelo interlocutor, espaços dos significados cognitivos, espaço para a intriga narrativa dos personagens. Plano da metanarrativa: plano mais abstrato destinado aos motivos de fundos éticos e morais.

O trabalho é dividido em cinco capítulos. No primeiro capítulo, são abordados os conceitos de Representação Social e Imaginário Social: espaços de construção e representação dos grupos sociais na sociedade de Durkheim e Moscovici. Para além dos espaços de grupos sociais, evidenciamos formas de desenvolvimento do sujeito mediante as suas interações sociais através dos estudos de Jodelet. Concluimos o capítulo com uma pesquisa bibliográfica sobre o desenvolvimento histórico do movimento feminista e seus principais teóricos: Beauvoir, hooks, Butler, Saffioti e Zanello.

O Capítulo 2 é dedicado à influência do audiovisual na construção do imaginário social e seu desenvolvimento histórico. Percorremos o caminho da primeira exibição cinematográfica no Brasil até os meios de produção contemporâneos da teledramaturgia brasileira, e inclui: origem, características e impactos das novelas e especialmente as minisséries.

Já, o Capítulo 3 trata da série *As Cariocas* por trás da produção da minissérie, contextualização dos detalhes técnicos da obra; o contexto no qual a obra foi desenvolvida, trajetória do autor e dos diretores dos respectivos episódios analisados.

O Capítulo 4 mostra os procedimentos metodológicos para análise das três personagens da série selecionadas. Para além dos fundamentos explorados no primeiro capítulo, iremos examinar a obra utilizando a metodologia de Análise Crítica da Narrativa desenvolvida pelo pesquisador Luiz Gonzaga Motta.

No último, Capítulo 5, apresentamos a análise de resultados da pesquisa, as conclusões dos objetos analisados e a resposta se a minissérie reforçou os estereótipos de gênero e narrativa sexistas sobre as mulheres brasileiras.

1- REVISÃO TEÓRICA

1.1 Representação Social e Imaginário Social

As pesquisas sociológicas de Durkheim (1895), se debruçaram sobre as representações coletivas e de que forma o homem pode constituir a sua individualidade humana e o seu convívio social. Já Moscovici (1961) retoma as análises do coletivo e adiciona a psicanálise nos estudos sociológicos e as representações sociais na década de 1950.

Segundo Rocha (2014), Moscovici rompeu as barreiras dos grupos de pesquisa de psicanálise e expandiu os conceitos desenvolvidos por ela para a massa. Ele estudou as transformações sociais que esse movimento de inovação ocasionou. Pela perspectiva desenvolvida do pesquisador, o indivíduo não é apenas um receptor dos produtos midiáticos que permanece realizando as representações da mesma maneira. Ele defende que no espaço das representações existe a possibilidade de mudança, pois ela é um produto do contexto na qual foi elaborada.

Historicamente como sociedade, sempre estamos desenvolvendo formas diversas de nos comunicar. Iniciamos nossos registros históricos com as pinturas rupestres (Kierling, Alves, 2012), que segundo o Higa (2023) são datadas de 40 mil AC. Seguimos para o desenvolvimento da língua oral, e para materializar esse aprendizado desenvolvemos a escrita. A escrita foi um marco para os registros históricos, ela permitiu a transmissão do conhecimento através das gerações, e por meio dos papiros, pergaminhos e livros os momentos foram eternizados. Dentro das peças dramáticas gregas, começamos como sociedade a desenvolver narrativas ficcionais que retratam conflitos e dilemas sociais. As obras se desdobram sobre o *mito da criação*, que simboliza um eterno conflito entre as forças obscuras do universo que podem exercer domínio sobre a vontade dos homens.

Sendo assim, percebe-se que os conflitos sociais que permeiam a vivência dos autores podem exercer uma relação de influência direta e indireta no processo criativo da construção de narrativas, e dos discursos abordados em suas obras. A posição social que um indivíduo se encontra, o seu contexto histórico-cultural, exerce influência na forma pela qual os autores enxergam as questões sociais de

seu tempo, e como elas os atravessam. O modo como eles dialogam com os comportamentos e costumes presentes em seu tempo e como eles vão expressá-los.

As representações, que são sempre de alguém, têm uma função expressiva. Seu estudo permite acessar os significados que os sujeitos, individuais ou coletivos, atribuem a um objeto localizado no seu meio social e material, e examinar como os significados são articulados à sua sensibilidade, seus interesses, seus desejos, suas emoções e ao funcionamento cognitivo (JODELET, 2009, p. 697).

Jodelet (2009) nos explica que para Moscovici (1961), as representações sociais são parte do processo de interação do sujeito com o objeto e com o outro. Essa triangulação nos permite concluir que a representação social acontece por meio de um processo de construção de significados, através do sujeito temos um processo de subjetificação. A autora propõe a divisão das representações em 3 esferas: 1) Subjetividade, 2) Intersubjetividade e da 3) Transsubjetividade. A autora reforça que os indivíduos não devem ser compreendidos como seres que se constituem isoladamente.

Vale sublinhar, como é indicado nos ângulos do esquema, que os sujeitos devem ser concebidos não como indivíduos isolados, mas como atores sociais ativos, afetados por diferentes aspectos da vida cotidiana, que se desenvolve em um contexto social de interação e de inscrição (JODELET, 2009, p. 696).

Apesar da análise dos espaços sociais ter a sua parte coletiva das interações partilhadas em sociedade, Jodelet defende que não podemos ignorar o processo de apropriação e construção da autoimagem. Esse é momento no qual o indivíduo constrói a sua narrativa, podemos fazer uma alegoria ao casulo das borboletas, que passam por um processo de desenvolvimento interno para se mostrarem ao mundo. A absorção pode ocorrer de diversas formas, considerando que estamos falando de vivências pessoais, podem ter um cunho emocional ou cognitivo, ocorrer de forma passiva ou ativa.

Para a autora, esses aspectos determinam a esfera da Subjetividade. Ela ressalta que a participação do sujeito no mundo está correlacionada a sua presença física no mundo “A participação no mundo e na subjetividade passa pelo corpo: não há pensamento desencarnado, flutuando no ar” (JODELET, 2009, p. 697).

A esfera da Intersubjetividade se refere às situações de interações entre os sujeitos, espaço majoritariamente dominado pela oralidade, dando espaço para a oportunidade de contribuição para o fortalecimento de representações elaboradas nas interações entre os indivíduos de determinado grupo social. Esses momentos de diálogo permitem trocas entre os sujeitos, nesse espaço podemos ter novas intervenções sobre os costumes e comportamentos, neste ocorre a construção de significados compartilhados.

O espaço da Transubjetividade cruza com a esfera subjetiva e pela intersubjetiva, ela transita entre a relação individual e coletiva. Dentro das representações, ela se encontra diante da intersubjetividade e se refere a tudo que é comum aos membros de um mesmo coletivo social. Como estamos citando espaços coletivos de trocas, podemos rastrear os aparelhos e tecnologias culturais que podem proporcionar o espaço de construção de valores, símbolos, significados e sentidos compartilhados pela sociedade.

Dentro do espaço das representações sociais podemos construir novas narrativas a respeito da forma como identificar os grupos sociais, a representação colabora no desenvolvimento do imaginário social coletivo (JODELET, 2009). Os artistas e autores procuram referências no imaginário social para criar narrativas que dialoguem com o que o público já está acostumado a identificar e entender como pautas de determinado grupo social. Nas representações temos espaço para a construção de novas histórias e sobre uma perspectiva crítica que se afastem dos estereótipos sociais amplamente difundidos.

1.2 Enquadramento

O enquadramento, ou *framing analysis*, é um conceito desenvolvido por Erving Goffman. Hangai (2012) nos explica que os fatos e os eventos sobre os quais alguma consciência se dirige são enquadrados a partir de uma perspectiva individual. Posteriormente, são integrados à experiência da pessoa, após a interpretação e codificação são determinados objetivos de atenção.

Como o processo de codificação e transformação dos quadros ocorre de forma subjetiva, o autor explica que o processo pode ocorrer por meio de duas lógicas. A primeira sendo o esquema primário, esse processo ocorre quando a atividade de atribuir significado não necessita de um contexto prévio. O contexto

pode mudar caso seja acrescentada alguma informação sobre a cena, se tornando um enquadramento primário com tonalidade, podendo ou não alterar o sentido atribuído previamente.

A segunda lógica foi nomeada por Goffman como maquinação, nesse caso existe o propósito de introduzir o sujeito a uma farsa do que está sendo enquadrado. Esse sistema é utilizado quando quem está construindo o enquadramento quer levar o indivíduo a uma situação de engano, conduzir a construção de significado. Quando a farsa é exposta, o esquema retorna ao ponto primário. No entanto, o indivíduo percebe que houve uma manipulação, conforme descrito por Goffman, a elaboração desse enquadramento acaba se tornando uma maquinação.

Hangai (2012) salienta que as coisas são reais de acordo com a perspectiva adotada. Então, a pessoa que realiza os enquadramentos tem que ter a consciência de que o mundo está além da composição do seu recorte. O indivíduo realiza essa construção de significado em paralelo ao mundo que ferve de informações e sentidos. Ademais, toda atividade enquadrada está diretamente relacionada ao seu mundo circundante. Os indivíduos performam no espaço da Transubjetividade, como citado anteriormente, a projeção e construção do “eu”, ocorre quando os sujeitos representam papéis sociais onde o seu sujeito subjetivo o acompanha.

Os quadros da sociedade contemporânea, segundo Alves e Kieling (2012), estão direcionados para o cotidiano dos sujeitos, e na projeção da felicidade eterna. Dentro do desenvolvimento tecnológico podemos editar, através de softwares, as imagens representadas, construir cenas, remodelar corpos. Para os autores o sujeito contemporâneo tem a necessidade de se enquadrar, como uma forma de fuga da realidade, e desta forma se tornam “roteiristas” de suas vidas.

A narrativa não é aquela vivida, mas a estruturada na forma de relato documentado, registrado na sequência de quadros. E não se trata de uma reprodução do momento experimentado, mas de uma representação diegética. De nada adiantaria investir numa recepção, receber os amigos e familiares, dançar, desfrutar desse momento se as imagens não fossem registradas e exibidas, se o momento não fosse exposto no quadro, dentro dos padrões de visibilidade e reconhecimento simbólico ditados pela sociedade contemporânea, à qual nos referiremos como a sociedade da imagem ou sociedade enquadrada (ALVES, KIELING, 2012, p. 66).

A construção de sentidos através das representações sociais, perpassam pela *mimética*, conceito desenvolvido por Aristóteles para explicar o processo de imitação do homem nas suas ações desempenhadas pelos sujeitos no âmbito das interações sociais (ALVES, KIELING, 2012). Pelos conceitos e teorias mencionados acima, podemos concluir que os indivíduos realizam enquadramentos de forma individual e subjetiva. Contudo, os enquadramentos estão condicionados pelos fatores sociais, e em qual realidade esse sujeito está inserido.

Ademais, o interlocutor pode organizar o enquadramento de uma forma estratégica para interferir na construção de significados a fim de atingir o seu objetivo inicial, realizando o processo denominado de maquinação. O sujeito contemporâneo tem a possibilidade, através das redes sociais, de se auto enquadrar e de construir uma narrativa sobre a sua vida cotidiana. Esse mecanismo é utilizado para perpetuar o ideal de felicidade eterna, a perpetuação do que é considerado *Belo*.

Para a imagem da mulher, temos enquadramentos sociais construídos historicamente, eles estão enraizados na estrutura social que perpetuam estereótipos sexistas e patriarcais. Apesar da construção dos significados ser um processo individual, os seres convivem de forma coletiva e partilham acordos sociais sobre os papéis sociais estabelecidos. No tópico seguinte vamos discorrer sobre papéis sociais e estabelecidos na construção da sociedade contemporânea sobre as mulheres.

1.3 A Representação Feminina: Luta e Direitos Sociais

Segundo Zanello (2022) o movimento sufragista tem a sua origem no fim do século XIX e início do XX e a principal reivindicação das mulheres era o direito ao voto. Essa reivindicação inspirou mulheres nos demais países. De acordo com Tosi (2016), no Brasil o direito ao sufrágio, exclusivo para mulheres alfabetizadas e assalariadas, só foi conquistado em 1932, durante o governo Getúlio Vargas.

Posteriormente, segundo Gianvecchio e Gonçalves (2022), em 1946, o voto se tornou direito de todos os brasileiros alfabetizados e maiores de 18 anos. Contudo, apenas em 1985 homens e mulheres analfabetos puderam votar, processo tardio considerando os outros países. Ainda segundo as autoras,

apenas em 1988 na promulgação da “Constituição Cidadã” foi garantida a igualdade entre os gêneros através do Art 5º:

Art. 5º Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:
I - homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações, nos termos desta Constituição; (BRASIL, 1988).

Para além do voto, as feministas buscavam debater sobre as questões profissionais, domésticas e políticas. O movimento feminista brasileiro na década de 1960 se associou aos movimentos de esquerda, de acordo com Buarque de Holanda (2019) para juntarem forças para e resistir ao regime militar.

Enquanto o feminismo daquela hora na Europa e nos Estados Unidos se alimentava das utopias de sonhos e liberdade e transformação da década de 1960, no Brasil a esquerda, incluindo-se as mulheres militantes, se manifestavam numa frente ampla de oposição ao regime (BUARQUE DE HOLANDA, 2019, p. 9).

Mulheres feministas eram, portanto, associadas ao comunismo e consideradas opositoras da moral e dos bons costumes cristãos. Eram consideradas depravadas por buscarem revolução sexual para as mulheres e porque pretendiam se comportar como os homens ao reivindicarem direitos e espaços sociais e de poder que, culturalmente, eram destinados aos homens.

A segunda onda feminista, como apontam as autoras Carmo, Silva e Ramos (2021) ocorreu durante as décadas de 1960 e 1970, dentre as principais pensadoras dessa época temos Simone de Beauvoir. Em seu livro *O Segundo Sexo* lançado em 1949 a autora analisa a situação da mulher na sociedade contemporânea. A autora retorna para o início do desenvolvimento da espécie humana, como a divisão dos papéis sociais eram estabelecidos no período do Nomadismo. Com a mudança do modo de vida para a sociedade sedentária e o início da propriedade privada tivemos uma redistribuição dos afazeres na sociedade, que impactou na distribuição das funções sociais, a mulher ficou mais reclusa aos ambientes domésticos.

A propriedade privada aparece: senhor dos escravos e da terra, o homem torna-se também proprietário da mulher. Nisso consiste "a grande derrota histórica do sexo feminino". Ela se explica pelo transtorno

ocorrido na divisão do trabalho em consequência da invenção de novos instrumentos (BEAUVOIR, 1970, p 74).

A partir desse momento, a mulher dentro da sociedade patriarcal passou a ser considerada uma propriedade do homem. Para além da diferença patrimonial, Beauvoir fundamentada na teoria existencialista de Sartre compreende que “A existência precede a essência”. Dessa forma, as experiências vivenciadas em sociedade moldam os indivíduos. A autora cunhou a frase que marca o movimento feminista “Não se nasce mulher, torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1949, p. 9).

Na década de 1960, a segunda onda debate as ideias desenvolvidas por Beauvoir que abarca pautas como direito ao corpo, questões reprodutivas femininas, direitos trabalhistas, direito ao divórcio e a definição de gênero. Nesse período, desenvolviam teorias que diferenciavam gênero como uma questão biológica, e gênero como um papel social.

Para Zanello (2022), o período determinou que a diferença sexual biológica entre homens e mulheres é inegável, mas em paralelo temos gênero como papel social, no qual uma série de condutas e comportamentos é esperado dos seus correspondentes. Na moral cristã, existem comportamentos esperados para ambos os gêneros, e as cobranças sociais se baseiam nesses princípios.

Na educação fundamentalista cristã a mulher era representada como uma sedutora má, aquela que trouxe o pecado para o mundo. A luxúria sexual se iniciou com ela; homens foram meramente vítimas de seu poder devasso. A socialização dos homens brancos para as considerar as mulheres a sua queda moral levou a desenvolver sentimentos antimulher (hooks, 2023, p. 59).

Segundo hooks, existe um rancor com a figura feminina. A moral cristã concebida pelos colonizadores imperialistas, também trouxeram consigo a concepção da mulher modesta vitoriana, que prezava pela prole e pela reprodução. As mulheres brancas dentro da sociedade patriarcal dos colonizadores eram responsáveis pela administração do lar, e deveriam manter tudo em ordem para o seu senhor, que era o seu marido e também seu dono. Ainda de acordo com a autora, dentro desse sistema as mulheres negras escravizadas eram responsáveis por fazer serviços internos na casa branca. Por esse motivo, o escravizador precisava garantir que ela fosse subserviente, que ela estivesse tão aterrorizada que não fosse capaz de se revoltar com a situação.

As mulheres decentes deveriam ter modéstia, as mulheres negras eram condenadas por serem consideradas depravadas, por terem “cedido” às investidas de seus senhores. Despertavam a ira das mulheres brancas, que não se solidarizavam com a situação das mulheres negras, elas estavam preocupadas com a moral cristã, a sociedade patriarcal e sexista já incentivava a rivalidade feminina.

Não estavam preocupadas com a condição difícil das mulheres negras escravizadas, mas em salvar as almas de homens brancos que elas acreditavam ter pecado contra Deus por meio de acusações de depravação moral. Várias mulheres brancas escravocratas acabaram por denunciar a escravidão porque sentiam-se ofendidas pela barbaridade sexual dos homens brancos. Sentiam-se pessoalmente desonradas e humilhadas por aquilo que denominavam adultério de homem branco (hooks, 2018, p. 56-57)

O fim da década de 1980 registra o início da terceira onda feminista, Judith Butler foi o principal expoente desse período. Na obra *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*, publicada em 1990, a autora defende que as diferenças sexuais e biológicas entre os gêneros também podem ser fruto da construção social. A nossa mente associa os nomes das “coisas” pela associação imagética. Então, nomeamos os aparelhos reprodutores femininos e masculinos de forma comparativa, e se entendia que a mulher não tinha um pênis, que lhe faltava algo.

Bittencourt (2015), nos explica que o feminismo latino não pode se equiparar ao feminismo norte-americano ou europeu, os países possuem estruturas sociais diferentes derivadas do período de colonização. É preciso descolonizar o feminismo desenvolvido nas academias e universidades estrangeiras, o feminismo latino precisa abranger gênero, a raça/etnicidade e as classes sociais (SAFFIOTI, 2004).

No fim da década de 90 Kimberly Cranshaw, desenvolveu estudos na área sobre interseccionalidade. A partir de suas pesquisas monta um documento voltado para auxiliar especialistas nos aspectos que concernem a discriminação racial relativas ao gênero, ela nomeia o problema de interseccionalidade:

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além

disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento (CRENSHAW, 2002, p. 177).

A autora conceitua que os diversos preconceitos estruturais podem convergir e impactar os indivíduos ao mesmo tempo. Os preconceitos precisam ser considerados no desenvolvimento de políticas públicas, nos estudos e pesquisas sociais para não serem invisibilizados e normalizados. Para dentro do movimento feminista, essa linha de resulta na busca por diversidade, para um feminismo amplo que abarque todas as mulheres.

No início dos anos 2000 Saffioti, pesquisadora brasileira, realizou uma pesquisa sobre violência, gênero e patriarcado no Brasil. Através dos dados obtidos na pesquisa da Fundação Perseu Abramo “A mulher brasileira nos espaços público e privado”, a autora escreve a obra *Gênero Patriarcado Violência* em 2004. Ela retorna aos primórdios da sociedade humana e ao conceito de patriarcado, e conclui que o patriarcado em que vivemos ainda é um modelo muito novo e vivo na sociedade. Essa estrutura ultrapassa as barreiras do privado e adentra o espaço público através do Estado. “Do mesmo modo como as relações patriarcais, suas hierarquias, sua estrutura de poder contamina toda a sociedade, o direito patriarcal perpassa não apenas a sociedade civil, mas impregna também o Estado” (SAFFIOTI, 2004, p. 57).

Saffioti explica que para Pateman, a liberdade civil não é universal, ela é masculina e os homens detêm o controle desse mecanismo. O *patriarcado* tem em sua base o *contrato sexual* que permite o livre acesso do homem ao corpo feminino na esfera privada e pública. Concluímos que esse acordo é estabelecido, respeitado e mantido pelos homens. O *patriarcado* não se restringe ao controle do corpo feminino, as esferas das relações sociais e de poder também operam por esse quadro sexista.

Os comportamentos das mulheres, seus desejos e suas *performances* sociais são baseados na moral cristã, como apontado por Hooks (2018). A dominação dos homens sobre as mulheres é naturalizada dentro do patriarcado, e quando as mulheres agem fora do esperado socialmente elas são consideradas transgressoras, elas estão infringindo o contrato masculino e sofrem consequências desse ato. Não é permitida às mulheres autonomia sobre suas

vidas, seus corpos, bem como sua individualidade não é considerada, como citado anteriormente, a liberdade civil é reservada aos homens.

Como o território humano não é meramente físico, mas também simbólico, o homem, considerado todo-poderoso, não se conforma em ter sido preterido por outro por sua mulher, nem se conforma quando sua mulher o abandona por não mais suportar seus maus-tratos (SAFFIOTI, 2004, p. 65).

A violência com os corpos femininos é normalizada, Saffioti (2004) faz um paralelo entre a naturalização das agressões às mulheres com as agressões de pais e mães aos seus filhos, ambas são compreendidas como educativas. Dentro da esfera da violência entre gêneros, a autora demonstra que a sociedade incentiva que os homens exerçam a sua força e virilidade contra as mulheres como uma forma de reafirmação da sua identidade como homem. Enquanto para as mulheres é ensinada a tolerância, então os limites do que deve ser suportado e o que é violência se tornam subjetivo, principalmente nos casos de violência doméstica já que “[,,] os limites entre quebra de integridade e obrigação de suportar o destino de gênero traçado para as mulheres: sujeição aos homens, sejam pais ou maridos” (SAFFIOTI, 2004, p. 79-80).

Pela naturalização da violência contra os corpos femininos, a linha de identificação dos atos acaba se tornando tênue, Saffioti ainda reforça que a violência psicológica, moral e física não está dissociada. Sempre que ocorre a violência física a violência emocional está presente, o reverso não é obrigatório, podemos ter violência psicológica sem a agressão física. Nesse caso, a vítima pode ter mais dificuldade de romper o ciclo de violência por não conseguir identificar a agressão emocional. Como as mulheres são consideradas o sexo frágil são induzidas a acreditar que o homem apenas expressou uma opinião, e que elas compreenderam de forma equivocada, por serem muito emotivas.

A naturalização do feminino como pertencente a uma suposta fragilidade do corpo da mulher e a naturalização da masculinidade como estando inscrita no corpo forte do homem fazem parte das tecnologias de gênero (Lauretis, 1987), que normatizam condutas de mulheres e de homens (SAFFIOTI, 2004 p. 81).

Segundo Carmo, Silva e Ramos (2021) a quarta onda feminista se deu no século XXI, então temos o contexto da internet e redes sociais, a nova forma de

se relacionar e compartilhar histórias e conteúdos gerou uma nova reflexão de como os indivíduos se percebem socialmente. Esse cenário digital também se expandiu para os movimentos sociais. A capilaridade das redes sociais permitiu a difusão das ideias do movimento de diversas formas, como vídeo aulas explicativas, acesso às palestras das pesquisadoras atuais, e mobilização em massa sem sair de fato da sua residência. Vimos um exemplo desse movimento com o *#MeToo*, movimento que tomou força no ano de 2017 quando diversas atrizes de Hollywood denunciam os abusos sexuais cometidos pelo produtor Harvey Weinstein.

Para além da movimentação cibernética, nas duas primeiras décadas do século XXI tivemos a conquista de direitos sociais fundamentais na luta contra a violência contra os corpos femininos. A Lei Maria da Penha nº 11.340/2006, voltada para tipificar e garantir proteção para as mulheres na luta contra a violência doméstica (BRASIL, Lei 11.340/2006). Seguindo a linha de avanços sociais conquistados pela força do movimento feminista, no ano de 2015 feminicídio entra na lista de crimes hediondos pela Lei 13.104/2015, então ele passa a ser inafiançável (BRASIL, Lei 13.104/2015)

De acordo com Arcoverde (2023), no ano de 2023, no primeiro semestre, o Brasil registrou um recorde no número de casos de feminicídio. Foram 222 casos, sendo o maior número registrado desde de 2019. Assim, ocorreu um aumento de 2,6%, em comparação com o mesmo período do ano de 2022, segundo dados do Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP).

Os homicídios contra mulheres de forma ampla também aumentaram em comparação com o ano de 2022. Foram 3.930 casos em 2023 e 3.831 em 2022. O aumento também ocorreu nos casos de estupro, no primeiro semestre de 2023 foram contabilizados 34 mil casos de estupro, um aumento de 14,9% em comparação com o mesmo período do ano anterior (FBSP).

Os dados acima reforçam a confirmação de Saffioti que o patriarcado está presente na sociedade contemporânea e que apesar das lutas e conquistas de alguns direitos sociais, o *contrato sexual* segue presente nas estruturas sociais e no imaginário coletivo. Os meios de comunicação possuem um papel significativo na construção do imaginário social coletivo, através das notícias que informam os brasileiros, pelos programas de entretenimento, pelas histórias dos produtos audiovisuais. Os meios são administrados e pensados estrategicamente para

atingir objetivos dentro das mensagens e significados que seus produtos carregam.

1.4 A Comunicação

Miranda (2017) destaca que o direito à comunicação é o principal dos direitos universais, pois por intermédio dele podemos acessar os outros. Como a comunicação é um direito garantido pela Declaração Universal dos Direitos Humanos, é dever dos meios promover pluralidade e diversidade para superar as desigualdades sociais. A autora explica que para Mattelart, os meios de comunicação têm um papel histórico na manutenção e perpetuação do patriarcado, considerando que nos discursos dos meios as mulheres devem corresponder às necessidades da estrutura de poder mantendo a coesão do corpo social.

Os processos de subjetivação e construção do indivíduo tem influência dos produtos culturais consumidos por ele, as representações são formas de expressão e representação de valores, costumes e crenças sociais. Dentro dos produtos culturais temos a possibilidade de reforçar e perpetuar símbolos e signos sociais através da construção de enquadramentos, que reproduzem estruturas sociais vigentes pelas classes opressoras. Porém, partindo da teoria de que os espectadores não são totalmente passivos sob o conteúdo que consomem, temos espaço para reflexão e problematização das obras que consumimos.

Belisário (2019) destaca que a mídia tem o poder de representar padrões sociais aceitáveis e promover a manutenção da cultura dominante. E, segundo a autora, no noticiário ainda predomina um discurso hegemônico e patriarcal, dando pouco espaço às mulheres vítimas de violência doméstica. Ela constata:

É preciso tocar a ferida, aprofundar as implicações políticas, corporativas e de vida das mulheres e crianças envolvidas e enfim, implementar políticas públicas de apoio às vítimas e de educação para a prevenção de tais violências (BELISÁRIO, 2019, p. 49).

2. A TELEDRAMATURGIA BRASILEIRA

2.1. O Cinema no Brasil

Segundo Hagemeyer (2012), ao longo do século XX o cinema ganhou espaço como forma de entretenimento para a sociedade, as imagens, as cenas, os sons possibilitaram que os espectadores acompanhassem as histórias de uma forma diferente, mais interativa e que estimulava os diferentes sentidos do corpo humano. Assim como ocorreu com o rádio, o surgimento e expansão do cinema gerou desconfianças já que seus impactos no público ainda eram desconhecidos.

De acordo com Wolf (1985), as análises dos estudiosos se desdobram sobre as condições socioeconômicas da produção cultural e intelectual do início do século, as narrativas políticas do mundo pós Primeira Guerra e a industrialização da sociedade pós Revoluções. Dessa forma, os autores da Escola compreendiam que a sociedade deveria ser analisada pelo conjunto de teias que constroem as condições sociais do sistema de poder vigente.

Para o mesmo autor, os estudos resultaram no desenvolvimento da Teoria Crítica. Movimento de contracultura da Teoria Tradicional que era considerada “neutra” em relação à questão de divisão de classes, defendida por Marx. Hagemeyer nos explica que em 1947 no livro *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer definem o termo “Indústria Cultural”, como um sistema dos meios de comunicação usados para manter a alienação da sociedade através dos seus produtos culturais, com o interesse de aumentar os lucros das empresas. Dessa forma, não possuem responsabilidade com o desenvolvimento cultural e crítico dos cidadãos, apenas reforçam e reproduzem os clichês da sociedade de massa.

A Teoria Crítica avaliou o impacto do cinema no imaginário das massas, lançando uma sombra sobre o otimismo iluminista em relação ao potencial da ciência na difusão da cultura e do conhecimento. Cinema, rádio, televisão, eram todos instrumentos de idiotização das massas a serviço do consumo na sociedade industrial (HAGEMEYER, 2012, p. 31).

O cinema, como aponta Hagemeyer (2012), pode ser considerado, com ressalvas, uma fonte de registro histórico, isso porque a forma como uma sociedade é representada nas obras reflete seus valores, costumes, hierarquias sociais daquele momento retratado. Ademais, como vimos pela Teoria Crítica, uma produção cultural pode ter apenas objetivos financeiros em seu

desenvolvimento, e a promoção da cultura ou a representação da diversidade dos povos não é uma prioridade para os envolvidos.

Seguindo essa lógica, as obras são produzidas em determinado contexto histórico e social, os envolvidos nas produções têm crenças, culturas, valores e interesses que estão expressados na construção das narrativas, influenciando diretamente na construção das histórias dos personagens criados. As informações descritas abaixo foram consultadas no site Academia Internacional de Cinema (AIC)³ na matéria “A História do Cinema Brasileiro” de 2019 da autora Katia Kreutz.

No Brasil, o cinema teve início no fim do século XIX com a primeira exibição realizada no dia 8 de julho de 1896, de acordo com o Kreutz (2019). O primeiro filme brasileiro foi captado pelos irmãos italianos Paschoal Affonso e Segreto, eles gravaram a *Baía de Guanabara* em 19 junho de 1988. Os registros desse material se perderam, porém, a data é considerada o Dia do Cinema Brasileiro. A rede de eletricidade limitada impossibilitou a implementação de diversas salas de cinema, a maior parte delas era concentrada no eixo Rio-São Paulo, e exibiam em sua maior parte filmes estrangeiros.

Ainda de acordo com a Academia (2019), o primeiro curta-metragem brasileiro foi *Os Estranguladores* (1908), de Francisco Marzullo e Antônio Leal. A sinopse do curta relata uma história real de dois adolescentes, sobrinhos de um dono de joalheria que são brutalmente mortos por uma quadrilha de contrabandistas. Percebemos que a fonte de inspiração para o primeiro curta foi uma representação de uma história real, que pode ter chegado aos seus autores através dos noticiários, ou pelos seus ciclos sociais, e que a partir desse estímulo da mensagem produziram uma ideia, que resultou no curta.

Nos primeiros anos posteriores à Primeira Guerra as salas de cinema reproduziram em suas maiores partes filmes importados de Hollywood. Segundo Brandão (2021)⁴, Adhemar Gonzaga consolidou em 1930 a indústria cinematográfica no Rio de Janeiro através da criação da produtora Cinédia. Os filmes de maior sucesso do estúdio foram *Limite* (1931), de Mário Peixoto; e *A Voz*

³<https://www.aicinema.com.br/a-historia-do-cinema-brasileiro/> Acesso em 30 de outubro de 2023

⁴<https://www.jb.com.br/cadernob/cinema/2021/08/1032401-o-imensuravel-legado-de-adhemar-gonzaga-para-a-memoria-cultural-do-brasil.html/> Acesso em 30 de outubro de 2023

do *Carnaval* (1933), de Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro, e *Ganga Bruta* (1933) de Humberto Mauro. Nesse período o cinema nacional teve incentivo para ser desenvolvido.

Na década seguinte, voltamos a ter o domínio do Hollywood nas salas de cinema do Brasil, esse período do cinema Americano ficou conhecido como “Era de Ouro”. As produções cinematográficas dos grandes estúdios funcionavam como grandes indústrias empenhadas na venda do *American way of life* que vendia “toda uma ideologia, enfim, fundamental para a sustentação da sociedade capitalista desenvolvida naquela nação e adotada em tantas outras, mundo afora, dentre elas, o Brasil” (GONÇALVES, 2011, p. 79 apud ROCHA 2019, p. 19).

Segundo Jorge (2023), no fim da década de 40, em oposição ao movimento das Chanchada, filmes de comédia de baixo orçamento produzidos em sua maior parte pela empresa carioca Atlântida Cinematográfica, o Estúdio Vera Cruz foi fundado com o propósito de representar a vida cosmopolita Paulista. Francisco Matarazzo em parceria com o seu amigo de infância Franco Zampari fundaram em 1949 a Companhia de Cinema Vera Cruz, segundo o site Sociedade Brasileira para o progresso da ciência, o modelo hollywoodiano (COSTA, 2012) inspirou a criação do estúdio, mas a mão de obra era em sua maioria eram europeus, um exemplo foi o diretor Alberto Cavalcanti.

De acordo com a autora, a Cia operou entre os anos de 1949 - 1954, apesar da sua breve atividade deixou um rico legado quanto a qualidade técnica de suas produções. *O Cangaceiro* de Lima Barreto (1953) foi o primeiro filme brasileiro a ganhar prestígio internacional, sendo premiado em Cannes na sexta edição do Festival.

O surgimento da televisão da década 1950, abre uma nova possibilidade de consumo para o espectador, um fluxo contínuo de conteúdo. O cinema tinha uma sessão com início, meio e fim, já a grade da televisão disponibiliza conteúdos 24hrs para a população assistir.

Em paralelo ao desenvolvimento do Cinema tivemos o desenvolvimento da televisão, no ano de 1950 foi ao ar a Rede Tupi de Televisão⁵, também conhecida como TV Tupi. O projeto foi idealizado pelo jornalista Assis

⁵<https://dibrarq.arquivonacional.gov.br/index.php/tv-tupi#:~:text=dos%20...%20C2%BB-,A%20TV%20Tupi%20foi%20a%20primeira%20emissora%20de%20televis%C3%A3o%20da,revista%20e%20emissoras%20de%20r%C3%A1dio. Acesso em 6 de outubro de 2023.>

Chateaubriand, proprietário da Diários Associados, empresa que na época era responsável por diversos veículos de comunicação (CASTRO, PORTÔ, NUNES, 2018). Como citado anteriormente (GSHOW, 2021), a primeira telenovela transmitida no Brasil foi produzida pela TV Tupi e se chamava *Sua Vida Me Pertence* de Walter Foster (1951), ela passava duas vezes por semana porque os estúdios não tinham capacidade técnica de produção para aumentar as exibições. Nos capítulos a seguir vamos realizar um panorama do audiovisual brasileiro a partir do momento do surgimento da televisão até os dias atuais.

2.2 O Audiovisual no Brasil

O audiovisual no Brasil como, citado anteriormente, teve seu início no setor privado e através dos investimentos financeiros de Adhemar Gonzaga tivemos a construção de um estúdio cinematográfico. Na década de 50 com o Companhia Cinematográfica Vera Cruz possibilitou o aperfeiçoamento técnico dos filmes e reconhecimento internacional com o filme de Lima Barreto. Castro, Portô e Nunes (2018) explicam que, com o início da Televisão, o audiovisual no Brasil tomou novos rumos. Desde de seu início a programação das televisões era voltada ao entretenimento e importaram especialmente profissionais do rádio, que também funcionam na forma ao vivo.

Segundo os autores, o espaço televisivo também proporcionou o surgimento do espaço publicitário dentro das casas das pessoas, que acompanhavam os brasileiros em suas rotinas diariamente, a televisão transmitia a ideia de simultaneidade (HAGEMeyer, 2012). Na década seguinte ao seu surgimento, a entrada da Rede Globo (1965) proporcionou investimentos elevados no setor. Esse processo resultou em um padrão de qualidade inédito na televisão brasileira até aquele momento. Considerando as evoluções técnicas desenvolvidas no período, os autores definem que a televisão pode ser considerada a primeira revolução do audiovisual.

Em paralelo o Cinema passou por um processo de recursos escassos, devido ao fracasso financeiro da Vera Cruz. Então, na década de 60 o movimento conhecido como Cinema Novo teve que realizar adaptações em suas produções. Como os estúdios hollywoodianos não estavam mais às suas disposições, os jovens cineastas voltaram suas produções para a representação do povo e da

cultura popular. O cinema brasileiro ao representar a realidade de seu povo, teve espaço para desenvolver críticas à sociedade (MENDES; ALMEIDA, 2017).

Segundo Castro, Portô e Nunes (2018) a segunda revolução ocorreu com a chegada do *videotape* na década de 60. Como explicado acima, a televisão realiza as suas transmissões de forma simultânea, processo que dava margem para erros e imprevistos. A chegada do *videotape* permitiu o armazenamento dos conteúdos. Essa tecnologia permitiu que a televisão fosse escalada em nível Global.

Quanto ao cinema, foi um prejuízo considerando que a chegada do *videotape* permitiu o desenvolvimento das fitas VHS, os consumidores podiam comprar a fita uma única vez e reproduzir o material em suas casas diversas vezes. Essa possibilidade esvaziou as salas de cinema, mas também possibilitou o uso do cinema como uma fonte educativa, vídeo aulas poderiam ser gravadas exibidas posteriormente em locais de difícil acesso (HAGEMEYER, 2012).

Os autores explicam que a terceira revolução ocorreu no século XXI, 66 anos após o surgimento da televisão. O Youtube em 2005 revolucionou a forma de assistir conteúdos, através das telas dos computadores os usuários poderiam assistir vídeos *on demand*, isso significa que os usuários poderiam escolher quando, como, onde e o que assistir. Essa possibilidade estabeleceu uma nova forma de relação entre o consumidor, produtor e exibidor dos conteúdos. Para além das formas consumo do conteúdo, a plataforma possibilitou que pessoas comuns, profissionais ou amadores postassem os seus conteúdos para o mundo inteiro sem custo.

Para além das revoluções técnicas, temos a percepção dos brasileiros sobre os conteúdos desenvolvidos pela indústria. De acordo com a matéria de Mendes (2016), o *Geena Davis Institute on Gender in Media* realizou uma pesquisa no território brasileiro e concluiu que 73% dos dois mil entrevistados consideram a imagem da mulher hipersexualizada. A pesquisa foi realizada com moradores da cidade de São Paulo, para 69% dos participantes as mulheres ocupam apenas posições tradicionais, enquanto 51% declararam acreditar que o entretenimento reforça a normalização do assédio. Além disso, 75% dos entrevistados consideram que os produtos audiovisuais influenciam opiniões.

2.3 A Televisão Brasileira

Os brasileiros consomem 5 horas e 37 minutos (Kantar Ibope, 2022) diariamente de televisão. A televisão segue sendo a maior fonte de entretenimento para os lares brasileiros. Como o contato com o conteúdo disponível nos canais abertos é diário, os grandes meios de comunicação têm um grande acesso à rotina dos brasileiros. Através dessa aproximação, exercem influência nas pautas sociais que vão ganhar destaque nas coberturas jornalísticas, e possuem domínio na construção da narrativa que é exposta ao público. A possibilidade de construção da narrativa pode conduzir a opinião pública que será formada sobre o assunto divulgado.

De acordo com Hagemeyer (2012) a televisão e os seus conteúdos não foram recebidos de forma positiva pelos acadêmicos, já que seguindo a Teoria Crítica ela seria mais um produto de alienação da indústria cultural. Considerando que a sua criação tinha a premissa de ser voltada para as massas, para entrar nos domicílios dos cidadãos ela precisava dialogar com todos os públicos. Ainda segundo o autor, por esse motivo ela acaba tendo que transformar a sua linguagem acessível para o cidadão com a menor instrução acadêmica, dessa forma ela nivelou “por baixo” a linguagem utilizada em seus programas.

Ao analisar a “indústria cultural”, Adorno e Horkheimer identificavam na televisão a intenção de falar com todos os públicos, o que levava a um nivelamento da linguagem, realizado a partir do padrão mais baixo: algo que fosse compreensível, digamos, para uma criança um pouco letrada (HAGEMEYER, 2012, p. 112).

A base de textos e roteiros das novelas, segundo SILVA (2021), eram importadas da Argentina e Cuba na década de 60, então nos anos iniciais da teledramaturgia os enredos não representavam as histórias do cotidiano dos brasileiros. Esse cenário reforçava as críticas a respeito da qualidade dos materiais produzidos dentro das emissoras. Vale lembrar que as telenovelas bebiam da fonte das radionovelas, que sempre finalizavam seus capítulos com ganchos para instigar o público para retornar no dia seguinte e acompanhar a história.

Segundo o autor, os primeiros atores também vinham dos estúdios das rádios, e tinha dificuldade de atuar para as câmeras. Suas atuações eram um pouco desritmadas já que estavam acostumados com o público apenas escutando

a voz deles, então não coordenaram seus movimentos e expressões para acompanhar a fala.

Nessa fase inicial da telenovela brasileira, em particular no período que compreende os anos 1951-1963, não havia qualidade cênica nas produções. A maioria dos atores eram oriundos do rádio, portanto mantinham, no momento da representação televisionada, a mesma entonação de voz que davam aos textos radiofônicos. Vale notar que o fato de a telenovela ser oriunda da radionovela colocava algumas barreiras que impossibilitavam a qualidade das primeiras produções (SILVA, 2021, p. 5).

Com o passar dos anos e o avanço dos desenvolvimentos tecnológicos a televisão brasileira passou por mudanças e reestruturações, e diversificação de seus produtos. Nos capítulos seguintes vamos discorrer sobre as telenovelas, séries, seriados e minisséries.

2.4 As Telenovelas

As novelas, séries e filmes nacionais eram produzidos dentro dos estúdios das emissoras. A premissa do roteiro é a de relatar as tramas da vida dos brasileiros, com enredos que podem suscitar questões presentes no imaginário social e cultural dos brasileiros, que assim como na Grécia antiga, permeiam as questões existenciais da sociedade brasileira.

Como citado anteriormente, a chegada do videotape no Brasil proporcionou a exibição diária das telenovelas. A primeira telenovela exibida diariamente, segundo Miyashiro (2022), foi *2-5499 Ocupado* de Dulce Santucci em 1963. Esse marco proporcionou a expansão da produção das telenovelas.

Alencar (2005) ressalta que na década de 1960, tivemos uma mudança no enredo das produções, os autores passaram a escrever os roteiros se aproximando da vida cotidiana dos brasileiros. A pioneira nesse formato foi *Beto Rockfeller* (1968) de Cassiano Gabus Mendes. O enredo era inovador por trazer na figura do personagem principal um anti-herói, além de utilizar linguagem coloquial em seus textos, permitindo maior conexão com o público.

Com o passar dos anos as emissoras ganharam espaço e abrangência nacional, e representam um viés do Direito à Comunicação, já que as emissoras operam através de concessões públicas do governo federal. Sendo assim, tem responsabilidade social nos conteúdos que são exibidos em seus canais. Através

da cobertura nacional do sistema de distribuição, elas alcançam os 26 estados do Brasil e o Distrito Federal, estabelecendo um contato diário com os brasileiros.

A telenovela brasileira é uma das mais potentes ferramentas socioculturais existentes no Brasil, pois está intrinsecamente arraigada na sociedade brasileira. Essa forma de expressão cultural é tão grande que já ultrapassou os limites geográficos e, conseqüentemente, levou para outras Nações os hábitos e costumes da nossa sociedade, do nosso povo. (BALBINO, 2016, p.1)

De acordo com a Associação Brasileira de Agências de Publicidade (2023), os brasileiros são os maiores consumidores de TV aberta da América Latina. Com esses dados podemos concluir que apesar da evolução da internet e das plataformas de *streaming* a TV aberta não perdeu o seu espaço.

Segundo Porto (2023), 62% dos brasileiros que têm acesso à internet realizam ele pelo celular, porém o acesso não é feito de forma democrática existe uma diferença de classes. Na classe A, 100% das casas estão conectadas. Nas demais a divisão fica da seguinte forma: B (97%); C (87%); e D e E (60%). Retornando para os dados da televisão, 96, 2% dos domicílios urbanos têm o aparelho, de acordo com os dados fornecidos pela Pesquisa Nacional de Amostra de Domicílios PNAD (2022). Com os dados percebemos que a TV aberta está presente na rotina dos brasileiros de forma diária, de forma mais expressiva que os programas de *streaming* que necessitam do uso da internet, dessa forma os seus conteúdos participam da formação cultural dos brasileiros.

O processo de construção e formação cultural do Brasil se deu pela sociedade escravocrata e pelos costumes cristãos dos colonizadores (Hooks, 2023). Nesse contexto social as mulheres eram vistas como propriedades dos homens, temos que diferenciar o comportamento que era destinado a mulheres brancas e mulheres negras. Essa estrutura social, por exemplo, foi representada pelas telenovelas como *Sinhá Moça (1986)* de Benedito Ruy Barbosa, e *Escrava Isaura (1977)* de Gilberto Braga, ambas retratam o período abolicionista no Brasil, e esse processo ocorre com outras obras do audiovisual brasileiro.

A telenovela mais exportada do Brasil segundo o Gshow⁶ é *Avenida Brasil (2012)* de João Emanuel Carneiro, a vilã Carminha (Adriana Esteves) arquiteta

⁶<https://gshow.globo.com/podcast/novela-das-9/noticia/confira-as-10-novelas-brasileiras-mais-exportadas-e-os-paises-que-mais-compram.ghtml>. Acesso em 17 de outubro de 2023

um golpe para roubar o seu atual marido Genésio (Tony Ramos). Nesse processo os planos da vilã dão errado, mas seu marido acaba morrendo e deixando o dinheiro em posse de sua filha Rita (Mel Maia), uma criança. A vilã engana e recupera o dinheiro da menina e a deixa em um lixão para não ter que lidar com a menina.

Com as informações acima, podemos concluir que as telenovelas passaram por um processo de evolução tecnológica e de narrativa. Para Balbino (2016), as telenovelas vão além do espaço do entretenimento e propõe reflexões sobre situações da sociedade brasileira, esse processo tornou os consumidores brasileiros exigentes sobre o conteúdo consumido por eles.

2.5 Séries, Seriados e Minisséries

O mercado audiovisual brasileiro se inspirou e se inspira nas produções internacionais hollywoodianas, como explicado anteriormente, e importava muitos materiais para exibir em salas de cinema ou televisão. Com a evolução do segmento do audiovisual focaram em produções nacionais. Os conteúdos transmitidos nos programas televisivos obedecem ao princípio da seriedade, isso quer dizer que são apresentados de forma fragmentada. A telenovela, produto explicado no capítulo anterior, possui uma frequência quase diária, atualmente é exibida em 6 dias da semana.

As telenovelas inicialmente eram exibidas 2 vezes por semana, e as narrativas se desenvolviam por meses na grade na televisão. Então, para compreender e acompanhar a trama os telespectadores precisam ver a novela em horários fixos diariamente. Esse modelo de consumo não se encaixa mais na vida contemporânea, o surgimento das plataformas *On demand* mudaram a forma de consumo dos usuários, que preferem escolher o momento em que vão assistir aos programas fonte.

Dentro dos produtos do audiovisual ainda temos a Série, que engloba dois outros subgêneros de ficção: os seriados e as minisséries. Os seriados organizaram suas narrativas com episódios autônomos, mas que de certa forma estão articulados entre si. Dessa forma, a narrativa se desenvolve e se resolve dentro do mesmo episódio, não se estendendo por todo o programa, costumam ter episódios com uma duração entre 30 a 40 minutos (DUARTE, 2015).

Segundo Paiva (2007), as minisséries costumam ser baseadas em obras literárias brasileiras, dessa forma podemos considerar que possuem uma veia mais nacional e representativa da cultura brasileira. Desde de seu início com *Lampião e Maria Bonita* as minisséries trabalham com o desenvolvimento de histórias que refletem sobre a história social e política do país, mesclando a trama com ficção. A representação de histórias brasileiras, possibilita uma identificação maior do público com o produto.

Para o autor as minisséries constituem um “espaço público eletrônico” e através da identificação do público podem ocasionar novos processos de intersubjetividade. Ele também acrescenta que esse movimento gera a criação de um universo simbólico que conflui com a memória histórica na mente dos brasileiros. Ademais as minisséries só vão ar quando estão completamente finalizadas (BALOGH, 2005), evitando que sofram alterações no roteiro enquanto são produzidas.

Para Balogh (2005), por possuírem um formato mais fechado de produção, serem inspiradas em obras clássicas da literatura brasileira e conter um grande trabalho de pesquisa posterior as gravações, as minisséries se consagraram como o “*crème de lá crème* da produção televisiva nacional de ficção”. A autora reitera que elas são exibidas após as 22 horas, e que nesse horário são direcionadas para um público mais seletivo. O nosso objeto de estudo foi exibido nesse horário da grade.

3. A MINISSÉRIE AS CARIOCAS

Esta pesquisa utilizou como fonte o site Memória Globo (2021). Dessa forma, as informações a seguir foram retiradas do portal.

A minissérie *As Cariocas* foi dirigida por Daniel Filho, Amora Mautner e Cris D’Amato, ela foi inspirada no livro de Sérgio Porto (1967) que utilizava o pseudônimo Stanislaw Ponte Preta. O livro de Porto continha seis contos: A Grã-Fina de Copacabana, A Noiva do Catete, A Donzela da Televisão, A Currada de Madureira, A Desquitada da Tijuca e A Desinibida do Grajaú.

De acordo com Ramos (2015), Sérgio nasceu no ano de 1923 em Copacabana, Rio de Janeiro. Iniciou sua carreira profissional na faculdade de arquitetura, mas logo abandonou o curso e se dedicou à atividade de bancário.

Enquanto ainda trabalhava no Banco, iniciou sua carreira no jornalismo, em 1949 escreveu para a revista chamada Sombra. Inspirado pelo personagem de Oswald de Andrade, Serafim Ponte Grande, no ano de 1951 iniciou a usar o pseudônimo Stanislaw Ponte Preta.

Em 1953 foi transferido para a Tribuna da Imprensa, no ano seguinte iniciou estilo satírico e começou a trabalhar na rádio Mayrink Veiga, permaneceu lá por oito anos. Quando precisava tratar de assuntos polêmicos e fazer críticas sociais, Sérgio era sarcástico e usava a linguagem coloquial para ser compreendido pelos leitores. Em 1961 publicou o seu primeiro livro através do pseudônimo, mas ele não parou de publicar livros com seu nome. A obra *As Cariocas*, por exemplo, foi publicada no nome de Sérgio em 1967, no ano seguinte o autor morreu.

Segundo o site Teledramaturgia (2023), a partir do material, os roteiristas adaptaram quatro contos da obra original resultando nos seguintes episódios: A Noiva do Catete, A Atormentada da Tijuca, A Desinibida do Grajaú e a Invejosa de Ipanema. Os produtores realizam uma adaptação nos nomes dos contos originais, como podemos perceber comparando os nomes listados no começo do capítulo com os nomes que de fato foram ao ar.

Para além dos quatro episódios citados acima, foram desenvolvidas mais seis novas narrativas: A Internauta da Mangueira, A Traída da Barra, A Suicida da Lapa, A Adúltera da Urca, A Vingativa do Méier e A Iludida de Copacabana. Os episódios foram escritos por Adriana Falcão, Clarisse Falcão, Cláudia Tajés, Gregório Duvivier e Marcelo Saback, com texto final de Euclides Marinho, a série é classificada como dentro do gênero Comédia.

De acordo com as informações disponibilizadas pela emissora Globo através do portal de Memórias (2021), o elenco foi escolhido diretamente pelo diretor Daniel Filho. Em uma entrevista ao Portal Gazeta do Povo o diretor diz “Muitas eu nem conhecia pessoalmente. Mas todas estariam na lista ‘top ten’ de qualquer brasileiro.”. Percebemos pela fala do diretor que as atrizes, em sua percepção, compõem o imaginário social dos brasileiros no espaço do desejo. O elenco foi composto por Alinne Moraes, Paola Oliveira, Alessandra Negrini, Adriana Esteves, Cíntia Rosa, Grazi Massafera, Fernanda Torres, Sônia Braga, Angélica e Deborah Secco, atrizes com grande prestígio dentro da emissora e com reconhecimento nacional de seus trabalhos.

Segundo o site Teledramaturgia, apenas 4 das 10 atrizes são de fato cariocas, sendo elas Fernanda Torres, Cintia Rosa, Adriana Esteves e Deborah Secco. Grazi Massafera e Sônia Braga são paranaenses, Alessandra Negrini, Angélica, Paola Oliveira e Alinne Moraes são paulistas.

O seriado foi exibido no período de 19 de setembro de 2010 a 21 de dezembro de 2010, todas as terças feiras, no horário das 23 horas com episódios de até 30 minutos. Como citado acima, os episódios e as tramas estavam interligados com os bairros da Cidade Maravilhosa. Então, no início de cada episódio o narrador, Daniel Filho, apresenta o bairro do episódio, contando as características do bairro e suas informações históricas. Após a apresentação do narrador, temos a abertura da série, ao som da música *Bela Fera* do cantor e compositor Pedro Luís, segundo o site Letras de Música⁷.

As personagens da trama se destacam na abertura em um cenário todo branco, com alguns objetos como escadas e bancos, conforme figura 01 a seguir. Elas desfilam neste espaço com roupas de gala, até que no fim da música *Bela Fera* do cantor e compositor Pedro Luis, a personagem do dia se aproxima da câmera.

⁷ <https://www.letras.mus.br/pedro-luis/bela-fera/> Acesso em 4 outubro de 2023

FIGURA 01 - Abertura da série *As Cariocas*

Fonte: GloboPlay

Pela letra da música e pela produção com roupas de gala na abertura, percebemos que a série valorizou ao máximo a beleza de suas personagens principais. Zanello diz: “O que a cultura ensina às meninas é que o corpo é um capital de prestígio social e matrimonial. Ou seja, que a beleza (dentro do padrão eleito como belo) deve ser buscada” (2022, p. 42).

Para Motta (2013), às narrativas são *dispositivos argumentativos* que possuem intencionalidade na produção de significados advindos do interlocutor, que constrói a sua pré - narrativa dentro de um contexto sociopolítico que tem que ser considerado na análise pragmática. O autor também considera que os significados são uma relação: as narrativas estão envoltas em contextos culturais, e a troca que os interlocutores possuem com o meio impactam na construção do seu discurso e na intencionalidade. Então, para construir sentido precisamos compreender como os sujeitos se relacionam com o seu espaço cultural.

Os episódios analisados a seguir estão disponíveis na plataforma de *streaming* oficial da emissora, Globo Play.

4 - PROCESSO METODOLÓGICO

4.1 A Teoria da Narrativa- Narratologia

Para Motta, “Narrar é relatar eventos de interesse humano enunciados em um suceder temporal encaminhado a um desfecho. Implica, portanto, em narratividade, uma sucessão de estados de transformação responsável pelo sentido” (2013, p. 71).

Para o autor, temos que nos atentar à sucessão dos acontecimentos, seja essa sucessão de forma cronológica ou na lógica narrativa apresentada pelo narrador. Podemos ter duas linhas narrativas fáticas ou fictícias, representadas por personagens que ganham vida através dos atores e da dramaturgia.

Motta retoma o conceito de mimética estabelecido por Aristóteles e Platão, que significa imitação, representação do mundo ou recriação. “Mas, ao configurar, o homem vai além do objeto representado, acrescenta algo e, neste ato, apropria-se do mundo” (MOTTA, 2013, p. 72).

Na Teoria da Narrativa, o pesquisador ressalta que narrar é uma atitude, uma ação que possui *Intencionalidade* por parte do interlocutor. Portanto, o narrador possui um objetivo dentro do seu discurso argumentativo, e monta seu discurso para atingi-lo. De forma consciente ou inconsciente as falas do narrador transpassam por crenças, valores, estruturas sociais e assim atua na construção de significados da sociedade, estabelecendo uma correlação com o imaginário social.

A metodologia proposta por Motta em seu livro *Análise Crítica da Narrativa* é inspirada na Fenomenologia, fundada por Edmund Husserl (2005), se baseia na observação dos significados dos objetos analisados, considerando que os significados e sentidos possuem *intencionalidade* advinda do interlocutor, Motta diz:

Os discursos narrativos se constroem por meio de estratégias e astúcias comunicativas que decorrem dos desejos do narrador. Ele recorre consciente ou inconscientemente a operações ardis linguísticos e extralinguísticos a fim de realizar certas intenções: as estratégias narrativas realizam-se em contextos pragmáticos e produzem certos efeitos de sentido de acordo com os *contratos comunicativos* e a *burla consentida* (e compreendida) desses contratos cognitivos (MOTTA, 2013 p. 126).

Neste estudo vamos analisar as narrativas e enquadramentos de três episódios da série: “A adúltera da Urca” (Júlia), “A Atormentada da Tijuca”(Clarissa) e a “Internauta da Mangueira”.

4.2 A Adúltera Da Urca

Júlia (Sônia Braga), a personagem do episódio aparenta ter em torno de 50 anos, faço essa observação baseada na idade da atriz que na época da gravação tinha 60 anos. Ela é destaque na abertura do episódio “A Adúltera da Urca”, como mostra a Fig.02.

FIGURA 02 -Abertura de A Adúltera da Urca



Fonte: GloboPlay

A personagem Júlia é uma moradora do Bairro da Urca, casada há muitos anos com o advogado Kaka (Antonio Fagundes). A série não determina quando aconteceu o casamento, mas fica perceptível que se conheceram na juventude já que foi o único namorado de Júlia. A sinopse oferecida no site oficial da emissora Globo Play é: Júlia é do tipo dona de casa, esposa e funcionária exemplar. Só que ela acaba descobrindo que adorava uma das coisas que mais desprezava: seduzir homens.

Pela curta sinopse, podemos compreender que Júlia é uma mulher casada, que gosta de flertar com homens fora de seu casamento. Como citado na parte introdutória da pesquisa, vamos analisar a narrativa dividindo em 3 instâncias determinadas por Motta (2013) para segmentar os Planos da Narrativa.

Plano da expressão, o episódio se inicia com uma apresentação histórica do bairro da Urca, por fim o narrador introduz a “Heroína de hoje” que aparece fazendo uma caminhada com a sua colega Malu (Regina Duarte) que está narrando as suas experiências extraconjugais para a protagonista, que prontamente discorda das atitudes de sua amiga. Pelo nome do episódio e pela conversa inicial das personagens, percebemos que a trama principal está ao redor da fidelidade e matrimônio, como vimos anteriormente Hooks (2018) explica que esses valores se originam na moral cristã.

Julia (Figura 3) é descrita pelo narrador como “Júlia era tão séria que parecia propaganda eleitoral”, caracterizando-a como uma mulher séria, termo que ela utiliza para se autodefinir. Assim, em seu figurino, encontramos roupas sem decote, vestidos no joelho, blazers, cores claras como rosa claro, unhas sem esmalte e acessórios discretos. Pela narrativa, a vestimenta delinea a identidade da mulher.

FIGURA 03 - Júlia



Fonte:GloboPlay

Como explica Jodelet (2009), as representações são sempre de alguém e têm uma função expressiva. Permitem acessar os significados que os sujeitos atribuem a um objeto localizado no seu meio social e material, e examinar como os significados são articulados à sua sensibilidade, suas emoções, seus desejos e interesses e ao funcionamento cognitivo.

Saffioti (2004) explica que temos contratos sociais vigentes baseados no patriarcado, dentro desse sistema a conduta e performance das mulheres é constantemente usada para mensurar seu valor. Então, as mulheres devem ser modestas para respeitar seus maridos e serem respeitadas. O figurino de Julia transmite essa mensagem, usando tons claros, roupas sem decote ela verbaliza com a sua vestimenta que deve ser respeitada. A autora nos mostra que essa linha narrativa do patriarcado não se sustenta, as mulheres são importunadas independente de suas vestimentas. Esse argumento é utilizado para culpabilizar as vítimas, que na teoria teriam provocado os seus agressores com as suas vestimentas na intenção de seduzi-los.

Em oposição à Júlia, a personagem de Malu, (FIG 4) sua amiga, veste sempre roupas mais coloridas, vermelhas com renda, cor de esmalte vermelho. Mais uma vez a narrativa da roupa presente. Malu nos é descrita como uma mulher sedutora, e suas vestimentas reforçam esse traço de personalidade.

Júlia, que tem Malu como sua confidente, compartilha com ela que suspeita que um sujeito seja o seu admirador e pede ajuda da colega para descobrir. Elas então decidem parar em um bar para observar se o tal homem se aproxima das duas, nesse momento Malu, como no início do episódio instiga sua colega a se abrir para essa oportunidade de viver uma experiência fora do casamento. Ela inclusive dá dicas de como Júlia poderia se comportar para seduzir outros homens, sorrindo, mordendo os lábios, cruzando as pernas, performances que na visão de Malu deixariam os homens cientes de seus interesses neles.

FIGURA 04 - Malu e Júlia



Fonte: GloboPlay

Nossa personagem principal sai pelas ruas da cidade para testar se está mesmo sendo seguida por esse admirador, e ele de fato a segue sua trajetória até uma livraria, quando **o narrador** interrompe: “Pra disfarçar o nervosismo ela folheou um livro, era sobre uma sirigaita chamada Capitu. Julia não entendeu nada mais gostou”.

E ela começa a pensar que o tal admirador poderia ser o seu vizinho, e apesar de se considerar uma esposa fiel ela vê a sombra do homem pela janela da casa dele, e sente desejo por aquele homem, mesmo sem saber qual seria o seu rosto. Julia chega mais cedo do trabalho e escuta uma conversa estranha do seu marido Kaka ao celular:

Kaka: Eu também preciso te ver, mas a gente tem que ser mais discreto. Cê não pode ficar ligando aqui pra casa, manda um torpedão pelo celular que eu ligo de volta.

Julia entende que seu marido está tendo um caso, e o narrador faz uma interferência que confirma essa conclusão dela:

Narrador: Júlia era uma mulher séria mais não era burra, claro que tinha periquito comendo alpiste fora da gaiola.

A personagem se desaponta com o suposto caso do marido, já que ela não imaginava que ele seria capaz de enganá-la depois de anos de casamento, acreditava que ele tinha o mesmo princípio moral que ela, o da fidelidade. Ela sai do trabalho e é perseguida pelo seu admirador até a porta de sua casa, e quando vai até a janela para ver se ele ainda está aguardando-a na portaria ela observa que o seu vizinho também a observa.

Narrador: Julia viu que seu admirador não era um só, ela estava bombando mais que loira oxigenada na torcida do Flamengo.

A personagem escuta uma ligação de seu marido e acredita que ele está falando com a amante, mas na verdade ele está falando com um detetive que contratou para vigiar a esposa. Nesse momento da trama, percebemos que o admirador de Júlia foi uma invenção do marido dela, para saber como ela se portaria em uma possível situação semelhante a essa. O casal se entende e acabam resolvendo as suas questões e a história termina com Julia grata pelo seu relacionamento.

Somos introduzidos ao conflito quando Júlia recebe um telefonema estranho em seu trabalho, um admirador secreto liga e segue diálogo:

Admirador: Julia?

Júlia: Sim, ela mesma quem deseja?

Admirador: Quem deseja obviamente sou eu, mas a pergunta mais importante é o que deseja? e a resposta é você! Eu te desejo, eu e todos os homens de bom dessa cidade

Julia: Eu posso por gentileza saber quem é você além de um eu?

Admirador: Um admirador

Julia: Pois eu além de eu, sou uma mulher muito bem casada que não tem tempo pra nenhum tipo de sem vergonhice de nenhum tipo de você.

A partir desse momento, a trama toma ares de suspense, existe um mistério a ser desvendado, quem é o admirador?. Para além do suspense da identidade do admirador, Júlia é retirada de seu contexto habitual do casamento, e é surpreendida com um cortejo externo, e fica em dúvida do motivo de isso estar

acontecendo. Na sua visão ela era uma mulher seria muito bem casada, que não dava espaço para esse tipo de ousadia alheia.

Percebemos nos pensamentos da personagem que ela faz uma divisão entre as mulheres que “dão motivos” para serem cortejadas e outras, como ela, que não dão espaço. Considerando os estudos de Zanello (2022) sobre o dispositivo amoroso, existem mulheres que estão na prateleira e estão esperando e *performando* para serem cortejadas e mulheres que por já estarem em um relacionamento não esperam essa abordagem dos homens. Por ser “muito bem casada” Júlia considera uma ofensa que outro homem tenha a cortejado.

Júlia, passa a se sentir insegura já que existe um homem que a observa, e se preocupa com a sua integridade, porque desconhece as intenções desse homem. Em contraponto, a sua colega Malu incentiva que a colega se encontre com esse rapaz, para viver uma nova experiência.

Malu e Júlia são construídas em oposição desde da primeira cena do episódio, na qual elas caminham pela mureta da Urca e expressam os seus valores sobre o matrimônio. Malu é a favor de ter casos extraconjugais e não considera isso uma traição, ela considera uma liberdade e diversificação sexual, considerando que em um casamento se deve ser fiel ao mesmo homem. Os valores expressos por Malu vão contra a moral cristã que prega a modéstia feminina, o respeito aos votos do casamento, e a repressão à liberdade sexual feminina (BORELLI, 2004).

Nas interações de Julia com o seu marido Kaka, percebemos que ele conversa com ele sempre em tom de desconfiança. A personagem presenteia o seu marido com um livro que ele não gosta, e ele retorna com a seguinte frase “Tá querendo se desculpar por alguma coisa que você fez”, como se ela estivesse escondendo algo, em outra oportunidade o marido solta em tom de provocação que ela estava “pensando no outro”.

O conflito moral presente no episódio permeia a fidelidade, comportamento social esperado de uma mulher casada, monogamia e casamento. Como estamos construindo a trama de um caráter mais abstrato sobre preceitos morais, passamos a terceira instância de Motta, espaço de construção do Plano da Metanarrativa. Como destaca Saffioti, o patriarcado está presente em todas as esferas das relações sociais, a dominação masculina sob o corpo feminino é compreendido como uma posse de seu parceiro. Controlar a sexualidade das

mulheres garante a fidelidade ao seu marido “Um dos elementos nucleares do patriarcado reside exatamente no controle da sexualidade feminina, a fim de assegurar a fidelidade da esposa a seu marido” (SAFFIOTI, 2004, p. 51)

Borelli (2004), retoma as origens do Adultério como crime na sociedade ocidental, a igreja cristã no período medieval consagrou os preceitos da monogamia, a indissolubilidade e a união heterossexual. Porém antes desse período, o adultério poderia ser resolvido no homicídio, o direito romano resguardava os maridos legalmente. Já no Brasil, desde de 1830 o adultério está catalogado como crime civil, a punição previa detenção de 1 a 3 anos. O código penal passou por mudanças, mas a autora defende que essas mudanças visavam a preservação dos bens já que filhos ilegítimos das mulheres bagunçaram as divisões patrimoniais.

Com essas considerações a autora defende que a fidelidade era considerada em segundo plano pelos juristas, e que a questão reprodutiva do corpo feminino que era a mais importante, para não gerar uma descendência ilegítima.

Portanto, o elemento central da relação conjugal era a manutenção do direito masculino sobre o corpo feminino, indicando que as relações sexuais adulterinas eram consideradas “perigosas” de cunho reprodutivo (BORELLI, 2004, p. 16).

Com os estudos de Saffioti, Borelli, Beauvoir e Zanello, percebemos que a utilização do termo adúltera, traz uma série de significados históricos e sociais sobre o que se espera do comportamento dessa mulher. Porém, na trama percebemos que a conduta da personagem não nos leva a entender em momento algum que ela tem um caso extraconjugal, e mesmo assim ela tem que provar para o seu marido que não tem um amante porque o mesmo tem ciúmes dela e desconfia dela. O ciúme do marido é justificado na narrativa do amor, naturalizando e romantizando a posse que os homens exercem sobre as mulheres na sociedade patriarcal.

Como Plano de fundo, temos a idade da nossa personagem que está na faixa etária dos 50 anos, ela não demonstra nenhum sinal de envelhecimento, permanece com os seus longos cabelos pretos sem nenhum sinal de fio branco, apesar de seu marido já ter os cabelos totalmente brancos, e o casal se conheceu quando ambos eram jovens. Para além das características físicas, Julia segundo

o narrador é desejada, o desejo sexual para as mulheres é construído a partir do que é considerado *Belo* dentro dos padrões sociais vigente (Zanello, 2022).

Belisário (2020), nos propõe uma reflexão sobre o envelhecimento feminino contemporâneo, teóricos defendem que na sociedade existe um culto ao corpo, os padrões estéticos considerados belos se referem a juventude, peles lisas sem rugas, cabelo pigmentados, corpos magros e ativos. Dentro dessa exigência estética não existe espaço para representar o envelhecimento nas mídias, os idosos se tornam invisibilizados nesse processo e o envelhecimento passa a ser considerado vergonhoso “novos tabus e pudores converteram a velhice num estado corporal vergonhoso” (SIBILIA,2012, p. 83 Apud BELISÁRIO 2020).

A autora nos explica que para Debert, os controles sociais sobre a mulher nesse período são afrouxados já que ela não possui mais a função reprodutiva na sociedade, e como vimos anteriormente o *patriarcado* domina o corpo feminino para garantir o controle das questões reprodutivas. Realizando uma breve comparação, esse episódio não possui agressão física com a personagem, mas nos episódios a seguir tiveram.

4.3 Atormentada Da Tijuca

A atormentada é Clarissa (Paola Oliveira), idade aproximada de 30 anos, moradora do bairro da Tijuca, Zona Norte do Rio de Janeiro (figura 5). Observem o termo: atormentado, no dicionário Aurélio (2007), significa: *que sofre tormentos ou tortura; torturado*. O título deste episódio utiliza o adjetivo atormentada para se referir a condição da personagem. “Analisar narrativas é observar a forma como ocorre a construção de significados” (MOTTA, 2013). Neste caso a personagem é considerada “atormentada”, pela quantidade de importunações, assédios e agressões que vai passar por conta dos homens, a série compara toda a situação vivida pela personagem com uma tortura.

Armiliato e Alves (2019), nos explicam que a violência psicológica tem camadas complexas, visto que em diversos casos as vítimas têm dificuldades de reconhecer que estão sendo agredidas. Quando conseguem questionar os comportamentos de seus parceiros, se essa forma de convivência estaria correta, são descredibilizadas e não apenas por seus parceiros, como explicado neste

trabalho a violência masculina é normatizada na sociedade em geral, Saffioti (2004).

As autoras nos datam que em 2007 a Psicanalista Stern, determina como *gaslight* um jogo de poder, que pode está presente em diversos ambientes, no caso de nossa personagem no ambiente profissional. O abusador, que detém mais poder dentro daquela hierarquia, exerce uma manipulação psicológica com a vítima para que ela duvide de si mesma.

FIGURA 05- Clarissa



Fonte: GoboPlay

No episódio disponível no Streaming oficial da emissora, o Globo Play, temos acesso a seguinte sinopse: Clarissa é recém-divorciada e não tem a menor paciência para cantadas. O único homem que não despreza é um amigo professor de dança. Em determinado momento, ela resolve acabar com o assédio que recebe dos chefes e colegas de trabalho.

Na primeira cena acompanhamos a personagem se dirigindo ao trabalho em um transporte público quando sofre assédio sexual e reage. Segundo o narrador, ela “fez justiça com as próprias mãos” quando assediada, empurrando o seu assediador com uma cotovelada. De acordo com o Fantástico (2022), 97% das mulheres brasileiras entrevistadas já sofreram algum tipo de assédio dentro do transporte público, dados do Instituto Patrícia Galvão. Percebemos que a cena retrata o cotidiano das mulheres brasileiras com verossimilhança.

O narrador segue caracterizando a protagonista e explicando que ela teve péssimas experiências com homens em sua vida, já que, em sua maior parte, era

assediada. Na história de Clarissa, enquanto temos as primeiras cenas do personagem aparecendo para o público, o narrador generaliza e mostra características que considera abranger todas as mulheres tijuicanas.

Narrador: A mulher tijuicana é uma espécie de mineira do Rio de Janeiro, recatada, tímida, a tijuicana entre 4 paredes da de 10 em muita garota por aí.

Aqui uma fala com conotações sexuais e preconceituosas sobre a vida privada da personagem, pressuposição que recai sobre todas mulheres moradoras do bairro da zona norte carioca. Os discursos são construídos através de estratégia e intenções por parte do interlocutor, mas para a construção de significados ser efetiva o mesmo precisa estabelecer um relacionamento com o receptor (MOTTA, 2013). Deste modo, podemos perceber que na cena inicial o narrador insere elementos sexistas a respeito das mulheres na construção de seu discurso para estabelecer conexão com o seu público. Como vimos em Beauvoir (1970) a mulher dentro da sociedade patriarcal é considerada uma propriedade do homem.

Na sequência temos um *flashback* de uma violência doméstica, a série não explica o motivo daquela briga entre o casal especificamente, o contexto dessa briga não é importante e sim o fato de parecer algo recorrente entre o casal. Através das falas dos personagens Clarissa e Heitor entendemos que não é a primeira briga do casal, mas que foi a briga final já que ela verbaliza que seria a última vez que o marido bateria nela. Ao introduzir o recurso do flashback da briga, a intenção do discurso é contextualizar a vida da personagem (MOTTA, 2013), e explicar como ela acabou pegando de acordo com as palavras do narrador “antipatia dos homens”.

Não fica claro o que foi dito pelos personagens, mas percebemos pela ambientação e representação dos atores que estamos em uma briga devido às expressões exaltadas.

A primeira fala que conseguirmos escutar é de Heitor:

Heitor: Você não vai falar assim comigo, mas não vai mesmo!

O personagem parte para a violência física contra Clarissa, desferindo um tapa em seu rosto. Com a força do tapa ela cai e se apoia na mesa da sala de jantar. Ela se levanta e enquanto se dirige ao seu marido para se defender e fala:

Clarissa: E você, é a última vez que você me bate Heitor.

Seguimos acompanhando a cena do casal brigando, Clarisse segue se defendendo de seu marido que dá um soco em seu rosto e que a joga contra a bancada da cozinha. Heitor agride a sua esposa enquanto a chama de “Vagabunda”.

Ela olha para a bancada e avista uma faca, (figura 6) pega ela e a usa para a sua defesa e diz:

Clarissa: Então aproveita e acaba comigo de uma vez.

FIGURA 06 - Clarissa pega uma faca para se defender



Fonte: GloboPlay

Nesse momento temos uma interrupção do narrador que fala “Nesta cena patética e desnecessária, fim do casamento”. A personagem aparece tocando a campainha da casa de sua mãe, Taci (Denise Dumont). Enquanto ela entra na casa da mãe temos mais uma intervenção do narrador que descreve a mãe da personagem “Uma mulher exuberante, cujo maior orgulho foi ter sido, na juventude, uma das musas da pornochanchada”.

Em diversos momentos do episódio Clarissa tece comentários negativos aos comportamentos de sua mãe, como vimos acima o narrador a descreve como exuberante. A personagem da Taci é construída de forma pejorativa na obra, já que ela foge do comportamento esperado de uma mulher na sociedade sexista, ela explora a sua liberdade sexual e tem esse ponto bem resolvido consigo mesma, realizando uma fuga do controle do *patriarcado* (SAFFIOTI, 2004). Sua personagem faz um efeito de oposição com Clarissa, ela gosta de sair, dançar, ter diferentes namorados, e se orgulha de ser “mulher objeto”. Novamente a minissérie aborda a estrutura comparativa entre mulheres, reforçando a rivalidade feminina.

Como a personagem retornou para a casa da mãe, recebe a visita de seu amigo de infância Gilberto (Gabriel Braga Nunes), professor de Salsa, que consola

a amiga. O narrador comenta sobre a vida de Gilberto, que ele sempre teve gosto pelo balé e sonhava em se apresentar nos palcos de Companhias famosas em Moscou, a forma como o comentário é feito e a interação dos amigos nos faz acreditar que ele é gay. Ela vai em uma das aulas de seu amigo, e ao retornar para casa sofre uma tentativa de estupro em um beco escuro de seu bairro, sendo salva pelo seu amigo Gilberto.

Na sequência do episódio, vemos o ambiente de trabalho dela. O chefe tem uma postura que a intimida já que ela está sentada e ele em pé. Enquanto ele puxa assunto sobre as demandas de trabalho, ele segue analisando Clarisse, sua roupa, sua postura, até o momento que a personagem se sente desconfortável e puxa sua saia mais para baixo, já que seu chefe estava olhando as suas pernas (Figura 7).

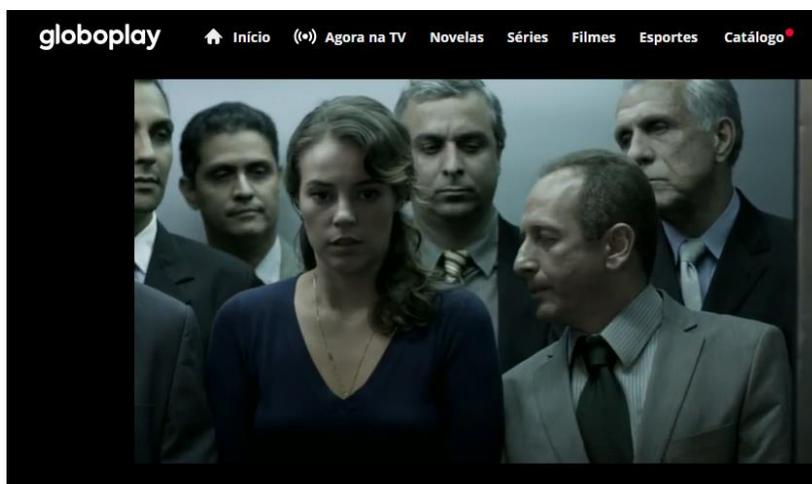
FIGURA 07- Clarissa abaixa sua saia



Fonte: Globo Play

Clarissa entra em um elevador no escritório, repleto de homens e se sente insegura e desconfortável por ser a única mulher no ambiente, (figura 8).

FIGURA 08- Clarissa se sente desconfortável no elevador



Fonte: Globo Play

Com a situação de constantes importunações de seus colegas de trabalho, ela se revolta e desabafa com a sua mãe dizendo que com a notícia de seu divórcio todos os seus colegas acreditavam que ela estava desesperada para ir pra cama com eles. Sua mãe pontua que em sua época era de forma semelhante assim que ela se tornou viúva. Mesmo com anos de diferença percebemos que pouco mudou na interação entre as personagens, o patriarcado mantém as suas estruturas firmes na convicção de que os corpos das mulheres estão disponíveis para os homens (SAFFIOTI, 2004)

De volta ao ambiente de trabalho, a funcionária é chamada para uma reunião privada na sala de seu chefe. Ele inicia conversa falando que precisa conversar com ela sobre o seu comportamento, que ela seria “arredia”, que não aceita os convites dele para jantar e que essas recusas dificultariam os relacionamentos entre os colegas de trabalho. Nessa cena temos um caso explícito de Gaslight, o abusador tenta subverter a narrativa e utiliza de seu cargo na empresa para coagir a personagem, (ARMILIATO, ALVES, 2019).

Novamente seu chefe realiza assédio sexual com ela, tocando em seu rosto, se aproximando de forma incisiva dela, a colocando contra a parede. Nesse momento Clarissa reage ao seu assediador e dá uma joelhada entre as suas pernas, porém a cena “retorna” e fica claro para o telespectador que estávamos vendo uma vontade consciente da personagem e não o real acontecimento. Após

o episódio, ela se encontra com o seu amigo que assim como ela está indignado com a situação, ela fala “Quando eu era casada, ele nunca teve coragem de ter esse tipo de conversa para cima de mim”.

A fala dela instiga uma ideia em seu amigo, ela fingir que estava em um novo relacionamento para voltar e não ser incomodada pelos seus colegas, assim como quando era casada. Buscando paz e respeito a personagem a partir daí adota uma série de comportamentos que fazem os seus colegas entenderem que ela está em um relacionamento sério. Ela simula conversas com o seu suposto namorado, recebe presentes em seu trabalho, muda a sua forma de se vestir. “Comportamentos esperados de uma mulher que está *performando* seu papel de comprometida” (ZANELLO, 2022).

Acreditando no novo relacionamento de Clarissa seus colegas passam a não fazer mais convites inapropriados. Ao perceberem que ela já havia sido conquistada e que seria território de outro homem, passam a respeitar não a personagem, mas a ideia de que existe outro homem na vida dela, e por respeito a esse homem não a assediam mais.

Enquanto as mulheres tem liberdade de escolher fazer sexo com homens que têm relacionamento com outra mulher, os homens com frequência não demonstram interesse sexual por mulheres que têm parceiro. Ou constantemente concedem poder ao homem com o qual a mulher tem relação, até mesmo indo ao ponto de buscar aprovação para o envolvimento deles (Hooks, 2015, p. 114-115)

Clarissa vai agradecer o seu amigo Gilberto pela ideia e que com ela voltou a ter paz em sua vida, nessa oportunidade ele se declara para ela. Apesar de em todo o episódio a personagem verbalizar que não quer saber de homens, ela decide viver esse romance com o Gilberto, e a história finaliza com eles vivendo uma paixão.

Motta propõe 3 instâncias de planos para listarmos a narrativa, vamos iniciar pelo Plano da Expressão. De acordo com o dicionário Aurélio (2007), o termo antipatia significa: *Aversão espontânea e instintiva; repugnância*. Quando o narrador constrói o seu discurso utilizando a palavra antipatia, que vimos acima tratar de uma repulsa instintiva, podemos compreender que seu argumento é que ela tem essa aversão de forma natural ao sexo oposto. Contudo, pelas cenas exibidas até esse momento do episódio Clarissa foi vítima de diversas agressões que originaram seu medo de homens.

No seu ambiente profissional, assim que a notícia de seu divórcio se espalha a personagem passa a sofrer assédio sexual de seu chefe. A Lei 10.224 de 15 de maio de 2001, tipifica assédio sexual:

Constranger alguém com o intuito de obter vantagem ou favorecimento sexual, prevalecendo-se o agente da sua condição de superior hierárquico ou ascendência inerentes ao exercício de emprego, cargo ou função (BRASIL, 2001)

Para Motta (2013), o Plano da estória é a parte em que encontramos o conflito da trama, no caso de Clarissa seria o assédio sexual dos seus colegas de trabalho, em particular do seu chefe. No desenvolver desse conflito a personagem precisa mentir, inventar uma outra realidade para conseguir não ser mais assediada.

Dentro da sociedade machista patriarcal, uma mulher solteira está disponível na *prateleira*, pois culturalmente a imagem de uma mulher que obtém sucesso ou encontrar a felicidade está atrelada a conquistar um homem. Então, se ela já não se encontra dentro de um relacionamento, por essa lógica, está de volta à *prateleira* para ser resgatada pelo seu *príncipe encantado* para que possam “viver felizes para sempre”, e até realizar essa conquista ela estará infeliz (ZANELLO, 2022).

Essa cultura perpetua a ideia de que as mulheres estão sempre disponíveis para serem cortejadas pelos homens, e que devem receber esses cortejos como um sinal positivo de desejo, afinal de contas seria um sinal de boa classificação na *prateleira*, o dispositivo amoroso causa uma terceirização da autoestima das mulheres, eles se bem e belas a partir da validação dos homens ‘Sua autoestima é construída e validada pela possibilidade de “ser escolhida” por um homem’ (ZANELLO, 2022, p. 42).

Na cena em que a personagem retorna da aula de salsa de seu amigo ela sofre uma tentativa de estupro, na qual ela é salva por Gilberto. Nessa cena temos o retrato de uma situação grave da sociedade brasileira, no primeiro semestre de 2023 foram registrados 34 mil casos de estupro e estupro de vulnerável, dados do Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP) disponibilizados no site

GloboNews (2023)⁸. Para Miranda (2017), esses dados refletem a cultura do estupro, uma cultura de normalização da violência de gênero que intitula o corpo das mulheres como objetos de domínio do homem. A pesquisadora chama atenção para a forma como os meios de comunicação trabalham as notícias de violência, as narrativas por muitas vezes são construídas na culpabilização da vítima.

Dentro desse espectro de violências e agressões, Clarissa em muitos momentos não reflete sobre elas, não tem tempo de processar os acontecimentos. Após a cena da tentativa de estupro, acompanhamos a personagem no dia seguinte se direcionando ao trabalho, tendo que seguir com as suas atividades como se nada tivesse acontecido. Para Bandeira (2017), a violência contra as mulheres possui camadas sociais que a transformam em “uma força social”, que delimita e organiza as relações de poder, as ações coletivas e as relações sociais de forma ampla.

A quem se dirige a violência em nossa sociedade? No geral, identifica-se o corpo feminino considerado como ‘espaço preferencial’, não apenas pelo volume de assassinatos de mulheres que vem ocorrendo nas últimas décadas, como também pelo grau de barbárie ao qual tem sido submetido (BANDEIRA, 2017, p. 21).

A personagem não recorre a nenhum meio legal para prestar queixa sobre a violência doméstica, assédio sexual no trabalho e nem a tentativa de estupro, em todas as ocasiões Clarisse segue a sua vida e rotina. Quando ela conta para Gilberto sobre o assédio que sofreu de seu chefe, ele comenta que caso ela denunciasse poderia ser demitida por justa causa, porque dentro das empresas essas denúncias acabam sendo silenciadas, e as funcionárias que denunciam ficam prejudicadas.

De acordo o portal Bom dia Brasil (2023), no ano de 2023 o Ministério Público do Trabalho recebeu 8.458 de denúncias de assédio sexual e moral para o período de janeiro a julho. Os registros de assédios sexuais isolados contabilizam 831 casos. A série foi produzida no ano de 2010 e o assédio sexual segue sendo um problema da estrutura social do Brasil. A empresa Caixa

⁸https://g1.globo.com/politica/noticia/2023/11/13/brasil-registra-722-feminicidios-no-1o-semester-de-2023-maior-numero-registrado-desde-2019-em-serie-historica.ghtml?UTM_SOURCE=whatsapp&UTM_MEDIUM=share-bar-app&UTM_CAMPAGN=materias. Acesso em 18 de novembro de 2023

Econômica Federal, firmou um acordo com o Ministério Público Federal no qual vai ter de pagar 10 milhões, por danos morais coletivos, por ser conivente com práticas de assédio moral e sexual dentro do banco (SANT'ANA, 2023).

Percebemos que o conselho de Gilberto não estava errado, já faz parte da consciência popular que os atos de violência contra as mulheres serão negligenciados, normalizados e os agressores saem impunes.

4.4 A Internauta Da Mangueira

Nossa personagem principal é a Gleicy (Cintia Rosa), figura 9, com aproximadamente 30 anos, negra, cabelos crespos castanhos, olhos também castanhos. Ela é moradora do bairro da Mangueira, conhecido pela tradicional escola de samba que leva o mesmo nome do bairro, além de ficar ao lado do Maracanã, estádio oficial do time Regatas do Flamengo.

FIGURA 09- Gleicy



Fonte: GloboPlay

No episódio disponível no *Streaming* oficial da emissora, o Globo Play, temos acesso a seguinte sinopse: *A bela Gleicy é casada há dois anos com*

Armando. Mas ele reclama que ela não sai do computador. É que Armando nem imagina que a esposa deixa os homens loucos pela internet!

Na cena inicial do episódio acompanhamos Gleicy caminhando na rua da comunidade, a personagem é apresentada com a câmera subindo pelas suas pernas, mostrando a sua roupa, um vestido curto de malha estampado. Ela encontra um ex namorado Leleco e conversam rapidamente:

Leleco: Gleyci quanto tempo
Gleicy: Quanto tempo hein Leleco
Leleco: Nossa você tá uma gata

Ele vê a aliança no dedo da personagem

Leleco: Nossa você agora está com dono
Gleicy: Quem tem dono é cachorro

A personagem se afasta e vai indo embora enquanto leleco tenta impedir:

Leleco: eieieieieiei
Gleicy: Cê achava que eu ia ficar te esperando Leleco, cê nunca quis nada sério comigo
Leleco: Não vem bancar uma de mulher séria que você sempre gostou de uma doidera
Gleicy: Eu não preciso bancar uma mulher séria, eu sou uma mulher séria, aliás bom te ver.

A personagem parte na sua caminhada e enquanto o narrador caracteriza a personagem

Narrador: O nome dela é Gleicy, tão bonita que a especialidade dela é deixar a mocidade louca. Pra infelicidade geral da Nação Gleicy era casada há dois anos com o Armando ... Armando deu uma de macho à moda antiga e pediu a ela que deixasse de trabalhar fora, só trabalhasse dentro.

Novamente a série utiliza o termo “mulher séria” para definir uma personagem como no caso de Júlia, ou desqualificar, no caso de Gleicy. Os diálogos nos permitem compreender que dentro do universo que estamos inseridos, temos duas divisões impostas para as mulheres. Mulheres sérias que merecem respeito, e mulheres não sérias que gostam de uma “doidera” que não merecem respeito. Porém esse argumento do *patriarcado* não se sustenta quando comparamos as narrativas desenvolvidas dentro da série, Clarissa não foi respeitada, tampouco Julia mesmo sendo consideradas sérias.

No episódio, seguimos com a introdução de Armando (Eduardo Moscovis), um comerciante local e torcedor fanático do Flamengo. O personagem solicitou que a esposa trabalhasse apenas em casa devido ao seu ciúme, e para complementar a renda, a personagem faz bicos de digitadora. Na fala do narrador, ele já introduz a ideia de que Armando é um homem antigo, e que não permite que a mulher trabalhe fora de casa, porque estaria longe de seu controle, podendo interagir com outros homens. Como explicado por Beauvoir (1970), quando o conceito de propriedade privada surgiu, os homens entenderam que as mulheres também poderiam ser propriedades. Armando exerce essa dominação em Gleicy, já que não permite que ela trabalhe fora de casa.

Na primeira cena de interação do casal eles estão jantando na cozinha de sua casa, o marido conta que foi surpreendido por um fiscal no seu comércio e como tinha irregularidades o fiscal iria multá-lo. No entanto, antes ele ofereceu uma possibilidade de suborno para Armando, que recusou prontamente se dizendo um homem de princípios, e que essa atitude era impossível por conta disso. A narrativa passa a ser elucidada a partir da perspectiva de Armando, onde temos insights sobre seus princípios, sua visão de mundo e valores.

Para Motta (2013), o personagem deve carregar a ação, passar por uma trajetória de início, meio e fim, e acompanhamos a narrativa através dele, para que os receptores se identifiquem com ele, temos que conhecer ele, entender como ele pensa e o que o motiva. Nesse caso só conhecemos Armando, podemos presumir que apesar do título do episódio quem irá conduzir a ação e passar por um conflito será o marido da personagem. O protagonismo será totalmente dele, e a nossa personagem passa a ser secundária.

No dia seguinte a personagem conversa com a sua irmã Glauceia (Preta Gil) enquanto estendem roupas na laje, Gleicy conta que reencontrou um antigo namorado, mas que para ela esse momento não significou nada já que é apaixonada pelo seu marido. Sua irmã faz uma contraposição, dizendo que ela era muito envolvida com esse ex, e que não acredita que seu cunhado seria tudo isso que a irmã conta. Assim como vimos anteriormente, a estrutura narrativa coloca duas mulheres em oposição para construir a visão moral sobre as mulheres. Glauceia representa as mulheres solteiras, que estão disponíveis na prateleira e que querem ser cortejadas e desejadas (Zanello, 2022).

Ela também não acredita na monogamia, já que segundo ela não se pode ser satisfeita sexualmente dentro do matrimônio, Gleicy rebate dizendo que é plenamente feliz dentro de seu casamento e que encontrou o melhor homem do mundo.

O amigo de Armando, Edmilson (Flávio Bauraqui) chega na loja e diz que Gleicy está traindo ele e leva um soco. As traições aconteceriam na internet e como nem Armando nem seu amigo sabem mexer na internet, pedem ajuda pra um profissional para hackear o computador dela. Ele tem acesso ao computador da mulher, e vê que ela acessa sites de encontros online, e que pelo nome “Mulher Aranha” conversa com outros homens e que se despia para eles pela webcam.

A Lei Maria da Penha, tipifica os tipos de agressões contra as mulheres, com o avanço da Tecnologia e das redes sociais. A lei passou por uma ampliação para abranger os crimes virtuais, a atualização foi aprovada apenas em 2021, de acordo com o site oficial do Senado (2021).

Ele cria um perfil e começa a conversar com ela também, para entender se ela também via esses homens pessoalmente, ele questiona se ela era casada, nesse momento ela desliga a webcam e sai da conversa. Armando compra uma arma com Edmilson e retorna para casa, encontra sua esposa dormindo e a observa. O narrador interrompe:

Narrador: Quando viu Gleicy com pose de bela adormecida, o homem de ferro quase derreteu feito picolé mas o ciúmes venceu.

Nesse momento entendemos que o marido pretende matar a mulher, por conta de suas descobertas. Como Saffioti (2004) nos explica, um dos princípios do *patriarcado* é assegurar a fidelidade da mulher ao seu marido através do controle da sua sexualidade. Ao descobrir que está sendo traído, o personagem logo pensa em matar a sua esposa, já que um dos principais princípios do patriarcado foi transgredido. Homens compreendem que as mulheres são suas posses, e essa diferença hierárquica na construção social as tornam meros objetos que devem satisfazê-los (hooks 2018).

Quando uma mulher transgride essa lógica, dentro do patriarcado ela deve ser punida, historicamente sabemos que o argumento da defesa da honra foi utilizado para justificar os assassinatos de mulheres que foram adúlteras. A expressão popular “Lavar a honra com sangue” nos transmite a naturalidade do

ato na sociedade, visto que era incentivado que para recuperar a sua honra os homens deveriam eliminar a sua parceira que o fez passar por um ato vexatório (Muniz, 2017). Em paralelo, homens também tinham amantes e seus atos de infidelidade eram considerados instintivos, por serem homens possuem predisposição natural para a conquista das mulheres.

Apesar de o Cristianismo pregar a fidelidade recíproca dos esposos, na prática social na Idade Média e nos séculos posteriores, a vida sexual do homem com várias mulheres será tolerada e até mesmo incentivada, enquanto que a virgindade e a fidelidade irrestrita das mulheres serão uma imposição e costume que, se transgredido, era castigado e punido. (BERNARDINO, SILVA, 2017, p. 151)

Ele segue conversando com ela pelo seu perfil na internet, e sugere marcar um encontro presencial e ela acaba topando, acreditando que está indo encontrar o homem do bate papo. Quando está saindo de casa, Armando interrompe Gleicy a pegando pelo braço (Fig 10) dizendo que ela não iria a lugar nenhum, que ela iria acompanhá-lo ao estádio.

FIGURA 10- Armando segura Gleicy com violência



Fonte: GloboPlay

A personagem desconfia do comportamento do marido, mas não entende ao certo que está acontecendo. Não são mostradas as reflexões de Gleicy, apenas de Armando, apesar de na sinopse e na abertura ela ser apresentada como a personagem principal.

Ela questiona o comportamento do marido, porque ele está sendo grosso sem motivos e não compreende os motivos dele. O casal briga na arquibancada e para encerrar a discussão Armando aponta uma arma na cintura dela (Figura 11).

FIGURA 11- Armando aponta uma arma contra a cintura de Gleicy



Fonte: GloboPlay

Ele afirma que vai matar ela, mas apenas após o fim do jogo dentro de 90 minutos.

Armando: Gleicy eu vou te matar só que daqui há 90 minutos e antes de eu desgraçar a minha vida eu vou ver o Flamengo ser Hexa campeão.

Durante a briga do casal, o narrador faz uma intromissão: Se existe uma coisa que merece respeito é resolver na mão de um marido traído. Saffioti (2004) nos traz exemplos históricos que marcaram a memória dos brasileiros, um desses casos é o de Ângela Diniz, assassinada em 1976 pelo seu marido Raul Fernando, conhecido como Doca Street. Ele não aceitou o fim do casamento e desferiu 4 tiros no rosto dela. A defesa alegou a defesa da honra, e que o réu foi conduzido a esta atitude pelo seu amor.

Houve comoção pública com o caso, e o movimento feminista cunhou o *slogan* “Quem ama não mata”. Mesmo com a pressão pública, Doca foi privado por pouco tempo de sua liberdade, e logo retornou a sua vida. Dentro do feminicídio o agressor não procura apenas eliminar um corpo, mas as expressões do feminino que esse corpo carrega, seus significados e signos. Por essa lógica

o corpo feminino mais uma vez é tornado um território de disputas e de inscrição de posse e poder, esses crimes costumam conter requintes de crueldade (MAIA, 2017), como no caso de Angela que levou 4 tiros no rosto.

Armando naturaliza tanto o seu comportamento, que inclusive determina que vai matar sua esposa apenas após o fim do jogo, que antes veria o seu time ser campeão. A vida de Gleicy é colocada em um nível hierárquico que uma partida de futebol se torna mais relevante, e ela deve apenas assistir quieta esperando para ser assassinada. Como vimos com Bandeira (2017), a barbárie da sociedade está direcionada aos corpos femininos, e a construção da narrativa pela perspectiva do agressor nos faz entender o lado dele, a série tenta trazer as dores do personagem para o centro, a fim de justificar os seus atos.

Ou seja, a ligação entre a razão e emoção, a invenção de um inimigo, o corpo da vítima disponível a ser modelado, a difusão dramática e espetacularizada de atrocidades presentes nas mídias, e o protagonismo dado ao agressor, são todos elementos que ultrapassam a condição de instrumentalidade da violência e que a constitui o locus de uma força estruturante da realidade social (BANDEIRA, 2017, p. 19).

Acompanhamos a agonia de Gleicy no jogo, conforme o time faz um gol ou recebe um gol o humor de Armando muda, e parece que a sua vida está conectada àquele resultado, se o time perder ela morre e se vencer ela vive. Armando observa Gleicy e o narrador interrompe, expondo o pensamento dele: nunca mais uma deusa como essa vai baixar no meu cafofo.

A mulher negra historicamente foi direcionada e condicionada ao papel de extrema dominação, elas devem estar disponíveis para servir, na esfera doméstica, realizando os serviços da casa, na esfera sexual por serem consideradas promíscuas dentro da ideologia cristã, e na esfera emocional, nutrindo e apoiando os seus homens. Essa estrutura social advém da época da escravidão, Hooks nos lembra que os homens endossavam:

A ideia de que mulheres negras eram castradoras de homens permitiu que tirassem do armário os comportamentos misóginos. Enquanto, por um lado, aderiram ao mito do matriarcado e o utilizaram para incentivar mulheres negras a serem mais submissas, por outro lado, comunicaram a mensagem que a masculinidade deles não estava ameaçada pelas mulheres negras, porque poderiam sempre usar força bruta e proezas físicas para subjugar-las. (Hooks, 2015, p. 169)

O Flamengo vence o jogo, e Armando beija Gleicy em um sinal de reconciliação, mudando totalmente a sua postura já que agora está feliz pelo

resultado do jogo. O narrador faz um comentário quanto o casal se abraça: e com uma cabeçada Ronaldo Angelim salvou a vida da negra mais bonita da Mangueira. Com essa afirmação podemos compreender que se o resultado fosse negativo para o Flamengo, Gleicy seria morta.

Como vimos com Arcoverde, o feminicídio no ano de 2023 bateu um recorde em comparação com o ano de 2022. Podemos relacionar esse número elevado ao fato de que a violência da sociedade contemporânea é destinada aos corpos femininos (MIRANDA, 2017). No caso de Gleicy, a fúria pelas traições e a frustração da derrota do time que Armando poderia sentir seriam destinados a ela, já que nas palavras do personagem ele “iria precisar lavar a sua alma”.

Apesar de ter a sua vida ameaçada com uma arma, Gleicy retorna prontamente para o seu marido, não vemos a personagem hesitar, ela não pensa em denunciá-lo. Como vimos anteriormente, a Lei do Feminicídio foi aprovada em 2015, e a série exibida no ano de 2010, mas nesse período a Lei Maria da Penha estava vigente, e não temos menção a ela. A violência passa totalmente normalizada, e a vítima retorna para o mesmo lar que seu abusador, podendo ter a sua integridade física comprometida novamente.

Como não trabalha fora, Gleicy também depende de Armando financeiramente, diferente de Clarisse e Julia que tinham sua autonomia para se separarem de seus cônjuges, caso quisessem.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo desta pesquisa foi analisar a representação social e o enquadramento de três protagonistas da minissérie *As Cariocas*, exibida na televisão aberta brasileira entre 19 de outubro de 2010 a 21 de dezembro de 2010. Nela foram contadas histórias de dez moradoras de bairros tradicionais do Rio de Janeiro.

Nos episódios, somos introduzidos aos desejos, semelhanças e ao cotidiano das mulheres cariocas. A questão de pesquisa deste estudo é: A representação social das mulheres na série *As Cariocas* contribuiu para a perpetuação dos estereótipos das mulheres cariocas e narrativas sexistas que reforçam estereótipos de gênero?

O procedimento metodológico usado foi a análise de narrativas de Luiz Gonzaga Motta (2013). Utilizamos os Planos da Narrativa desenvolvidos por Motta tais como: 1) *Plano de expressão*, 2) *Plano da estória*, 3) *Plano da metanarrativa*. Além de considerar o enquadramento, conceito desenvolvido por Erving Goffman, na busca da compreensão de como os produtores enquadram as mulheres nas tramas, na concepção das personagens, em seus figurinos, em seus posicionamentos, e nos discursos elaborados para retratar as situações vivenciadas pelas personagens.

O corpus foi composto por três episódios da série “*As Cariocas*”, sendo eles: “*A adúltera da Urca*”, “*A atormentada da Tijuca*” e a “*Internauta da Mangueira*”. Nos debruçamos sobre a análise das protagonistas dos episódios, para compreender como as representações e enquadramentos podem reforçar os estereótipos de gênero dentro da sociedade contemporânea.

Na análise dos episódios constatamos que as personagens foram tratadas de forma sexista, e foram vítimas de diversas agressões físicas e psicológicas. Como vimos com Saffioti (2004), o patriarcado opera em todas as esferas privadas e públicas da nossa sociedade, reforçando o domínio masculino sobre os corpos femininos.

Júlia, “*A adúltera da Urca*” é perseguida nas ruas por um detetive particular contratado pelo seu marido, sente medo e teme por sua integridade física. Como vimos, a violência contra as mulheres é incentivada na nossa sociedade.

Clarissa, “a atormentada da Tijuca” é importunada sexualmente no transporte público no caminho para o seu trabalho e, no seu local de trabalho, é assediada sexualmente pelo seu chefe. Ela acabou de sair de um casamento abusivo no qual o seu ex marido a agredia fisicamente e psicologicamente. Ela ainda sofreu uma tentativa de estupro ao retornar de um evento em seu bairro. A personagem é agredida por uma série de homens ao seu redor, e em nenhum momento nenhum deles é penalizado, todos saem impunes, e as violências normatizadas.

Na história de Gleicy, “a internauta da Mangueira”, temos uma grande objetificação da personagem. Ao contrário das outras, ela não é colocada como uma mulher séria e sim de mulher infiel. Além do mais, acompanhamos a narrativa na perspectiva do seu marido, processo que não ocorreu nos outros episódios analisados. Essa personagem é totalmente silenciada e não acompanhamos os seus pensamentos, suas motivações. Na tentativa de humanizar o agressor, a série não repassa informações sobre a vítima, as falas sobre ela apenas reforçam a sua beleza, seu corpo e suas curvas.

Todas as três personagens finalizam o episódio com parceiros no típico final feliz. Com exceção de Clarissa, Julia e Gleicy retornam para os seus agressores. Como não temos acesso aos pensamentos de Gleicy não entendemos como a personagem lidou com a situação de ter uma arma apontada para si, e quais os traumas e as feridas ela vai levar desta situação. Ademais vale reforçar que em nenhum dos episódios houve uma instrução sobre recorrer aos meios legais, prestar uma denúncia, em todos os casos as vidas das vítimas seguiram e os agressores permanecem impunes.

Como vimos no começo dessa pesquisa, as mulheres são socialmente consideradas objetos. A sociedade patriarcal busca dominar as mulheres subjugando os corpos femininos, para manter a estrutura social de poder vigente intacta. O *contrato social* baseado no *contrato sexual* e perpetuado na narrativa da série, o texto utiliza termos socialmente pejorativos para se referir às nossas protagonistas: Mulher séria, atormentada, adúltera, vagabunda, arredia.

Respondendo ao nosso questionamento inicial, observamos que os estereótipos femininos e a estrutura patriarcal da sociedade brasileira são reforçados e refletidos na minissérie *As Cariocas*. As personagens femininas são

enquadradas como meros objetos sexuais e a violência física e verbal contra seus corpos é naturalizada. Já, os seus agressores seguem impunes.

Decorrida uma década, a série *As Cariocas*, produzida em 2010 e exibida no de 2010, continua a refletir um cenário de violência contra as mulheres. Dados do Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP), mostram que o país bateu recorde no registro de feminicídios no primeiro semestre do mesmo ano. E os agressores continuam a cometer os crimes na certeza da impunidade.

Este trabalho, apesar da limitação de tempo e análise, comprova a importância do aprofundamento dos estudos de gênero para uma sociedade mais justa na qual homens e mulheres possam gozar dos mesmos direitos e garantias.

REFERÊNCIAS

ATORMENTADA da Tijuca. Direção: Daniel Filho. Produção:Lereby Produções. GloboPlay. 26 min. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/2301864/?s=0s>
Acesso em: 2 de out, 2023.

ADÚLTERA da Urca. Direção: Daniel Filho. Produção:Lereby Produções. GloboPlay. 26 min. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/2312398/?s=0s>
Acesso em: 2 de out, 2023.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Maz. **Dialética do esclarecimento:** fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ALBERNAZ, Isadora; PILLE, Letícia. Brasil tem 6 milhões de mulheres a mais do que homens. **Poder 360**, 2023. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/brasil/brasil-tem-6-milhoes-de-mulheres-a-mais-do-que-homens/#:~:text=O%20Brasil%20tem%20atualmente%206,51%2C5%25%20da%20popula%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 27 de nov, 2023.

ALENCAR, Mauro. A Telenovela como Paradigma Ficcional da América Latina. **Portcom**, 2005. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/107556379514525862227919082428423291947.pdf>. Acesso em:18 de out de, 2023.

ALVES, Edleide E.F, KIELING, Alexandre S. O mundo enquadrado: o embaralhamento das narrativas audiovisuais e as narrativas individuais provocado pela digitalização da imagem. **Revista Dispositiva**. Minas Gerais, V. 1 N. 2, pg 64 a 74, nov.2012 / abr.2013

ARMILIATO, Claudia E ALVES, Cássia. GASLIGHTING: As mulheres estão loucas?.In: **VII Congresso de Pesquisa e Extensão da FSG V** Salão de Extensão. Caxias do Sul, e 30 de Set a 03 de Out, 2019

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Maz. **Dialética do esclarecimento:** fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ARCOVERDE, Léo. Brasil registra 722 feminicídios no 1º semestre de 2023, maior número registrado desde 2019 em série histórica. **GloboNews**, 2023. Disponível em:<https://g1.globo.com/politica/noticia/2023/11/13/brasil-registra-722-femicidios-no-1o-semester-de-2023-maior-numero-registrado-desde-2019->

[em-serie-historica.ghtml?UTM_SOURCE=whatsapp&UTM_MEDIUM=share-bar-app&UTM_CAMPAGN=materias](https://www.g1.com.br/em-serie-historica.ghtml?UTM_SOURCE=whatsapp&UTM_MEDIUM=share-bar-app&UTM_CAMPAGN=materias)

Acesso: 18 de nov de, 2023.

BALBINO, Jéfferson. Telenovela e Sociedade: a questão do merchandising social na teledramaturgia brasileira. In: **XXIII Encontro estadual de História**, ANPUH-SP, 2016

BEAUVOIR, Simone. **O segundo Sexo: Fatos e Mitos**.4ª edição. São Paulo: Difusão Européia do livro,1970

BELISÁRIO, Kátia. O envelhecer: Narrativas do envelhecimento feminino no filme *Nossas Noites*. **Esferas**, n. 18, p. 169, 23 nov. 2020.

BELISÁRIO, Katia; MENDES Kathleen. Mídia e Violência Doméstica: A cobertura jornalística dos crimes de Violência Doméstica no Brasil e no Reino Unido. IN: BELISÁRIO, Katia; MOURA, Dione; GUAZINA, Liziane (Orgs). **Gênero em Pauta**. Curitiba : Appris, 2019.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BALOGH, Anna Maria. Minisséries: *Lá creme* da ficção brasileira na TV. **Revista USP** N.61 pág 94-101, mar- mai, 2004

BORELLI, Andrea. Adultério e a mulher: Considerações sobre a condição feminina considerações sobre a condição feminina no direito de família. **Caderno Espaço Feminino**, v. 11, n. 14, Jan./Jul. 2004

BOTOSO, Altamir; CONVERSANI, Ângela. Teledramaturgia Brasileira: as minisséries. Unimar, 2009.

BANDEIRA, Lourdes. Violência gênero e poder: Múltiplas faces. **Mulheres e violências, interseccionalidades**. Brasília: TECHNOLITIK, 2017

BERNARDINO, Jéssyca, SILVA, Edlene. Representações da violência de Gênero e Raça no documentário Doméstica. **Mulheres e violências, interseccionalidades**. Brasília: TECHNOLITIK, 2017

BOM DIA, Brasil. Denúncias por assédio moral e sexual disparam no Brasil em 2023. **Bom dia Brasil**, 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/bom-dia-brasil/noticia/2023/08/16/denuncias-por-assedio-moral-e-sexual-disparam-no-brasil-em-2023.ghtml>. Acesso em 28 de nov de 2023.

BRASIL. [Constituição (1988)]. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Brasília, DF: Presidência da República, 2021. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 19 de nov. 2023.

BRASIL. **Lei nº 11.340**, de 7 de agosto de 2006. Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8º do art. 226 da Constituição Federal. Brasília, Presidência da República. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2004-2006/2006/lei/111340.htm. Acesso em: 2 de dez, 2023

BRASIL, **Lei nº 13.104**, de 9 de março de 2015. Altera o art. 121 do Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 - Código Penal, para prever o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio, e o art. 1º da Lei nº 8.072, de 25 de julho de 1990, para incluir o feminicídio no rol dos crimes hediondos. Brasília, Presidência da República. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2015-2018/2015/lei/113104.htm. Acesso em 2 dez, 2023.

BRASIL. **Lei nº 10.224**, de 15 de maio de 2001. Altera o Decreto-Lei no 2.848, de 7 de dezembro de 1940- Código Penal, para dispor sobre o crime de assédio sexual e dá outras providências. Brasília, Presidência da República. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/leis_2001/110224.htm. Acesso em: 2 dez, 2023.

BRASIL. [Constituição (1988)]. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Brasília, DF: Presidência da República, [2016]. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm Acesso em: 30 de nov, 2023.

BRANDÃO, Myrna. O imensurável legado de Adhemar Gonzaga para a memória cultural do Brasil. **Jornal do Brasil**, 2021. Disponível em: <https://www.jb.com.br/cadernob/cinema/2021/08/1032401-o-imensuravel-legado-de-adhemar-gonzaga-para-a-memoria-cultural-do-brasil.html>. Acesso em: 30 de out, 2023.

BITTENCOURT, Naiara. Movimentos feministas. **Revista Insurgência**. Brasília, V.1 N.1 198-210, jan./jun 2015

BUARQUE DE HOLANDA, Heloisa. **Interseccionalidades: Pioneiras do feminismo negro brasileiro**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019

CARMO, Valter; SILVA, Joasey; RAMOS, Giovana. As quatro ondas do feminismo: Lutas e conquistas. **Revista de Direitos Humanos em perspectiva**. V. 7 , N. 1 , p. 101 – 122 | Jan/Jul. 2021.

CASTRO,Darlene; PÔRTO,Francisco; NUNES,Gleydsson. UMA INVENÇÃO E TRÊS REVOLUÇÕES: UMA BREVE HISTÓRIA DO AUDIOVISUAL. **Revista Humanidades e Inovação** v.5, n. 7 - 2018

COSTA, Grace. História e Audiovisual no Brasil do século XXI: Possibilidades para o cinema brasileiro contemporâneo. **Revista de História e Estudos Culturais**, VI. 9 N.1, Jan- Abr de 2012.

CRENSHAW, Kimberle. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171- 188, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11636.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2021.

DYNIWICZ, Luciana. Diferença salarial entre homens e mulheres vai a 22%, diz IBGE. **CNN Brasil**, 2023. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/economia/diferenca-salarial-entre-homens-e-mulheres-vai-a-22-diz-ibge/#:~:text=A%20diferen%C3%A7a%20de%20remunera%C3%A7%C3%A3o%20entre,do%20que%20ganha%20um%20homem>. Acesso em: 7 de nov, 2023.

DUARTE, Elizabeth B. Ficção televisual: entre séries e seriados. In:**Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** nº38, 2015

FANTÁSTICO. Pesquisa mostra que 97% das mulheres entrevistadas já sofreram algum tipo de assédio no transporte público. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2022/10/17/pesquisa-mostra-que-97percent-das-mulheres-entrevistadas-ja-sofreram-algum-tipo-de-assedio-no-transporte-publico.ghtml>
Acesso em: 28 de out, 2023.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Aurélio: o dicionário da língua portuguesa. Edição especial. Curitiba, PR: Positivo, 2007.

GILARD, Victor; NUNES, Samyta; WOLF, Eduardo.Confira as 10 novelas brasileiras mais exportadas e os países que mais compram. **GShow**, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em:<https://gshow.globo.com/podcast/novela-das-9/noticia/confira-as-10-novelas-brasileiras-mais-exportadas-e-os-paises-que-mais-compram.ghtml>.

Acesso em 30 de set, 2023.

GLOBO, Memória. As cariocas. 2021. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/series/as-cariocas/>. Acesso em: 28 de nov, 2023.

GSHOW. Há 70 anos chegava ao fim a primeira novela exibida no mundo; relembre 'Sua Vida Me Pertence'. **Gshow**. Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/mundo-de-novela/noticia/ha-70-anos-chegava-ao-fim-a-primeira-novela-exibida-no-mundo-relembre-sua-vida-me-pertence.ghtml>

Acesso em: 15 de out, 2023

GIANVECCHIO, Larissa A.; GONÇALVES, Josiani. Movimento feminista no Brasil e a Influência deste movimento no direito da Mulher. **Direito: Pesquisas fundadas em abordagem crítica 2**. Ponta Grossa: Editora Atena, 2022

HAGEMEYER, Rafael. **História & Audiovisual**. 1ª edição. Belo Horizonte : Autêntica, 2012.

HIGA, Cesar. Arte Rupestre. **Brasil Escola**, 2023. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiag/a-arte-rupestre.htm#:~:text=A%20arte%20rupestre%20surgiu%20na,às%20primeiras%20crenças%20dos%20homin%C3%ADdeos>. Acesso em: 5 dez. 2023.

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018

HOOKS, bell. **E eu não sou uma mulher?**. 12ª edição. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2023

HANGAI, Luis. A *Framing Analysis* de Goffman e a sua aplicação nos estudos em Comunicação. **Revista Ação Midiática**. V. 2 N. 1, 2012

IBOPE, Kantar. Inside Video 2022 revela preferências dos brasileiros no consumo de conteúdos em vídeo. **Kantar Ibope**, 2022. Disponível em: <https://kantariopemedia.com/conteudo/inside-video-2022/>. Acesso em 22 de set, 2023.

INTERNAUTA da Mangureira. Direção: Daniel Filho. Produção:Lereby Produções. GloboPlay. 27 min. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/2301865/?s=0s> Acesso em: 2 de out, 2023.

MINAS, Estado. Essas são as 10 novelas com maior audiência na história do Brasil. 2023. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/webstories/flipar/2023/11/20/interna-webstories,1259/essas-sao-as-10-novelas-com-maior-audiencia-da-historia-no-brasil.shtml>

Acesso em: 17 de set, 2023.

JODELET, Denise. O movimento de retorno ao sujeito e a abordagem das representações sociais. **Dossiê: Representações Sociais: ampliando horizontes disciplinares**. V.24 N.3. 679-712, setembro de 2009.

KREUTZ, Katia. A história do cinema brasileiro. **Academia Internacional de Cinema**, 2019. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/a-historia-do-cinema-brasileiro/>. Acesso em: 05 dez. 2023

MAIA, Cláudia Vidas que não importam: Violência contra mulheres e biopolítica no norte de Minas, os efeitos da Lei 11.340. **Mulheres e violências, interseccionalidades**. Brasília: TECHNOPOLITIK, 2017

MENDES, Cleber; ALMEIDA, Cristóvão. Indústria Cinematográfica Brasileira: uma análise do atual panorama. In: **Revista Passagens - Programa de Pós Graduação em Comunicação** - UFC, Ceará, v. 8, n. 2, p. 173-187, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.14/33481>. Acesso em: 5 dez. 2023.

MENDES, Tailane. Pesquisa do Instituto Geena Davis aponta que a maioria dos brasileiros não aprova a representação feminina no audiovisual nacional. **Adorocinema**, 2016. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-119912/>. Acesso em: 30 de nov, 2023.

MOTTA, Luiz. **Análise Crítica da Narrativa**. Brasília: EDU-UNB, 2013.

MIRANDA, Cynthia M. Violência de Gênero nos meios de comunicação: Reflexões preliminares e desafios para superação. **Mulheres e violências, interseccionalidades**. Brasília: TECHNOPOLITIK, 2017

MUNIZ, Diva C. G. As feridas abertas da violência contra as mulheres no Brasil: estupro, assassinato e feminicídio. **Mulheres e violências, interseccionalidades**. Brasília: TECHNOPOLITIK, 2017

MIYASHIRO, Kelly. Quem te viu, quem te vê: os 60 anos da primeira novela diária no país. **Veja**, 2023. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/tela->

[plana/quem-te-viu-quem-te-ve-os-60-anos-da-primeira-novela-diaria-no-pais.](#)

Acesso em: 4 de out, 2023.

SILVA, Daniel. História da Televisão. **Brasil Escola**, 2018. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiag/breve-historia-televisao.htm>. Acesso em: 17 de set, 2023.

PORTO, Douglas. Mais de 92 milhões de brasileiros acessam a internet apenas pelo celular, diz pesquisa. **CNN Brasil**, 2023. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/tecnologia/mais-de-92-milhoes-de-brasileiros-acessam-a-internet-apenas-pelo-celular-diz-pesquisa/>. Acesso em: 28 de nov, 2023.

PUBLICIDADE, Associação Brasileira de Agências. Brasil é o maior consumidor de TV aberta da América Latina. **Associação Brasileira de Agências de Publicidade**, 2023. Disponível em: <https://www.abap.com.br/brasil-e-o-maior-consumidor-de-tv-aberta-da-america-latina/>.

Acesso em: 18 de nov, 2023.

PAIVA, Cláudio. As minisséries brasileiras: irradiações da latinidade na cultura global Tendências atuais de produção e exibição na indústria televisiva. 2007

Número de casas com TV supera o das que têm geladeira. **G1**. São Paulo, 2012. Disponível: <https://g1.globo.com/economia/noticia/2012/09/numero-de-casas-com-tv-supera-o-das-que-tem-geladeira.html>. Acesso em: 30 de nov, de 2023.

ROCHA, Anderson. A era de ouro de Hollywood: História e modo de produção da indústria cinematográfica dos Estados Unidos (1910-1950). **Comunicologia**. V12. N.1 pg 19-34 jan/jun, 2019.

ROCHA, Luiz. **Teoria das representações sociais**: a Ruptura de paradigmas das correntes clássicas das teorias psicológicas. *Psicologia: Ciência e Profissão*. Universidade Paulista, nº 34 p.(46-65), 2014.

RAMOS, Thaciane R. Stanislav Ponte Preta. **Info Escola**. 2015. Disponível em: <https://www.infoescola.com/biografias/stanislav-ponte-preta>. Acesso em: 18 de nov, 2023.

SILVA, Jéfferson L. B.L. Teledramaturgia brasileira: Um panorama dessa expressividade no contexto brasileiro. **Revista Água Viva**. V.6 N. 1 Jan-abr. 2021

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero Patriarcado Violência**. 2ª edição. São Paulo: Expressão Popular, 2004

SANT'ANA, Jéssica. Caixa terá que pagar R\$ 10 milhões por práticas de assédio sexual e moral dentro do banco. **G1**, 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/noticia/2023/04/27/caixa-tera-que-pagar-r-10-milhoes-por-praticas-de-assedio-sexual-e-moral-dentro-do-banco.ghtml>. Acesso em: 25 de nov 2023.

SENADO, Agência.CDH inclui violência por meios eletrônicos na Lei Maria da Penha. **Senado**, 2021. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2021/08/23/cdh-inclui-violencia-por-meios-eletronicos-na-lei-maria-da-penha>. Acesso em: 29 de nov, 2023.

TELEDRAMATURGIA. As Cariocas. Teledramaturgia. Disponível em: <http://teledramaturgia.com.br/as-cariocas/>. Acesso em: 30 de out, 2023.

TELEDRAMATURGIA. Globo-Minisséries. Teledramaturgia. Disponível em: <http://teledramaturgia.com.br/minisseries/minisseries-por-emissora/rede-globo-minisseries>. Acesso em: 17 de set, 2023.

TOSI, Marcela. Voto feminino: a história do voto das mulheres. **Politize**, 2016. Disponível em: <https://www.politize.com.br/conquista-do-direito-ao-voto-feminino/>. Acesso em: 8 de nov, 2023.

WOLF, Mauro. **Teorias da comunicação. Mass media: contextos e paradigmas Novas tendências Efeitos a longo prazo O newsmaking**. 8ª edição. Lisboa: Editorial Presença. 1985

ZANELLO, Valeska. **Prateleira do amor: sobre mulheres, homens e relações**. 1ª edição. Curitiba: Appris, 2022.