

## 6. As Identidades Femininas na Televisão

O feminino e a televisão brasileira são indissociáveis. Ao surgir, em 1950, a televisão era um entretenimento essencialmente feminino: um móvel do espaço doméstico, historicamente gerido pela mulher. Ela cumpre a função de conectar a vida privada – tradicional domínio da mulher que, naquela década, ainda estava dando os primeiros passos no mercado de trabalho – à vida pública, tradicional domínio masculino. A televisão comercial, que vigora na maior parte dos países capitalistas, é mantida (na época e durante um bom tempo) por uma indústria de bens de consumo predominantemente femininos – eletrodomésticos, produtos de casa (de limpeza e higiene, principalmente), alimentação, beleza. As pesquisas de audiência que aferem e definem os telespectadores por região, faixa etária, nível sociocultural e gênero, e que são decisivas para a destinação de verbas publicitárias, mostram que o público da televisão é composto em sua maioria por mulheres. E elas assistem, principalmente, aos gêneros ligados à ficção seriada – novelas, seriados e minisséries.

No período compreendido entre 1965 e 1969, há um predomínio, na TV Globo, de folhetins ainda bem melodramáticos que apresentam visões da mulher como “Esposa de Cristo” e “Portão do Diabo”. Em geral, são retratadas no espaço privado (a casa, ou o castelo, no caso dos folhetins de ‘capa e espada’), encarregadas de afazeres domésticos (cozinhar, costurar, passar roupas ou dar ordens às empregadas para desempenhar essas funções) e dos cuidados dos filhos, em contraposição aos homens, que ocupam o espaço público do trabalho (ou da guerra), para sustentar e defender a família. As cenas da casa ficam restritas à cozinha, à sala de estar e à sala de jantar, locais de convivência da família, não havendo lugar para nada que possa indicar a intimidade feminina. A representação da relação homem/mulher é baseada no amor romântico: a timidez na relação amorosa é muito clara e a dimensão erótica se esgota no beijo, que aparece como principal signo iconográfico do amor. No início, com o predomínio dos melodramas cubanos e mexicanos, as duplas românticas denotam uma moralidade marcada pelo recato e pelo pudor. Os relacionamentos afetivos se dão por gestos contidos – olhares, sorrisos, mãos que se tocam e muitas lágrimas. A partir de

1969, quando as temáticas se aproximam da realidade brasileira, os casais românticos passam a ter atitudes e gestos mais ousados e o beijo caloroso é considerado o ápice da cena.

A meta do casamento estável é uma constante nas narrativas e a mulher que rompe com esse padrão é considerada vilã. É bom lembrar que a lei do divórcio ainda não havia sido aprovada no Brasil, e era muito comum mulheres separadas ou desquitadas sofrerem preconceito social. *Verão Vermelho*, novela de Dias Gomes, exibida em 1969, mostrava um casal em crise, que vê a separação como possibilidade. Porém, ela só se concretiza quando surge outro homem na vida da mulher. Embora tenha sofrido pressões da censura e o próprio público feminino tenha tido dificuldades em aceitar a trama, o fato de a protagonista se separar para entrar em um novo casamento amenizou a situação. O sexo antes do casamento já é sugerido, mas sempre vinculado à reprodução (mesmo sabendo que a pílula anticoncepcional tinha surgido no início da década e começado já a se popularizar). *Irmãos Coragem*, de Janete Clair, que foi ao ar em 1970 e alcançou grande popularidade (inclusive entre o público masculino), narra a história de uma mulher com tripla personalidade – a primeira, tímida e recatada; a segunda, extravagante e sedutora; e a terceira, equilibrada e sensata –, que se apaixona por um garimpeiro, inimigo de seu pai, importante fazendeiro no interior de Goiás. A novela se desenvolve em torno do amor proibido e do drama psíquico da protagonista. O pai é obrigado a aceitar o casamento da filha com o garimpeiro porque ela surge grávida. A filha, por sua vez, resolve seu dilema e a personalidade equilibrada e sensata acaba predominando.

A mulher aparece na teledramaturgia associada ao ornamento, ao cosmético, ao acessório, ao enfeite e à moda. Isso fica evidente na crescente preocupação com figurinos femininos mais elaborados, guarda-roupas que buscam cada vez mais refletir e lançar, ao mesmo tempo, a moda das ruas. O primeiro caso de uma novela criando moda e estilo foi *Pigmaleão 70*, uma adaptação de Vicente Sesso da peça homônima de Bernard Shaw. O corte de cabelo da personagem principal passou a ser copiado por mulheres de diferentes camadas sociais e acabou sendo denominado pelos salões de cabeleireiro de “corte pigmaleão”. Os cuidados com a beleza e a etiqueta também são destacados nas tramas e na caracterização dos personagens femininos. Na verdade, mantinham-se os padrões da mulher

“bonequinha de luxo”, que se impuseram na Hollywood dos anos 1950 e só após 1968 começam a se transformar. A ambiguidade do modelo da personagem de Audrey Hepburn, frágil, sensível e elegante por um lado, e leviana e dissimulada por outro, inspirava jovens que desejavam se manter “bonitinhas”, mas já transgrediam as regras tradicionais. Como Lichtenstein observa, a cosmética e o ornamento exagerado podem ser vistos como formas de ocultar o natural, artifícios ou disfarces utilizados para produzir a “ilusão da aparência” e seduzir o espectador<sup>229</sup>. As personagens interpretadas por Regina Duarte, a “namoradinha do Brasil”, uma espécie de Audrey Hepburn dos trópicos, representaram em diversas novelas dessa época o modelo inspirado na “bonequinha de luxo”, embora nunca radicalizasse na ambiguidade como a personagem do cinema.

A partir do final da década de 1970 e início dos anos 80, aceleram-se as transformações na maneira como a televisão representa os tipos femininos, as relações amorosas e a estrutura familiar. É um momento em que a sociedade passa por grandes mudanças socioculturais e políticas, com maior liberdade de expressão, sexual e política. A velocidade da entrada da mulher no mercado de trabalho aumenta e a relação entre gêneros, com maior questionamento dos padrões tradicionais, ocupa a tela da televisão. Mulheres divorciadas, mantendo relacionamentos com homens mais jovens, que privilegiam a vida profissional em detrimento da vida matrimonial e da maternidade, mães solteiras, cada vez mais ocupam o lugar das heroínas dos folhetins. Em *Sol de Verão*, de Manoel Carlos, exibida em 1982, a heroína abandona um casamento estável com um empresário para viver um grande amor com um mecânico. Em *Louco Amor*, de Gilberto Braga, que foi ao ar em 1983, uma das tramas importantes da novela envolve o relacionamento de uma mulher mais velha com um homem mais jovem.

A discussão sobre a igualdade entre os sexos ganha cada vez mais destaque nas novelas, minisséries e seriados. Algumas aproveitam não só para discutir os direitos iguais entre homens e mulheres, mas também a igualdade racial. Em 1984, Gilberto Braga, em *Corpo a Corpo*, desenvolveu uma trama sobre uma jovem negra, arquiteta, de família de classe média, e um jovem branco, filho de um rico empresário. O relacionamento do casal, sempre ameaçado pela família do

---

<sup>229</sup> Cf. LICHTENSTEIN, J., *A Cor Eloquente*, p. 191-193.

rapaz, levantou questões interessantes sobre os direitos da mulher nos campos do trabalho, afetivo e sexual. Além disso, a necessidade de o pai vilão receber uma transfusão quando está à beira da morte e de ter a mocinha negra como única doadora compatível fizeram com que o público espectador discutisse a discriminação racial no Brasil.

O tema da igualdade entre os sexos já tivera um tratamento especial na minissérie *Quem Ama não Mata*, exibida em 1982, inspirada nos crimes passionais que mobilizaram a opinião pública da época (qualquer semelhança com os folhetins inspirados nos fatos do cotidiano não é mera coincidência). A história aborda o drama vivido por um casal de classe média em crise conjugal que chega ao assassinato. O crime ocorre no início da história, mas o público ignora quem matou ou quem morreu até o final da minissérie. A briga do casal evolui de forma que o espectador tem elementos para considerar tanto a mulher quanto o homem como vítima ou assassino. Dois finais foram gravados e, em cada um, mulher e homem se revezaram nos papéis de assassino e vítima. Acabou sendo exibida a opção da mulher assassinada pelo homem. Na mesma semana, no programa jornalístico *Fantástico*, a outra versão foi mostrada para os telespectadores.

A subjetividade feminina é trazida para discussão e surgem ficções como a minissérie *Parabéns pra Você*, que gira em torno de uma jornalista de meia idade que trabalha em um programa de entrevistas na televisão sobre a crise enfrentada por mulheres aos 40 anos. Dilemas profissionais e pessoais foram tratados em 13 capítulos com diferentes personagens femininas abordando seus dilemas e mesmo entrevistas com personagens reais como a escritora Marina Colassanti, o cantor Gilberto Gil, o cineasta Cacá Diegues e o cartunista Henfil. A intertextualidade entre o mundo da ficção e o mundo real mais uma vez se manifesta nas ficções televisivas.

A mulher continua relacionada ao cosmético e ao enfeite, e o vínculo com a moda reforça mais ainda a marca de distinção do universo feminino. Os figurinos das novelas e a caracterização dos personagens buscam a identificação com a ‘mulher moderna’, mais livre, mais independente e mais sensual. A sensação de que a tela da televisão emoldura o cotidiano das ruas aumenta não só nas roupas, adereços, penteados e maquiagem utilizados pelos personagens, mas também nos

gestos, linguagem, modos de andar, falar e dançar. O melhor exemplo é a novela *Dancin' Days*, de Gilberto Braga, exibida em 1978. A história, uma crônica de costumes que discutia os valores das classes médias e das elites urbanas, lançou a moda da discoteca – a música, o jeito de dançar, as roupas, acessórios e maquiagem característicos. As meias de lurex coloridas, usadas com sandálias de salto alto fino pela personagem principal, tornaram-se febre nacional e mulheres de todas as idades e camadas sociais aderiram ao estilo.

O privilégio do beijo nas cenas de novela é substituído por gestos mais ousados que indiquem a sexualidade feminina e a relação entre sexos. Os aposentos íntimos – quarto do casal, cama, banheiro – aparecem em cena. A mulher se aproxima do universo do prazer, do sexo antes do casamento (mas ainda vinculado à perspectiva da união conjugal), da separação para casamentos infelizes. A vida profissional e a independência financeira passam a ser valorizadas positivamente, mas essa nova mulher ainda é retratada de forma inferiorizada comparada àquela que é dependente, fiel, obediente e restrita ao universo doméstico, considerada pelo marido ‘a mulher perfeita’. Os finais das novelas, em geral, apresentam um discurso moralista em defesa da família convencional. Há, porém, maior visibilidade pública para a discussão sobre temas ligados ao mundo feminino, antes reservados ao âmbito privado, e a associação entre feminilidade e comportamento incontrolável (representado pelas personagens transgressoras) é amenizada. Um exemplo da maior tolerância no tratamento de temas relacionados à sexualidade feminina é o seriado *Armação Ilimitada*. Exibido durante três anos, de 1985 a 1988, mostra o triângulo amoroso formado por dois amigos que moram juntos e uma jovem estagiária de jornalismo por quem os dois se apaixonam. O triângulo jamais é resolvido porque a moça não vê problema algum em se relacionar com os dois ao mesmo tempo. Em 2009, o seriado *Aline*, com colorações “pós-modernas”, traria novamente a história de uma mulher que se envolve com dois rapazes que dividem o apartamento com ela.

Do final dos anos 1980 até os dias de hoje, temas do universo feminino ganharam destaque nos mais diversos programas de televisão, em especial na teledramaturgia. O sexo antes do casamento e a virgindade como tabu são assuntos abordados com naturalidade (quando não são com espanto diante do fato de serem ainda discutidos). A gravidez e a maternidade fora do casamento, o

surgimento de famílias formadas pela interseção de uniões passadas, romances entre mulheres mais velhas e homens mais jovens e o homossexualismo são tratados como “novos emblemas do feminino”. A violência contra a mulher ganha espaço nos mais diversos formatos televisivos e surge a discussão sobre a histórica subordinação da mulher ao homem. Em *Mulheres Apaixonadas*, de Manoel Carlos, exibida em 2003, o tema é discutido abertamente ao retratar a relação de uma professora de educação física com seu ex-marido, um professor de tênis. Rejeitado pela ex-mulher, ele começa a persegui-la e as discussões terminam com violentas surras em que usa a raquete de tênis como arma. A denúncia à delegacia de mulheres e a punição do agressor foram amplamente discutidos na trama e entre os espectadores, que se manifestaram nas pesquisas e nos noticiários dos jornais.<sup>230</sup>

A noção que a mulher é sensível, perceptiva, capaz de relacionar “o mundo da razão” (da objetividade) com o “mundo da emoção” (da subjetividade), permeia as narrativas das ficções seriadas nessa fase. Protagonistas femininas que são mães atenciosas, esposas compreensivas, amigas solidárias e, ao mesmo tempo independentes, trabalhadoras e práticas se multiplicam. Apesar de continuar responsável pelo domínio doméstico – cuida da casa e dos filhos –, ela ocupa também o espaço público. A mulher no mercado de trabalho ganha conotações positivas em oposição àquela que se mantém apenas no âmbito doméstico. Surge em cena a mulher que se sustenta e compete profissionalmente com os homens. Porém, as atividades profissionais femininas são apresentadas, com raras exceções, em posição inferior às ocupadas pelo sexo masculino e ainda vinculadas ao âmbito doméstico. Além das tradicionais donas de casa, costureiras, empregadas domésticas, professoras, freiras (e prostitutas, é claro), aparecem heroínas que são advogadas, artistas plásticas, sociólogas, arquitetas, estilistas, psicanalistas, jornalistas, fotógrafas, empresárias e médicas. Mas quando se verifica as especialidades dentro de cada profissão, observam-se personagens femininos que são empresárias em clínicas de estética (associada ao cosmético), em cadeias de restaurantes (isto é, a cozinha industrial), pousadas, pensões e

---

<sup>230</sup> Três anos depois, em 7/8/2006, foi decretada pelo Congresso Nacional e sancionada pelo presidente da República, a lei nº 11.340, conhecida como Lei Maria da Penha que, dentre as várias mudanças, determina o aumento no rigor das punições das agressões contra a mulher quando ocorridas no âmbito doméstico ou familiar.

albergues (a ideia de local familiar) e em lojas de moda (ou seja, associadas ao ornamento), ao passo que os homens são grandes empresários de aviação, cadeias de hotéis, empresas de comunicação e de construção. Quando são médicas, as especialidades são ginecologia, obstetrícia e pediatria (a analogia à maternidade é direta), enquanto os homens são cardiologistas, neurocirurgiões, médicos infectologistas e cirurgiões plásticos. Quando são jornalistas, em geral aparecem ligadas às seções de moda, celebridades ou colunas sociais, ao passo que os homens, normalmente, pertencem às editorias de polícia e política. E, quando se tem numa mesma trama homem e mulher exercendo a mesma profissão, como em *Páginas da Vida*, de Manoel Carlos, onde há um casal de fotógrafos, ele é especialista em “fotos do cotidiano marginal”, estilo Sebastião Salgado, e ela é em fotos artísticas de noivas.

Entretanto, há uma nítida percepção da mulher como sendo capaz de unir esse mundo exterior do trabalho e das relações sociais com o mundo interior, das relações subjetivas e familiares, numa espécie de equilíbrio harmônico. Em *Vale Tudo*, novela de Gilberto Braga exibida em 1988, a protagonista, interpretada por Regina Duarte, rompe com a filha – a vilã da história, personagem da atriz Glória Pires – ao perceber seu mau caráter. Ao longo de oito meses, ela ora age com objetividade, senso de justiça, usando a razão para tomar suas decisões, ora como uma mulher sensível, abnegada, capaz de grandes sacrifícios movidos pela emoção. A transição entre um comportamento e outro é tão sutil que se torna quase imperceptível para o espectador, passando a impressão de um perfeito equilíbrio entre razão e emoção, objetividade e subjetividade. O mesmo acontece com a protagonista de *Laços de Família*, de Manoel Carlos, apresentada em 2000. Helena, interpretada pela atriz Vera Fischer (ícone da mulher fatal e sedutora nos anos 1970 e 1980), decide abrir mão de seu jovem namorado por quem está sinceramente envolvida quando percebe que ele e a filha se apaixonaram. Ao mesmo tempo, é capaz de agir no mundo do trabalho, sua empresa de estética, com rigor e objetividade para que seus negócios prosperem.

Há maior exposição do corpo feminino nas cenas de novela. O erotismo é tratado com a conotação de reforço da identidade feminina, mas a noção de que a sexualidade da mulher é incontável, transgressora, se mantém com nuances diversas. Mulheres que traem seus maridos em nome do amor, apaixonadas por

homens mais jovens que lhes proporcionam prazer sexual, que são felizes em relações homossexuais, que são prostitutas e se apaixonam por um cliente, enfim, são formas de retratar a sexualidade feminina usando, simultaneamente, as imagens de redentora e transgressora.

Minisséries como *Engraçadinha...seus Amores e seus Pecados*, uma adaptação de Leopoldo Serran da obra homônima de Nelson Rodrigues, mostra com todos os detalhes os conflitos entre a moral tradicional, patriarcal, e a moral modernizante, mais igualitária. Adultério, triângulos amorosos, incesto, lesbianismo são apresentados abertamente – tanto visualmente quanto nos diálogos – e retratam essa dupla imagem feminina: a santa e a prostituta. Em *Presença de Anita*, minissérie de Manoel Carlos adaptada do romance homônimo de Mário Donato, o triângulo amoroso formado por uma jovem, um homem mais velho casado e um rapaz do interior é pautada pela sexualidade descontrolada da protagonista. A ideia da mulher associada ao pecado norteia o desenrolar da trama em que os três são punidos com a morte.

A ligação do feminino com o ornamento, a cosmética e a moda não só se mantém como é reforçada por personagens e tramas ligados às passarelas, butikues e centros de beleza. O tom que predomina nessas narrativas é a busca do belo, do sensual e do luxo por intermédio de personagens que são modelos, donas de lojas e confecções, clínicas de estética e academias de ginástica. A “cultura da celebridade”, em que a fama e o reconhecimento público tornam-se símbolos de status, se faz presente nas novelas, noticiários, programas de entretenimento em geral. Este culto à fama tem uma relação muito forte com o *glamour* e a superficialidade que tradicionalmente serviram para identificar o universo feminino. Uma mídia dedicada ao “mundo das celebridades” se desenvolve: programas de entrevistas com famosos, revistas especializadas em divulgar notícias sobre personalidades, colunas de jornais sobre curiosidades vividas por pessoas que são manchetes etc.. Todos consumidos, principalmente, por mulheres. Na novela *Celebridade*, de Gilberto Braga, exibida em 2003, esse mundo é a base da narrativa. O tom naturalista das cenas, entremeado por momentos de forte ação dramática em que o melodrama aparece com todas as suas características, retrata a disputa pela fama, poder e dinheiro misturados a intrigas amorosas e familiares. A trama, povoada por personagens femininos, levantou questionamentos sobre os

limites da “cultura da celebridade” ao mostrar que a exterioridade do mundo da fama e do poder atrofia o mundo interior, subjetivo. A personagem vilã, que luta com todas as armas para se tornar rica, poderosa e célebre, no final da história perde o amor, a família, os amigos, a alegria, o equilíbrio e, finalmente, a vida.

A partir de 1990 assiste-se ao significativo aumento de produções voltadas para o universo feminino, tanto na TV aberta quanto nas televisões fechadas (por assinatura). Às ficções analisadas se juntam os seriados *Delegacia de Mulheres*, *Retrato de Mulher*, *Aline*, *Sexo Frágil* e as minisséries *Sex Appeal* e *Afinal, o que querem as mulheres?*; além de seriados como *Mothers* (*Mother + Modern*), veiculado no canal fechado GNT dedicado inteiramente a temas ligados à mulher.

A trajetória de “liberalização” das representações do universo feminino na televisão não se dá de maneira linear e unidirecional. Percebe-se a convivência entre modelos mais tradicionais – a imagem da virgem pura e santa, da mãe e esposa dedicadas, da mulher incontrolável, fútil e sedutora – com visões mais atualizadas da que ocupa o espaço público, exerce a sexualidade sem o estigma da culpa e mantém uma relação mais igualitária com o gênero masculino. A televisão se apropria dessas “imagens do feminino” como “tipos ideais”. Porém, como o próprio conceito indica, são aproximações dos modelos em que as nuances não são enfatizadas: é possível identificar comportamentos tradicionais em personagens com valores e trajetórias liberais e heroínas que seguem padrões mais conservadores e, eventualmente, adotam atitudes transgressoras.

A análise dos seriados *Malu Mulher* e *Mulher*, e das minisséries *Anos Dourados* e *Hilda Furacão* ajudam a compreender como as identidades femininas são construídas, mostradas e consumidas na narrativa seriada da televisão brasileira e, assim, perceber o diálogo estabelecido entre a ficção e a realidade social.

### **6.1. *Malu Mulher***

Em maio de 1979, dois anos após a aprovação da lei do divórcio e poucos meses antes da promulgação da lei de anistia, que permitiu a volta dos exilados políticos pelo golpe militar de 1964, estreava na Rede Globo o seriado *Malu Mulher*. Uma das quatro narrativas ficcionais que compuseram a faixa de

programação da emissora chamada Séries Brasileiras (as outras foram *Plantão de Polícia*, *Carga Pesada* e *Aplauso*), *Malu Mulher* foi exibida semanalmente, às 22 horas (horário que, teoricamente, tinha menos intervenção da Censura Federal), durante dois anos, até dezembro de 1980, completando um total de 43 episódios.

Foi concebida seguindo a “onda liberalizante” que tomou conta das atividades culturais no país durante o projeto de abertura dos governos Geisel e Figueiredo. Um ano antes de *Malu Mulher*, a TV Globo havia exibido o seriado *Ciranda e Cirandinha*, com sete episódios, escrito por Lenita Plonczynski, Domingos de Oliveira, Euclides Marinho, Antonio Carlos da Fontoura e Luiz Carlos Maciel. Tratava dos dramas, conflitos, sonhos e dificuldades de relacionamento vividos por quatro jovens que dividiam um apartamento na Zona Sul do Rio de Janeiro. Mesmo com intervenções da Censura, o seriado foi precursor ao problematizar temas voltados para as sexualidades feminina e masculina. Estava plantado o terreno para criar um programa voltado para as idiossincrasias femininas diante das mudanças socioculturais que vivia a sociedade brasileira.

Inspirada no filme *An Unmarried Woman (Uma Mulher Descasada)*, comédia de Paul Mazursky lançada no ano anterior, *Malu Mulher* foi escrita para retratar uma heroína antenada com as mudanças sociais que ocorriam na sociedade, especificamente no que se refere à relação entre gêneros.<sup>231</sup> O seriado

<sup>231</sup> A concepção e desenvolvimento da série demonstraram um estreito diálogo entre ficção e realidade social. Segundo depoimento do diretor geral do seriado, Daniel Filho, *Malu Mulher* foi concebido a partir da constatação de que a abertura política preconizada pelo governo Geisel criava condições para se tratar de temas até então tabus como a emancipação feminina. A série contou com a participação dos autores Euclides Marinho e Armando Costa, sensíveis à liberação feminina, e a colaboração de roteiristas feministas como Lenita Plonczynski e Renata Pallotini. A série teve também o apoio da antropóloga Ruth Cardoso que sugeriu, entre outras coisas, que a equipe de pesquisadores do seriado entrevistasse estudantes de sociologia da Unicamp, para que ajudassem a construir o perfil de Malu. A relação entre ficção e realidade se deu na própria escolha da atriz para representar a protagonista: Regina Duarte, até então a “namoradina do Brasil”, identificada com os padrões tradicionais de comportamento, acabara de se separar na vida real e enfrentava, tanto na vida pessoal quanto na pública, o desafio de reconstruir sua imagem. Por último, cabe ressaltar a aderência que a ficção teve com a realidade vivida por parcela do público feminino da época, que dava passos decisivos no caminho da emancipação feminina (lei do divórcio, início das denúncias de violência doméstica, maior reconhecimento profissional, aumento do número de creches, entre outras conquistas). *Malu Mulher* tornou-se emblema dos movimentos feministas do final da década de 1970/início da década de 1980, que citavam frases e situações vividas pela personagem principal em artigos, entrevistas e manifestações. Nestas, a música *Começar de Novo*, de Ivan Lins, interpretada pela cantora Simone, virou hino. MEMÓRIA GLOBO, *Dicionário TV Globo: Programas de Dramaturgia & Entretenimento*, p. 386-388; MEMÓRIA GLOBO, [www.memoriaglobo.com.br](http://www.memoriaglobo.com.br).

relata a vida e os dilemas de uma socióloga, desquitada, com uma filha adolescente, pertencente às camadas médias intelectualizadas da cidade de São Paulo.

Seriado de inspiração feminista, traz à cena essa nova mulher, mais livre e independente que prefere separar-se do marido ao constatar a falência do casamento e encarar de frente a dura realidade de viver e criar sozinha uma adolescente. Ao fazer um retrato das dificuldades que essa “mulher moderna” enfrenta no cotidiano, aborda temas femininos considerados tabus na época – virgindade, aborto, orgasmo, menopausa, homossexualismo, uso de métodos anticoncepcionais –, assim como a relação entre gêneros, as dificuldades do casamento, a educação dos filhos e o conflito de gerações, além dos problemas enfrentados pela mulher no mercado de trabalho. O fato de a personagem central ser uma socióloga possibilitou a discussão exaustiva de temas da “pauta feminista”, havendo mesmo um excesso verbal em detrimento da encenação. Não faltaram acusações de que o seriado era discursivo e didático demais e que Malu simbolizava a “mulher chata” (insinuação feita por seu ex-marido em vários episódios).

Ao abordar as mudanças vividas pela mulher naquele final de década, *Malu Mulher* também tratou dos dilemas e conflitos que se colocavam para o homem frente às mudanças na configuração dos gêneros. A incompreensão com as transformações femininas e as dificuldades em lidar com elas chegaram a ser tema de *Amizade Colorida*, escrito por Bráulio Pedroso, Domingos de Oliveira, Armando Costa e Lenita Plonczynski, os dois últimos também autores de *Malu Mulher*. *Amizade Colorida* (que a princípio se chamaria *Edu, Homem*, uma brincadeira com o seriado anterior) abordava a perplexidade masculina diante da independência feminina. Edu, o protagonista, era um contraponto à Malu: inseguro, fragilizado, totalmente dominado pelas mulheres, sem voz ativa e afetivamente indefinido. Sofreu críticas de feministas que consideravam a série uma resposta “machista” às reivindicações femininas expressas no seriado anterior e uma perda de espaço para a discussão dos problemas de gênero. Também sofreu muitas intervenções da Censura Federal, que fazia tantos cortes que tornavam incompreensíveis as histórias. *Amizade Colorida* saiu do ar após dois meses de exibição.

Sem perder de vista o contexto histórico em que o seriado está inserido, após um longo período de censura implacável e com as criações dramaturgias tendendo a mostrar modelos femininos baseados nos estereótipos da “santa mulher” ou da prostituta, verifica-se ainda o forte conteúdo melodramático na abordagem das tramas. Estes se revelam nos títulos dos episódios (como *Até Sangrar* e *Com Unhas e Dentes*), no uso e abuso de melodias pontuando as cenas, nas posições radicais da heroína e de seus antagonistas, sem muitas nuances e meios tons, e nas atitudes dramáticas em situações de briga ou de prazer, como o crispar das mãos de Malu quando tinha orgasmos, motivo de vários artigos na imprensa.<sup>232</sup> O gesto tornou-se um padrão de comportamento feminino nas telenovelas brasileiras. A interpretação e os diálogos dos personagens reforçam a mistura entre um realismo beirando o naturalismo e uma dramaticidade repleta de excessos e lágrimas nas situações-limites vividas pela personagem principal. Já no primeiro episódio – *Acabou-se o que era Doce*, título altamente sugestivo considerando que gira em torno do fim do casamento de Malu e o início de sua condição de desquitada –, a cena da separação é repleta de gritos, xingamentos e mesmo agressões físicas. A diferença é que a mulher não só é esbofeteada, mas também esbofeteia.

Segue-se a análise dos scripts (ou roteiros, na linguagem de televisão) dos episódios iniciais do seriado apresentados à Censura Federal para obter a liberação de exibição,<sup>233</sup> dos scripts e vídeos de dez episódios usados pelos diretores e

<sup>232</sup> Cf. ALMEIDA, H. B. de, *Malu Mulher e o Feminismo dos Anos 1970 na TV Globo*, passim.

<sup>233</sup> Embora estes episódios tenham sido gravados em vídeo, não foram encontrados no Arquivo de Imagens da emissora. Por essa razão, foram analisados apenas com os scripts, acompanhados de uma carta do gerente de programação da Rede Globo em Brasília, Guy Cunha de Oliveira, dirigida ao “Ilmo. Sr. Dr. Rogério Nunes, DD. Diretor do DCDP/DPF”, com data de 19 de fevereiro de 1979: Prezado Senhor, A Rede Globo de Televisão, com sede à Rua Von Martius nº 22 – Rio de Janeiro, através de seu representante nesta capital, Sr. Guy Cunha de Oliveira, nos termos das Portarias nºs 13 e 15/SCDP/70, vem solicitar a V. As. que determine a Censura Prévia no script do episódio ACABOU-SE O QUE ERA DOCE, da série MALÚ (Título Provisório), uma autoria de EUCLYDES MARINHO, direção de P. A. GRISOLLI, que se aprovado será apresentado por esta emissora no horário das 22 horas. Antecipando nossos agradecimentos pela atenção dispensada, aproveitamos o ensejo para renovar nossos protestos de estima e consideração. À frente do script há uma folha com o resumo contendo informações técnicas do programa (título, nome do episódio, horário, autores, diretor, supervisor) e dois avisos dirigidos aos produtores, diretores e atores: “Os cortes assinalados neste ‘script’ pela Divisão de Censura de Diversões Públicas do D.P.F. devem ser rigorosamente obedecidos” e “É proibido fumar nos estúdios”. Segue-se uma segunda folha com o título, lista de personagens e figurantes e uma observação sugerindo utilizar em algum momento do prólogo da série um trecho da música “Trocando em Miúdos”, de Chico Buarque e Francis Hime, grande sucesso na época e que fala de um casal que se separa.

atores para veiculação na televisão. Cabe ressaltar que foram confrontados não só os scripts com as imagens exibidas, mas também com o que foi censurado em cada episódio, na medida em que se teve acesso à documentação com as anotações dos censores. Uma surpresa ocorreu durante o levantamento e estudo desse material. O script com a história do episódio inicial, que dava o tom da proposta da série e que recebera a aprovação da Censura para exibição, não foi usado para gravação nem tem a ver com a história exibida. Isto é: a direção da emissora mudou a história inicial (que tinha um viés bem conservador) após a aprovação da Censura e tornou *Malu Mulher* efetivamente uma série com abordagem feminista.<sup>234</sup>

Vale lembrar os critérios de seleção dos dez episódios analisados. Embora os scripts de todos os 43 programas exibidos tenham sido lidos, optou-se pelos dez selecionados para edição de um DVD que foi vendido no mercado (e, portanto, pode ser visto por qualquer pessoa). A opção se deve também ao fato de considerá-los representativos do conjunto da série tanto pelos temas abordados quanto pela autoria. Tratam de pelo menos um dos temas sobre mulher considerados relevantes – sexualidade, maternidade, casamento, separação, aborto, trabalho feminino, criação dos filhos, homossexualismo, assédio sexual, violência doméstica, menstruação, menopausa, sedução, beleza, novos relacionamentos amorosos, entre outros. Além disso, existe ao menos um episódio de quase todos os principais autores que compuseram o conjunto de roteiristas responsável pelas histórias de *Malu Mulher*. Há um predomínio das histórias de Manoel Carlos, Euclides Marinho e Armando Costa (os que mais

<sup>234</sup> Os depoimentos do autor Euclides Marinho e do diretor Daniel Filho ao Memória Globo possibilitaram a descoberta do que ocorreu. A ideia de produzir um seriado voltado para as questões femininas foi desenvolvida como um *sitcom* nos moldes da série americana *Mary Tyler Moore*. Com os scripts e os vídeos dos primeiros capítulos aprovados pela Censura Federal, Daniel Filho mostrou-os para a direção da emissora. José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, na época vice-presidente de operações da Rede Globo, reprovou o seriado por considerar que a conjuntura pró-abertura do governo Geisel era favorável à ousadia e permitia explorar melhor temas polêmicos na teledramaturgia. Em uma semana o seriado foi redefinido e os capítulos iniciais regravados para uma nova submissão à Censura, que liberou, mas fez ressalvas sobre a presença de “cenas de violência – brigas conjugais, bem como brigas sutis”. Talvez isso explique em parte por que os episódios sofreram periódicas ações da censura ao longo dos dois anos de exibição. Na verdade, a Censura Federal aprovava os primeiros scripts de uma história que depois foi radicalmente transformada. Ao analisar esta segunda versão, os censores não se deram conta ou preferiram não intervir naquele momento na nova *Malu*, que era o oposto da primeira. O seriado foi ao ar com essa nova versão, mas ao longo de sua exibição os censores decidiram atuar cortando ou exigindo reformulações nas cenas. MEMÓRIA GLOBO, *Autores: Histórias da Teledramaturgia*, passim. Ver também o site MEMÓRIA GLOBO, [www.memoriaglobo.com.br](http://www.memoriaglobo.com.br).

assinaram roteiros). Os diretores foram Daniel Filho, Paulo Afonso Grisolli e Dennis Carvalho. Estou ciente de que há um recorte feito a priori pelos produtores ao selecionar esses episódios para serem comercializados em DVD. Porém, considero esse fato mais um elemento para análise.

*Malu Mulher* foi pensada para ser um *sitcom* sobre as dificuldades de uma mulher brasileira de classe média que se separa do marido. O título inicial era apenas *Malu*, já denotando tratar-se de uma história individual, de apenas uma mulher, e não de um coletivo. No script do episódio *Acabou-se o que era Doce*, de Euclides Marinho, e que obteve aprovação da Censura Federal, há um “prólogo” com a cena da separação entre Malu e Pedro Henrique. Ela chora e suplica para que ele não vá embora; ele, irritado diante do choro e da atitude frágil dela, afirma que a relação acabou. Ela, desconsolada, pede mais uma chance, questiona a razão de acabar com um casamento de treze anos com uma filha e, chorosa, pergunta se ele não a ama mais. Ele, mais realista e pragmático, embora também sofrendo, confirma que quer se separar, que será melhor para os dois e que a filha sobreviverá. Malu se desespera, agarra o braço dele e, suplicante, diz: “Isso é mentira, Pedro, você não pode fazer isso comigo. Você tem que me dar uma chance. Me diz no que foi que eu errei, eu mudo, eu juro! Conversa comigo! A gente começa tudo de novo!” Pedro Henrique continua decidido a se separar e Malu pergunta em tom afirmativo se ele tem outra mulher. Pedro Henrique se veste rapidamente e responde: “Isso não tem importância! Não é causa, é consequência!” Na rubrica do autor: “Para Malu é a punhalada de misericórdia. Ela grita ‘Não!’ e morde a mão para não gritar. Pedro Henrique vai embora. Câmera fecha nos olhos de Malu. A perplexidade é total. Escurece.” A próxima cena já mostra os dois na 4ª Vara de Família para a separação judicial.<sup>235</sup>

A descrição resumida da primeira cena da série revela uma mulher abandonada pelo marido, que, a despeito da crise no casamento, acha que deve

<sup>235</sup> Embora a lei do divórcio tenha sido aprovada em 26 de junho de 1977, só podia ser aplicada depois de três anos de separação judicial ou cinco de separação comprovada. Com a Constituição de 1988, o direito ao divórcio mudou para um ano após a separação judicial ou depois de dois anos de separação comprovada. Apenas em 8 de julho de 2010, 33 anos após a promulgação da Lei do Divórcio no Brasil, o Senado aprovou a emenda à Constituição concedendo imediatamente o divórcio a casais separados amigavelmente. Como se trata de mudança na Constituição, não foi necessário o projeto ser submetido à sanção presidencial. A lei do “divórcio imediato” foi promulgada em sessão do Congresso realizada em 14 de julho de 2010.

mantê-lo acima de tudo. Apela para a duração do pacto, a instabilidade que causarão para a filha, a possibilidade de ela mudar e se adequar aos desejos dele e, por fim, para a causa da separação ter sido um caso extraconjugal. A Malu aí apresentada em nada se aproxima da perspectiva feminista que acabou sendo adotada pelos autores e produtores na série que foi ao ar. A figura da “mulher abandonada” e da “mulher que defende o casamento a despeito de tudo” vai muito mais na direção de um modelo feminino tradicional, profundamente marcado pelos valores patriarcais da subordinação de papéis (ela, responsável por zelar pelo bom funcionamento do lar e da família e ele por prover financeiramente a unidade familiar), do que na direção de um modelo liberalizante, de valorização da independência feminina e da construção de sua individualidade.

Essa percepção é clara na resposta que Malu dá ao advogado diante da observação de que a pensão acordada para ela e a filha receberem de Pedro Henrique é muito superior ao que 80% da população do país ganha para viver: “Eu não sou a população deste país! Eu sou uma mulher de 32 anos, largada pelo marido, com uma filha de onze anos para criar, vestir e alimentar!”. Após o desquite, os dois chegam a ter uma recaída e passam uma noite juntos indicando a possibilidade de reconciliação. Mas o fim do casamento se confirma pela manhã e, após muito choro, Pedro Henrique vai embora.

Malu se vê diante da necessidade de trabalhar. Não tem formação profissional alguma (no script apresentado à Censura ela é dona de casa e não socióloga) e vasculha os classificados em busca de trabalho. Tenta vários empregos, sofre assédio sexual, é humilhada nas entrevistas porque não tem nenhuma qualificação, vai parar num estúdio de fotos eróticas e fica indignada com a proposta de posar nua. Candidata-se a uma vaga de auxiliar de escritório em uma fábrica de papel na periferia de São Paulo. Devido ao seu despreparo e de seu desespero por trabalho, acaba sendo contratada pela metade do salário proposto. No processo de contratação, surge uma Malu completamente alienada do mundo: não tem nenhum documento (carteira de trabalho, CPF, Imposto de Renda), o que revela sua total dependência do marido. Ao dizer que tem título de eleitor, conta que votou no filho de uma amiga mas não se lembra do nome do candidato.

A protagonista beira o patético diante de tantos estereótipos da mulher submissa, alienada, ignorante e dependente. Mas a personagem aproxima-se de um modelo de mulher ainda predominante na época nas classes médias dos centros urbanos: dona de casa, completamente dedicada ao lar, que vive um casamento permeado pelas constantes relações extraconjugais do marido ou que é abandonada com filhos e sofre todos os tipos de percalços para sobreviver.<sup>236</sup>

O script de *Malu Mulher* (a que foi exibida) apresenta uma narrativa muito marcada pelos discursos feministas em vigor no final da década de 1970 e início dos anos 80. O título da série já demonstra uma mudança: incorpora o substantivo ‘mulher’, fazendo de Malu não apenas o indivíduo, mas também uma representante do gênero feminino. Agora, a personagem que se revela no episódio *Acabou-se o que era Doce*, também de autoria de Euclides Marinho, reescrito e gravado, é uma mulher com formação superior (é socióloga e, em alguns episódios, sugere-se que ela pretende fazer pós-graduação), trabalha como pesquisadora, é completamente antenada com as transformações culturais e políticas por que passa a sociedade brasileira, é reflexiva, crítica e tem um discurso marcado pela psicologia e pela psicanálise. Seu relacionamento com a filha adolescente é muito franco e aberto, sugerindo certo igualitarismo nas relações entre pais e filhos. O episódio inicial continua girando em torno do desquite de Malu e Pedro Henrique, porém, agora, a situação se inverte: é Malu quem toma a decisão de separar-se e Pedro Henrique tenta evitar que a separação se consuma. No entanto, não faltam situações e emblemas que denotam a presença de padrões tradicionais de comportamento.

---

<sup>236</sup> Os pareceres dos censores são bem representativos do comportamento e da moral dominantes. Um primeiro parecer sobre o episódio, datado de 23/02/1979, diz o seguinte: “...O programa enfoca o drama da separação de casais com os problemas inerentes à situação, como o conflito dos filhos e a situação financeira da mãe, que se sobrecarrega com as responsabilidades da subsistência e educação dos mesmos”. No segundo parecer, de 01/03/1979, Malu é ainda mais infantilizada: “Episódio da Série “Malu” focalizando a vida de uma mulher que depois de vários anos de casada é abandonada pelo marido, que pede o desquite. A princípio, ela se desespera, pois não sente forças para enfrentar a vida só, além de ainda gostar do marido. Depois de uma fase bastante difícil, ela consegue aos poucos reintegrar-se no meio em que vive, conseguindo superar seu desequilíbrio emocional, chegando a trabalhar, coisa que nunca conseguiu fazer antes. Sua vida muda de tal forma que seu ex-marido começa a notar a diferença e passa a vê-la com outros olhos, deixando Malu bastante feliz. O texto examinado não apresenta implicações para o horário pretendido, podendo desta forma ser liberado aos maiores de 16 anos, condicionado ao exame do tape.”

Logo no início do episódio, a protagonista demonstra sua insatisfação com o casamento quando para de bater a máquina de escrever onde datilografa um trabalho de pesquisa cercada de livros de ciências sociais, pega a agenda e risca a lista de tarefas realizadas, menos uma: “Falar com Pedro Henrique”. Recolhe seus escritos e guarda numa pasta dizendo para si mesma: “Até amanhã, Malu...hora de esperar marido.” A cena seguinte já mostra o casal brigando e enquanto ele pede que ela pare de querer “discutir o casamento”, justificando que “casamento é tudo igual”, ela fica indignada com a indiferença dele diante da situação. Ela continua bebendo uísque e ele a acusa de “neurótica, que tudo quer questionar, analisar, discutir...”. A conversa fica cada vez mais agressiva e os dois quase chegam à violência física. Ele ameaça esbofeteá-la e ela afirma que não aceitará mais receber tapas no rosto como acontecera anteriormente. A briga é interrompida pela chegada da filha Elisa.

Há uma passagem de tempo e começa nova cena de discussão entre o casal. Malu lhe entrega um maço de papéis que escrevera sobre o relacionamento dos dois e ele ignora. Ela reage aos berros, acusa-o de indiferença e de ter ciúmes do trabalho dela. Ele a agride, respondendo que não pode sentir ciúmes de “sociologia barata, literatura de quinta categoria”. Pedro Henrique joga os papéis pela janela, mas logo se arrepende e vai ajudá-la a pegar os escritos no jardim. Ali Malu anuncia que vai se separar. Ele pede desculpas, porém ela mostra estar decidida. A discussão continua no apartamento, enveredando pelo campo da sexualidade. É nesse momento que as cenas de violência se intensificam. Malu acusa Pedro Henrique de manter relações extraconjugais e insinua que também dá as “escapadelas” dela. No diálogo abaixo se tem uma pista para pensar como a identidade feminina é construída na série.

Pedro Henrique: Você? (Sorri com desdém. Em seguida fica sério) Você não teria coragem.

De repente Malu descobre onde feri-lo. Ri insinuante.

Malu: Tem certeza?

Pedro Henrique fica desconcertado, mordeu a isca.

Pedro Henrique: Você, a moça de família? (arremedando) Isso eu não faço...Ah! Hoje não...Não quero sair. Tô cansada...Ai minha enxaqueca...Pedro Henrique, não bebe tanto...(num crescendo) Não, não, tudo é não pra você! Será que você não entende, Malu, que eu não tenho mais mulher???

Malu: E por acaso você se considera um exemplo de virilidade? Ou acha que me satisfaz? Não é na rua, com qualquer uma, que você tem que ser homem! É aqui, na sua casa, comigo, que sou sua esposa, que sou sua amiga, com sua filha...(continua direto).

Corta para Elisa, em seu quarto, escutando o bate-boca apavorada.

Malu (off) (continuação): Mas não! É mais fácil transar com as secretárias, é claro.

Pedro Henrique (off): E daí? É natural do homem! É natural, biológico, não tem nada a ver com amor! Todo homem é assim!

Malu (off): Eu não me casei com todos os homens, casei com você! Eu achava que você era diferente, especial...Por isso me casei com você...Eu acreditava em você...Mas era mentira...Você é medíocre como todos, vulgar.... 'Normal'!

Pedro Henrique (off) (gritando): Malu, cala a boca! Cala!

Malu (off): Não me empurra, Pedro Henrique, não faz isto!

Elisa ouve os barulhos de uma briga violenta. Esconde o rosto.

Corte para a sala.

Malu (encarando): É só assim que você sabe ser homem?

Pedro Henrique se descontrola e dá uma surra em Malu, que se defende como pode. Montagem rápida, ritmo tenso.

Malu: É melhor me matar logo de uma vez, porque essa é a última vez que você me bate...

Ele espanca-a até a exaustão. De repente para. Malu está jogada num canto. Chora baixinho. Ele deixa-se cair de joelhos, chorando convulsivamente.

Corta para Elisa. Em seu quarto, chora com o rosto enterrado no travesseiro. Silêncio.

Na cena seguinte, Malu está com a porta da casa aberta e Pedro Henrique indo embora com uma malinha. Ele tenta amenizar a situação, dizendo que no dia seguinte irão conversar, que esquecerão tudo. Ela está decidida. Ele sai, ela bate a porta, vai para o seu quarto e cai na cama aos prantos.

A descrição se baseia no script do autor. Ao assistir o DVD, percebe-se que nas cenas da série o conteúdo e as rubricas correspondem praticamente ao que foi exibido. A única diferença é que no vídeo a violência é amenizada, com tapas no rosto e a insinuação de que ele teria ido longe nas agressões físicas. O diálogo explicita quais são os eixos que constroem as sexualidades feminina e masculina questionados. A imagem da esposa que zela pela família, cuja sexualidade está pautada no bem servir ao marido, onde a maternidade é acionada para definir a identidade feminina, fica evidente na fala de Malu denunciando as relações

extraconjugais de Pedro Henrique. Ele, por sua vez, ressalta a oposição boa moça/sexualidade reprimida x prostituta/sexualidade livre ao duvidar da afirmação de que Malu também tem relações fora do casamento. Outro aspecto salientado nas falas dos dois se refere à sexualidade masculina calcada na noção de virilidade. Malu pressiona Pedro Henrique sobre seus constantes adultérios como sendo a forma que ele encontra de “ser homem”, enquanto em casa não a satisfaz. A resposta dele, relacionando as aventuras extraconjugais com “necessidades naturais, biológicas, de todo homem”, confirma a noção de que o homem, ao exercer uma posição de dominação e ocupar por excelência o espaço público, tem seus comportamentos sexuais naturalizados e legitimados publicamente. A poligamia masculina e a “vida santificada” da mulher, voltada para a esfera doméstica e os cuidados com filhos, demonstram que Malu e Pedro Henrique ainda lidam com o padrão duplo de moralidade, para o qual chama atenção Gilberto Freyre ao analisar a sociedade patriarcal que vigorou no período colonial brasileiro. Em vários outros episódios de *Malu Mulher* essa dupla moralidade reaparece, seja questionando os papéis tradicionais, seja apresentando situações que revelam a dificuldade em romper com esses modelos.

Em *Até Sangrar*, escrito por Manoel Carlos, Malu, atendendo a um pedido dos pais, viaja com a filha ao interior de Minas, para representar a família no casamento da prima. Ela concorda, a contragosto, em não dizer que é desquitada aos familiares cujo patriarca, um conservador e moralista, não admite separação na família. Em Minas reencontra um primo com quem tivera um flerte na adolescência e chega a sonhar com um relacionamento amoroso até perceber que ele é um solteirão convicto. Há uma insinuação de que seja homossexual quando Malu observa suas mãos finas com unhas bem tratadas e lembra uma cena na adolescência em que dá um beijo rápido no primo e ele, instintivamente, limpa o rosto. A prima que vai casar é virgem aos 30 anos e, angustiada com a proximidade da “primeira noite”, conversa com Malu.

Na sinopse original, apresentada à Censura Federal, há um diálogo em que Malu se surpreende com a virgindade da prima e esta, por sua vez, pergunta detalhes sobre o ato sexual. Esse diálogo foi cortado pela Censura e não foi ao

ar.<sup>237</sup> Para um telespectador desatento, o diálogo é completamente *non sense*, pois os cortes da Censura foram substituídos por metáforas nem sempre muito óbvias. Na mesma cena, Malu revela que se separou de Pedro Henrique, mas diz ter preferido manter o sigilo com os tios e primos. Isso se confirma na viagem de volta, quando a filha pergunta o motivo de não ter assumido seu estado de desquitada, e ela afirma: “Às vezes, eu tenho um pouco de vergonha de não ter sido feliz com o mesmo marido a vida inteira”. Paralelamente, Pedro Henrique encontra uma mulher em um bar, vai para o motel e ao levar a moça depois ao emprego sofre um acidente de carro. Manda avisar a Malu, que imediatamente abandona seus compromissos na fazenda e retorna com a filha para cuidar de Pedro Henrique que, por sua vez, quase não se machucou. Todos os ícones da moralidade tradicional imposta à mulher – virgindade, manutenção do casamento, cuidados com o lar e com o marido, vergonha de romper com o pacto conjugal – são acionados nesse episódio.

O tema da homossexualidade, tabu na época e pouquíssimo abordado pela indústria cultural, é a questão central do episódio *A Amiga*, de Euclides Marinho. Nele, Malu trabalha em uma multinacional voltada para a pesquisa demográfica e tem um relacionamento amoroso com o chefe de seu grupo, Paulo Ribeiro. Após uma noite de amor, Malu resolve “discutir a relação” e Paulo se assusta diante do excesso de expectativa dela. No dia seguinte, mostra-se mais distante e frio. Quando Maria, uma de suas colegas de trabalho é demitida injustamente por recusar o assédio sexual do chefe do setor de recursos humanos, Malu pede demissão em solidariedade e escreve uma carta a ser enviada aos jornais. O namorado se recusa a assinar a carta, Malu rompe com ele. Ela e Maria tornam-se amigas. Esta, por sua vez, separada havia sete anos de um marido que a fizera

---

<sup>237</sup> No parecer da Censura Federal, de 29/6/1979, assinado por Raymundo E. de Mesquita, a justificativa para o corte é de que: “...a jovem noiva, confessando sua vergonha e medo com referência à lua de mel, é interrogada por Malu sobre sua virgindade. A maneira com que foram colocadas referidas insinuações debocham com o estado casto, numa evidente apologia às experiências sexuais antes do casamento. Tais mensagens são perniciosas e negativas para o público telespectador, já que existe a grande possibilidade de serem captadas por jovens imaturos e, deste modo, sugerimos os cortes assinalados nas páginas 03 e 11 (Cenas 06 e 17).” O parecer ainda faz dois alertas a respeito de temas voltados para a sexualidade: “Por outro lado, recomendamos especial atenção para o tratamento dado aos enfoques das páginas 13 e 17, quando do exame do Tape, nos quais, respectivamente, Malu desconfia sutilmente que o primo Nelson é efeminado, e quando Pedro Henrique e Marlene estão num quarto de motel em suposto relacionamento amoroso”.

sentir-se infeliz, demonstra que é lésbica e se declara para Malu, que reage com espanto e se afasta. O tempo passa e as duas se encontram. Conversam sobre a homossexualidade e decidem se tornar boas amigas respeitando as opções sexuais de cada uma.

O homossexualismo é abordado com total transparência. Durante uma noite em que as duas bebem juntas e conversam, estão deitadas no sofá e há diversas cenas em que se tocam afetivamente. Há mesmo uma cena de Maria levando Malu, completamente embriagada, para a cama. No dia seguinte, Malu, coberta pelo lençol com os ombros de fora, acorda e lê uma carta afetiva da amiga marcando um almoço. A dúvida sobre se as duas tinham tido ou não uma relação homossexual pautou jornais e revistas durante as semanas seguintes à veiculação do episódio. Percebe-se nos diálogos com Malu que Maria sofre muito preconceito, mas assumir sua opção sexual foi uma decisão em busca de sua identidade. Há um discurso em defesa da psicanálise, que teria sido fundamental para ajudar Maria a lidar com sua homossexualidade: “Curar o meu ‘problema’, ela não curou. Mas em compensação, eu não acho mais que é um problema”. Em outro momento, afirma:

Se eu não me assumir, melhor me suicidar. E mesmo me assumindo, não é fácil, não. Porque ninguém me aceita. Você não sabe o que é ser considerado ‘diferente’, ‘pervertido’. As pessoas te olham com desprezo, com nojo... Você mesma se sente doente, como se tivesse uma ferida, uma coisa pra esconder... Nossa, que inferno era!

A ideia do comportamento “desviante” sendo encarado como patologia, algo que extrapola os limites dos comportamentos socioculturais legitimados, que não se enquadra no comportamento ‘médio’ ou ‘ideal’ existente na sociedade, que infringe as regras estabelecidas pelos grupos sociais, está presente na fala de Maria. Por outro lado, ao apontar a psicanálise como meio de enfrentar essa situação de “desvio”, Maria considera o homossexualismo uma opção, uma decisão de um indivíduo que, em determinadas áreas, faz uma leitura divergente daquela que predomina em sua cultura.<sup>238</sup>

---

<sup>238</sup> Cf. VELHO, G., *O Estudo do Comportamento Desviante: A Contribuição da Antropologia Social*, p. 27-28

Em *Duas Vezes Mulher*, também da autoria de Manoel Carlos, a sexualidade feminina está novamente em pauta por meio de dois temas ligados a aspectos biológicos da mulher: a menstruação e a menopausa. Ambos são tratados com um tom naturalista, buscando dissociá-los da ideia de “problema feminino”, elementos que reforcem uma posição de inferioridade, de proximidade da natureza (e não da cultura), de desregramento feminino. Por causa de atritos com a mãe, Elisa vai passar um fim de semana não programado na nova casa de Pedro Henrique. A inesperada situação de ter que hospedar a filha provoca uma série de discussões com Malu, que denota o despreparo masculino para a tarefa de “cuidar dos filhos”, até então essencialmente feminina. Pedro Henrique tenta se desvencilhar da obrigação dizendo não ter estrutura para receber a filha, de ter planejado um pôquer com amigos, de não saber que programas fará com uma filha mulher. A menina está irredutível no desejo de ir para a casa do pai e Malu de ficar sozinha durante dois dias. Em meio a cenas recheadas de humor, pai e filha têm a experiência de conviverem sozinhos em casa.

Durante a estadia, Elisa fica menstruada pela primeira vez. Pedro Henrique e Elisa vivem momentos de estupefação e emoção diante do rito de passagem da menina para a adolescência. Enquanto isso, a mãe de Malu, Elza, aparece na casa da filha após uma briga com o pai de Malu. Ela relata as dificuldades no relacionamento com o marido, especialmente na sua falta de desejo sexual. As conversas entre mãe e filha mostram que Elza, embora ignore os sintomas, está entrando na menopausa. Aquilo que mais se destaca no episódio é o desconhecimento da sexualidade feminina. Pedro Henrique fica em pânico quando a filha comunica que ficou menstruada pela primeira vez. Elisa, calma, demonstra estar bem informada e consciente da mudança em seu corpo. Já no dia seguinte, ele tem uma atitude paternal e solidária. Acorda a filha com um café da manhã na cama e um pacote de absorvente na bandeja. Confessa a Elisa: “Hoje é o dia mais feliz da minha vida. Você me deu a consciência de que eu sou pai. Pela primeira vez eu me senti pai”.

Elza revela total ignorância do corpo feminino e de sintomas da menopausa relativos a calor e frio, cheiros enjoativos, dores de cabeça, falta de desejo sexual etc. e se diz envergonhada (a ponto de temer ir ao ginecologista). É Malu que conclui que a mãe está na menopausa. É curioso que primeiro ela psicologiza a

situação e acha que Elza está com dificuldades de dissociar o prazer da procriação, mas, diante da descrição dos sintomas, utiliza-se do discurso médico:

Você não fica menstruada há dois meses, três meses, não vai ao médico...Pois olha...É físico mesmo! Ele provavelmente vai te receitar hormônios que vão te equilibrar...Você vai ver que maravilha! Já me falaram que com essas pilulinhas modernas o aspecto sexual fica fantástico.

O tom pedagógico desse episódio fica claro com as “aulas de sexualidade feminina” que Malu dá à mãe. A reação de Pedro Henrique em comemorar a menstruação da filha com flores e champanhe também dá um tom “politicamente correto” àquele momento.

Ao final, a fala de Malu sintetiza o didatismo ao enfatizar os movimentos de “abertura sexual” da filha e “restrição sexual” da mãe: “Bonito isso que aconteceu entre você e sua avó: vocês se encontram no meio do caminho.” Essa relação mais igualitária entre pais e filhos perpassa todo o seriado. Elisa, tratada pela mãe e pelo pai com afeto e sinceridade, participa das conversas e discussões sérias, como nos episódios que tratam da separação dos pais, da primeira menstruação, da gravidez precoce da filha do porteiro e da violência que sofre a vizinha (estes últimos tratados adiante).

A crise da idade, com a perda da vitalidade da juventude e da beleza, e a solidão da mulher que se separa são os temas que predominam nos episódios *Antes dos 40*, *Depois dos 30* e *Com Unhas e Dentes*, ambos escritos por Manoel Carlos. O primeiro aborda a crise existencial de Malu no dia do seu aniversário de 33 anos, quando enfrenta uma súbita recaída por Pedro Henrique. Às vésperas do aniversário, relembra com uma amiga os tempos em que comemorava a data em um motel, questiona a decisão de separar-se e decide reconquistá-lo. Passa o dia esperando as flores do ex-marido com um cartão romântico. As flores chegam, mas o cartão é apenas amistoso. Na festa à noite em sua casa, Pedro Henrique demonstra afeto por Malu, porém reafirma que ela é a “melhor ex-esposa do mundo”. Ele não perde a oportunidade de seduzir uma colega de trabalho dela. Sai acompanhado pela moça e vai para um motel. Malu não percebe muito bem a situação (é retratada como uma mulher que mesmo separando-se permanece com um ar ingênuo, de boa moça) e liga para ele convidando-o para jantar no dia seguinte. Enquanto ela se esforça para seduzi-lo, ele se prepara para negar

qualquer pedido de aumento de pensão. Ao notar a indiferença de Pedro Henrique, que culmina com uma proposta de divórcio, desiste da reconciliação.

Em *Com Unhas e Dentes*, Elisa encontra o pai com uma namorada mais jovem que ele e se encanta com a moça. Convence a mãe a convidar o pai com a namorada para jantar em sua casa. Malu, a princípio, sente-se insegura e com ciúmes diante de uma jovem bonita, independente, livre, bem sucedida profissionalmente. Ao longo do jantar, as duas simpatizam uma com a outra, embora possuam visões de mundo contrastantes em alguns pontos: Malu investe na formação intelectual, Sandra, a jovem, prefere as atividades ligadas ao esporte e ao corpo; para Malu, o casamento é um passo fundamental na trajetória de uma mulher, Sandra acha que o casamento é a última coisa a ser considerada em uma relação amorosa. Essas diferenças ficam evidentes quando Sandra responde a Malu que conheceu Pedro Henrique em uma competição de ginástica:

...Depois que fiquei conhecendo ele melhor, me espantei de que ele tivesse ido ver demonstração de ginástica! E aí ele me disse que tinha sido de propósito. Que ele estava procurando uma moça completamente diferente...de você...entende? Uma moça bem saudável, de cabeça boa, sem grilos existenciais...que pensasse na saúde mais do que em cultura! Uma mulher inteligente, claro, mas não uma...assim...como é que ele disse mesmo...assim...metida a intelectual.

Contudo, na visão sobre a maternidade, Malu e Sandra se aproximam: Malu não vislumbra a hipótese de ser feminina sem ser mãe; Sandra revela, com tristeza, que é estéril e, portanto, é “imperfeita”. A oposição intelecto x corpo manifesta-se claramente aqui sugerindo uma associação entre corpo/feminilidade (Sandra) e intelecto/masculinidade, ou melhor, ausência de atitudes femininas (Malu). As roupas usadas por Malu nem sempre destacam sua feminilidade – camisas masculinas soltas, ressaltando pouco o desenho do corpo, vestidos largos, sem corte, tipo camisolão, calças compridas sem nenhum detalhe e blusas abotoadas na frente (tipo camisa social). Já Sandra usa vestidos floridos e roupas esportivas, ressaltando seu corpo bem feito e enfatizando aspectos considerados femininos como delicadeza, leveza, sedução.<sup>239</sup> Entretanto, essa oposição se altera

<sup>239</sup> Marshall Sahlins observa que a assimetria de gênero pode ser identificada em quase todos os objetos, inclusive os do vestiário: “Pode-se facilmente apresentar uma quantidade de características elementares que diferenciam o gênero das roupas. As mangas dos homens, por exemplo, são caracteristicamente mais talhadas que as das mulheres e cobrem todo o braço em comparação com os comprimentos três-quartos (ou menos) que mostram a extremidade inferior – contraste que é exatamente repetido nos membros inferiores com as calças e saias. A fazenda masculina é relativamente grosseira e dura, normalmente mais pesada, a feminina é macia e fina;

quando se trata da maternidade: as duas, em função do corpo, dos aspectos biológicos, trocam de sinais: Malu, mãe de Elisa, é feminina; Sandra, em função da esterilidade, é incompleta, menos feminina. A noção que predomina na conversa é a de que a maternidade é a essência da feminilidade.

No episódio *Infidelidade*, de Armando Costa, o tema central é o adultério. Malu se envolve com Celso, um arquiteto casado com uma mulher rica, Alba, dono da empresa para a qual está trabalhando. Os dois vivem um intenso caso de amor sem se preocupar em esconder a relação. Celso fala da falência do seu casamento e da vontade de recomeçar a vida, ativando a imaginação romântica de Malu. Apesar da hostilidade dos funcionários do escritório, incomodados com o romance do chefe, Malu continua o relacionamento, acreditando que a separação de Celso é uma questão de tempo. Quando Alba se apresenta a Malu durante uma vernissagem, insinua que ela seduziu seu marido e afirma que jamais dará o divórcio, a relação chega a um impasse. Celso não consegue dar o passo adiante e abrir mão da vida estável que leva para ficar com Malu. Ao ser questionado, acusa-a de ter sido sempre sustentada pelo marido e agora estar posando de independente. Chega a chamá-la de “pequena burguesa se enganando de liberal; egocêntrica, sempre pontificando do alto das suas sandalhinhas da moda”, e afirma que embora a ame não irá se separar. Malu decide deixá-lo, afirma que acredita na felicidade e que irá em busca dela. Esse episódio é emblemático para pensar como *Malu Mulher*, de fato, trouxe à baila temas considerados tabus não só na televisão, mas na sociedade brasileira em geral.

O script de *Infidelidade* foi vetado várias vezes pela Censura e os pareceres nos dão pistas para compreender a moralidade dominante ainda no final dos anos 1970 e início dos anos 80. Em um primeiro parecer, o censor se manifesta pela “não liberação” e diz:

Através da aventura de Malu com um homem casado, o episódio põe em debate, entre outros temas, a questão da infidelidade conjugal, questionando os pressupostos em que se assenta o relacionamento marido-mulher no casamento. O

---

com exceção do branco, que é neutro, as cores masculinas são mais escuras, as femininas mais claras ou pastel. A linha nas roupas masculinas é quadrada, com ângulos e cantos; as femininas enfatizam as curvas, os arredondados, o harmonioso, a fluidez. Tais elementos da linha, textura e outros são os componentes mínimos, os contrastes objetivos que demonstram significado social.” SAHLINS, M. D., *La Pensée Bourgeoise: A Sociedade Ocidental Enquanto Cultura*, p. 190.

que vale nessa relação é o comportamento autêntico, fundado na sinceridade e não em aparências falsas.<sup>240</sup>

Nessa linha de pensamento, os personagens envolvidos numa infidelidade concreta racionalizam a própria conduta numa curiosa distinção entre infidelidade e deslealdade que o censor tenta apreender em sua análise: “A infidelidade aparece então como uma simples troca do parceiro de cama sem uma significação maior para os cônjuges. Já a deslealdade é a falsa aparência, a hipocrisia do cônjuge que dorme com seu consorte pensando no amante.”

Com esse malabarismo mental, o censor compreende que o texto propõe uma revisão da posição da sociedade em relação ao adultério pois, na verdade, trata-se de uma conduta perfeitamente tolerada quando, escamoteada sob disfarces adequados, não agride a conveniência social e os padrões de moralidade. O censor quase entendeu o que Malu e Celso discutem: eles questionam se é possível ser infiel sem ser desleal, ou seja, ter uma relação extraconjugal sem mentir para o parceiro, sendo sincero, leal. Observam que pior que trair com uma ou um amante é trair no próprio “leito conjugal”, na hora do amor, pensando na outra ou no outro. Recorrem a James Baldwin para se perguntarem se o ato sexual se faz com a mente ou com o corpo.

Malu: ...Ele acha que o ideal seria fazer só com o corpo. Sem usar a mente, sem imaginário, sem fantasias, usar o corpo plenamente.

Celso: Difícil. E lembra que Baldwin é homossexual, o que provavelmente já é uma fantasia. E ele deve ter usado a mente e não o corpo pra se fazer essa pergunta durante um ato de amor, não é?

Malu: Fiel, desleal. Usar o corpo ou a mente. Sabe que meu ex-marido ficava com muito mais ciúme se eu me interessasse pela mente e pela conversa de um amigo dele do que se por acaso eu tivesse ido pra cama com o amigo? Ele disse e demonstrou várias vezes isso. Morria de ciúmes se eu ficasse a noite toda conversando com um sujeito só, numa festa, essas bobagens.

Celso: Claro. Eu também. Qualquer pessoa inteligente sente assim. Trogloditas é que ainda se preocupam com negócio de botar chifres, traição na cama, e tal...

Malu: Hoje ainda existem civilizações organizadíssimas em que a mulher tem direito a vários maridos. A tal de poliandria...Pode ser uma boa...(Riem). Mas isso é sempre ditado pelas necessidades sociais e econômicas. Aqueles troços. Aqui a gente vive num limbo, um troço indeterminado, porque as pessoas fazem uma coisa e dizem outra.

---

<sup>240</sup> Aqui também se faz a associação entre autenticidade e sinceridade já tratada anteriormente. Cf. nota 166.

A passagem acima explicita vários aspectos de um discurso da chamada “esquerda liberal” dos anos 1970/início dos 1980, que questionava a ideia de fidelidade conjugal. Relações abertas, amizades coloridas, troca de parceiros foram algumas práticas defendidas quando ainda não se tinha notícia da Aids. Por outro lado, a dicotomia entre mente e corpo, entre intelecto e sexo, é enfatizada numa alusão ao fato de o prazer estar mais associado ao espírito, à mente, do que ao ato sexual. Ao fazerem referência a James Baldwin, manifestam também um preconceito contra o homossexualismo transformando-o em uma ideia, uma fantasia, algo que não está no plano do real. Esse discurso contraditório, atravessado por um *ethos* intelectualizado e psicologizado típico das camadas médias urbanas, marcou profundamente o movimento feminista e o comportamento dos casais ditos de esquerda de então.

Porém, como nos mostra Gilberto Velho ao pesquisar um grupo de homens e mulheres das camadas médias da Zona Sul do Rio de Janeiro, intelectualizado e fortemente influenciado pelo discurso psicanalítico,<sup>241</sup> a visão de mundo e os comportamentos preconizados nem sempre eram coerentes em momentos de crise ou situações-limites. Nas festas, por exemplo, algum clima de liberalidade conjugal era permitido e até incentivado. Mas quando uma aventura extraconjugal se concretizava, especialmente se fosse iniciativa da mulher, poderia surgir uma forte reação moralista, acionando visões mais tradicionais, com acusações de ‘machismo’ ou ‘leviandade’. E quando a aventura levava à separação do casal, o pivô da crise era tratado com hostilidade pelo grupo. Se fosse a mulher a abandonar o casamento, ela era estigmatizada, especialmente pelos homens. O autor ressalta que

em situações de rotina era constantemente enfatizada a igualdade de direitos de homens e mulheres e enaltecida a ‘independência’ dos membros dos casais. Em momentos de crise, o discurso poderia mudar radicalmente, enfatizando toda uma outra ordem de valores em que as diferenças entre homem e mulher eram sublinhadas.<sup>242</sup>

Outro aspecto a ser destacado em *Infidelidade* é o fato de a mulher de Celso, Alba, ficar sabendo do caso entre o marido e Malu através de uma funcionária do

<sup>241</sup> Cf. VELHO, G., *Nobres & Anjos*: Um Estudo de Tóxicos e Hierarquia, p. 57-58.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 58.

escritório, amiga do casal. A reação dos amigos diante de uma possível separação revela a ameaça que ela significa para a rede de relações que se forma em torno da aliança matrimonial. Como nesses grupos sociais mais permeáveis à ideologia individualista a construção da identidade passa muito mais pela rede de amigos do que pela família de origem ou da vizinhança, o rompimento de um casal pode provocar a desestruturação das relações de sociabilidade do grupo.

O episódio *Legítima Defesa da Honra e outras Histórias*, de autoria de Armando Costa, trata da violência contra a mulher. Malu e sua filha Elisa são constantemente importunadas pelos gritos e barulhos do apartamento vizinho onde um casal protagoniza cenas de violência doméstica. Clarice, a vítima, foge para o apartamento de Malu (sua amiga desde os tempos de Pedro Henrique) em busca de refúgio e proteção contra a brutalidade do marido, Duca.<sup>243</sup> Ele vai buscá-la na casa de Malu e alega que Clarice se acidentou. Ela volta para casa. Semanas depois, nova cena de violência e Clarice mais uma vez foge e pede ajuda a Malu, assumindo que é vítima do marido, e diz que vai para a casa do pai. Duca a procura na casa da vizinha e diante do questionamento ao seu comportamento, revela-se um marido extremamente conservador e opressor:

Ela quer uma liberdade que não existe. Ela não sabe nem querer direito...Ela quer sair por aí, sem ser comigo, comprar carro, fumar na rua, usar certas roupas que em mulher minha eu não posso admitir, ver certos programas de televisão, metidos a ousados e pra frente, eu queria ela diferente do que é.

O episódio destaca a histórica subordinação da mulher ao homem, em que ela é infantilizada (“não sabe nem querer”) e desprovida de qualquer capacidade de discernimento e de desejo próprio, ocupando o espaço público com comportamentos considerados dissonantes para uma “mulher honrada”, como fumar, enfeitar-se, dirigir. Malu critica a posição conservadora de um homem que diz ter ideais de “esquerda”, anarquista, socialista, mas no cotidiano é de “direita”, conservador. O ódio de Duca se volta para Malu e sua fala mais uma vez denota a proximidade com a visão predominante no discurso antifeminista típico do patriarcalismo brasileiro em que o homem, na função de provedor e protetor do

---

<sup>243</sup> Uma clara alusão a Doca Street, marido e assassino da *socialite* Angela Diniz, morta em 1976, em Búzios, Rio de Janeiro. O assassino Doca Street alegou nos tribunais “legítima defesa da honra”.

lar, decide o permitido e o proibido para sua esposa que, por sua vez, é posta à margem da civilização, como as crianças e os povos “primitivos”:

Eu não devia deixar você falar assim. Você, sua liberadazinha, não entende nada da vida. Nós, homens, é que nos matamos, deixamos nossa pele, nossa saúde, lá fora, na rua, pra sustentar vocês. É assim que deve ser. Por isso, nós temos direito de mandar em nossa própria casa. Clarice só discute comigo em relação a isso, às tentativas canhestras, ridículas dela, de se liberar, de ser dona do nariz dela, uma fêmea que mal sabe assinar um cheque, tomar uma iniciativa, uma coisa a ser protegida, meio bichinho mesmo.

A cena é interrompida com mais um retorno de Clarice para o marido. Um tempo passa e ela vai visitar Malu contente porque ele parara com as cenas de violência. Convida Malu e Elisa para jantar e comemorar a nova fase do casamento. Após alguns uísques, Duca se torna novamente agressivo e parte para cima de Clarice. Malu tenta interceder e também apanha. A briga se generaliza e os vizinhos chamam a polícia. Termina o episódio com Clarice largando o marido e Malu dizendo que vai processá-lo por agressão.

*Filhos, Melhor não Tê-los*, de Marta Góes e Walther Negrão, e *Ainda não é Hora*, de Euclides Marinho, abordam a maternidade. O primeiro episódio problematiza a situação da mãe solteira e pobre que não consegue trabalhar para criar o filho. Eunice, empregada doméstica de uma vizinha de Malu, é despedida pelos patrões que não a aceitam com o filho de quatro meses. Malu e Elisa acolhem mãe e filho por uma noite, para que ela possa ir para a casa da irmã e procurar novo emprego. Na manhã seguinte, Eunice desaparece e deixa a criança. Ao longo de todo o episódio, enquanto tenta descobrir o paradeiro da empregada, Malu tem que lidar com as dificuldades de cuidar de um bebê, os ciúmes de Elisa, a implicância de seus pais, que insistem que ela entregue a criança ao Juizado de Menores, e a má vontade de Pedro Henrique, que avisa que não poderá aumentar a pensão em função do menino. Quando vai à delegacia dar queixa, Malu atrai a atenção do delegado que, ao saber que é desquitada, passa a assediá-la com visitas ao seu apartamento. Ele diz a Malu que ela caiu no “conto da criança” e que a mãe provavelmente não aparecerá mais. Eunice surge no final da história, quando Malu – horrorizada com a hipótese de entregar o bebê a uma instituição de caridade com poucos recursos – já tinha decidido adotá-lo. A empregada conta que passou fome, dormiu na rua e foi presa. Para ser solta, teve que se submeter ao abuso sexual do delegado. Eunice parte com o bebê para morar com a irmã.

Trata-se de um dos poucos episódios de *Malu Mulher* onde há menos ênfase na subjetividade da protagonista diante das situações cotidianas e mais nos problemas produzidos pela desigualdade social. Ainda que em toda a série haja algum tipo de reflexão sobre os problemas da sociedade brasileira - e para isso os autores usam o trabalho de Malu como socióloga -, nesse episódio a pobreza, o abandono, a falta de assistência do poder público, a maternidade solitária, a criança abandonada, a violência nas instituições carcerárias são os elementos centrais da narrativa.

Já o episódio *Ainda não é Hora*, de Euclides Marinho, tem como chave narrativa o aborto. Jô, filha de Seu Moacir, porteiro do prédio de Malu, está grávida de um filho de Jorginho, de família abastada moradora do prédio. A diferença de nível social entre o rapaz e a moça desagrada às duas famílias. Além disso, Seu Moacir é um homem muito conservador, obcecado pela ideia da virgindade até o casamento. Jô quer fazer o aborto porque acha prematuro ela ser mãe e Jorginho pai, e por temer a reação de Seu Moacir. Malu tenta dissuadi-la, mas ela se mantém firme. A socióloga leva a jovem a seu ginecologista, que além de negar-se a fazer o aborto por questões éticas e religiosas, alerta a moça para os possíveis perigos. Disposta a correr o risco, Jô, acompanhada de Malu, vai até uma clínica clandestina. O médico tem que aplicar uma dose extra de anestésico e Jô fica mais tempo inconsciente do que o esperado. Malu questiona o médico quanto aos procedimentos e o acusa de estar cometendo um erro e uma ilegalidade. Este, por sua vez, acusa-a de conivente e hipócrita. Malu leva Jô para casa, mas a moça continua sentindo-se mal. É cuidada por Elisa e por ela, que chama seu médico, o namorado (que só fica sabendo do aborto após a consumação) e Seu Moacir. Ao saber que a filha perdera a virgindade e fizera um aborto, pai e filha têm uma briga violenta. Jô acaba se recuperando e decide procurá-lo para tentar a reconciliação.

O tema do aborto é tratado de forma extremamente objetiva. A oposição entre perda da virgindade/aborto x gravidez precoce é tratada com clareza e põe a discussão num eixo social e médico em contraposição ao moralista e/ou religioso. A posição moralista é assumida por Seu Moacir, pai de Jô; a religiosa, pelo ginecologista de Malu, Dr. Pompeu. É claro que esse episódio sofreu muitos vetos da Censura Federal com a acusação de “fazer apologia ao aborto”, de que

“se propõe a eliminar o tabu da virgindade”, de “patentear que os valores morais estão ultrapassados”, porém, curiosamente, o material que foi ao ar é muito semelhante ao script original. Talvez tenha sido a única vez na televisão brasileira que o aborto foi tratado sob os mais diversos ângulos e o problema explicitado sob diferentes abordagens. Mostra, inclusive, uma clínica de aborto com detalhes sobre o funcionamento e os procedimentos da cirurgia.<sup>244</sup>

*Malu Mulher* pode ser considerada uma estrutura narrativa semelhante aos seriados norte-americanos, onde cada episódio conta uma história completa, que se encerra, mas constrói, gradativamente, sem linearidade, um arco narrativo que termina ao final de dois anos. O uso de *flashbacks*, a existência de um núcleo fixo de personagens (além de Malu, Pedro Henrique e Elisa, há os pais da protagonista, Elza e Gabriel) que aparecem várias vezes na trama, o apartamento de Malu e Elisa, cenário presente em todos os episódios, ajudam a construir o conjunto da história. A narrativa, em geral, gira em torno da protagonista principal, com seus dramas femininos: casamento, separação, relacionamento com a filha adolescente e com os pais, solidão, novos casos amorosos, homossexualismo, envelhecimento, menopausa, dificuldades no mercado de trabalho, assédio sexual. Porém, há episódios em que Malu assume um papel de comentadora do drama de outras mulheres (essa posição de ‘narradora’ é favorecida pela sua profissão de socióloga), como os três últimos que tratam de violência doméstica, maternidade solitária nas camadas menos favorecidas, gravidez precoce e aborto. Alguns temas se repetem ao longo de todo o seriado, como a autonomia feminina, o prazer sexual, a independência econômica, o preconceito em relação à mulher independente do marido e os direitos da mulher.

Há o predomínio de uma representação realista, bem naturalista, com falas que adquirem um tom improvisado e momentos de silêncio que se revezam com outros de humor. Essa representação naturalista às vezes se torna excessiva e a protagonista passa a dar “lições de vida e comportamento” aos demais personagens. Essa postura pedagógica ganha o primeiro plano da narrativa e Malu

<sup>244</sup> Heloisa Buarque de Almeida observa que o seriado *Mulher*, exibido quase 20 anos depois de *Malu Mulher* e que tratou de vários casos de aborto, abordou o tema com menos ênfase na questão da liberação. Em *Páginas da Vida*, recente novela do autor Manoel Carlos (um dos principais autores de *Malu Mulher*), a posição é oposta: as vilãs fizeram abortos e as mocinhas jamais. ALMEIDA, H. B. de., *Malu Mulher e o Feminismo dos Anos 1970 na TV Globo*, passim.

se torna uma feminista estereotipada. Após o desquite, ela conversa sobre sua situação com todo mundo que cruza seu caminho e chega ao limite de sair de casa, parar na banca de jornal e falar sobre o assunto com o jornalista.

Apesar de haver um predomínio do realismo e naturalismo, tanto na abordagem das temáticas, quanto na encenação, o melodrama pontua fortemente as histórias. A moral melodramática de que fala Peter Brooks, em que o Bem enfrenta o Mal, a virtude da heroína derrotando a maldade do vilão, está presente em vários momentos: quando é espancada por Pedro Henrique e decide separar-se diante de um marido perplexo; ou quando termina a relação com o namorado/chefe que se recusa a defender a amiga que sofreu assédio sexual; ou quando enfrenta o marido da vizinha que sofre agressões e afirma que vai denunciá-lo à Justiça. O excesso melodramático também se manifesta em gestos arrebatadores (os tapas na cara, espancamentos e gritos, as mãos crispadas de Malu quando atinge orgasmo em uma relação sexual) e em muitas lágrimas. Malu chora ao se separar do marido, ao constatar sua solidão quando termina o namoro, ao se emocionar com a filha que ficou menstruada, quando se dá conta de que o bebê deixado pela empregada terá que ser entregue ao Juizado de Menores. Esse tom lacrimoso é reforçado pela característica romântica, sonhadora e idealista de Malu (acredito que a imagem de Regina Duarte como “namoradina do Brasil” tenha influenciado nessa representação), em contraposição ao ex-marido Pedro Henrique, por ela acusado de materialista e insensível.

Essa oscilação entre realismo/naturalismo e melodrama coincide com as representações femininas que se revelam no seriado: quando Malu adota uma postura mais feminista, com ideias progressistas sobre a mulher, seu tom é mais realista; quando se vê envolvida afetivamente com alguém, vive situações de perda e abandono, quando se depara com sentimentos contraditórios e inseguranças, assume um tom melodramático. De certa forma, Malu, nesses dois momentos (a princípio antagônicos) lida com dois “tipos ideais” de mulher: a dependente, frágil, sonhadora, romântica e sedutora; e a independente, consciente dos seus direitos, autossuficiente, pragmática e libertária.

Na própria abertura do seriado esses dois tipos se enfrentam: com a melodia instrumental da música *Começar de Novo*, aparecem diversos *takes* de Malu que

revezam essas duas imagens – ela batendo à máquina numa escrivadinha; depois, sentada, maquiada e passando batom vermelho nos lábios; em seguida ao telefone como se estivesse trabalhando, ou roendo as unhas preocupada e ansiosa; consulta a agenda e caminha com a bolsa procurando algo, enfim, a Malu “frágil” e a Malu “transgressora”. Ou seja: a protagonista assume posturas feministas e libertárias, mas mantém também visões de mundo pautadas por princípios mais tradicionais, como o de associar o prazer sexual ao amor ou a feminilidade à maternidade.

O *happy end*, uma característica das narrativas melodramáticas, em *Malu Mulher* nem sempre traduz a ideia de felicidade que o nome indica. No primeiro episódio, *Acabou-se o que era Doce*, a separação é o final feliz; em *Infidelidade*, termina com Malu deixando o namorado por quem está apaixonada porque ele não tem coragem de se separar da mulher; em *Antes dos 30, Depois dos 40*, o final é marcado pela constatação de que ela não tem como retomar o casamento com Pedro Henrique; e *Legítima Defesa da Honra e outras Loucuras* encerra-se com Malu afirmando que vai denunciar à Justiça o marido violento. Entretanto, se não há uma relação direta com a ideia de “final feliz” há uma clara insinuação otimista de que ‘no fim, tudo acaba bem’.

## 6.2. Mulher

O seriado *Mulher*, apresentado em 1998 e 1999, aborda o cotidiano de duas médicas ginecologistas e obstetras, Martha Corrêa Lopes e Cristina Brandão, que, apesar de pertencerem a gerações diferentes, são profissionais extremamente éticas e abnegadas. As duas movem-se pelo mesmo ideário hipocrático, baseado nas noções de vocação e sacrifício (típicos de carreiras que exigem doação e cuidados com o ser humano tais como a medicina, o magistério, o sacerdócio), e se dedicam com paixão ao trabalho na clínica particular Machado de Alencar, de classe média alta, especializada no atendimento a mulheres. Por decisão das duas médicas e contrariando o desejo do dono da clínica, Afraninho, também é mantido um ambulatório dedicado a mulheres de baixa renda. As duas médicas, com a missão de salvar e proteger vidas, muitas vezes privilegiam o trabalho em detrimento da vida pessoal. Esse será um conflito permanente nos episódios de *Mulher*: conciliar vida profissional e pessoal, dilema particularmente dramático para o gênero feminino em geral.

Através dos dramas pessoais e profissionais das duas médicas e dos pacientes da clínica e do ambulatório, *Mulher* trata de questões éticas e médicas que envolvem o universo feminino, como contracepção e reprodução assistida, gravidez (e tudo que a envolve como exames pré-natais, formas de parto, amamentação), aborto, frigidez, câncer de mama, masturbação, esterilidade, estupro, prevenção de doenças sexualmente transmissíveis, entre outros. Em geral, cada episódio lida com mais de um desses temas e, muitas vezes, surgem questões que extrapolam os universos feminino e médico como, por exemplo, relações entre pais e filhos, violência urbana, adultério, desigualdade social, desemprego, direitos trabalhistas.

O seriado foi exibido, semanalmente, de abril de 1998 a dezembro de 1999, na faixa de horário das 22 horas, quando são permitidos programas com temáticas mais ousadas. Composto por tramas que se encerram em um episódio, *Mulher* apresentou no seu segundo ano algumas histórias que se desenvolveram em dois, sendo que o primeiro terminava num clímax e construía um “gancho” para que a narrativa fosse retomada no seguinte. Há um núcleo fixo, formado pelos profissionais da clínica, que inclui, além de Martha, Cris e Afraninho, os enfermeiros Telma e Amauri e os médicos Anair, Samuel e João Pedro (este também namorado da Dra. Cris). Também fazem parte do núcleo fixo personagens ligados à vida privada das protagonistas: Otávio, marido de Martha; Shirley, colega de apartamento de Cris; André, seu namorado; Claudinha, filha de João Pedro; e Carlos, filho de Martha e Otávio, técnico de informática da clínica, e que aparece até a metade do seriado. A clínica Machado de Alencar nasceu de uma experiência revolucionária na época, feita pelo pai de Afraninho, médico renomado e professor de Martha. A proposta era fazer um hospital para mulheres, que funcionasse não só como maternidade, mas destinado também ao atendimento de problemas ligados à saúde feminina. Afraninho não herdou o talento do pai e, embora seja uma figura querida pelos funcionários, suas ações são norteadas pelo interesse de ganhar dinheiro e promover a clínica.

Em cada episódio há personagens específicos, tanto ligados às rotinas da clínica quanto ao dia a dia da vida pessoal dos personagens fixos. Observa-se, ainda, a existência de uma estrutura narrativa complexa, envolvendo duas temporalidades que se revezam ao longo dos 60 programas. Uma linear, formada

pelas tramas que se desenvolvem com os personagens centrais e os seus agregados, e evoluem durante os quase dois anos do seriado. Outra, uma estrutura narrativa cíclica, contada a partir dos conflitos das pacientes que aparecem na clínica e no ambulatório, e que chegam ao fim no mesmo episódio (ou, no máximo, no seguinte como aconteceu em alguns casos no segundo ano de exibição). A história, em geral, é formada por uma trama central envolvendo personagens específicos e que lhe dá o título. E duas secundárias: uma ligada a esses personagens, mas não tão fortes quanto os da trama principal; a segunda refere-se ao núcleo fixo do programa, especialmente às duas protagonistas. Existem ainda uma ou várias histórias periféricas que unem os personagens fixos e ajudam a evoluir suas trajetórias pessoais. Todas essas narrativas se entrelaçam mesmo que receba maior destaque a que dá título ao episódio. As demais se revezam nos 45 minutos do programa, de forma que ao final as tramas específicas se resolvam e as que tratam do núcleo central evoluam.

O seriado *Mulher* foi concebido a partir de uma ideia do Boni (então vice-presidente de operações da TV Globo), inspirado nos seriados médicos americanos como, *ER (Emergency-Room Doctors)*, no Brasil chamado de *Plantão Médico*) ou *Chicago Hope*, ambas produções modernas inspiradas em *Dr. Kildare*, sucesso da década de 1960, protagonizado por Richard Chamberlain. Pode-se dizer que ele antecede uma nova onda de seriados médicos na televisão, já nos anos 2000, como os atuais *House* e *Gray's Anatomy*. Desenvolvido por Daniel Filho, Antonio Calmon e Elizabeth Jhin, o seriado contou com a assessoria da roteirista americana Lynn Mammet e a consultoria de médicos de diversas especialidades, psicólogos e psicanalistas, e teve como fonte para os roteiros os livros *Mulher, o Negro do Mundo*, de Malcolm Montgomery, *Menstruação, a Sangria Inútil*, de Eusimar Coutinho, e *Só para Mulheres*, de Sonia Hirsch. Diversos autores produziram roteiros para *Mulher* e dos 60 episódios exibidos foram analisados 15 escritos por Álvaro Ramos, Euclides Marinho, Maria Helena Nascimento, Flávia Lins e Silva, Doc Comparato (que também é médico), Glória Perez, Antonio Calmon, Rosane Lima e a própria Lynn Mammet; com direção de Daniel Filho, José Alvarenga Jr. (diretor da maior parte dos episódios), Mário Márcio Bandarra, Cininha de Paula, César Rodrigues, José Carlos Pieri e Ricardo Favilla.

Esses episódios foram escolhidos por estarem disponíveis em DVD no mercado (e, portanto, acessíveis ao público) e, principalmente, por serem representativos do ponto de vista da temática e do conjunto de autores de todo o seriado. Também analisei os scripts de 10 episódios relativos ao segundo ano de exibição e que constam do DVD. Os outros, exibidos no primeiro ano da série, não foram arquivados pela emissora.

O primeiro ano foi todo gravado usando a linguagem cinematográfica, adotando a película e, conseqüentemente, usando câmeras de cinema e processo de filmagem diferente do utilizado na televisão. A adoção de iluminação apurada para uma fotografia preocupada com os detalhes, o uso e abuso de primeiros planos e uma edição menos picotada, com cenas mais longas, impuseram um ritmo e definiram um padrão estético diferenciados para o seriado *Mulher*. Os episódios do segundo ano, em função dos altos custos do uso da tecnologia de cinema, foram gravados com câmeras de vídeo digitais e o último episódio, com câmeras de TV em alta definição (HDTV). A mudança de tecnologia não alterou a linguagem estética do programa, que continuou assemelhando-se ao cinema no que se refere ao uso de iluminação cuidadosa, à utilização de primeiros planos e ao ritmo de edição menos fragmentado.

A preocupação com a tecnologia não foi apenas no aspecto estético. Na própria conceituação do seriado *Mulher* há uma nítida valorização do saber médico associado ao desenvolvimento tecnológico. A clínica Machado de Alencar dispõe dos mais modernos aparelhos médicos e há permanente referência à necessidade de adquirir novos equipamentos para o ambulatório. À ideia de modernidade soma-se a busca por padrões humanistas no tratamento médico. Martha e Cris enfrentam diversas situações em que a “missão social” da profissão é enfatizada exigindo que, mais do que a tecnologia, usem a sensibilidade e a psicologia. Isso se traduz em uma nítida defesa do parto natural em um momento em que pesquisas e a própria mídia constatavam o crescimento de partos cesáreos no país.<sup>245</sup> Há ainda várias práticas consideradas ‘naturais’ ou ‘alternativas’ que são incentivadas pelo seriado: “respiração cachorrinho” durante o trabalho de

---

<sup>245</sup> Cf. ALMEIDA, H. B. de, *Educação do Corpo: O Seriado Mulher e a Promoção de Mensagens Médico-Preventivas na Tela da Globo*, passim.

parto, presença do pai no ato cirúrgico ao lado da mãe, entrega do bebê a ela logo após o nascimento, prática de fisioterapia em pacientes em estado de coma, acompanhamento psiquiátrico de pessoas em depressão, enfim, procedimentos não incorporados *a priori* às condutas médicas naqueles anos.

O episódio de estreia da série, *O Princípio de Tudo*, escrito por Álvaro Ramos, Euclides Marinho e Lynn Mammet, relata o encontro entre a renomada médica Martha (interpretada pela atriz Eva Wilma) e a jovem médica Cris (interpretada por Patrícia Pillar) durante um voo para o Rio de Janeiro. No avião, uma jovem grávida de oito meses sente-se mal e as duas médicas improvisam um parto de emergência. Impressionada com a atuação de Cris no atendimento, Martha a convida para trabalhar na Clínica. Cris aceita e as duas passam a compartilhar os dramas e dificuldades do tratamento de seus pacientes e também de suas vidas pessoais.

Já nessa primeira história fica clara a diferença entre dois modelos de médicas: Martha é a figura da mulher bem sucedida na vida profissional, dedicada ao trabalho e respeitada por sua competência. Pelo sucesso, paga um preço: vive a maior parte do tempo distante do marido Otávio e do filho Carlos, e quase não tem a alegria de ver os netos crescerem. Ela representa a sensatez típica da mulher madura, médica sábia e experiente que construiu sua reputação baseada em um comportamento ético sólido. Cris é uma jovem impetuosa, entusiasmada, questionadora dos métodos tradicionais e sempre propondo práticas inovadoras nos tratamentos. Embora também tenha a ética como norte para o exercício da profissão, tem pontos de vista que às vezes entram em conflito com os da Dra. Martha. É como se as duas viessem de escolas diferentes da prática médica, o que faz com que a relação entre elas seja ao mesmo tempo de contraste e de complementação: a mentora ajudando a relativizar a impulsividade da pupila, e a pupila estimulando-a a questionar suas convicções.

Além do parto no avião, as médicas participam do conflito familiar que envolve a jovem mãe, o pai da criança e a avó paterna, *socialite* que questiona a paternidade do filho. O rapaz acaba enfrentando a mãe, assume a criança e decide construir sua família. Também se desenvolve a história de uma das recepcionistas da clínica, que sofre um estupro ao entrar no carro. Martha ajuda a jovem a lidar

com o trauma do abuso e com a gravidez resultante da violência. Nesse momento, Martha e Cris têm uma discussão ética sobre a possibilidade de a moça fazer um aborto. Martha é contra, por princípios. Cris defende o direito de uma vítima de abuso sexual se recusar a ter o filho. No final, a moça tem um aborto espontâneo.

Diferentemente do episódio sobre aborto tratado em *Malu Mulher*, em que uma jovem engravidada do namorado, não se sente preparada para a maternidade e faz um aborto com a ajuda da protagonista, em *Mulher* a saída encontrada pelos roteiristas para enfrentar o tema foi o aborto espontâneo. É curioso pensar que *Malu Mulher* deu um tratamento diferenciado ao tema ainda em plena ditadura, quando a Censura e parcelas significativas da sociedade obrigavam a adoção de comportamentos mais conservadores. Já *Mulher* foi ao ar vinte anos depois, com a democracia consolidada e uma sociedade aparentemente mais aberta a discussões sobre tabus e preconceitos.

Ainda em *O Princípio de Tudo* a relação conflituosa de Martha com o marido e o filho é tratada. Ela e Otávio são apaixonados um pelo outro, mas ele, mesmo com afeto e paciência, se ressentido da ausência da mulher durante os 40 anos de casamento e da relutância dela em abandonar sua posição na clínica e a carreira, para se dedicar mais à vida conjugal. Ao longo de todo o seriado, esse conflito vai causando danos cada vez maiores à relação. Com o filho, o problema é parecido. Carlos não esconde a mágoa de ter sido criado praticamente pelo pai. Viveu um casamento frustrado com uma mulher também médica com quem teve dois filhos (que praticamente não aparecem). O relacionamento terminou porque ela também se dedicava excessivamente à carreira e Carlos voltou a morar com os pais. Os dilemas vida pública x vida privada, trabalho x maternidade e casamento, mundo objetivo x mundo subjetivo são temas centrais vividos pelas protagonistas (Cris vivenciará situações semelhantes) o que faz pensar em Simmel quando vislumbra a possibilidade de a cultura feminina integrar esses dois planos. Talvez a integração por ele sugerida seja possível na medida em que os próprios “lugares sociais” do feminino e do masculino sejam repensados, isto é, as associações clássicas do feminino com o mundo doméstico e da família, e do masculino com o mundo público e do trabalho sejam redefinidas. Não para trocar os papéis – como a médica Martha e seu marido Otávio –, mas para que sejam repensadas as formas

pelas quais mulher e homem se movem nos múltiplos mundos sociais em que vivem.

O segundo episódio analisado, *Escolhas*, escrito por Maria Helena Nascimento, tem como narrativa central a história de uma mulher, casada com um jornalista renomado, que tem uma filha com Síndrome de Down. A criança é rejeitada pelo marido e adorada pelo professor de natação, com quem sua mãe tem um relacionamento extraconjugal. Quando o marido descobre que a mulher espera um filho de outro homem, exige que ela faça um aborto, preocupado principalmente com a possibilidade de um escândalo atrapalhar seus planos de uma carreira na política. Por fim, a mulher decide abandonar o marido, viver com o professor de natação junto com a filha e ter um segundo filho. Os temores em relação ao eventual nascimento de uma outra criança deficiente também são tema de discussão com a Dra. Martha, ginecologista e obstetra da moça. Paralelamente, Cris acompanha o caso de uma senhora, viúva, que alega não ter vida sexual ativa, embora tenha contraído doença venérea. Após a paciente negar diversas vezes ter tido relações sexuais recentemente, Dra. Cris a convence a levar seu parceiro à clínica e instrui o casal sobre cuidados para evitar doenças sexualmente transmissíveis. A médica ainda vive um drama pessoal: inicia um caso amoroso com um colega do ambulatório, começa a se entusiasmar com o relacionamento, mas termina quando ele revela que é casado.

As temáticas abordadas – aborto, maternidade, deficiência física e mental, adultério – recebem tratamento tanto médico quanto humanista. A jovem decide manter a gravidez a despeito da insegurança sobre a saúde do bebê que vai nascer, após constatar que a filha com Síndrome de Down, uma criança inteligente, solidária e feliz significava muito mais um prêmio do que um peso. As conversas com Martha têm um tom pedagógico, porque não só esclarecem sobre a própria doença como também sobre as probabilidades de ocorrer em outros filhos. Da mesma forma, a Dra. Cris, ao explicar ao casal idoso as causas e o tratamento de doenças sexualmente transmissíveis, assume também um ar educativo. E, ainda que o vocabulário técnico característico do saber médico seja utilizado, a ênfase é na valorização do ser humano, na compreensão dos conflitos e dilemas e na busca de equilíbrio emocional. A noção de que os conhecimentos objetivos da medicina devem estar associados à percepção subjetiva dos aspectos psicológicos, sugerida

por Simmel no final do século XIX e início do século XX, marca a atitude das médicas em *Mulher*.

Em *Desejos Incontroláveis*, de Euclides Marinho, o tema homossexualismo ocupa o primeiro plano do episódio. A trama envolve duas lésbicas – uma arquiteta, na casa dos 30 anos, e uma jovem de 22 - que procuram a clínica para ter um filho. Na verdade, a mulher mais jovem deseja ser mãe e a outra aceita a decisão para manter a relação. O doador do sêmen é amigo das duas, colega de trabalho da arquiteta, da mesma faixa etária que a mais jovem e que se assume como gay. A Dra. Martha tem dúvidas quanto a aceitar ou não o tratamento e encaminha-as para a Dra. Cris que, coincidentemente, é vizinha das duas jovens. Durante o processo de discussão para a fertilização, o casal de lésbicas entra em crise e o relacionamento entre o amigo e a mulher mais jovem vai se estreitando. Os dois se descobrem apaixonados e decidem ter o filho juntos. A relação entre as duas homossexuais se rompe. Paralelamente, Shirley, amiga com quem Cris divide o apartamento, tem uma relação sexual com o namorado André e não usa preservativo. Quando ele, em pânico, conta que teria contraído Aids da ex-mulher, ela se apavora com medo de estar contaminada. Com a ajuda de Cris, consegue convencer o parceiro a fazer o teste de HIV e descobre-se que nenhum dos dois era portador do vírus.

A história lida com temas ainda considerados polêmicos na sociedade brasileira, como homossexualismo e Aids. O caso das lésbicas recebeu um tratamento convencional no desenlace da história e houve uma série de discussões entre as personagens (as lésbicas, as médicas, a mãe de uma delas, o amigo gay, funcionários da clínica) sobre a opção homossexual. Curiosamente, a tônica que predominou não foi o preconceito contra os homossexuais, abordagem tradicional sobre o tema nas ficções seriadas, mas sim a relação carinhosa e de cumplicidade da díade, o ciúme de uma delas revelando a relação possessiva entre pares, o desejo da maternidade entre casais homossexuais e a possibilidade de mudança da opção homossexual para a heterossexual. A conversa entre as duas, diferente do que aconteceu no episódio que tratou do tema em *Malu Mulher*, explicitou o homossexualismo feminino na fala das personagens: “Você precisa de uma mulher madura, que saiba o que quer da vida...”, fala a arquiteta para a mais jovem. Ou na separação, quando ela diz: “O nosso casamento acabou. Você não

me ama mais!” Já o tema da Aids é tratado de forma bem tradicional, abusa do didatismo e dos clichês, e usa a noção de desvio para tratar de comportamentos que não se enquadram com as normas sociais predominantes. Tanto a Dra. Martha quanto a Dra. Cris cobram de Shirley, em tom professoral e acusatório, o fato dela ter tido relações sexuais sem preservativo; André e Shirley discutem por não terem usado a camisinha e ele afirma “não sou gay nem drogado”, uma concepção difundida pela mídia e pelo discurso médico nos primeiros anos de descoberta da doença. Tanto Shirley quanto André, mesmo considerando que podem estar contaminados, resistem a submeter-se ao exame de HIV e só se convencem quando Cris decide também fazê-lo e esclarece em que situações quaisquer pessoas estão vulneráveis ao vírus.

O episódio *Casa de Ferreiro*, escrito por Daniel Filho, Álvaro Ramos e Lynn Mammet, gira em torno do drama vivido pela Dra. Martha que descobre estar com câncer de mama. Cris assume o tratamento da chefe que, por sua vez, tem que aprender a lidar com a doença e com as reações de todos ao redor, inclusive de uma paciente da clínica, vítima do mesmo mal, em estado terminal. Após a cirurgia em que tem parte do seio mutilado e, em seguida, reconstituído por cirurgia plástica, Martha se afasta temporariamente da clínica e recomenda que Cris a substitua. Nesse episódio, o filho de Martha, Carlos, que estava viajando para escapar da ameaça de um bandido que invadira a clínica e que ele enfrentara em episódio anterior, reaparece para rever sua mãe. A principal discussão que se coloca aqui é sobre a centralidade do corpo para a identidade feminina. A repentina descoberta da doença – especialmente numa parte do corpo, os seios, considerada ícone de feminilidade – faz Martha pensar como, ao entrar de cabeça no mundo do trabalho, abandonou sua vida privada, sua família, seus atributos femininos, seu corpo e sua saúde. Mais uma vez o que está em jogo é a dificuldade de conciliar o mundo público com o privado, o mundo objetivo do trabalho com suas exigências de performance, reconhecimento e prestígio, e o mundo subjetivo do indivíduo com suas fragilidades e percalços. O duplo papel assumido pelas mulheres pós-década de 1960, em que às atribuições de esposa, mãe e mulher foi acrescentada a de profissional, trouxe para o universo feminino o desafio de se mover em mundos muitas vezes antagônicos. À impessoalidade e ao pragmatismo da vida profissional se opõe a sensibilidade, o prazer, o afeto. A

atitude de cumplicidade e apoio de Otávio em relação à doença da esposa, e o retorno do filho para estar ao lado da mãe na operação, revelam o lugar da família como suporte da vida do sujeito.

Em *A Hora da Verdade*, de autoria de Álvaro Ramos e Lynn Mammet, três histórias se cruzam. Na primeira, a central, um casal aparece na clínica com dificuldades para engravidar. Após uma cirurgia na jovem para tentar recuperar a fecundidade, Dra. Martha constata que ela teve uma infecção nas trompas e no ovário decorrente de violência sexual na infância. Conversando com a médica, a jovem confessa que repetidas vezes sofreu abuso sexual do padrasto quando era criança, o que terminou com a morte dele, supostamente assassinado pela mãe. Na realidade, a própria jovem matou o padrasto, mas sua mãe assumiu e acabou falecendo na cadeia sem nunca mais ver a filha. Ao saber que não poderá engravidar, ela tenta suicídio. O marido, sensibilizado pelo drama da esposa, lhe dá apoio e lhe propõe adotar uma criança.

Em paralelo, duas histórias se desenvolvem: a primeira é relativa à própria Dra. Martha, que enfrenta os efeitos colaterais da quimioterapia e da radioterapia. A médica continua sua vida profissional, mas tem momentos de profundo mal-estar e depressão, o que se reflete na sua conduta profissional e familiar: Martha é questionada pela direção do hospital por ter encaminhado a paciente diretamente para uma cirurgia e não para o setor de psiquiatria, e seu relacionamento com Otávio fica extremamente abalado pelo seu forte sentimento de rejeição, suas discussões e choros compulsivos. A terceira história que compõe o episódio se refere aos transtornos emocionais de Shirley decorrentes de tensão pré-menstrual. Depois de várias crises de raiva – inclusive durante uma audiência em que atuava como advogada da clínica contra uma companhia de seguros – ela se deixa convencer por Cris a levar a Tensão Pré-Menstrual (TPM) a sério e fazer a reposição hormonal.

O episódio trata de alguns temas sensíveis à mulher: a ideia da maternidade como essência do feminino fica evidente no desespero da jovem ao constatar a impossibilidade de ser mãe; as implicações emocionais de uma cirurgia de mama que leva à mutilação; e as dificuldades enfrentadas por mulheres que são vítimas de tensão pré-menstrual. Por trás do verniz cômico das trapalhadas de Shirley sob

domínio da TPM, seu drama esclarece a posição da mulher contemporânea frente a uma doença considerada moderna. O tom realista e pedagógico é completamente suplantado pelo drama e humor vividos pelos personagens, o que não significa que as mensagens não sejam claras e plenamente assimiláveis.

Em *Menino ou Menina*, escrito por Glória Perez, o tema central é um caso de intersexo que envolve uma modelo de fama internacional, bonita e sensual. A jovem procura a Dra. Martha porque nunca menstruou e deseja se casar com o namorado e engravidar. Após uma série de exames e a reunião de uma equipe médica formada por diversos especialistas, fica constatada a má-formação: em vez de útero a jovem possui testículos atrofiados. O procedimento padrão é a retirada dos testículos para evitar que se transformem em tumor maligno. Ao se prepararem para dar a notícia para a jovem, Dra. Martha decide não contar a verdade, sensibilizada pelo trauma que isso poderia representar. A decisão provoca discussões éticas entre ela e a Dra. Cris, que defende que o paciente sempre conheça toda a verdade sobre o caso. Mas a experiência de Martha fala mais alto e comunica à jovem que precisará retirar o útero. Meses depois, a jovem e o namorado adotam uma criança e formam um casal feliz.

Outro caso médico, secundário em relação ao primeiro, mobiliza a Dra. Cris: uma paciente de meia-idade que entra na menopausa tem dificuldades de enfrentar sua nova condição feminina. Ao mesmo tempo, Martha se vê tomada por ciúmes do relacionamento de Otávio com uma jovem que ele conhecera em um passeio de barco. Pela primeira vez no seriado, a médica demonstra receio de que sua vida amorosa possa estar sendo abalada pela profissão.

A narrativa tem um tom realista e educativo, mas o drama prevalece na encenação. O culto ao corpo e à beleza é posto em evidência nas cenas e clipes da modelo, que aparece em posições sensuais, e nos comentários de todos os personagens da série sobre a beleza – a da modelo e a perda da beleza pela paciente que está na menopausa. Curiosamente, aqui a sensualidade da jovem vem associada ao desejo de ser mãe. A oposição clássica entre maternidade e sensualidade nesse caso é tratada com nuances: apesar de não ser completamente desfeita na medida em que há um impedimento biológico para a modelo tornar-se

mãe, a oposição é abrandada, e mesmo eliminada, com a decisão dela e do namorado de adotarem uma criança.

Há ainda momentos de reflexão sobre a representação da sexualidade no mundo ocidental. Em conversa com Otávio durante o café da manhã sobre o caso de intersexo ele observa que, de acordo com o saber institucionalizado, o sexo da criança é definido na fecundação, ao que Martha retruca, usando não só argumentos médicos, mas também antropológicos. Vale à pena reproduzir o diálogo:

Otávio: Tem que ser homem ou mulher. Não pode haver meio-termo.

Martha: É que você é um cidadão do mundo ocidental, meu querido. Para nós, ocidentais, não existem essas situações intermediárias nessas questões de sexo. Para nós, macho e fêmea são elementos opostos, como dia e noite, preto e branco, norte e sul...Só que a natureza não é bem assim, meu amor.

Otávio: Mas como não é? Quando o embrião surge, o sexo já está definido. É XX ou XY, mulher ou homem. A gente aprende isso na escola, nas aulas de biologia.

Martha: O que não quer dizer que o embrião XX vai se tornar uma perfeita mulher, nem que o embrião XY vai se tornar um perfeito homem.

Otávio: “Sim, mas quando a criança nasce já se pode saber se o sexo é perfeito....”

Martha: Ah! Se é aparentemente perfeito! Porque o que acontece é que não é o órgão genital o único critério que define o sexo de uma pessoa. Existem pelo menos cinco ou seis critérios que definem a que sexo essa pessoa pertence.

Otávio: Cinco ou seis, Martha?! Você está brincando!

Martha: Não, tô falando sério. Existe o sexo genético, o sexo psicossomático, o sexo genital...existem os caracteres sexuais secundários como mama, barba...e por aí vai. Não é tão simples como parece.

A despeito da hegemonia do conhecimento médico sobre o senso comum, fica evidente no diálogo a preocupação dos autores em esclarecer o tema de forma didática. Porém, a dramaturgia logo recupera o primeiro plano da narrativa, quando Otávio comenta a conversa que teve com a jovem que conheceu no barco e desperta o ciúme em Martha. No diálogo entre Cris e Shirley sobre o caso, enquanto preparam o jantar, a explicação pedagógica fica em segundo plano para dar vez ao humor:

Cris: A Martha está reunindo uma equipe multidisciplinar para cuidar dos casos de intersexo, um geneticista, um endocrinologista...Vai todo mundo lá. É a primeira vez que eu participo.

Shirley: O que é intersexo? Hermafrodita, é isso?

Cris: Hermafrodita é um tipo de intersexo. Mas têm outros.

Shirley: Pera aí! Você quer dizer que um homem, com tudo certinho em cima, pode não ser um homem??? E uma mulher que eu vejo nua, igual a mim, pode não ser uma mulher???

Cris: Pode não ser completamente um homem ou completamente uma mulher, entendeu?

Shirley sai da cozinha e deixa o bife fritando na frigideira.

Shirley: Você quer dizer que a Dra. Martha tem uma paciente que...

Cris: Não é completamente mulher! Shirley!!!!

Cris corre para a cozinha e constata que o bife que Shirley fritava queimou.

Shirley: Também, como é que você fala assim de uma coisa dessas! Só sendo médica pra ouvir isso com a maior tranquilidade!

Cris: Ninguém fala isso com a maior tranquilidade não. Nem lá na clínica. Você pode ver aquele medo, a cara de insegurança das pessoas. Fica aquele quarto na penumbra, todo mundo falando baixinho, ninguém examina...É assim mesmo.

No último episódio do primeiro ano da série, *Decisão Final*, escrito por Álvaro Ramos, Otávio combina com Martha de saírem de viagem no veleiro, mas a médica não pode acompanhá-lo devido a um caso complicado que surge na clínica: uma grávida de sétiplos. O marido viaja sozinho. Martha sofre com a partida de Otávio, mas seu filho Carlos reaparece para fazer companhia à mãe e inicia um romance com a Dra. Cris. Para assegurar a vida da paciente e de pelo menos alguns de seus bebês, as doutoras Martha e Cris concluem que precisam remover alguns embriões que apresentam poucas chances de sobreviver. O casal, muito religioso, resiste à decisão médica. Após muita discussão, eles decidem pela remoção dos fetos. A mulher dá à luz duas crianças. Simultâneo a essa trama, Afraninho sonda Martha sobre a competência da Dra. Cris para substituí-la na sua ausência. A médica demonstra indecisão e Cris acusa-a de não querer seu crescimento profissional por medo de ser esquecida pela equipe.

Cris também vive uma decepção amorosa: após uma noite de amor com Carlos, ele decide acabar a relação por temer novo envolvimento com uma médica que o levará a sofrer com as constantes ausências que a profissão exige. Alega que tanto como homem quanto como filho já pagou alto preço por isso. Com a resolução do caso da paciente grávida de sétiplos, Dra. Martha decide se afastar da clínica por seis meses, deixa a direção aos cuidados da Dra. Cris e vai encontrar Otávio na Itália. O episódio termina com o reencontro de Otávio e

Martha, quando o casal repete o diálogo da novela *Casarão*: Martha pergunta “Demorei muito?” e Otávio responde “Quase nada. Só quarenta e uns poucos anos”, o que revela mais uma vez o diálogo intertextual entre diferentes ficções.

A história lida com o tema da maternidade a partir da inseminação artificial e os cuidados necessários para evitar problemas que compliquem a gestação. O excessivo número de embriões teria sido decorrência do erro da paciente em não seguir estritamente os procedimentos médicos. O saber médico é novamente posto em destaque diante da “ignorância” do senso comum. Sem dúvida, o seriado *Mulher* legitima o conhecimento da medicina e seus avanços científicos, e desqualifica as crenças populares e religiosas, a desinformação e o senso comum. Observa-se que a conduta das médicas e enfermeiras, ainda que com ironia, é de buscar conciliar o conhecimento médico com a subjetividade das emoções: esclarecem os riscos para a saúde, mas têm cuidado em relação aos aspectos idiossincráticos das pacientes. Isso fica claro na forma como Martha e Cris tentam convencer o casal a permitir a retirada de parte dos embriões. Mesmo convictas quanto ao melhor procedimento a ser adotado, elas assumem uma atitude de respeito às convicções religiosas do casal.

O seriado retoma a dificuldade da mulher que trabalha em conciliar vida privada e profissional. A viagem de Otávio sem Martha por ela ter que cuidar de uma situação de emergência, a tristeza da médica com a ausência do marido deixando-a sozinha, e a decisão de Carlos de não se envolver com a Dra. Cris por temer repetir a sensação de abandono que viveu com a ex-mulher e a mãe, ambas médicas, expressa a oposição entre mundo público, representado pelo trabalho, e mundo privado, representado pela família. A fala de Otávio e Carlos ao longo de vários episódios corrobora a visão tradicional de que a mulher que trabalha abandona a família. É bem verdade que nem todas as profissões exigem a mesma dedicação que a médica. Pode-se afirmar, contudo, que, hoje, boa parte das carreiras seguidas por mulheres requerem dedicação se não igual, semelhante, tais como as jornalísticas, executivas, policiais e motoristas.

O episódio que inaugura a segunda temporada de *Mulher, A Cerimônia do Adeus*, de autoria de Maria Adelaide Amaral, tem como tema central mais uma vez a maternidade pensada a partir de dois eixos: o nascimento e a morte de um

filho. A trama principal desta vez envolve o núcleo central: Martha e Otávio voltam da viagem de seis meses de barco e o dia da chegada coincide com o acidente de carro em que Carlos morre. O desastre ocorre logo após ele decidir pedir Cris em casamento e comunicar por telefone sua decisão aos pais. O corpo de Carlos é encontrado pelo médico Dr. João Pedro, junto a uma carta e uma aliança de noivado a serem entregues à jovem médica. Todos estão arrasados com a morte do rapaz. Na clínica, um casal cuja mulher perdera um filho durante a gestação devido a um erro médico inferniza a vida da Dra. Cris com a nova gravidez de gêmeos. Ela consegue vencer a resistência do marido da paciente, que tenta por diversas vezes obrigá-la a fazer uma cesariana ainda que os fetos não estejam totalmente desenvolvidos. Mesmo com o desafio de fazer uma cirurgia muito complicada, as duas crianças nascem de parto normal. No ambulatório, uma paciente grávida sofre com dores fortes na barriga e é atendida pelo estagiário recém-contratado por Afraninho. O rapaz ignora procedimentos básicos da medicina e parte do pressuposto de que a mulher está parindo. Segue todas as etapas que aprendeu na faculdade de atendimento a uma mulher em trabalho de parto, mas quando o médico chega constata que ela está com gastrite, no quarto mês de gravidez. Por último, a morte de Carlos deflagra uma crise entre Martha e Otávio. Ela, desesperada com a perda do filho, se pune por ter sido uma mãe ausente, sentimento reforçado pelos comentários do marido que ao se lembrar do filho só faz referência aos momentos em que os dois estavam juntos sem a presença dela. Martha decide se separar de Otávio e ele vai morar no barco.

*A Cerimônia do Adeus* aborda, com forte carga dramática, alguns temas já levantados nos episódios anteriores, mas com um tratamento diferenciado. No primeiro ano, a relação das duas médicas – Martha e Cris – é de subordinação: Martha é a ‘mestre’ e Cris a ‘pupila’ (isso mesmo quando Cris cuida do câncer de mama de Martha). No segundo ano, as duas, especialmente em função da fragilidade de Martha com a perda do filho e seu afastamento da direção da clínica, são postas no mesmo nível. Além disso, os modelos ético-profissionais das duas que antes variavam, tornam-se homogêneos: Martha, que era conservadora e Cris mais questionadora quanto aos critérios médicos, assumem

agora uma ‘fala única’. Contudo, ambas mantêm um atendimento associado ao aspecto humano.<sup>246</sup>

O segundo ponto a destacar é a defesa do parto natural. A ideia que prevalece no seriado é a de que o parto normal deve ser sempre tentado e a cesariana o último recurso. Almeida<sup>247</sup> observa que *Mulher* foi exibida em um contexto de ampliação do debate público em torno do excesso de cesarianas no país. Desde meados dos anos 1990, o Ministério da Saúde, com o apoio da Organização Mundial da Saúde, Banco Mundial, ONGs, grupos feministas e associações profissionais médicas, fazia uma campanha em defesa do parto natural, estimulando inclusive a chamada “humanização” do parto<sup>248</sup>. Essa ênfase fica clara no diálogo entre a Dra. Cris e o marido que insiste na cesariana, durante a ultrassonografia da mulher:

Cris: Olha aí os dois bonitinhos....

Camila: Estão vivos, doutora?

Cris: Muito vivos...está tudo bem...

Gustavo: Então faça uma cesariana agora!

Cris (atônita): O quê?

Gustavo: A senhora me ouviu perfeitamente. Cesariana.

Cris: O senhor acha que eu sou uma louca? A cesariana agora, no caso da sua mulher, é totalmente contraindicada!

Gustavo: Nem eu nem ela aguentamos mais tanta tensão!

Cris: Eu entendo a sua ansiedade, mas os bebês são muito pequenos!

Gustavo: Mas ainda estão vivos, doutora!

Cris olha-o irredutível.

<sup>246</sup> Cf. NATANSOHN, G., *Medicina, Gênero e Mídia: O Programa Mulher da TV Globo*, p. 54.

<sup>247</sup> Cf. ALMEIDA, H. B. de, *Educação do Corpo: O Seriado Mulher e a Promoção de Mensagens Médico-Preventivas na Tela da Globo*, passim.

<sup>248</sup> Almeida destaca: “Em 1996, o governo federal iniciou uma série de iniciativas: uma campanha promovida pelo Conselho Federal de Medicina com o apoio do Ministério da Saúde, chamada “Normal é natural”; medidas visando melhorar a assistência ao parto no SUS, inclusive o pagamento de anestesia para parto normal no sistema; incentivo e regulamentação para criação de Centros de Parto Normal; e o incentivo à capacitação de enfermeiras, obstetras e parteiras tradicionais. Em 1996, a OMS já havia lançado uma publicação de assistência ao parto natural em vários países do mundo”. Ibid., p. 7.

Gustavo: (nervoso) Nós vamos procurar outra clínica...

Cris: (firme e calma) Isso eu não posso impedir. Mas essa gravidez pode chegar a termo e a cesariana seria um crime! Nenhum profissional faria o que o senhor quer.

Ao considerar os aspectos simbólicos implícitos na noção de natural, aproximado-a à de normal, autêntico (em oposição a artificial, não verdadeiro), e a possível associação feminina aos aspectos ligados à natureza (em oposição à cultura), pode-se afirmar que em *Mulher* predomina uma visão essencialista na defesa dos partos normais: a mulher, devido à sua natureza biológica, “nasceu para parir”, tem um organismo “naturalmente” preparado para dar à luz uma criança sem intervenções externas. Embora haja essa defesa explícita do parto natural e um claro predomínio de cenas de parto normal no conjunto dos episódios, o seriado tende a apresentar uma posição intermediária e busca conciliar práticas médico-hospitalares baseadas na tecnologia e no conhecimento científico, com uma visão mais humanista do nascimento e da maternidade.

Outro ponto a destacar é a ênfase na oposição mulher/mundo doméstico x homem/mundo público. A dificuldade de a mulher incorporar signos tradicionalmente masculinos à sua identidade, como dedicar-se ao trabalho em detrimento da família, é ressaltada na discussão entre Martha e Otávio quando ela decide separar-se.

Martha: E agora, Otávio? Como é que vai ser? Daqui pra frente...a nossa vida sem nosso filho?

Otávio: Eu sei como você está se sentindo...

Martha: Não sabe não...essa é a maior dor que uma mãe pode sentir, não há nada pior que perder um filho! Nada! E nada que alivie essa ferida aberta...aqui...(põe a mão no plexo solar).

Otávio: (Olhando o álbum) Olha nós dois em Ouro Preto...Você tinha ido para um congresso em Curitiba e eu resolvi mostrar pra ele as cidades históricas...

Martha: Você foi um ótimo pai...

Otávio: Acho que sim...

Martha: (olha para Otávio magoada) Você foi impecável e eu fui relapsa, mas a minha dor não é menor por causa disso.

Na cena seguinte:

Otávio: (olha para Martha e para o prato dela) Come alguma coisa, Martha...não adianta nada se punir. O que está feito...

Martha: (magoada) Como é que você pode continuar vivendo? Como pode acordar, tomar banho, comer? Como pode querer continuar vivendo?

Otávio: Talvez porque não havia nenhuma conta a acertar entre mim e o Carlos...Estou em paz...

Martha: (sente fundo) Eu quero me separar de você.

Otávio: (atônito) O quê?

Martha: (levanta) Eu não quero mais ser magoada por você, não quero ter raiva de você, Otávio! Já é doloroso demais viver o luto do meu filho pra viver o luto de um casamento de 40 anos que foi tão feliz!

Otávio: A morte do Carlos deixou você perturbada!

Martha: Mas não me tirou a lucidez! Eu quero me separar antes que a gente se torne um desses casais que ficam se acusando e cobrando a todo momento! E é isso que a gente está se tornando! Um casal ressentido e infeliz!

Otávio: Martha, nós acabamos de sofrer uma fatalidade!

Martha: Isso devia nos aproximar, mas está nos afastando, Otávio! Eu não suporto mais as suas recriminações, não suporto a mágoa que sinto toda vez que você insinua que foi formidável e eu, omissa! Você está mobilizando o que eu tenho de pior e isso não é justo, nem com você, nem comigo! E nem com o nosso casamento, com o nosso amor!

Independentemente dos “lugares comuns” usados no diálogo, evidencia-se a concepção de que o comportamento que transgredir as tradicionais regras que associam a mulher ao mundo doméstico é castigado. No caso de Martha, sua punição é tripla: teve um câncer de mama, perdeu o filho e, nos episódios seguintes, terá um enfarte.

*Família e Pai de família*, escritas por Antonio Calmon, Flávia Lins e Silva e Rosane Lima, são histórias consecutivas separadas pelo ‘gancho narrativo’. As duas têm como trama central a vida de Soninha e sua família (mãe, irmão e pai), de classe média-alta. A jovem é alcoólatra e tem um comportamento sexual promíscuo trocando de parceiros constantemente. Mora com a mãe, com quem tem permanentes conflitos, e com o irmão, um jovem responsável, oposto da irmã. O pai, também alcoólatra, abandonou a família quando as crianças eram pequenas e nunca mais apareceu. Soninha se ressentida da ausência dele e culpa a mãe pelo seu afastamento da família. Preocupada com a filha, a mãe tenta fazer com que Soninha se consulte com a Dra. Martha, mas a jovem rejeita a proposta. Quando é espancada e estuprada por três homens que conhece em um bar, Soninha vai parar na clínica muito machucada e é cuidada por Martha. A médica aconselha a mãe a

pedir a ajuda ao ex-marido. Este reaparece, curado do vício, e com um trabalho próspero no Nordeste do país. O pai leva a filha para morar com ele. Simultâneo a essa história, desenvolve-se o romance entre a Dra. Cris e o Dr. João Pedro. Ele, abandonado pela ex-mulher, cria uma filha de 12 anos sozinho. Cris acaba se apegando à menina que, por sua vez, transfere sua carência de mãe para a médica. Na clínica, desenvolve-se uma trama paralela à história familiar. Uma *promoter* de sucesso leva a empregada doméstica que cuidou dela a vida inteira para ser tratada. Afraninho manifesta seu preconceito social e racial ao confundir a senhora com uma paciente do ambulatório. Quando a jovem se apresenta, desperta seu interesse. Apesar de todo seu esforço, inclusive arcando com as despesas da internação da empregada, Afraninho não consegue conquistá-la. Cabe a ele as principais cenas de humor do seriado, imprimindo leveza a histórias dramáticas e nem sempre com finais felizes.

O tratamento dado ao estupro é de denúncia à violência contra a mulher, manifestada na fala da Dra. Martha em conversa com Soninha, deprimida, e sua mãe, abalada: “Você não foi a única. A cada três minutos a polícia registra um caso de agressão física contra mulheres. Horrível!” O tom pedagógico aparece no encaminhamento dado pelo irmão da jovem e por Shirley, advogada e testemunha de Soninha por ter visto os rapazes que estavam no bar com ela. Os dois tomam todas as providências para pôr os rapazes na cadeia: exame de corpo de delito, registro na polícia, abertura de processo contra os rapazes etc.. Nesse caso, é o tratamento dramatúrgico que é didático e não tanto os diálogos.

Cabe ressaltar a nova família que entra em cena com o romance de Cris e João Pedro. Ela, mulher moderna e independente, com um homem descasado e pai de uma adolescente que mora com ele. As dificuldades enfrentadas pelo pai solitário e o desafio de conviver com a filha do namorado são delineados. Os conflitos são abrandados pela relação amorosa que se estabelece entre Cris e a menina, mas a médica põe em questão o afastamento da mãe e os obstáculos a uma aproximação entre elas. Outro exemplo que ilustra os relacionamentos afetivos da contemporaneidade são os novos casos amorosos de casais separados. Martha e Otávio jantam juntos, conversam sobre seus ex-namorados e revelam ainda serem apaixonados um pelo outro. O diálogo é respeitoso e repleto de ironias, lembrando o típico comportamento *blasé* de que fala Simmel ao fazer

referência ao caráter sofisticado da vida psíquica do homem das grandes cidades, que se move, permanentemente, de modo “febril e nervoso” por mundos diferenciados: uma atitude de aparente indiferença e insensibilidade, de “recusa dos nervos a reagir a seus estímulos como última forma de acomodar-se ao conteúdo e à forma da vida metropolitana.”<sup>249</sup>

*Maternidade e Mães de família*, ambas escritas por Antonio Calmon e Geraldo Carneiro, também são episódios consecutivos, separados pelo “gancho narrativo” que dá prosseguimento às tramas. Três acontecimentos se entrecruzam nesse episódio: a mobilização da clínica com uma paciente em risco que dá à luz prematuramente; a depressão em que Martha mergulha com a morte do filho Carlos; e a crise provocada pelo reaparecimento da ex-mulher de João Pedro, mãe de Claudinha. O primeiro gira em torno de um casal de classe média, pais de dois filhos, ela grávida de um terceiro, que compartilham a angústia dele perder o emprego com uma família numerosa. A mulher tem eclampsia, é internada pela patroa na Clínica Machado Alencar e faz uma cesariana de emergência. O bebê, prematuro, é levado para a UTI. O pai fica apavorado sem saber como pagará as despesas da clínica; a mãe se desespera diante do quadro grave. As preocupações conflitantes provocam uma crise entre eles. Os médicos pressionam Afraninho a reduzir os valores cobrados e decidem, eles próprios, custear o tratamento da criança. O bebê precisa ser operado de emergência e os médicos conseguem um cirurgião pediatra que opere de graça. O pai é demitido, começa a vender seus bens para pagar a conta. É contratado para trabalhar em Petrópolis, mas o filho tem de ser mantido em uma UTI. Com a ajuda de um médico conhecido da Dra. Martha, o recém-nascido é transferido para um hospital público em Petrópolis e a família volta a viver em harmonia.

A segunda história que compõe esses dois episódios se refere à depressão de Martha. Ela se entrega completamente à dor pela morte do filho, passa a tomar doses exageradas de calmante para dormir e só sai para ir ao cemitério. Seu estado preocupa todos: Otávio, colegas da clínica, Cris. Ninguém consegue tirá-la de seu estado de ânimo. Ela decide procurar um padre amigo para desabafar e admite carregar a culpa por ter sido omissa como mãe. Depois da conversa, Martha, mais

---

<sup>249</sup> SIMMEL, G., *A Metrópole e a Vida Mental*, p. 17.

conformada e aceitando melhor sua realidade, decide voltar a trabalhar e reatar seu casamento com Otávio. A última história se refere ao reaparecimento de Leonora, ex-esposa de João Pedro e mãe de Claudinha, que no passado abandonou os dois para fugir com um amante, com quem se casou. João Pedro, após a separação, decidiu desaparecer com a filha sem deixar nenhuma pista para a ex-mulher. Ao ser visitada pela mãe, a menina se assusta e foge para o apartamento de Cris. A médica ajuda João Pedro a aceitar o direito de Leonora de conviver com Claudinha. Mãe e filha se reaproximam.

O dilema vivido pelo casal de classe média baixa com o bebê em um hospital particular põe em relevo a questão da saúde pública brasileira. O tom de denúncia está presente tanto nas falas sobre a falta de vagas nos hospitais públicos quanto nas cenas de desespero vividas pelos pais diante do conflito entre preservar a saúde da criança mantendo-a na clínica ou garantir o sustento da família. A oposição entre a mãe (decidida a garantir a sobrevivência do filho a qualquer preço) e do pai (preocupado com os gastos inesperados no orçamento doméstico já reduzido) segue o modelo típico das sociedades mediterrâneas e que vigorou na sociedade patriarcal brasileira: a mãe enquanto lugar do afeto da família e o pai, responsável por sua manutenção e guarda.

Já o drama da Dra. Martha evidencia a importância dada à religião como meio de resgate do equilíbrio. É curioso porque ela entra em depressão profunda e em nenhum momento os médicos e o marido, todos sensíveis à ação da psicanálise e da psiquiatria (a clínica tem um setor psiquiátrico para atendimento às mulheres), pensam em chamar um especialista para atendê-la. É por meio da lógica da religião que ela supera a dor da morte do filho. Quanto à história do aparecimento da ex-mulher de João Pedro, chama atenção a reação dele ao adultério feminino. A princípio seu discurso revela um forte “machismo”, a ponto de achar natural afastar Claudinha de sua mãe porque ela decidiu viver com outro homem. A intervenção de Cris leva-o a aceitar a situação e permitir a aproximação das duas. A atitude de João Pedro é coerente com a visão hegemônica na sociedade brasileira, que pune a mulher considerada adúltera e que abandona o lar.

*Grávidas*, escrito por Álvaro Ramos, e *Mãe*, de autoria de Antonio Calmon, episódios consecutivos e conectados pelo ‘gancho narrativo’, encerram o seriado. Em *Grávidas*, várias histórias se desenrolam em paralelo, algumas envolvendo personagens específicos; outras ligadas aos personagens centrais – as médicas Martha e Cris e Afraninho –; e ainda outras com personagens periféricos – os enfermeiros Amaury e Telma, a médica Anair e a amiga Shirley. Essas tramas vão se cruzando e verifica-se aqui uma narrativa mais fragmentada e “enovelada”, típica da telenovela.

Cris está grávida de gêmeos para alegria de João Pedro e de Claudinha. Shirley, poucos dias depois, descobre que está esperando uma menina, filha de André. A Dra. Martha sugere a Afraninho que comece a procurar uma substituta para a licença-maternidade da Dra. Cris e diz não ter planos para voltar a ocupar o cargo. Meses depois ele apresenta Dra. Fernanda, médica com doutorado na Alemanha, para substituir Cris na direção da clínica. Desde o primeiro momento, ela e Martha não se entendem: Fernanda confia na tecnologia como a principal ferramenta para exercer a medicina e Martha ressalta a importância de se prestar atenção às relações humanas. Pouco depois, Cris fica profundamente abalada por não ter salvado um bebê durante um parto e Fernanda a confronta, alegando que ela poderia ter detectado que o feto estava morto se tivesse usado adequadamente o equipamento disponível na clínica. Paralelamente, Dra. Martha e Dra. Anair começam a desconfiar de que um bebê levado frequentemente ao ambulatório pela mãe está sofrendo maus-tratos. Elas interrogam a mãe, que insiste em afirmar que além dela ninguém se aproxima do garoto e que ele sofre seguidos acidentes domésticos porque é inquieto. Martha suspeita que a mãe usa a criança para chamar atenção sobre si, mas deixa que ela se vá com o filho. O espectador assiste à mãe maltratando fisicamente a criança em casa. O garoto retorna à clínica com a perna quebrada e a Dra. Martha avisa ao pai. O marido confronta a mulher, que confessa que maltrata o filho. A criança é posta sob a guarda do Juizado de Menores, enquanto o pai afirma que vai cuidar sozinho do bebê.

Afraninho é personagem de uma das tramas paralelas. Seu relacionamento com a psicóloga Letícia, a quem ele ama mas acha excessivamente carinhosa e sufocante, entra em crise. Certa noite ele recusa o convite dela para sair, é flagrado em um restaurante com outra mulher e os dois rompem. Ao longo de

todo o episódio, Afraninho se esforça para reconquistar a namorada, mas ela se recusa a atender seus telefonemas. Enquanto isso, a Dra. Anair recebe a visita do ex-marido, que vive nos Estados Unidos. Embora ela tenha a expectativa de uma reconciliação, ele comunica que se casou de novo e que gostaria de levar o filho para morar com ele. O garoto ama o pai e Anair vê que o filho pode ter uma boa educação ao lado do ex-marido e a nova esposa. Mesmo sofrendo, aceita deixá-lo ir para viver essa experiência. Já o enfermeiro Amaury, que se casou com uma mulher mais jovem, é abandonado por ela, que além de deixá-lo leva embora seu filho. Ele entra em desespero. Paralelamente, ao longo de todo esse episódio assistimos a Dra. Martha tendo sintomas de problemas cardíacos. Um cardiologista diagnostica uma artéria entupida. Ela não revela o problema a ninguém e começa a tomar remédios, mas não há sinais de melhora e acaba tendo um enfarte.

A última história, *Mãe*, fecha todas as tramas abertas em *Grávidas*. Martha é operada e recebe uma prótese de *stent* no coração. Inconsolável, sente-se castigada pela vida e é obrigada a afastar-se da clínica médica. Afrânio e a namorada se reconciliam após ele se comprometer a ser-lhe fiel; Amaury, deprimido por ter sido abandonado, passa a beber e a faltar o trabalho. Prestes a ser demitido, é salvo por Telma que, ao tentar ajudá-lo, sente-se atraída por ele. Os dois iniciam uma relação amorosa.

Cris e João Pedro, junto com Claudinha, preparam-se felizes para a chegada dos gêmeos. Sua vida só não é plenamente feliz porque está em permanente conflito com a Dra. Fernanda. Mesmo ainda não tendo assumido a direção da clínica, Fernanda já toma atitudes que a médica desaprova. Cris também fica abalada por pesadelos frequentes. Ela e Shirley entram em trabalho de parto prematuramente e na mesma hora. Cris vai de ambulância para o hospital, porque tudo indica que seu estado requer cuidados. Shirley tem um parto normal, sem grandes complicações. Atendida por Fernanda, Cris tem um parto difícil. O primeiro bebê nasce sem problemas. O segundo está atravessado e Fernanda tenta fazer uma inversão, sem sucesso. A situação se agrava e Martha fica sabendo do problema. Ainda convalescente, decide ir para a clínica, contrariando os apelos de Otávio e correndo o risco de ter outro ataque cardíaco. Enquanto Martha está a caminho do hospital, Cris, na mesa de parto, tem alucinações em que seu pesadelo

reaparece como se fosse uma analogia à realidade. Cris está na praia, uma criança desaparece, ela se vê submersa na água, afoga-se numa água avermelhada de sangue até que a Dra. Martha aparece ao lado das crianças e sua mão a retira do fundo das águas. Durante a alucinação de Cris, Martha chega e assume a cirurgia. A criança nasce, mas a médica, com hemorragia, fica entre a vida e a morte. Duas opções são possíveis para salvá-la: remover o útero, fazendo uma histerectomia, ou injetar um medicamento em altas doses para, com massagens, promover a contração do útero. Martha opta pela segunda alternativa, a mais arriscada, para preservar o corpo de Cris. A médica é salva por Martha, que deixa o final da cirurgia sob a responsabilidade da Dra. Fernanda. Já fora da sala, Martha tem uma crise de choro, percorre diversos setores da clínica e chega à recepção, onde está Otávio, aflito com a situação. Martha se despede do lugar com expressão do dever cumprido.

A última cena do seriado reúne todos os personagens fixos no batizado dos filhos de Cris e da filha de Shirley. Martha, afastada definitivamente da atividade médica, diz que aposta no trabalho conjunto de Cris e Fernanda. A nova médica pede desculpas a Cris por não ter podido ajudá-la no parto e as duas, apesar das diferenças, fazem um acordo de amizade. Na cena final, Cris agradece a Martha por ter salvado sua vida e a de seus filhos, ao que a ex-chefe responde: “Vocês é que salvaram a minha. Foi muito bom ter essa última vitória”.

Os episódios finais põem em destaque a oposição entre a utilização da tecnologia e de métodos científicos considerados modernos nas condutas médicas e a adoção de métodos que deem atenção às relações humanas e menos intervencionistas no corpo do paciente. Tanto os diálogos entre Fernanda e a dupla Martha e Cris quanto as discussões e os procedimentos adotados durante o parto confirmam essas visões antagônicas. Quando Cris está com hemorragia, quase entrando em choque e correndo risco de vida, é ilustrativa a discussão entre Dra. Fernanda e Dra. Martha sobre recorrer a uma solução mais radical de retirada do útero a uma menos agressiva, porém mais arriscada, de injetar na jovem mãe medicamentos para, com massagens, produzir naturalmente a contração do útero.

O contraponto entre natural x artificial, intervenção x preservação, tecnologia x relações humanas pautas os discursos do seriado *Mulher* e reflete a

presença de múltiplos *ethos* nas camadas médias urbanas. *Mulher* é uma série médica, passada em uma clínica de elite com os mais modernos equipamentos da medicina, que permitem realizar exames altamente sofisticados e precisos. Mesmo o ambulatório, vinculado ao SUS e que atende às classes menos favorecidas, dispõe de recursos considerados de qualidade para um bom atendimento. Isso é permanentemente valorizado na condução dos casos – pacientes em salas muito bem equipadas para exames sofisticados, salas de cirurgia com aparelhos de última geração, berçários e UTIS moderníssimas – e menos enfatizado nas falas dos personagens. Apenas Dra. Fernanda menciona claramente essa infraestrutura tecnológica da clínica. A constatação fica por conta da dramaturgia e do olho do telespectador. Em contrapartida, a conduta do corpo médico, especialmente da Dra. Martha e da Dra. Cris, tende à valorização dos métodos naturais (já foi citada a preferência pelos partos normais em detrimento das cesarianas), menos agressivos e invasivos, com pouco uso de aparelhos. Este procedimento fica claro na opção da Dra. Martha durante o parto de Cris. Com o apoio de João Pedro, ela decide adotar o método mais conservador, porém arriscado. Vale a pena ilustrar com o diálogo entre Martha e Fernanda durante a luta das duas, do restante do corpo médico e do marido, Dr. João Pedro, para salvar a jovem:

Martha: (fria) Duas escolhas. A primeira é retirar o útero...

Fernanda: (alarmada) Eu voto pela retirada do útero. Ela perde o útero ou morre.

Martha: (continua) Podemos também aplicar a oxitocina em altas doses e fazer massagem manual. Não vou mentir, João Pedro. É uma aposta. E não podemos perder tempo.

João Pedro: (olha o médico Samuel) O que você acha?

Samuel: É uma decisão difícil.

Martha: Vou fazer o que a Cris faria. Não vou optar pela histerectomia. (e dirigindo-se a Telma) Tratamento conservador. Prepara a medicação, Telma.

Fernanda: “Mas, Martha...”

Martha: (gesto) Agora não, Fernanda. Depois, se quiser, pode me culpar pela escolha errada. Só estou querendo poupar a Cris de um grande sofrimento.

Telma dá a injeção para o anestesista, que aplica no soro. Martha aproxima-se da barriga descoberta de Cris. Fecha os olhos numa prece muda.

É importante chamar a atenção para o fato de que o seriado *Mulher* legitima e reforça a representação de certos discursos médicos sobre o corpo feminino,

considerado desordenado e que precisa ser disciplinado. O saber médico é legitimado, havendo mesmo uma desqualificação de outras práticas terapêuticas (tratamentos homeopáticos, ações decorrentes de crenças populares e religiosas, métodos alternativos de parto natural etc.). Porém, as atitudes das personagens Martha e Cris, buscando conciliar suas condutas com relações médico-paciente mais humanistas, relativizam essa hegemonia da representação médica em relação à mulher.

Ao centrar sua abordagem na sexualidade feminina, em especial na maternidade (praticamente todos os 60 episódios têm, pelo menos, um caso), o seriado *Mulher* propõe um discurso social na televisão. Através dos recursos dramáticos, trata de temas – como gravidez precoce, masturbação, homossexualismo feminino, doenças sexualmente transmissíveis – e mostra situações até então tratadas de forma maniqueísta e pouco reflexiva. Entretanto, é indiscutível a manutenção da centralidade do aparelho reprodutivo na construção da identidade feminina. Esta capacidade como atributo universal da mulher continua ancorando as relações de gênero em uma perspectiva essencialista em que a condição de mãe é definida historicamente.<sup>250</sup> Seria interessante comparar com novelas e seriados atuais, como o americano *Sex and the City* ou o brasileiro *Aline* que, embora ainda mantenham essa centralidade, abrem espaço para outros projetos femininos, inclusive o de não ser mãe ou de ser fora dos padrões historicamente aceitos.

Há um predomínio da linguagem realista no tratamento dramático, mas os recursos do melodrama são acionados permanentemente no seriado. O “drama da moral oculta” que traz à superfície os dilemas da vida privada e cotidiana, em que as classificações entre Bem e Mal fornecem “mapas” para as experiências sociais está muito presente em *Mulher*. Além disso, a mensagem final ou o *happy end* organiza os comportamentos humanos, com a vitória dos heróis e a punição dos vilões. Mas longe de transformar a série em um conjunto de clichês organizados de forma pedagógica, *Mulher* se utiliza desses elementos do melodrama exatamente para demarcar as fronteiras entre realidade e ficção.

---

<sup>250</sup> Cf. NATANSOHN, G., *Medicina, Gênero e Mídia: O Programa Mulher da TV Globo*, p. 59-60

E aqui é fundamental chamar a atenção para o uso do humor na narrativa. Por meio de personagens como Afraninho, Shirley ou a enfermeira Telma (algumas vezes representados de forma caricaturada), o riso como elemento dramático é introduzido. Provoca uma espécie de alívio cômico às situações dramáticas do dia a dia da clínica e dos dilemas pessoais dos personagens, mas também expressa uma concepção de mundo e traduz valores sobre as realidades vividas.

Bakhtin, ao comparar as diferentes atitudes do Renascimento e dos séculos seguintes – inaugurados com o Iluminismo e prosseguindo com a modernidade – observa que, no primeiro, o riso tinha um

profundo valor de concepção de mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o *sério*.

Já a atitude em relação ao riso que passou a predominar após o século XVII é a de que

não pode ser uma forma universal de concepção do mundo; ele pode referir-se apenas a certos fenômenos *parciais* e parcialmente típicos da vida social, a fenômenos de caráter negativo; o que é essencial e importante não pode ser cômico; a história e os homens que a encarnam (reis, chefes de exército, heróis) não podem ser cômicos; o domínio do cômico é restrito e específico (vícios dos indivíduos e da sociedade); não se pode exprimir na linguagem do riso a verdade primordial sobre o mundo e o homem, apenas o tom sério é adequado; é por isso que na literatura se atribui ao riso um lugar entre os gêneros menores, que descrevem a vida de indivíduos isolados ou dos estratos mais baixos da sociedade; o riso é um divertimento ligeiro, ou uma espécie de castigo útil que a sociedade usa para os seres inferiores e corrompidos.<sup>251</sup>

Eu diria que em *Mulher*, o humor e, conseqüentemente, o riso, é elemento constitutivo para se tratar do universo feminino com seus desejos, dilemas e conflitos. Ao mesmo tempo, é usado também para expressar vícios, comportamentos bizarros ou realidades consideradas inferiores. Por um lado, o riso aparece nas situações de embarço vividas na clínica – modelo famosa com problema de intersexo ou a jovem muçulmana cujos pais desejam que se submeta a uma operação para “restaurar a virgindade” – ou nos dramas privados dos personagens centrais, como as trapalhadas vividas por Shirley no seu desejo de

<sup>251</sup> BAKHTIN, M., *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*, p. 57-58.

emagrecer e Afraninho nas suas conquistas amorosas desastrosas. Por outro, as discussões entre os médicos sobre diagnósticos, as avaliações sobre conflitos pessoais, os embates filosóficos (assuntos considerados “sérios”) têm um toque de humor, como os comentários de Telma em relação à sua solidão, o medo de Shirley ao fazer exame de HIV e as conversas sobre casamento e separação entre quase todos os personagens femininos e masculinos. Essas manifestações do humor mostram sua utilização nos dois sentidos apontados por Bakhtin. Ao mesmo tempo em que expressa dramaturgicamente valores e visões de mundo que constituem possibilidades de construção da identidade de gênero, serve para indicar um “castigo ligeiro” para aqueles que não seguem os padrões de comportamento hegemônicos.

Por último, observa-se aqui o quanto a mídia, no caso a televisão, ao dialogar com parcelas significativas da sociedade, elabora um discurso familiar, reconhecível, compartilhável pelos receptores. O privilégio dado aos partos naturais (demanda existente na própria sociedade dos anos 1990) confirma isso. Essa capacidade de construir representações a partir de imaginários sociais sobre o papel da mulher e dos médicos na sociedade, associada às regras do melodrama, criam condições para produzir a verossimilhança de uma criação dramática televisiva.

### **6.3. Anos Dourados**

Minissérie em 20 capítulos, exibida em maio de 1986, *Anos Dourados*, de autoria de Gilberto Braga e direção de Roberto Talma, retrata o universo das camadas médias do Rio de Janeiro na segunda metade dos anos 1950, mais especificamente de habitantes da Tijuca, bairro reconhecido pelo imaginário social como de tradição conservadora. No contexto nacional de otimismo que marcou o governo de Juscelino Kubitschek, em que tanto a política quanto a cultura traziam ares de desenvolvimento e progresso, os setores mais tradicionais se manifestavam para manter seus valores como dominantes. Movimentos políticos contra o governo (tentativas de impedir a posse do presidente eleito), atitudes de controle dos jovens nas esferas afetiva, sexual e profissional, regras para regular suas amizades e o comportamento público das mulheres, condenação daquelas que se desviavam dos seus papéis tradicionais (desquitadas, as que

trabalhavam fora etc.), revelavam o desejo de setores que resistiam às mudanças que chegavam à sociedade.

Muitas transformações ocorreram na vida social do país, especialmente no Rio de Janeiro, ainda capital e centro de difusão cultural. As crescentes industrialização e urbanização possibilitaram a aquisição de bens que, até então, eram apenas um sonho para a classe média: eletrodomésticos facilitaram o trabalho de casa e automóveis mais baratos possibilitaram expandir a ocupação e circulação na cidade. O maior acesso a bens culturais externos, como o cinema hollywoodiano e o *rock'n'roll*, o desenvolvimento de uma indústria cultural nacional – rádio, televisão, cinema, teatro –, a ampla divulgação de ritmos como a bossa-nova – antes restritos a círculos fechados –, a proliferação da imprensa escrita – jornais e revistas voltados para o grande público e para públicos específicos – eram alguns sinais de que a sociedade se modificara. Mudar seus valores ou mantê-los era o dilema enfrentado pelas camadas médias urbanas nos “Anos Dourados”.

Ainda que a minissérie não tivesse a intenção de focar especificamente nas questões voltadas para o universo feminino, trata-se de uma obra que busca retratar os comportamentos de uma época da sociedade brasileira em que os papéis e valores morais referentes aos gêneros foram postos em xeque, implicando mudanças profundas na década seguinte. Por essa razão, optou-se por analisar *Anos Dourados* a partir da sinopse (resumo apresentado pelo autor à direção da emissora meses antes de ir ao ar), os scripts dos 20 capítulos e o DVD, de 7h10m, uma versão compactada da minissérie editada com o auxílio do próprio autor.

*Anos Dourados* é uma trama romântica e tem como eixo central a história de amor entre os jovens Maria de Lourdes (chamada de Lourdinha pela família e amigos), interpretada por Malu Mader, e Marcos, papel do ator Felipe Camargo. Ela, normalista do Instituto de Educação, colégio que, tradicionalmente, formava jovens (naquela época estritamente feminino) para exercerem o magistério. Ele, estudante do Colégio Militar, voltado para rapazes (hoje é acessível também a mulheres) que pretendiam seguir a carreira militar, profissão considerada promissora nos anos 1950. Ela, filha de típicos pais de classe média ascendente – o pai, pediatra e a mãe, dona de casa – religiosos, moralistas e preocupados com

as aparências; ele, filho de pais separados, de classe média baixa – a mãe é caixa de uma boate em Copacabana e o pai, músico e boêmio –, avessos à hipocrisia e ao moralismo predominante nos meios tijuicanos. Com essas características biográficas contrastantes, os dois jovens se apaixonam e passam a viver todos os percalços do mundo para ficarem juntos.

Os pais de Lourdinha não aceitam a relação por ser ele filho de pais separados e “sem situação”, como diz a mãe da moça. Além disso, como se pode imaginar, os valores éticos e morais transmitidos pelas respectivas famílias são muito diferentes. Lourdinha, educada dentro dos rígidos princípios religiosos e patriarcais, considera o corpo feminino como tendo exclusivamente a função reprodutiva. Prazer e desejo nunca fizeram parte do seu repertório já que, segundo os ensinamentos da mãe, essas são emoções ligadas ao ‘pecado’, típicas de “meninas soltas”. Na família de Lourdinha, filhos seguem as decisões dos pais, especialmente a mulher, que deve ficar sob tutela familiar até casar. Já Marcos foi criado com sinceridade e transparência. O diálogo sempre pautou sua convivência familiar, seja em situações voltadas para a sexualidade, seja às relacionadas ao estudo.

O que se assiste é a diferença entre duas possibilidades de realização da família nas camadas médias: uma mais próxima do modelo de família hierárquica, baseada nas noções de autoridade e respeito, cujo cosmos é organizado a partir de uma precedência lógica e existencial do todo sobre as partes, isto é, da família sobre o indivíduo sujeito-moral; e outra que se aproxima do modelo da família igualitária em que as noções de igualdade, confiança, franqueza e respeito mútuo prevalecem e a ideia de indivíduo como valor primordial se sobrepõe à de família.<sup>252</sup>

Essas diferenças vão se manifestando à medida que o romance entre os dois avança e surge a atração sexual. A princípio, os pais da moça proibem o namoro, especialmente por ele ser filho de uma mulher desquitada, e criam todo tipo de empecilho para afastá-los. Os jovens continuam se encontrando às escondidas e Lourdinha passa a ter problemas de saúde diante da pressão a que está submetida.

---

<sup>252</sup> Cf. DUMONT, L., *Homo Hierarchicus: Le Système des Castes et ses Implications*, passim.

Com a intervenção de uma professora os pais decidem aceitar o namoro acreditando que “o fruto proibido” é que está motivando a filha a insistir no romance. Porém, a proximidade aumenta a intimidade e a atração sexual. Os dois vivem esse sentimento com conflito, pois nos anos 1950, anterior à revolução sexual que marcou a década seguinte, sexo antes do casamento era tabu. Lourdinha se sente culpada e conversa com a mãe:

Lourdinha (sem jeito): Mamãe...a mulher deseja feito o homem?

Celeste: Que assunto, Lourdinha!

Lourdinha: Porque eu aprendi sempre que é pecado e...

Celeste (corta): Não é pecado por causa dos filhos. Quando a sua hora chegar você vai saber direitinho o que precisa fazer...(com um certo nojo). A mulher casada se acostuma, o homem precisa....

Lourdinha (envergonhada e com pudor): Então a mulher não deseja...

Celeste: Mas que conversa, Maria de Lourdes! Você nem sequer está noiva...tão menina!

Lourdinha: Mas eu queria saber...se a mulher também pensa em certas coisas que...

Celeste (corta): Maus pensamentos, às vezes, ninguém está livre. (Meiga) Mas não se esqueça nunca, Maria de Lourdes...

Lourdinha: Mas a mulher pode cair em tentação?

Celeste: Sim, pode cair em tentação...mas sabe se controlar. Quem faz patifaria é vagabunda. Você falou a verdade, não falou? O Marcos te respeita?

Lourdinha: Respeita sim. Eu falei a verdade....

No dia seguinte, Lourdinha vai se confessar com o padre e diz chorando que “pecou contra a castidade porque teve pensamentos horríveis”. Marcos conversa com o pai, que o aconselha a buscar uma prostituta: “Existem três tipos de mulher. A direita, com quem você vai se casar, a galinha, pra tirar um sarro, e a profissional para ir quebrando um galho...”. Ainda que seu discurso também seja conservador quanto às sexualidades feminina e masculina, diante do desejo de Marcos em ter relações sexuais com a namorada e do questionamento que o rapaz faz às regras sociais, vê-se que no relacionamento entre o rapaz e os pais há mais flexibilidade e abertura para tratar de assuntos considerados proibidos na época.

A atração entre Marcos e Lourdinha intensifica até que, em um fim de semana na casa de amigos, ele faz um carinho mais ousado e ela se sente desrespeitada. Os dois brigam. O rapaz, desesperado diante do desejo pela namorada, decide ir com o amigo Urubu a um bordel, mas fica impotente na hora de ter relações sexuais com a prostituta. Atingido na sua virilidade, Marcos procura Rosemary, jovem do grupo considerada “mais avançada” e que sempre tentara seduzi-lo. Lourdinha acaba flagrando-os em um beijo caloroso. O casal se separa e ela começa a sair com Lauro, um rapaz mais velho, neto de um brigadeiro conceituado, já formado em engenharia. Marcos e Rosemary começam a namorar, mas não vão adiante porque ele continua apaixonado pela ex-namorada e percebe que Rosemary está se envolvendo na relação. Lourdinha também não segue com seu relacionamento, apesar da insistência de sua mãe em querer vê-la casada com um rapaz adequado aos seus padrões. Urubu resolve contar a Lourdinha a razão pela qual o amigo estava com Rosemary quando ela o flagrou e a moça decide reatar com o namorado. Os dois ficam juntos e têm a primeira relação sexual.

Marcos quer casar com Lourdinha, principalmente quando descobre que a moça está grávida. Os pais da jovem, diante da constatação de que a filha não é mais virgem e espera um filho, decidem levá-la a um suposto ginecologista, na verdade uma clínica de aborto. Marcos e sua mãe conseguem interromper a cirurgia, mas a jovem tem um aborto espontâneo. Quando Marcos é acusado de assassinato do dono da boate onde a mãe trabalha, Lourdinha vai a público e assume ter passado a noite com ele, o que acaba inocentando-o. O namoro continua e no epílogo da história, após uma passagem de tempo, eles aparecem casados e com filhos.

Muitas histórias paralelas se desenvolvem entrecruzadas à trama central. Uma das principais é o romance entre Glória, mãe de Marcos, e o major Dorneles, um oficial da Aeronáutica com posições políticas independentes e progressistas, casado com Beatriz, filha de um conceituado brigadeiro que só pensa em ascensão e prestígio social. Os dois têm três filhos (duas moças e Lauro, o mais velho) e moram na casa do sogro de Dorneles. O envolvimento dele com Glória, mulher independente, desquitada, com ideias modernizantes sobre o relacionamento entre homem e mulher, põe em destaque o adultério masculino e o dilema entre manter-

se no interior da família submetido às regras do casamento e da paternidade, ou individualizar-se para viver uma paixão. Trata também do conflito enfrentado na época pela mulher desquitada: submeter-se ao preconceito que a julga desviante e aceitar o destino de ocupar apenas o lugar da “outra”, ou arriscar-se em uma relação afetiva e iniciar nova vida conjugal.

Outra trama que ajuda no desenvolvimento da história central envolve os pais de Lourdinha. A mãe, D. Celeste, como já vimos, é a típica mulher conservadora, preconceituosa, submetida a rígidas regras religiosas, completamente desprovida de atributos que indiquem feminilidade. O pai, Dr. Carneiro, renomado pediatra, também pode ser considerado um exemplo do conservadorismo daqueles anos. Lacerdistas ferrenho, tem atitudes excessivamente convencionais no que se refere à educação dos filhos e ao relacionamento com a mulher, como fica evidente em sua fala ao se referir a Glória, mãe de Marcos: “Aqui em casa não entra mulher desquitada, getulista e nem ateu.” Porém, no final da minissérie ele se revela: tem uma amante, cantora da boate onde Glória trabalha e, ao ser chantageado pelo dono que tem provas de suas relações extraconjugais, mata-o. Ao ser descoberto, suicida-se.

A turma de amigos de Lourdinha e Marcos forma a rede de jovens através da qual são mostrados os conflitos entre visões de mundo e *ethos* mais comprometidos com os valores tradicionais e outros mais próximos de princípios igualitários. São jovens cuja sociabilidade é ancorada, basicamente, nas escolas (Instituto de Educação e Colégio Militar), na vizinhança (todos moram muito perto), nas festas e nas idas ao cinema.

Alguns personagens se destacam. Urubu, maior amigo de Marcos, é o típico jovem galanteador, extrovertido, boa praça. Faz o estilo do ator James Dean, com calças justas, jaquetas com a gola levantada, óculos escuros de aro preto, cabelo curto com topete moldado com brilhantina, cigarro na boca quando não masca chiclete. Louco por sexo, não perde a oportunidade de sair com as mais diferentes garotas. Amigo fiel, Urubu é peça chave na reaproximação de Marcos e Lourdinha. Ele tem um romance com Rosemary, jovem mais liberal que as outras e que não tem vergonha de assumir sua sexualidade. É extremamente coquete e não perde a oportunidade de seduzir os rapazes fazendo *strip teases* no seu quarto,

enquanto eles olham de binóculo pela janela, ou sendo mais permissiva nos carinhos com namorados. Acaba se apaixonando por Marcos, com quem chega a namorar (o que provoca ciúmes em Lourdinha), mas não é correspondida. Ela também ajuda na reaproximação do casal de protagonistas. Há ainda Marly, melhor amiga e confidente de Lourdinha, filha de pais de classe média alta, mais progressistas, antenados com as mudanças culturais. Com a mãe de Marly Lourdinha consegue conversar sobre suas inseguranças sexuais. Outro jovem que merece destaque é Claudionor, que forma o trio de amigos com Marcos e Urubu, todos alunos do Colégio Militar. É gordo, desajeitado e ingênuo, uma espécie de bobo da turma, vítima de constantes brincadeiras de Urubu, especialmente voltadas para questões sexuais.

Curiosamente, por se tratar de uma criação dramatúrgica que busca espelhar uma época, esperava-se uma produção realista, quase naturalista, de forma que trouxesse o máximo de verossimilhança sobre um tempo passado. Foi encontrada uma narrativa mista, onde elementos do melodrama se mesclam com aspectos realistas no tratamento dos conflitos e dos personagens. As temáticas exploradas na minissérie são típicas do melodrama clássico: dois casos de “amor impossível”. O primeiro, entre o rapaz íntegro e a mocinha doce e submissa que sofrem a repressão dos pais da moça, vilões hipócritas e retrógrados; o segundo, entre a mulher madura que sofre preconceito social por ser desquitada e um oficial da Aeronáutica desiludido no casamento, mas sem coragem de abandonar a estabilidade da família. Os dramas morais também recebem tratamento melodramático, especialmente nas cenas que envolvem os pais de Lourdinha e as cenas de briga entre os casais principais, em que o excesso de lágrimas e os gritos dão o tom da encenação. O uso de trilha sonora (um dos pontos altos da minissérie) para pontuar os tormentos sentimentais por que passam os personagens e provocar a intensidade das emoções é outro recurso típico do melodrama.

Todos esses elementos são aliados a diálogos e encenação realistas para traduzir os conflitos vivenciados pelos personagens. Os dramas familiares, especialmente, são delineados a partir da psicologia e dos valores que norteiam a realidade social de cada personagem. Os conservadores e hipócritas, como os pais

de Lourdinha, têm um comportamento reconhecidamente norteado por preconceitos e valores morais arcaicos. Glória, mãe de Marcos (a voz do autor na minissérie, segundo especulações dos jornais), a mais transgressora – mulher desquitada que cria sozinha o filho, trabalha em uma boate, tem namorados e os assume socialmente, fuma e bebe em público – tem suas atitudes pautadas por coerência e ética.

Outros aspectos ajudam a dar realismo à narrativa como o uso de referências a pessoas e fatos históricos. Beatriz, a mulher de Dorneles, por exemplo, fútil e superficial nos relacionamentos, vivencia o conflito com o marido que se nega a partilhar de seu projeto de ascensão, fazendo alusão a personalidades reais ilustres. Urubu, para explicitar seus tipos femininos preferidos e seus desejos sexuais, cita as atrizes hollywoodianas. Episódios como a rebelião de Jacareacanga, contra o presidente da República recém-eleito, estão muito presentes nas conversas entre Dorneles, pró-Juscelino, e seu sogro, um brigadeiro do alto comando da Aeronáutica.

Os figurinos são elemento chave para produzir uma atmosfera realista na minissérie. A caracterização de Urubu, copiando James Dean no filme *Juventude Transviada*, de Nicholas Ray, as jovens usando os vestidos rodados, de tule, estilo tomara que caia para os bailes, as saias plissadas e as blusas de mangas bufantes, os laços de fita nos cabelos, os sapatos “boneca” são alguns exemplos de como a roupa e os acessórios ajudam a criar a representação de uma época além de, segundo Simmel, tonificar duas tendências opostas – igualdade e individuação –, “o prazer de imitar e aquele de se distinguir”.<sup>253</sup>

O jeito de andar e sentar constitui outro fator de identificação com a realidade<sup>254</sup>: os jovens tendem a se comportar de acordo com os padrões

---

<sup>253</sup> SIMMEL, G., *La Mode*, p. 183.

<sup>254</sup> Mauss, em seu estudo sobre as técnicas corporais verifica que há uma “educação do andar e do sentar-se”. Observando o caminhar de moças americanas e francesas, ele conclui que “a posição dos braços e das mãos enquanto se anda é uma idiosincrasia social, e não simplesmente um produto de não sei que arranjos e mecanismos puramente individuais, quase inteiramente psíquicos. Por exemplo: creio poder reconhecer assim uma jovem que foi educada no convento. Ela anda, geralmente, com as mãos fechadas. E lembro-me ainda do meu professor do ginásio interpelando-me: ‘Seu animal! Andas o tempo todo com as manoplas abertas’. Portanto, existe igualmente uma educação do andar.” O autor observa ainda que adultos e crianças imitam atitudes bem-sucedidas de pessoas em quem confiam e que têm autoridade sobre eles. É a partir dessa

considerados masculinos e femininos para a época: elas sentam-se, geralmente, com as pernas cruzadas ou joelhos unidos, as mãos abraçando os joelhos ou ajeitando a roupa. O andar é gracioso e leve, realçado pelas saias rodadas; eles, em geral, apresentam uma postura ereta e atlética, peito estufado, barriga para dentro e cabeça erguida, andam como se chutassem alguma coisa (é possível que o fato de estudarem em escola militar influencie na postura).<sup>255</sup> Nos bailes, bebem cuba libre (bebida adotada pela juventude dos anos 1950) e dançam de rosto colado; nas festas, seguem todos os passos e coreografias do *rock'n'roll*.

Os cenários e objetos de arte também ajudam a compor o clima realista da trama: os personagens circulam em *cadillacs* e automóveis rabo de peixe; as casas possuem objetos como licoreira em forma de boneca, canetas-tinteiro, rádios, louças de porcelana, móveis típicos daquela década. O uso de gírias e expressões como “ganhar um broto”, “dar bola para o menino”, “penetrar no baile que vai ser um estouro” ou “levar o bolo” por parte dos jovens; e “fazer gosto”, “menina fácil, solta”, “mulher que tem um *it*”, “brotolândia” e “fazer par constante”, por parte dos pais, ajudam a contextualizar a história e a dar realismo à narrativa.

Mas se é possível perceber traços realistas em *Anos Dourados*, as convenções do melodrama também se manifestam no desenrolar dos conflitos, na construção psicossocial dos personagens e na sua movimentação ao longo das situações de impasse. O confronto entre o Bem e o Mal está representado no embate entre o lado liberal, progressista e sincero versus o lado repressivo, conservador e hipócrita.<sup>256</sup> Os primeiros encarnam os ideais da boa índole, da autenticidade, da busca por valores considerados “verdadeiros”, voltados para o “aperfeiçoamento humano”; os segundos representam os valores perversos,

---

noção de prestígio que o ato é ordenado, autorizado e aprovado para o indivíduo que imita. Posteriormente, no ato imitador, se encontrariam os elementos psicológico e biológico. As técnicas corporais seriam, portanto, condicionadas por três elementos indissolivelmente misturados: o biológico, o psicológico e o social. MAUSS, M., *As Técnicas do Corpo*, p. 404-405.

<sup>255</sup> É interessante comparar a similaridade entre o *ethos* e estilo de vida desses jovens com os “jovens do clube”, filhos de militares, trabalhados em minha dissertação de mestrado. FIUZA, S. R. de A., *Moralidade e Sociabilidade: Contribuição para uma Antropologia da Juventude*.

<sup>256</sup> Ver Monica Kornis que desenvolve em sua tese de doutorado a relação entre a história do Brasil e as ficções seriadas televisivas e analisa a presença da estrutura melodramática em minisséries da Rede Globo, dentre elas *Anos Dourados*. KORNIS, M., *Uma História do Brasil Recente nas Minisséries da Rede Globo*.

retrógrados, considerados cruéis, falsos e injustos, que conduzem ao “aprisionamento humano”. O que se vê mais uma vez é a oposição entre as categorias verdade, autenticidade, transparência x falsidade, adulteração, artificialidade desenvolvida por Lichtenstein e Trilling.<sup>257</sup>

Praticamente todos os personagens da minissérie poderiam ser alocados em cada um desses *ethos*. Entretanto, por ser o objeto dessa pesquisa o universo feminino, serão analisados dois pares opostos: Glória, mãe de Marcos x Celeste, mãe de Lourdinha; e Lourdinha x Rosemary. O primeiro se opõe ao longo de toda a história, em um confronto entre os modelos da heroína e da vilã, da boa mãe x a mãe má<sup>258</sup>; o segundo, não. A oposição se desfaz ao longo da narrativa. A princípio, Lourdinha se identifica com os valores familiares tradicionais e hierárquicos. Uma heroína “à moda antiga”. Já Rosemary é a jovem mais identificada com valores modernos, liberais e igualitários. Porém, à medida que o namoro de Lourdinha e Marcos vai vencendo a oposição dos pais, assiste-se à transformação da heroína, que assume atitudes e valores considerados modernizantes e se aproxima do modelo de Rosemary.

Glória é uma mulher em torno dos 40 anos, desquitada de um marido boêmio e irresponsável, mas com o qual mantém boas relações. Assumiu sozinha a educação do filho único, trabalha em Copacabana (na época visto como símbolo de modernidade), usa calças compridas, fuma em público e corta o cabelo no estilo “taradinha” (curto, mas com movimento, feito com ‘pega-rapazes’ na franja). Sua conduta é pautada pelo diálogo franco, pela transparência nas atitudes e pela crença em valores humanistas. É avessa a preconceitos e defende relações mais autênticas. Decidiu separar-se do marido quando constatou que o casamento tinha chegado ao fim a despeito das acusações que viria a sofrer. Cria o filho buscando permanente diálogo, sem perder a autoridade materna. Revolta-se quando Marcos fica “preso” um fim de semana no Colégio Militar porque foi pego lendo *O Amante de Lady Chatterley*, livro que ela aprecia e no qual não vê nada censurável para um adolescente. O romance com o major Dorneles, casado,

---

<sup>257</sup> Cf. notas 150 e 151.

<sup>258</sup> Cf. XAVIER, I., *Da Moral Religiosa ao Senso-Comum Pós-Freudiano: Imagens da História Nacional na Televisão Brasileira*, 146-157.

leva-a a questionar seus princípios e valores. Tenta afastar-se por diversas vezes, alegando querer “manter a dignidade, a integridade”, “continuar se olhando no espelho”. Ao retomarem a relação, porque estão efetivamente apaixonados, Glória não aceita receber dinheiro dele e quando é procurada pelo filho do oficial que lhe pede para afastar-se para não provocar a separação e a dissolução da família, responde:

Eu nunca dei força para separação nenhuma, nem podia dar, não é a minha vida! Duas pessoas só podem se separar se chegarem à conclusão de que não têm mais saída, que terminou! Ninguém pode separar porque se apaixonou por outro! Porque a paixão acaba, entra no dia a dia, e eu não vou querer carregar nem por uma semana o peso de ser responsável pela dissolução dum casamento tão longo....Se algum dia seu pai se separar da sua mãe, tem que ser porque os dois reconheceram que o amor acabou, ou nunca existiu, e não porque ele arrumou uma bengala pra ficar se apoiando.

Por suas atitudes liberais para os padrões aceitos como “normais” pela comunidade onde vive, Glória é estigmatizada pelas mulheres da vizinhança. Acusações do tipo “mulher largada”, “mulher falada”, “vagabunda” são feitas por Celeste, mãe de Lourdinha, e suas amigas, para denunciar o comportamento desviante de Glória. Ao mesmo tempo, seu relacionamento com o filho, pautado na confiança, e com o ex-marido, baseado no respeito mútuo, transforma-a no símbolo de mãe progressista. No caso da gravidez de Lourdinha, sua atitude é de amparar a moça e dar suporte ao casal. Quando Marcos decide estudar veterinária e não ser militar, carreira para a qual estava sendo preparado, ela lhe dá apoio. Mas Glória não tem prestígio social por ser desquitada. Isso se agrava mais por trabalhar em Copacabana, bairro que na década de 1950 estava em pleno processo de modernização e simbolizava, por um lado, ascensão social e, por outro, lugar onde os ícones da modernidade e do comportamento liberal estavam instalados. O fato de Glória ser caixa em uma boate é sempre associado à ideia de “inferninho”, prostituição. Uma das vizinhas, ao criticar a amizade de Urubu e Marcos, explicita o preconceito em relação ao bairro da Zona Sul<sup>259</sup>: “O garoto da Abigail andando

<sup>259</sup> Sobre o uso da categoria Zona Sul – em contraposição à Zona Norte e ao subúrbio – como forma de representação espacial e simbólica da cidade do Rio de Janeiro, remeto aos trabalhos de Velho (VELHO, G., *A Utopia Urbana*) e de Heilborn (HEILBORN, M. L., *Conversa de Portão. Juventude e Sociabilidade em um Subúrbio Carioca*). Os autores ressaltam que a polaridade Zona Sul/Zona Norte – subúrbio não só reflete uma configuração socioespacial da cidade – na Zona Sul, próxima ao litoral, se concentram as camadas sociais de nível sociocultural mais elevado e na Zona Norte-subúrbio as menos favorecidas –, mas também implica a representação do estilo de vida e da visão de mundo dos respectivos moradores a partir dos modelos ‘moderno’ / ‘tradicional’. A Zona Sul com a imagem de centro de difusão da modernidade, dispõe de

de novo com o filho da separada...Deviam morar era em Copacabana, que é lugar pra essa gente...Que perigo pras meninas do bairro...Graças a Deus que eu não tenho filha mulher.”

Celeste é a imagem oposta à de Glória. Mulher criada dentro dos mais rígidos princípios morais e religiosos, ela é o que se pode chamar de caricatura da “megera”. Preconceituosa, ambiciosa, egoísta, autoritária, materialista e hipócrita, Celeste controla a vida dos filhos (Lourdinha e seu irmão, Pedrinho) nos estudos, nos namoros, nas relações de amizade e nas atividades sociais e, de acordo com seu discurso, “vive para os filhos”. As ideias de devoção e sacrifício pautam suas atitudes com eles. Ela aparece ao longo de toda a história cuidando das lições escolares do caçula e controlando Lourdinha, para garantir-lhe um “bom casamento”. É através do papel de mãe que mulheres como Celeste se definem socialmente.

Sua visão de mundo é pautada pelas noções de pecado e virtude (diante de situações em que ela condena aciona imediatamente os ensinamentos bíblicos de acordo com a visão tradicional da Igreja Católica), de correção e transgressão, de normalidade e anormalidade. Sua visão da mulher pode ser reconhecida como conservadora e alinhada com os valores patriarcais: voltada para o lar e para o marido, cabendo ao homem o mundo da rua e do trabalho. Chega a admitir que a mulher trabalhe, mas sempre como atividade complementar à do marido (“Hoje em dia é bom a mulher trabalhar, caso o marido precise, ou mesmo pra comprar seus alfinetes...”). Sua sexualidade é regulada pelas noções de vergonha, pudor e procriação. A conversa com Lourdinha sobre se a mulher tem desejo sexual ou não ilustra bem essa questão. Na cena em que comemora com o marido o aniversário de casamento, no quarto, após irem ao teatro e beberem champanhe, Celeste aparece na cama tímida, totalmente coberta. Carneiro tira o robe de chambre, copo de champanhe na mão, olha a esposa. Bebe um grande gole. Deita-se na cama, quase por cima dela, que levanta a coberta com um certo pudor. Celeste faz sinal que o abajur está aceso. O marido desliga a luz do abajur, conforme descrição do autor.

---

comércio e serviços considerados mais sofisticados e inovadores, com mais opções culturais e de lazer. A Zona Norte e o subúrbio são vistos como atrasados, retrógrados, carente de serviços públicos e de opções de lazer.

Leitora de romances “cor-de-rosa” como os de M. Delly, de livros da Biblioteca das Moças e das fotonovelas fantasiosas da revista *Grande Hotel*, Celeste não admite que a filha leia romances *best sellers* como *Peyton Place* (*A Caldeira do Diabo*), de Grace Metalius, sucesso na década de 1950: “Não é romance pra você não, Lourdinha, imagina! Eu até parei no meio, tem cenas muito chocantes, uma pouca-vergonha, nem sei por que o seu pai guardou...”. Celeste sugere que a filha leia apenas livros que incentivem a imaginação de quem sonha com o príncipe encantado. Assim como as leitoras das publicações argentinas analisadas por Sarlo<sup>260</sup>, esses “romances água com açúcar” apresentam heroínas virtuosas, delicadas e de moral católica rígida. Suas expectativas são casar com um homem honrado, de caráter nobre, elegante, forte e distinto. Afinal, para mulheres como Celeste, o destino natural é ser mãe, esposa e dona de casa. Segundo elas, essas são as marcas de feminilidade. Sexo, como Celeste disse anteriormente, só para satisfazer o marido e procriar. Quando a filha diz que sabe muito mais de sexo do que ela imagina, retruca:

No dia em que você encontrar um bom rapaz e ficar noiva, quando estiver próximo ao casamento, nós vamos conversar muito...A mãe tem obrigação de orientar. Por enquanto, o importante é você saber que a mulher tem que chegar pura ao casamento. Nenhum homem decente se casaria com uma moça que...(interrompe).

O tabu da virgindade norteia a conduta feminina. Para Celeste e suas amigas, a virgindade funciona quase como um ornamento da feminilidade. Assim como nas sociedades mediterrâneas, as regras que definem o relacionamento feminino-masculino estão profundamente marcadas pela divisão de papéis em que “homem” e “mulher” são concebidos como distintos e complementares. A mulher, símbolo da pureza e castidade e depositária da “honra familiar”, deve possuir os atributos da fragilidade, recato e doçura. Seu lugar é a casa – o domínio privado –, ao passo que ao homem está reservado o domínio público, a rua. As mulheres são avaliadas em função de sua conduta moral – basicamente a manutenção da virgindade e da fidelidade –; os homens são a partir do seu desempenho profissional.<sup>261</sup> Por essa razão, Celeste fez tanto gosto no relacionamento entre

<sup>260</sup> Cf. SARLO, B., *El Imperio de los Sentimientos*, passim.

<sup>261</sup> Cf. PITT-RIVERS, J., *Honor y Categoría Social*, passim; CAMPBELL, J. K., *El Honor y El Diablo*, passim; PERISTIANY, J. G., *Honor Y Vergüenza en una Aldea Chipriota de Montaña*, passim.

Lourdinha e Lauro, “engenheiro formado e trabalhando em uma empreiteira, neto de brigadeiro do Alto Comando, uma das melhores famílias da Tijuca”, durante o período em que a moça esteve separada de Marcos.

A noção de família se baseia, para Celeste, nas aparências. A aprovação da vizinhança<sup>262</sup> regula as relações sociais, especialmente as atitudes quanto aos filhos (sobretudo as filhas) e as mulheres. A ideia de que não importa a realidade dos fatos, mas sim como eles são avaliados por outros norteia as atitudes da mãe de Lourdinha e de suas amigas:

A filha de Alaíde ficou noiva, estão comprando um enxoval maravilhoso, todas as toalhas de rosto e de banho com monogramas...Mas Alaíde tem se aborrecido um pouco, sabe? Imagina que outro dia a Rosa Lúcia queria ir a uma boate com o noivo. Alaíde não deixa nem ir ao cinema sessão das dez! Sessão das oito pode; eu acho que ela tem razão, afinal de contas noivo, um rapaz de toda confiança...mas boate e sessão das dez, pera lá, sempre é bom confiar desconfiando! Eles sabem a filha que têm, mas e os vizinhos? Você acha que não vão comentar?

A aprovação pública é garantida pela manutenção do nome da família que, por sua vez, está amparado na noção de honra. É através da “conduta honrada” das mulheres que o nome da família (representada pelo homem) é preservado. Se o nome é atributo masculino, já que cabe a ele transmiti-lo no casamento e na descendência, a moralidade familiar, que sustenta o nome, cabe à mulher. A mãe deve ser “honrada” para que os filhos possam ser considerados honrados (especialmente a filha, vista como uma duplicação moral da mãe).<sup>263</sup> Assim, Marcos, filho de “mulher separada”, é considerado rapaz de “família desajustada” e, portanto, sem chances de obter a aprovação social dos moradores conservadores da Tijuca.

Essa visão de “preservar as aparências” também se faz presente nas considerações de Celeste sobre o adultério masculino, tolerado pela dupla moralidade que caracteriza essas famílias. Nos anos 1950, o “temperamento poligâmico” justificava a infidelidade masculina. Parcelas mais conservadoras da

<sup>262</sup> Uso o termo vizinhança conforme definido por Park, isto é, “uma localidade com sentimentos, tradições e uma história sua. Dentro dessa vizinhança a continuidade dos processos históricos é de alguma forma mantida. O passado se impõe ao presente, e a vida de qualquer localidade se movimenta com um certo momento próprio, mais ou menos independente do círculo da vida e interesses mais amplos a seu redor.” PARK, R. E., *A Cidade: Sugestões para a Investigação do Comportamento Humano no Meio Urbano*, p. 30.

<sup>263</sup> Cf. ARAGÃO, L. T. de, *Em Nome da Mãe*, p. 115-125.

sociedade, com valores patriarcais mais arraigados, tratavam o adultério praticado por homens como “um fator natural que, mesmo quando considerado uma fraqueza, merecia a condescendência social e a compreensão das mulheres. Paciência e sacrifícios, integridade e determinação para manter a integridade da família”.<sup>264</sup> Ao comentar a separação de uma prima, Celeste confirma esse pensamento:

Perdeu a cabeça por uma bilheteira de cinema...Mas Violeta podia ter feito vista grossa...O papel da mulher é perdoar...Pegou em flagrante num desse antros, da Barra da Tijuca, levou os dois pra delegacia...Vai pedir desquite. Três filhos, meu Deus do céu, o que vai ser dessas crianças? Aqui em casa não botam mais os pés.

A valorização das aparências e da opinião pública (vista em oposição à essência, às relações verdadeiras) é constantemente acionada por Celeste, Beatriz (esposa do major Dorneles) e outras personagens femininas. O comentário de Beatriz com o marido é um exemplo:

Ah, eu não te contei, conversei muito com um casal alinhadíssimo, naquela hora em que você estava lá falando de política...Ele é dono de uma indústria de tecidos maravilhosa e ela uma mulher de um *it!* Têm um filho de vinte anos, estudando Direito! Eu estava pensando em chamar os três uma noite dessas pra jantar...Vinte anos, não podia ser um ótimo partido pra Marina?

A aprovação da rede de vizinhança é regulada pelo mecanismo da fofoca – a troca permanente de comentários sobre as vidas uns dos outros, condenando os comportamentos desviantes e louvando aqueles considerados de acordo com os padrões legitimados – que mantém a estabilidade das relações sociais. A fala final de Celeste é ilustrativa diante de seu destino: a filha assume o namoro com Marcos (perde a virgindade, engravida, sofre aborto espontâneo) e o marido se suicida após se tornar público seu caso amoroso com uma cantora da boate. Ela fala com Lourdinha e Marcos sobre o desejo de mudar de bairro, porque os vizinhos têm conhecimento da sua “tragédia”:

Marcos: Não pode orientar a sua vida preocupada com opinião de vizinho, D. Celeste...

Celeste: Não é isso, eu aprendi muito...essa época passou...E felizmente, a maior parte nem sabe direito o que aconteceu... O deputado foi tão amigo, tão leal, conseguiu abafar o caso, não saiu praticamente nada nos jornais... Só que algumas pessoas realmente souberam... por isso eu queria fazer pra vocês um pedido muito

<sup>264</sup> BASSANEZI, C., *Mulheres dos Anos Dourados*, p. 635.

importante.... (dirigindo-se à Lourdinha, frágil) O seu pai errou, mas era um homem bom, errar é humano, Cristo já fez justiça.... Não comentem nunca essa história triste com ninguém, que necessidade tem de estarem sabendo? Pra todos os efeitos, Carneiro morreu num acidente, uma fatalidade.... Eu penso no futuro do seu irmão, coitado, 10 anos de idade, se Deus quiser vai passar no admisão pro Colégio Militar... Já vamos ter que mudar de bairro, eu não queria mudar de cidade...

Lourdinha: (seca): Eu tenho muita pena da senhora.

Lourdinha e Rosemary são a outra dupla que sintetiza os modelos femininos expostos na minissérie. Como já foi observado, no início da história a protagonista é criada dentro dos mais rígidos padrões de comportamento. Vai à missa aos domingos com a família e confessa, tem horários controlados, não pode ler nada que não seja “literatura cor-de-rosa”, desconhece seu corpo e sua sexualidade; suas amigas (e depois seus namoros) são permanentemente avaliadas, ou seja, apesar de ter 17 anos ela é infantilizada pelos pais. É uma heroína de conto de fadas ou de novelas “água com açúcar” em que são ressaltados os atributos da pureza, doçura, virtude, languidez, fragilidade e ingenuidade. Muito religiosa, aprendeu desde cedo que a moça deve ter autocontrole sobre seu corpo para “dar-se ao respeito”. Educada para ser boa mãe e esposa, Lourdinha sempre acreditou que a virgindade era o selo de garantia da honra e pureza feminina. O casamento é seu principal objetivo e, no início, não é vista fazendo nenhum comentário sobre a profissão para a qual se prepara, professora, ou qualquer outra. Na verdade, era comum nos chamados “Anos Dourados” as moças procurarem o magistério, mais próximo da função de mãe (uma espécie de “maternidade do conhecimento”). Muitas só faziam o curso normal para ter o prestígio do diploma e a chamada cultura geral, o que não significava que seguissem a carreira.<sup>265</sup>

O ideal do amor romântico norteava seus projetos e códigos de aproximação do sexo oposto, numa espécie de “pedagogia do namoro”: “[Dançar de] rosto colado só com pelo menos uma semana de namoro. Pegar na mão, na terceira semana e beijo só com um mês. Agora, beijar de boca aberta acho que só com uns três meses de namoro...”. Na verdade, o namoro era quase um compromisso, uma etapa que precedia o noivado. O que existia antes era considerado “namorico”, pouco mais que o antigo flerte. A sexualidade, para ela, sempre foi tema sob

---

<sup>265</sup> Ibid., p. 625.

censura, reserva, silêncio e preconceito. A falta de informações a faz entrar em conflito com o namorado, quando os dois se sentem atraídos. Sua reação frente ao desejo é de total pânico e a jovem briga com ele. Qualquer ameaça à perda da virgindade significa leviandade, tornar-se “mal falada”, perder o crédito no mercado matrimonial. Após flagrar Marcos beijando Rosemary, Lourdinha e a rival discutem no pátio do colégio e a relação que ela faz entre recato sexual e casamento fica evidente:

Rosemary: Acho tão antiquado festa de noivado!

Lourdinha (agressiva): Tem que achar porque não vai casar nunca!

Rosemary: Tá falando comigo, é?

As outras amigas apartam o início da briga.

Lourdinha (para um lado, insolente): Não me segura não, Marly, eu quero falar umas verdades na cara!

Rosemary (de longe): Não tem competência pra prender um namorado!

Lourdinha: Não me passo pra bate-boca com mulher da sua laia não, viu?

Rosemary (de longe, muito irritada): Quem sabe da tua vida é a árvore da Quinta da Boa Vista, santinha do pau oco!

Lourdinha começa a namorar Lauro, neto do brigadeiro, rapaz com atitudes ‘respeitosas’, bem de acordo com os desejos de D. Celeste. Mas a jovem, além de não esquecer o ex-namorado, considera Lauro excessivamente formal no relacionamento. Até que descobre que ele a deixara em casa para, em seguida, ir a um bordel. Ela se decepciona com o comportamento do rapaz, que repete o padrão de seus pais com afirmações do tipo “Sexo não tem nada a ver com amor!” ou “Tem muita coisa nessa vida que uma moça de família não precisa nem saber que existe”, e rompe o namoro.

Decide conversar com a professora Laís, que já a ajudara a conseguir permissão dos pais para o namoro com Marcos. É o momento da transformação da heroína. Daqui em diante, Lourdinha passa a ser chamada de Lourdes por quase todos os personagens (à exceção de sua mãe e de seu pai, que continuam tratando-

a pelo diminutivo ou pelo nome composto, Maria de Lourdes, em situações que envolvem seriedade).<sup>266</sup>

Lourdes: Porque tudo que tem a ver com sexo tem que ser envolvido em tanto mistério desde que a gente é criança? Tá esperando neném é barriga d'água... A mulher tem que chegar pura ao casamento porque...porque é assim, ou então o homem não respeita; será que não respeita mesmo? Eu não tenho tanta certeza assim que o Marcos ia deixar de me respeitar se...(corta-se). Eu acho que o que deixou o Marcos maluco foi essa ideia de que não pode, eu tenho certeza que ele queria saber mais, assim como eu tô querendo saber mais! Não pode por quê? Imoral por quê? Será que é mais decente frequentar prostíbulo até poder se casar comigo quando se formar? Se alguém conseguir me provar que é mais decente, eu acho que eu aceito, eu era capaz até de me prender pelo resto da minha vida. Mas eu queria entender por que e eu tenho certeza de que o Marcos também! Mas não feito a minha mãe...que fala que...se tomar banho depois do almoço morre, se chupar manga e beber leite morre, porque a mãe dela dizia isso, a avó dela, a bisavó, todo o mundo sempre falou isso e ninguém parou um segundo pra...pra pensar: será que morre mesmo?

Na cena seguinte Lourdes procura Marcos em casa e os dois têm a primeira relação sexual. A associação entre sexo e amor romântico se mantém, mesmo que temporariamente fora do matrimônio. Mas o projeto de casamento fica mais forte ainda e os dois passam a falar como casal, discutindo número de filhos, como pretendem educá-los e outros desejos familiares, evidenciando a subordinação do amor romântico à lógica da aliança. Ter relações sexuais para Marcos e Lourdes significa assumir um compromisso cujo objetivo final é o casamento, a “fusão de individualidades” e a constituição de um “indivíduo dual”.<sup>267</sup> Rosemary, que assume posturas diferentes, também faz as mesmas associações entre sexo e amor e entre amor e casamento.

<sup>266</sup> Vários autores têm chamado a atenção sobre o uso do nome no diminutivo na sociedade brasileira, na qual as relações pessoais têm um papel fundamental. Além de expressar afetividade e intimidade (especialmente quando dirigidas às crianças), o diminutivo ameniza relações hierárquicas e revela uma aparente cordialidade.

<sup>267</sup> Eduardo Viveiros de Castro e Ricardo Benzaquen de Araújo analisam a peça *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, como mito de origem do amor. Eles observam que o modelo Romeu/Julieta constitui um tipo ideal de “relação interindividual”, que produz uma espécie de “desindividualização” gerando uma ambiguidade. “Põe em jogo duas noções distintas de indivíduo: a primeira, em que o ‘indivíduo’ é pensado como ‘singularidade idiossincrática – expressa na noção ocidental de ‘personalidade’ – e o indivíduo como membro da espécie. O amor de Romeu e Julieta aciona essas duas noções: é como seres singulares que eles se aproximam, se apaixonam e se unem pelo destino; mas o amor transforma essa relação em uma relação genérica entre homem e mulher, ou mesmo numa relação interna ao amor como força impessoal”. ARAÚJO, R. B. de; VIVEIROS DE CASTRO, E. B., *Romeu e Julieta e a Origem do Estado*, p. 155.

Rosemary é uma jovem bonita, sensual, coquete, colega de classe de Lourdinha. É considerada a mais “avançada” pelas outras normalistas. Por seu comportamento liberal e sua postura desafiadora é tida pelas mães das amigas como “moça falada”. Apenas os pais desconhecem sua reputação. Embora seja, aparentemente, o clichê da garota rebelde que questiona os valores da sociedade, Rosemary é a personagem do grupo jovem que inspira mais autenticidade. Não tem “papas na língua”, fala tudo o que pensa; tem prazer em seduzir (como na cena em que tira a roupa próxima à janela enquanto é admirada por rapazes que, em outro edifício, a vêem de binóculo); veste roupas mais ousadas (calça comprida, blusas coladas e mesmo a saia do colégio é mais curta, com pregas mais abertas e justas que as de suas colegas); namora homem desquitado; frequenta boates; anda de carro com namorado; aceita carinhos mais audaciosos; e adora beijar e ser beijada.

Waizbort observa que o beijo (“mecanismo simbiótico do meio de comunicação simbolicamente generalizado como amor”) pode ser visto como forma de aproximação que promove uma espécie de igualdade simbólica entre os participantes do ato:

À diferença do ato sexual (hetero e homossexual), em que fatalmente um penetra e outro é penetrado, o que, portanto, impede a penetração mútua e simultânea dos amantes, o beijo rompe com a lógica dessa penetração parcial: nele, penetrar e ser penetrado são uma única e mesma coisa, unidade de dar e receber. Realiza a utopia da liberdade da não hierarquia e da não dominação.<sup>268</sup>

Para uma personalidade como a de Rosemary, com reivindicações femininas mais liberais, beijar está plenamente de acordo com seus valores igualitários. Além disso, o beijo, no final dos anos 1950, era o principal ícone da paixão. Incentivados pelos astros hollywoodianos, jovens namorados escolhiam “o escurinho do cinema”, especialmente a última fila, para sessões prolongadas de beijos.

Esse comportamento mais permissivo e tido como “desviante” pelas vizinhas e pelas colegas, fazia de Rosemary uma jovem “falada”, “garota fácil”, namoradeira, leviana; ou nomes mais bizarros como “vassourinha” ou “maçaneta” (que passa de mão em mão). Isso, conforme Lourdinha profetiza durante a briga, a

<sup>268</sup> WAIZBORT, L., *O Beijo dos Amantes*, p. 252.

descredencia no mercado do matrimônio. Revistas femininas enfatizavam que essas moças poderiam ter muitos admiradores, mas acabariam solteiras, não casariam. O argumento era de que os rapazes namoravam as “garotas fáceis”, mas não as desejavam para esposas. E as próprias “moças de família” deveriam evitar a companhia das levianas, para que não fossem afetadas pela “má fama” delas.<sup>269</sup> A rivalidade entre “moças de família” e “garotas fáceis” era comum nos grupos de jovens e as acusações mútuas indicavam que o que se colocava em questão era a escolha dos rapazes. Isso porque ainda eram os homens que escolhiam a candidata para casar. Como disse Lourdinha em uma discussão com Rosemary: “Não quero conversa não, sabe Rosemary. Por causa de garotas feito você, que não se dão o respeito, é que nós sofremos....”

Entretanto, se por um lado Rosemary não se sente presa aos valores morais tradicionais, por outro também vincula a atividade sexual ao amor romântico. Isso fica claro na cena em que ela e Marcos estão sozinhos na casa dela, os dois deitados no chão, ele sem camisa, ela de saia e só de sutiã indicando que quase chegaram a fazer sexo. Ele, surpreso, percebe que ela é virgem e ela questiona se alguém havia dito que não era mais:

Rosemary: Porque eu não tenho vergonha de gostar (faz carinho nele com assumida atração física). Gosto sim, Marcos, sempre gostei...Desde muito garota, sentia atração, vontade... Nunca fui atrás de conversa mole que era imoralidade, pecado... Porque que havia de ser imoral uma coisa que tá dentro da gente, que Deus criou, imoral por quê?...Eu tenho um medo muito grande de engravidar. Uma colega minha, ano passado, teve que se casar por causa disso. Não tenho nem certeza se ela gostava do rapaz. Largou o colégio, casou... Isso eu não quero nunca, entende, me casar por um motivo assim, acho que não tá certo, casamento é uma coisa importante demais, passar o resto da vida junto, criar filhos... (faz carinho) mas eu gosto, não tenho vergonha nenhuma. E se um dia eu tiver... muito apaixonada... por um cara que vá se casar comigo...vou me entregar na mesma hora sim, porque eu tenho tanta vontade quanto você, quanto todo homem... Porque que pra vocês não é proibido, todo o mundo aceita? Eu acho que a mulher também gosta e precisa... Não só o ato físico, mas o carinho...duas pessoas juntas...a ideia de duas pessoas serem uma só...

Marcos: De qualquer maneira a virgindade pra você é...tão tabu quanto pra qualquer colega sua...

Rosemary (agressiva): Tabu nenhum...Acho mais um peso...Mas se eu me entrego a um homem, na maior paixão...e um dia a gente briga...Mais tarde eu não posso

<sup>269</sup> Cf. BASSANEZI, C., *Mulheres dos Anos Dourados*, p. 612.

me apaixonar por um outro que faça questão de uma virgem? Vocês todos fazem. Tabu pra vocês.

Como se pode observar, os critérios de Rosemary para ter relações sexuais não são muito diferentes dos de Lourdes. Ambas subordinam a quebra do tabu da virgindade ao amor romântico e ao código de aliança. No final, é a possibilidade de casamento que está em jogo, realização maior da mulher nessa época. Vale destacar que no final dos anos 1950 a pílula anticoncepcional ainda não havia sido inventada (coisa que só vai ocorrer em 1960). Portanto, o risco de gravidez é um dado concreto para se pensar no exercício da sexualidade feminina nesse contexto. No epílogo, Rosemary, após um divórcio, se torna escritora, socióloga e feminista.

Por último, é importante ressaltar um elemento usado na construção da sexualidade dos jovens e que ajuda a compreender que modelos femininos e masculinos estão presentes na minissérie: o humor. É através de situações cômicas (que põem o drama entre parênteses), especialmente envolvendo o personagem Urubu, que a sexualidade masculina é também retratada e, conseqüentemente, o lugar da mulher no universo moral masculino. Urubu é o típico gaiato, estilo *bon vivant* e obcecado por sexo. Suas artimanhas para ter uma aventura sexual não têm limites. E não se ocupa apenas em garantir a sua satisfação; ele é o líder dos rapazes na busca de prazeres sexuais. Desde incentivar Marcos a ter relações com a empregada doméstica de sua casa (prática comum entre os rapazes de classe média na época, o que revela também hierarquias sociais), convencer os amigos a frequentarem o bordel da Georgete, no Catete; até mostrar fotografias de Brigitte Bardot em *E Deus Criou a Mulher* e descrever todos os detalhes do filme, ou pegar o baralho de mulheres nuas no armário do pai para mostrar aos amigos. Também estimula o seu imaginário e o dos companheiros inventando brincadeiras do tipo sugerir a Claudionor, que é gordo, “trepar” na alemã Berkel, da farmácia, como se fosse uma mulher quando se trata de uma balança; ou simular visitas semanais à casa da viúva mais atraente da vizinhança como se tivesse encontros amorosos com ela quando, na verdade, lhe faz companhia assistindo a um seriado famoso na televisão.

Seu discurso para Lourdinha, quando explica à moça por que Marcos procurou Rosemary, após ter fracassado com a prostituta no bordel, retrata bem como era construída a sexualidade masculina: “A gente fica namorando... Muito

beijo... Carinho... Fica... muito excitado... O homem tem que descarregar de alguma forma, até médico manda... Você sabe que homem é diferente, não pode culpar o Marcos por causa disso...”. Urubu reflete, em sua fala, os valores morais predominantes no que se refere ao desempenho sexual masculino e que também estão presentes nos discursos de seu pai e do pai de Marcos, de Lauro quando é flagrado por Lourdinha saindo do prostíbulo e mesmo no do major Dorneles, falando de adultério masculino: “Pulo a cerca uma vez ou outra. Mas qual o homem que não pula?” A concepção que vigora é a de que, assim como para as mulheres a virgindade é o passaporte para o casamento, caminho para a feminilidade plena, o exercício da virilidade (dentro ou fora do casamento) é o passaporte para a masculinidade. Afinal, como “precisava descarregar”, o adultério masculino era estimulado, e cabia à esposa tolerar o “temperamento poligâmico masculino”.

#### **6.4. *Hilda Furacão***

Adaptação do romance homônimo do escritor mineiro Roberto Drummond, a minissérie *Hilda Furacão*, exibida em 1998, foi escrita por Glória Perez e dirigida por Wolf Maya, Maurício Farias e Luciano Sabino. A história se passa no final da década de 1950 e primeira metade dos anos 1960, quando a sociedade brasileira assiste às transformações sociais, econômicas, políticas e culturais, iniciadas nos “Anos Dourados” e aceleradas na passagem da década. O conflito entre valores tradicionais e modernizantes também pauta a narrativa de *Hilda Furacão*, que se desenrola em regiões cujas visões de mundo e estilos de vida eram reconhecidamente conservadores: certos bairros de classe média e de elite de Belo Horizonte e da pequena cidade de Santana dos Ferros, próxima à capital, onde predominava o que se convencionou chamar de “a tradicional família mineira”.

A história é centrada na trajetória de Hilda Gualtieri Müller, interpretada pela atriz Ana Paula Arósio. Moça de classe média alta de Belo Horizonte, Hilda, por opção, abandona o futuro marido no altar e a vida na alta sociedade e se torna uma das meretrizes mais famosas de Minas Gerais. A narrativa é, em parte, memorialista, já que muitos acontecimentos fazem parte das lembranças do

escritor, e outra parcela é pura ficção. A personagem principal Hilda Furacão é uma construção fictícia, embora o escritor e a autora tenham decidido dizer que se tratava de um personagem verdadeiro e, após a exibição da minissérie, assumido que ela fora uma criação a partir de uma síntese de várias mulheres da zona de meretrício que o escritor conhecera no passado. Mesmo assim não faltaram candidatas a Hilda quando a minissérie estava sendo exibida.<sup>270</sup> Essa relação com a realidade é reforçada pelo próprio texto original: Roberto Drummond estabelece ao longo da história um permanente diálogo com o leitor, produzindo uma intertextualidade através de referências a situações plausíveis no contexto, a locais reais e a personagens verdadeiros como, por exemplo, na sua descrição da protagonista:

Ela era uma bela mulher, inesquecível moça; ficava na beira da piscina olímpica do Minas Tênis Clube, onde o futuro escritor Fernando Sabino bateu recordes como campeão de natação; onde mergulhou um jovem que seria o famoso cirurgião plástico Ivo Pitanguy. Dizem que na época ganhou uma ode feita pelo poeta Paulo Mendes Campos e inspirou um conto (ainda que ele negue) de Otto Lara Resende.<sup>271</sup>

Real ou imaginária, o que importa aqui é que Hilda Furacão foi lida e vista com todas as características de um mito: narrativa fora do tempo, reconhecida por leitores e telespectadores como uma construção coletiva (embora seja uma criação fictícia de um escritor e, posteriormente, recriada por uma autora de teledramaturgia), fornecendo sistemas de classificação que tornam inteligíveis

<sup>270</sup> A especulação sobre a existência real de Hilda Furacão, e mesmo de outros personagens, como seu grande amor, frei Malthus, foi estimulada pelo noticiário durante a exibição da minissérie. A suposta existência de um documento assinado por Roberto Drummond, guardado nos Estados Unidos, selando o compromisso de não revelar nomes ao escrever o romance, ajudou na difusão das especulações sobre a personagem. Da mesma forma, o personagem frei Malthus, inspirado em frades dominicanos que o escritor conhecera na juventude, foi associado ao dominicano Frei Betto. (O Globo, 4/6/1998, Jornal do Brasil, 5/7/1998, Estado de S. Paulo, 18/7/1998). A autora Glória Perez, em entrevista publicada no livro *Autores: Histórias da Teledramaturgia* (MEMÓRIA GLOBO. Livro 1, p. 460) conta que apareceram centenas de mulheres que podiam provar ser a verdadeira Hilda. Homens diziam ter conhecido Hilda e até um famoso diretor declarou que teria sido a primeira mulher de sua vida e relatava, com orgulho, sua iniciação com ela. A pesquisadora Mônica Kornis, em sua tese de doutorado *Uma História do Brasil Recente nas Minisséries da Rede Globo* observa que a discussão provocada na minissérie expressava os códigos predominantes referentes à moralidade e à sexualidade presentes na sociedade e tratados pela imprensa em relação às ficções televisivas. Ela chama a atenção para o fato de o Jornal do Brasil ter noticiado, em 06/06/1998, que uma forte gripe que atingiu a população do Rio de Janeiro quando a minissérie era exibida ganhou o apelido de Hilda Furacão porque levava para a cama as pessoas contaminadas pelo vírus. KORNIS, M., *Uma História do Brasil Recente nas Minisséries da Rede Globo*, p. 51.

<sup>271</sup> DRUMMOND, R., *Hilda Furacão*, p. 40.

valores e modelos presentes na vida social que, de outra forma, seriam percebidos de modo fragmentado.<sup>272</sup> Nesse sentido, ela se aproxima de outros mitos brasileiros envolvendo mulheres transgressoras como D. Beja (ou D. Beija, como acabou sendo conhecida) e Chica da Silva. É certo que Hilda Furacão simboliza no imaginário social um dos modelos femininos dominantes na tradição cristã ocidental tratado no capítulo anterior: o da mulher associada às tentações da carne, aquela que se rende à sexualidade e sucumbe às tentações do demônio, cujo símbolo é a prostituta. Essa mulher associada ao sexo, à carne, à natureza (e, portanto, incontrolável) é inferior ao homem (que, por sua vez, está associado ao espírito, à cultura), que deve dominá-la e controlá-la. Essa relação entre os sexos, predominante nas sociedades mediterrâneas e na sociedade patriarcal brasileira, está inscrita na narrativa de *Hilda Furacão*.

A análise da minissérie é baseada na sinopse apresentada pela autora com a descrição do argumento e dos personagens, os scripts dos 32 capítulos e o DVD com uma edição compactada dos capítulos com 12 horas de duração e que contou com o acompanhamento da autora. Ao confrontar o texto dos scripts com a edição em DVD, verificou-se que ela foi fiel ao texto, cortando apenas cenas dispensáveis ao desenvolvimento da trama. Há uma congruência entre a história do livro e a da obra exibida na televisão, mas foram feitas alterações significativas na ficção televisiva com a diminuição de personagens e a introdução de novos, a adaptação para a linguagem visual e a mudança no final de modo a seguir as convenções do melodrama: o *happy end*.<sup>273</sup>

<sup>272</sup> Cf. LÉVI-STRAUSS, C., *Mitologia e Ritual*, p. 121 passim.

<sup>273</sup> A autora Glória Perez, em depoimento publicado no livro *Autores: Histórias da Teledramaturgia (MEMÓRIA GLOBO. Livro 1, p. 459-460)*, explica: “No começo, o Roberto teve medo de que eu distorcesse a obra dele. Saíamos para jantar, e eu explicava que a história teria que ser transformada para o formato de minissérie, mas o importante era que o sabor de sua escrita permanecesse, que as pessoas reconhecessem o seu estilo. Ele participou com um entusiasmo incrível da produção de Hilda Furacão...Nós, autores, sabemos o que é a agonia de ter criado uma história e o medo de que ela não chegue ao público tal como imaginamos. O escritor do romance chega diretamente ao leitor. Na televisão, tudo passa pela concepção do diretor, dos atores, da direção de arte, da cenografia, da edição. Enfim, pode resultar igual ao que você imaginou, mas também pode resultar muito diferente. Eu entendia a angústia do Roberto. Só não concordei que ele lesse os capítulos, queria que visse o resultado final, mas eu contava a ele como estava fazendo a adaptação. No fim do primeiro capítulo, escrevi uma cena em que a Hilda entrava na zona, no Maravilhoso Hotel, vestida de noiva, ao som de Ave Maria, de Gounod. Quando contei ao Roberto, ele ficou dois minutos em silêncio do outro lado da linha, e confessou que estava apavorado. Meia hora depois, ligou entusiasmado: ‘Imaginei a cena! É a minha Hilda!’”. Uma das

*Hilda Furacão* tem início em 1º de abril de 1959 e se encerra em 1º de abril de 1964, um dia após o golpe militar, e conta com um breve epílogo no ano de 1968. Ao longo de toda a história há um narrador: é a voz do personagem Roberto, o próprio escritor Roberto Drummond, que ora narra usando a encenação dramaturgica (seu personagem em cena), ora assume o papel de apresentador e comentador das situações e demais personagens. Às vezes, o narrador assume o lugar de protagonista, mas logo devolve o posto para a personagem principal. Jovem jornalista, idealista, ligado ao Partido Comunista, é elo de ligação entre a história de Hilda, os demais personagens e os acontecimentos sociais e políticos do período. De certa forma, assume um duplo papel: é o narrador propriamente dito, aquele que “retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes”, nas palavras de Benjamin.<sup>274</sup> Assim, deixa vestígios na narrativa enquanto alguém que vive as situações descritas ou de quem as relata. Mas também é personagem da história na voz do cronista solitário, o indivíduo isolado, “que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los”.<sup>275</sup> Roberto atravessa a história de *Hilda Furacão* como narrador onisciente e personagem onipresente aos acontecimentos. Essa posição é facilitada pelo fato de seu personagem ser um jornalista que trabalha em um dos principais jornais de Belo Horizonte e tem livre acesso aos estúdios da rádio da cidade.

É nessa condição de narrador/personagem que Roberto conta a história de três amigos de infância desde os tempos do colégio católico em Santana dos Ferros que, no início da vida adulta, partem para a capital em busca da realização de seus projetos. Além de Roberto, que vai tentar um emprego em um jornal, há Malthus, conhecido como o Santo, que deseja ser frade dominicano; e Aramel, o Belo, um rapaz bonito que pretende aprender inglês para um dia ser ator em

---

maiores alegrias que a minissérie me deu foi o fato de o Roberto ter se reconhecido nela, de eu ter conseguido manter o estilo dele, apesar de todas as mudanças que fiz.”

<sup>274</sup> Cf. BENJAMIN, W., *O Narrador: Observações sobre a Obra de Nikolai Leskow*, p. 201.

<sup>275</sup> *Ibid.*idem, p. 201.

Hollywood. Chegam à cidade e logo se entusiasmam com as descobertas proporcionadas pela vida na metrópole. Enquanto Malthus se adapta à vida no convento, Roberto e Aramel vão à missa dançante no Minas Tênis Clube, tradicional clube de Belo Horizonte. Lá Roberto se impressiona com a nova Miss Verão, a “garota do maiô dourado”, Hilda.

Filha de tradicional família mineira de classe média alta, a moça é de uma beleza estonteante que, segundo as fofocas, já teria levado um ex-noivo ao suicídio após recusar-se a casar com ele. No mesmo dia do concurso, a jovem conhece um rapaz de família rica com quem acaba namorando e depois noivando. Às vésperas do casamento, indecisa com o importante passo que daria, decide consultar-se com uma famosa vidente da cidade, Madame Janete, que lhe assegura que aquele com quem ela está comprometida não é o homem de sua vida. E que seu verdadeiro amor só aparecerá após muito sofrimento, quando ela perder um sapato. Aquele que o encontrar e o devolver é o homem ideal.<sup>276</sup> A princípio Hilda ignora o prognóstico, mas, no dia do casamento, recusa-se a ir à igreja e explica ao noivo que não se sente segura para casar. Ele, desesperado com a vergonha pública de ser abandonado no dia do casamento, e certo de que ela tem um amante lhe propõe que realizem a cerimônia e o levem para a lua de mel (mantendo as aparências, é claro). Os dois brigam. A mãe também tenta convencê-la a casar a qualquer custo, mesmo sem amar o noivo, preocupada com a opinião pública e com os presentes que recebera da alta sociedade de Belo Horizonte. Revoltada com a hipocrisia da família e do meio em que vive, Hilda arruma suas malas e deixa a casa de táxi, sem rumo.

Decide parar no Maravilhoso Hotel, na zona boêmia, conhecida como área de prostituição da cidade. Vestida de noiva, é acolhida pelas prostitutas e travestis do local e passa a ocupar o quarto 304. Faz do seu véu de noiva as cortinas do quarto e se transforma na mais disputada meretriz de Belo Horizonte. Desafia os preceitos morais e os “bons costumes” da época e provoca escândalo nas conservadoras famílias mineiras. Com seu jeito compreensivo de ‘boa moça’, torna-se amiga e líder das prostitutas da região, especialmente de Cintura Fina, um

---

<sup>276</sup> A referência ao mito de Cinderela (ou da Gata Borralheira) é óbvia, reforçando o traço intertextual da narrativa.

travesti conhecido por sua “navalha que voa durante uma briga”, e Maria Tomba Homem, estivadora durante o dia e prostituta de rua à noite. Apenas Hilda consegue separar a briga entre os dois personagens. Freqüentadora assídua do Montanhês Dancing Club, onde há apresentação de orquestras e shows de *strip tease*, Hilda Furacão se transforma na sensação entre os homens do local, que enfrentam longas filas de espera até o triunfal encontro com a ex-menina da alta sociedade. Jornalistas se aglomeram em frente ao hotel para ver a nova prostituta, mas apenas Roberto consegue se aproximar dela para fazer uma reportagem sobre os motivos que a levaram a optar pela prostituição. Ela lhe promete um dia contar a verdade. Tornam-se amigos e confidentes.

Paralelamente, frei Malthus, interpretado pelo ator Rodrigo Santoro, o amigo de Roberto que desde criança foi preparado pela mãe e pelo conservador padre Nelson para se tornar um “santo”, começa a sentir sintomas de angústia no convento. Cooptado pelos setores tradicionais da sociedade, frei Malthus integra-se à luta para expulsar as prostitutas da zona boêmia, localizada no centro de Belo Horizonte, e transferi-las para a Cidade das Camélias, na periferia da cidade. Com a chegada de Hilda Furacão, a região ganhara notoriedade na mídia. O discurso das beatas e do padre Cyr, líder do projeto, anticomunista e defensor aguerrido dos valores morais religiosos, é revelador: para evitar a “poluição” provocada pela prostituição, constrói-se um bairro novo para segregá-las. Como afirma o padre:

Sou justo, a Madalena o que é de Madalena! Que as Madalenas exerçam o seu ofício, está muito certo! Mas não no centro de uma metrópole como Belo Horizonte! Não no coração de uma cidade que cresce, se desenvolve e ganha foros de capital do mundo! Vamos transportá-las para a periferia, vamos construir pra elas a Cidade das Camélias, onde poderão viver em paz e deixar a família mineira!

Malthus, com sua fama de “santo”, passa a liderar o movimento pela Cidade das Camélias; Hilda, à frente dos freqüentadores e moradores da zona boêmia, convence-os a lutarem para permanecerem no local. Decidido a “exorcizar” o demônio simbolizado por Hilda Furacão, de quem tem apenas notícias através das beatas e dos programas de rádio, o frade encabeça uma passeata até a Zona. Como diz uma das beatas: “Será o embate entre o pecado e a virtude! O santo Malthus contra a força maligna de Hilda Furacão!”. O confronto entre os dois grupos acaba em uma grande confusão com brigas e gritos durante um forte temporal. A polícia intervém e a multidão se dissolve. Mas Hilda perde seu sapato de estimação, que é

encontrado por Malthus. O frade, envergonhado, pega o sapato sem que o vejam e leva para o convento. A previsão da vidente começa a se concretizar.

Daí em diante uma série de acontecimentos aproximam e afastam os dois personagens. Aos poucos ambos revelam cada vez mais sua fragilidade diante do outro. Hilda assume seu amor por ele, certa de que se trata do homem da sua vida previsto pelas cartas. Ele foge da atração que sente pela prostituta: vai para Santana dos Ferros, onde desabafa com padre Nelson, seu mentor, para reforçar a decisão de dedicar-se ao sacerdócio. Sua mãe, fervorosa beata, lhe prepara potes de geleia de jabuticaba, que ele come compulsivamente nos momentos de ansiedade. Diante de qualquer pensamento considerado por ele “pecaminoso”, submete-se a sessões intermináveis de autopunição e autoflagelação. Santana dos Ferros é um microcosmo, onde o conservadorismo religioso, através das atitudes repressoras de padre Nelson, impede qualquer tentativa de penetração de valores liberais: controla as prostitutas locais, proibindo que atravessem a ponte que poderia levá-las à cidade; dá pesadas penitências aos fiéis como forma de controlar qualquer comportamento transgressor; proíbe desfile de carnaval, tocando insistentemente os sinos da igreja, a gargalhada alta da mulher do delegado, as mulheres de ficarem sozinhas com os homens e o sacristão de demonstrar suas atitudes homossexuais. O padre é o principal baluarte da moralidade conservadora da cidade e quem mantém frei Malthus fiel aos princípios da Igreja. É com ele que o rapaz se confessa atraído por Hilda e é ele que tentará evitar que os dois voltem a se ver.

Mas a atração entre Hilda e Malthus é mais forte e eles, com a mediação de Roberto, acabam tendo um caso amoroso. Após muito conflito entre manter a vida celibatária dedicando-se ao sacerdócio ou entregar-se ao amor de Hilda Furacão, ele decide ir embora com ela para o Rio de Janeiro e marca um encontro numa praça do centro de Belo Horizonte, no dia 1º de abril de 1964. Mas os acontecimentos políticos que desembocam no golpe militar impedem a realização do sonho do casal: ele é preso por atividades subversivas e submetido a interrogatório; ela, no meio das manifestações públicas da “Marcha da Família com Deus pela Liberdade” contra estudantes e comunistas que ocorre na cidade, sente-se abandonada e vai embora sozinha para o Rio de Janeiro. No livro de

Roberto Drummond, a história de Hilda Furacão e frei Malthus acaba aqui. Na minissérie, há um epílogo que se passa em 1968 com Malthus, já integrante da Igreja progressista, numa passeata no centro do Rio de Janeiro. A manifestação é reprimida pela polícia e no meio do tumulto ele deixa cair seu terço no chão que, coincidentemente, fica sobre um pé de sapato de mulher. Ao olhar, vê Hilda, que é uma das manifestantes, a dona do sapato perdido. Cenas de *flashback* em preto e branco dos vários encontros do casal se alternam até que os dois se aproximam ao som da música tema e da fala da vidente dizendo para Hilda quando jogou cartas pela primeira vez: “O que Deus risca, ninguém rabisca.” O “final feliz” do melodrama se confirma.

Tramas paralelas à história central ajudam a compor o quadro de embate entre valores arcaicos e conservadores x valores modernos e liberais. Roberto, o narrador, entra para o Partido Comunista e todos os encontros e discussões dos membros do partido pautam diversos momentos da narrativa ajudando a construir o contexto histórico-político. Ele se apaixona por Bela Bê, de família tradicional e anticomunista. Após muita oposição da família ao relacionamento, os dois se casam. Aramel, o Belo, depois de um período em que ganha dinheiro como cafetão, apaixona-se por uma jovem que o abandona e se torna mulher do empresário para quem trabalhava, consegue ir para Hollywood. Termina fazendo o papel de motorista em um filme de Marilyn Monroe. A cidade de Santana dos Ferros também sofre uma reviravolta: com a saída do padre Nelson da cidade para ficar um tempo em Belo Horizonte e depois ir fazer um curso em Roma, e a chegada do novo padre, progressista e identificado com a Teologia da Libertação, os fiéis passam a se confrontar com o conservadorismo que pautou seus comportamentos até então. Os personagens da zona boêmia aparecem no final vivendo harmonicamente. Com a ajuda de Hilda, conseguiram, em votação na Câmara dos Vereadores, permanecer no mesmo local e manter suas atividades. Assim como em *Anos Dourados*, o pano de fundo dos dilemas apresentados em *Hilda Furacão* também pode ser resumido em “mudar ou permanecer”.

*Hilda Furacão* põe em jogo dois tipos ideais de modelos femininos presentes desde os primórdios do Cristianismo: o da Virgem Maria, mulher virtuosa, santa e pura, símbolo do recato e do sacrifício; e o da prostituta, mulher

desregrada e sedutora, símbolo da carne e do sexo, em permanente estado de pecado. Como foi visto anteriormente, essas duas visões antagônicas da mulher, “Esposa de Cristo” e “Portão do Diabo”, nos termos de Bloch<sup>277</sup>, estão na base do antifeminismo. Ao colocá-la como redentora e, portanto, inatingível; ou sedutora, alguém que deve ser segregada, afastada do convívio social, o feminino é concebido como algo abstrato, fora da vida pública. O sermão de padre Nelson é bem revelador desse ponto:

Ai da mulher escandalosa, que usa roupas decotadas, unhas compridas e vermelhas! Ai da mulher que sai na rua com a cara cheia de pintura e o corpo cheio de perfume, induzindo os homens a pecarem através de palavras, obras ou pensamentos! Ai do homem que blasfema! Que joga, bebe e chafurda na lama dos bordéis e sacrifica sua vida e a vida de sua família no altar dos vícios e das orgias! Ai das crianças de boca suja, que dizem nome feio, desobedecem os pais, fazem má-criação e ficam olhando escondido fotografias indecentes! Todos esses vão arder, vão torrar no fogo do inferno!

Não é à toa que o movimento de retirar a zona boêmia do centro da cidade ganha força entre as famílias mais tradicionais, especialmente entre as esposas e mães, e entre representantes conservadores da Igreja. A ideia de limpeza moral da cidade, transferindo para a periferia uma região<sup>278</sup> ocupada pela prostituição e pela boemia, é impregnada pelas noções de contaminação, poluição e sujeira<sup>279</sup>, acionadas para qualificar um local que é fonte de perigo.<sup>280</sup> A acusação de zona de contaminação e fonte de contágio é reforçada pela imagem de impureza da sexualidade feminina. A prostituta é aquela que provoca a desordem e mesmo a subversão da relação hierárquica, que caracteriza a ordem familiar tradicional. Isto

<sup>277</sup> Cf. BLOCH, R. H., *Misoginia Medieval e a Invenção do Amor Romântico Ocidental*, passim.

<sup>278</sup> Vale pensar no conceito de “região moral” desenvolvido por Park (PARK, R. E., *A Cidade: Sugestões para a Investigação do Comportamento Humano no Meio Urbano*, p. 64), que busca dar conta do movimento que ocorre na vida e na organização das cidades em que parcelas da população segregam outras não só em função dos seus interesses, mas também de seus gostos e comportamentos.

<sup>279</sup> Maria Dulce Gaspar chama a atenção para a associação feita entre prostituição, sujeira, poluição e contaminação. Há no imaginário social a percepção de que a prostituta, por ter relações sexuais com diversos homens, é fonte de transmissão de doenças venéreas. Pesquisas realizadas no Brasil e no exterior têm mostrado que os índices de doenças venéreas em prostitutas são bem inferiores aos existentes em outros grupos sociais. A necessidade de cuidar do corpo para preservar sua fonte de renda e a maior consciência em relação a hábitos de higiene e cuidados médicos são algumas explicações. Porém, há quase que um “consenso” em representar as regiões de prostituição como locais poluídos. GASPARG, M. D., *Garotas de Programa. Prostituição em Copacabana e Identidade Social*, passim.

<sup>280</sup> Cf. DOUGLAS, M., *Pureza e Perigo: Uma Análise dos Conceitos de Poluição e Tabu*, passim.

é, aquela que prevê o englobamento do gênero masculino pelo feminino. A prostituta se constitui em indivíduo pelo exercício excessivo de sua sexualidade; pela total desvinculação da atividade sexual da reprodução e da lógica da aliança; pela transformação do corpo e do sexo em mercadoria, ou seja, a troca do sexo por dinheiro; e por tornar possível o feminino “incorporar” o masculino. Usando seu poder de mulher ligada à natureza, sem vínculos sociais que a definam como pessoa já que a prostituição contamina os demais papéis sociais, Hilda, por meio de sua beleza, sexo e capacidade de sedução, captura o homem. Ao fazê-lo, estabelece a supremacia sobre o gênero masculino. E aqui as semelhanças com o mito D. Beija são significativas:

O mito [D. Beija] coloca (...) a possibilidade de a mulher ser indivíduo fora da cultura, na natureza. Enquanto ser definido apenas por forças naturais, ela pode subverter a cultura (...) e tornar-se poderosa. Mas estará sempre fora da humanidade, em estado de pecado e infelicidade, isto é, em estado de carência interna. O mito correlaciona essa carência com uma inscrição social precária e com a distância de Deus.<sup>281</sup>

No caso de Hilda, a transgressão é agravada por ter optado pela prostituição não por razões financeiras – já que vem de família de classe média alta –, mas ligadas à subjetividade (desejo de romper com a hipocrisia da família e da sociedade que a cercava e a busca do amor “verdadeiro”). Hilda mantém relações sexuais com vários homens em troca de dinheiro sem a justificativa socioeconômica, em geral atribuída ao exercício da prostituição. Isso já é suficiente para ser estigmatizada.<sup>282</sup> Ao ficar rica e estabelecer uma rede de influências a partir da prostituição, ela adquire também prestígio e poder em certos círculos: contribui financeiramente com o coral de meninos organizado por frei Malthus; ajuda Aramel a comprar a passagem para os Estados Unidos e lhe dá dinheiro para começar a vida em Hollywood; dá aulas de etiqueta a Leonor, jovem prostituta que foi pedida em casamento por rapaz da alta sociedade; ganha joias e presentes de seus admiradores e candidatos a marido; e impede que a Câmara dos Vereadores (onde tem vários ‘fregueses’) vote pela transferência da zona boêmia para a periferia .

<sup>281</sup> ABREU FILHO, O. de, *Dona Beija: Análise de um Mito*, p. 93.

<sup>282</sup> Simmel, em estudo sobre o sistema de trocas simbólicas que envolvem a prostituição, observa que ela significa uma modalidade de relação em que ocorre a transferência da impessoalidade do dinheiro para o corpo feminino. SIMMEL, G., *Prostitution*, p. 122.

O contraponto à imagem feminina transgressora e incontrolável de Hilda, mulher que vive do sexo e da carne, fonte do pecado, é a figura recatada, virgem e pura encarnada não em uma mulher, mas em frei Malthus. É ele que corresponde ao ideal da Virgem Maria; fonte de virtude, vive para o espírito, para a doação e o sacrifício; é ele que tem sua sexualidade vigiada para não sucumbir ao pecado. Isso fica claro no diálogo entre os dois em um encontro na capela do convento, quando percebem que estão se apaixonando:

Malthus (angustiado): Por que você tá lá... naquele lugar?

Hilda: É a minha penitência! Cada um tem a sua! Minha penitência termina no começo do ano de 1964. Quando chegar o momento eu vou sair da Zona Boêmia, vou sair de Belo Horizonte e ninguém nunca mais vai me ver nessa cidade!

Malthus (pasma): Mas quem lhe deu essa penitência?

Hilda: Deus!

Malthus (raiva): Deus nunca mandaria uma pessoa levar a vida que você tá levando! Nunca!

Hilda: Você é um santo...O que é que você sabe das pessoas que são só carne e osso?

Malthus: Também sou carne e sou osso!

Hilda: Mas foi escolhido por Deus para entrar no reino dele pela porta da frente... Eu faço parte daqueles que podem até chegar lá, mas pela porta dos fundos!

Malthus (enfurecido): E você vem aqui tentar um homem que está travando uma luta contra a carne, contra a matéria, para entregar-se inteiramente a Deus! Vem dizer que ama...ama e vai continuar levando a vida que leva por mais três anos?

Hilda: (assustada) Santo...

Malthus: E se eu amasse você? E se eu amasse, hein? E se eu amasse?

Hilda: Se amasse, entendia...

Malthus (atropelando): Nem que eu precisasse amarrar você, trancar a cadeado e guardar a chave comigo! Ninguém pode entender uma atrocidade dessa! Ainda mais amando aquela pessoa! Ninguém! Quem foi que lhe enfiou essa barbaridade na cabeça? Fale! De onde é que você tirou a ideia de se impor essa penitência absurda...?

A prostituta, enquanto mulher que já perdeu a honra – a virgindade, através do exercício da sexualidade com múltiplos homens –, é uma categoria desviante,

nos termos de Becker<sup>283</sup>, alguém que tem um comportamento que infringe as regras estabelecidas pela sociedade maior da qual faz parte. É na interação com os outros membros dessa sociedade que a acusação de desvio é atribuída e o indivíduo passa a ser estigmatizado. No caso das prostitutas, é possível afirmar que se trata de desviantes sociais, conforme Goffman define, ou seja, aquelas que se agrupam em uma subcomunidade ou meio, e são consideradas pela sociedade mais ampla “engajadas numa espécie de negação da ordem social”.<sup>284</sup> A acusação implícita na fala de Malthus para Hilda é a de que, ao optar pela prostituição, ela prefere o estigma de ser promíscua, impura e profana e, assim, deixar de ocupar o papel feminino que tradicionalmente lhe era reservado: mulher recatada, virgem, pura, dedicada ao lar. E não “mulher da rua”.<sup>285</sup>

As oposições pureza x impureza, recato x descontrole, virgindade x prostituição, identificadas nas figuras de Malthus e Hilda, também remetem a outro ponto. A prostituta é aquela que tem o estigma de perigosa porque, através da sua capacidade de sedução, do jogo de atração e repulsão, exerce domínio sobre os clientes. Nesse caso, é a própria imagem, muito presente na narrativa bíblica, da mulher semeando a discórdia entre Deus e o homem pelo poder do encantamento. É a mulher enganadora, mentirosa, artificial (ornamentada e enfeitada, conforme as associações feitas pela teologia cosmética tratada anteriormente) que usa seus atributos femininos para criar confusão.

---

<sup>283</sup> Becker, em uma perspectiva interacionista, define o desvio como a infração que alguém comete de alguma regra em relação à qual há uma concordância coletiva. Observa ainda que “o desvio não é uma qualidade simples, presente em alguns tipos de comportamento e ausente em outros. Mais do que isso, ele é o produto de um processo que envolve respostas de outras pessoas ao comportamento”. Portanto, “o desvio não é uma qualidade que exista no próprio comportamento, mas na interação entre a pessoa que comete um ato e aqueles que respondem a ela.” E conclui: “Além de reconhecer que o desvio é criado pelas respostas de pessoas a tipos particulares de comportamento, pela rotulação daquele comportamento como desviante, devemos também ter em mente que as regras criadas e mantidas por tal rotulação não são universalmente aceitas. Em vez disso, elas são objeto de conflito e discordância, parte do processo político da sociedade.” BECKER, H. S., *Marginais e Desviantes*, p. 55-67.

<sup>284</sup> Cf. GOFFMAN, E., *Estigma: Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada*, p. 153-155.

<sup>285</sup> Sobre as representações simbólicas associadas à casa e à rua, ver MATTA, R. da, *A Casa e a Rua*.

Gaspar<sup>286</sup>, em seu estudo sobre prostituição no bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro, observa que o principal fator de sucesso das “garotas de programa” é o atrativo físico. A beleza (mais ligada ao corpo do que ao rosto), enquanto manifestação de sensualidade e juventude, é essencial para o exercício da sedução e a ‘captura’ do cliente. A autora observa que em nossa cultura ocidental o poder da atração feminina pode ser dividido em dois tipos: “o primeiro diretamente referido ao casamento, e nele a mulher tem seu poder de sedução restrito às regras do modelo mediterrâneo de conduta, que visam à preservação da pureza sexual (...)”. Com base nas considerações de Thales de Azevedo, ao analisar as regras que regem o “namoro à antiga”<sup>287</sup>, a antropóloga destaca que nesse caso é preciso haver um equilíbrio entre recato e exibição “que permita à mulher uma propaganda de si mesma, mas uma propaganda dissimulada que, no mercado do casamento, não provoque uma oferta maior que a procura.” O segundo tipo é o exercido por mulheres que não participam dos “códigos de honra”, como as prostitutas:

É a sedução exercida por aquelas que estão livres para explorar plenamente seus encantos sexuais e despertar emoções eróticas. A sedução é, nesse caso, uma pequena amostra dos prazeres que elas estão dispostas a oferecer. As prostitutas enquadram-se em tal maneira de se relacionar com o “outro”, levando-a, porém ao extremo.(...) A sedução, enquanto ritual de interação e técnica de ofício, é fator fundamental de poder sobre o cliente. Ela é um jogo onde o homem é conquistado, mas no qual ele se supõe conquistador.<sup>288</sup>

Como foi visto no capítulo anterior, uma terceira forma seria possível: uma sedução “acolhedora”, aquela que busca “um companheiro de brincadeiras com quem trocar a gratuidade do afeto e do desejo”<sup>289</sup>, em vez de capturar o outro como um inimigo de quem se quer vingar e exercer poder, ou de quem se espera apenas responsabilidades matrimoniais.

Outro ponto que cabe ressaltar é que a opção de Hilda pela prostituição se subordina à noção de amor romântico e ao código de aliança. É a busca pelo

<sup>286</sup> Cf. GASPAR, M. D., *Garotas de Programa*. Prostituição em Copacabana e Identidade Social, p. 100-102.

<sup>287</sup> Cf. AZEVEDO, T. de, *Namoro à antiga*: Tradição e Mudança, passim.

<sup>288</sup> GASPAR, M. D., op. cit., p. 100-102.

<sup>289</sup> BIRMAN, J., *Cartografias do Feminino*, p. 94-95.

“verdadeiro amor”, pelo “amor de sua vida”, previsto nas cartas da vidente, que a faz romper com a família e a sociedade e se tornar uma meretriz. Ao longo de toda a história, tende-se a achar que ela tomou essa decisão como penitência por ter causado tantas desgraças (suicídio do primeiro noivo, abandono na porta da Igreja do segundo, tristeza e decepção aos pais), revelado no diálogo anterior com Malthus, ou revolta contra a hipocrisia predominante na sociedade em que vivia. Em contrapartida, ela condiciona a saída da prostituição ao encontro do “homem de sua vida”, profetizado pela vidente para o início do ano de 1964. Pode-se especular, então, que a ida para a zona boêmia representa a busca de um espaço onde terá contato com o maior número de homens “capazes de encontrar o seu sapato perdido”. Mais uma vez o mito de Cinderela aparece. Só que o baile é substituído pela zona de prostituição. Nos diálogos com a cartomante, ela sempre manifesta a dúvida: “Será que vou encontrar o homem da minha vida e casar?” e com a colega Leonor esse desejo fica evidente:

Hilda (cochicha): Eu vou casar!

Leonor: Com quem?

Hilda: Ainda não sei, mas tem um homem vindo pra mim! E eu sinto que tem mesmo, Leonor...Só não consigo enxergar a cara dele, saber quem ele é, mas ele tá aqui, na minha pele, no meu coração...Gozado isso, o sentimento chegar antes da pessoa!

Ou quando ela se declara a Malthus no confessionário:

Hilda: Viver para evitar uma pessoa é a mesma coisa que viver pra ela...só dedicado a ela.

Malthus: Eu sei, eu sei...

Hilda: Pois é assim que eu vivo! Vejo você em toda parte. Todas as coisas que eu olho me lembram você: uma flor, uma sineta, uma cortina branca... Tudo o traz pra mim, por mais que meu coração queira o afastar! Tudo! Tudo o que eu faço, tudo o que eu penso, tudo o que eu vivo... é uma maneira de estar com você! ...Por isso eu sei que é amor!

Malthus: Vá embora...

Hilda: Santo...

Malthus: Vá embora! Não me tente mais! Não posso viver como os outros homens vivem. Eu nunca poderia chegar perto daquela Zona Boêmia! O que é que você quer de mim?

Hilda (emocionada): Quero casar com você!

Nesse universo social, o da prostituição, são comuns expectativas e projetos<sup>290</sup> de encontro do amor e do casamento, que visam desde a obtenção da segurança, estabilidade, ascensão social até a saída da prostituição e a transformação de identidade através do casamento. A mulher deixa, assim, de ser fonte de perigo por não depender do controle masculino e passa à condição de esposa e mãe, cuja disrupção é neutralizada pelo controle do sexo oposto (controle esse que define a identidade masculina).<sup>291</sup> Pautados pela ideia de amor romântico, os projetos de prostitutas como Hilda Furacão estão, em última instância, subordinados à lógica da aliança. Aí está o paradoxo de sua identidade: ao mesmo tempo em que é uma mulher “sem controle”, indivíduo insubordinável pelo exercício da sexualidade com múltiplos homens, seus projetos de vida (e, portanto, suas ações) são pautados pelo desejo de constituir família, tornar-se esposa e mãe. Portanto, subordinar-se à lógica da aliança, formando uma família que siga o modelo mediterrâneo. A fala de Leonor, prostituta e amiga de Hilda, resume a questão:

Leonor: Hilda! Não fica embarcando em conversa de cartomante não, hein? Tem vezes que elas acertam, mas erram à beça também! Se eu fosse me guiar por baralho já estava casada com um milionário e morando até no estrangeiro! Mais de uma cartomante me falou isso!

Hilda: Mas essa é diferente, Leonor!

Leonor: É tudo a mesma coisa. Tem dias que elas estão intuídas, tem dia que não tão. E como você tá pagando elas vão falar qualquer coisa do mesmo jeito!

Hilda: Mas você vive indo na cartomante! Vai mais do que qualquer uma aqui!

Leonor: Claro! Repara a vida que eu levo: sozinha. Sem arranjar ninguém pra ficar comigo... Pelo menos no baralho eu vivo cada romance de cinema, minha filha! Tem sempre um homem apaixonado por mim, um homem que tá vindo na minha direção, que vai ser o amor da minha vida... Ih, desde que eu me entendo que é isso. Não chega ninguém, mas pelo menos a gente fica mais alegre!

A própria representação das prostitutas é romântica, enfatizando o aspecto de mulheres carentes, que tentam levar a vida sem se deixar abater pelos revezes

<sup>290</sup> Utiliza-se a noção de projeto inspirada na abordagem de Alfred Schutz e elaborada por Gilberto Velho: “ação [consciente de um sujeito] com algum objetivo predeterminado”. Os projetos são “elaborados e construídos em função de experiências socioculturais, de um código, de vivências e interações interpretadas”. VELHO, G., *Projeto, Emoção e Orientação em Sociedades Complexas*, p. 26-27

<sup>291</sup> Cf. PITT-RIVERS, J., *Honor y Categoría Social*, passim.

de seu ofício e não se assumem como prostitutas nem entre si: Leonor é a jovem sonhadora e ingênua, muito impressionável e solitária, e recusa o rótulo de prostituta sem maiores explicações; Divinéia, vaidosa e amargurada com a perspectiva de que a maturidade esteja minando seus encantos e que mulheres mais jovens tomem seu lugar, se qualifica como dançarina e diz que não tem culpa se os homens com quem dorme sentem prazer em mimá-la com presentes; Maria Tomba Homem tem trejeitos masculinos, trabalha como estivadora, mas se prostitui com homens e se ofende com insinuações de que é lésbica. Para ela, prostituta é quem se oferece aos homens. Alega que fica parada no seu “ponto”, em frente ao *dancing*, e são os homens que a assediam.

Por último, cabe observar que as convenções do melodrama predominam na narrativa de *Hilda Furacão*. O primeiro elemento é a construção da história a partir das oposições entre a virtude e o vício, representados por Malthus, as famílias tradicionais de Belo Horizonte e Santana dos Ferros, as beatas anticomunistas, os padres conservadores Nelson e Cy x Hilda Furacão, as prostitutas e os frequentadores da zona boêmia, o padre progressista Geraldo, o jornalista Roberto, os estudantes comunistas, o vereador anarquista. Os personagens, alguns bem estereotipados nas suas encarnações do Bem ou do Mal, se transformam e alteram os sinais ao longo da história. Porém, a tendência é não criar nuances, não relativizar suas características: quem é bom é bom; quem é mau é mau.

Outro indício de construção melodramática é o tratamento dado aos dramas morais: é por meio dos comportamentos cotidianos dos personagens que os dilemas mais profundos dos indivíduos veem à tona expressando os valores existentes na sociedade. Como Brooks assinalou, o drama da “moral oculta” articula a subjetividade do indivíduo com o universo moral da sociedade.<sup>292</sup> A encenação das situações também utiliza recursos do melodrama: os gestos hiperbólicos (quando Malthus se aproxima de Hilda com a cruz para exorcizar o demônio de seu corpo), o uso de metáforas e metonímias na linguagem e na encenação (a relação metonímica de Mathus com o sapato de Hilda em que o

---

<sup>292</sup> Cf. BROOKS, P., *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, passim.

objeto evoca sentimentos em relação à amada) e mesmo o excesso de lágrimas para aumentar o sentimentalismo, os exageros nos jogos cênicos para dar ênfase às situações vividas e o uso da música e de efeitos sonoros para pontuar os momentos de emoção, são recursos acionados ao longo de toda a narrativa. Os temas – amor proibido, desejos de vingança, honra conspurcada – confirmam a marca melodramática.

Mas não é possível dizer que *Hilda Furacão* é puro melodrama. Os traços realistas se fazem presentes pela figura de Roberto, narrador onisciente e personagem “real”, que relata, comenta e vive os acontecimentos; pelas referências históricas como a renúncia de Jânio Quadros, a eleição de João Goulart, a oposição de Carlos Lacerda, o comício da Central do Brasil, a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, os movimentos de guerrilha comunista, as manifestações estudantis, o golpe militar e a disputa entre a igreja conservadora e os partidários da Teologia da Libertação. Além de uma reconstituição de época cuidadosa com figurinos, cenários e objetos de arte que buscam dar realismo às situações. Esses fatos contextualizam a minissérie e ajudam a estabelecer o vínculo com a realidade. Elementos que produzem no espectador uma sensação de proximidade e de verossimilhança em relação às situações apresentadas, sem eliminar as fortes marcas melodramáticas.