



Mariana Ritto Koehler

**A representação da meia-idade feminina
nos seriados ficcionais:
análise de *Mare of Easttown* e *As pequenas coisas da vida***

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre pelo
Programa de Pós-Graduação em Comunicação
do Departamento de Comunicação Social da
PUC-Rio.

Orientadora: Prof^a Tatiana Oliveira Siciliano

Rio de Janeiro,
fevereiro de 2024



Mariana Ritto Koehler

**A representação da meia-idade feminina
nos seriados ficcionais:
análise de *Mare of Easttown* e *As pequenas coisas da vida***

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social do Departamento de Comunicação da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof^a. Tatiana Oliveira Siciliano

Orientadora

Departamento de Comunicação – PUC-Rio

Prof^a. Gisela Grangeiro Castro

Escola Superior de propaganda e Marketing – ESPM-SP

Prof^a Bruna Sant'Ana Aucar

Departamento de Comunicação – PUC-Rio

Prof. Valmir Moratelli Cassaro

Pesquisador Autônomo

Rio de Janeiro, 22 de fevereiro de 2024

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Mariana Ritto Koehler

Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Graduiu-se em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Atua como diretora artística na indústria áudio audiovisual.

Ficha Catalográfica

Koehler, Mariana Ritto

A representação da meia-idade feminina nos seriados ficcionais : análise de *Mare of Easttown* e *As pequenas coisas da vida* / Mariana Ritto Koehler ; orientadora: Tatiana Oliveira Siciliano. – 2024.
110 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2024.
Inclui bibliografia

1. Comunicação Social – Teses. 2. Ficção seriada. 3. Gênero. 4. Meia-idade. 5. Representação. 6. Envelhecimento. I. Siciliano, Tatiana Oliveira. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD: 302.23

Agradecimentos

A Tatiana Siciliano, por me passar tanto conhecimento e me acolher com entusiasmo e delicadeza.

Aos meus pais, que me deram amor, suporte e me ensinaram que estudar é para sempre.

A Clara Flaksman, por me incentivar e por fazer a vida sempre parecer mais fácil e melhor.

E a Lucas, Miguel e Maria, por darem sentido e amor a tudo.

Ao departamento da PUC-Rio, corpo docente, CNPq e todos envolvidos para que eu pudesse fazer esta pesquisa acontecer.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – código de Financiamento 001.

Resumo

Koehler, Mariana Ritto; Siciliano, Tatiana Oliveira. **A representação da meia-idade feminina nos seriados ficcionais: análise de *Mare of Easttown* e *As pequenas coisas da vida***. Rio de Janeiro, 2024. 110p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação visa compreender alguns aspectos da representação da meia-idade feminina na ficção seriada, a partir das séries *Mare of Easttown*, da plataforma Max, *As pequenas coisas da vida*, da Star Plus. Imaginários se constroem na produção, circulação e apropriação de símbolos. Daí a relevância de se compreender o trabalho da representação da meia-idade, a partir da interpretação de signos de personagens femininas difundidas nas séries. Tendo a mulher como foco estruturador da narrativa, a série constitui-se em um indicador privilegiado de um momento de debate social sobre questões de gênero e envelhecimento, que se materializa por meio de discursos cuja produção de sentido se articula com o empoderamento feminino e com o respeito à pluralidade de identidades de gerações e gênero.

Palavras-chave:

Ficção seriada; gênero; meia-idade; representação; envelhecimento.

Abstract

Koehler, Mariana Ritto; Siciliano, Tatiana Oliveira (Advisor). **The representation of middle-aged women in serial narratives: an overview of *Mare of Easttown* and *Tyne Beautiful Things***. Rio de Janeiro, 2024. 110p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation aims to understand some aspects of the representation of middle-aged in serialized fiction, using the series *Mare of Easttown* from the HBO Max platform and *Tiny little things* from Star Plus as examples. Imaginaries are constructed in the production, circulation and appropriation of symbols. Hence the relevance of understanding the representation of middle-aged through symbols and characters disseminated in these series. With the women as the narrative's structuring focus, the series constitutes a privileged indicator of a moment of social debate on gender and aging issues, materialized through discourses that articulate the production of meanings aligned with female empowerment and respect for generational and gender plurality.

Keywords:

Serial fiction; Gender; Middle age; Representation; Aging.

Sumário

1. Introdução	8
2. A construção social da meia-idade feminina no <i>streaming</i>	16
2.1 Uma breve apresentação	16
2.2. A meia-idade feminina	26
3. Mundos possíveis para mulheres maduras	36
3.1 Falando de narrativas	36
3.2 A busca pela representação da maturidade feminina nas plataformas de <i>streaming</i>	41
3.3 Meu jardim floresceu	44
3.4 Mulheres estadistas	47
3.5 O corpo na meia-idade em <i>À beira do caos</i> e <i>Just Like That</i>	50
3.6 <i>Mare of Easttown</i> e <i>As pequenas coisas da vida</i>	57
4. Considerações finais	92
5. Referências bibliográficas	97

Lista de figuras

Figura 1- Imagem do esquete <i>Last Fuckable Day</i>	23
Figura 2: <i>Fandorine</i> , publicado em almanaques brasileiros do início do século XX	31
Figura 3: Anúncio veiculado no dia 28 de setembro de 1935 na <i>Revista Cruzeiro</i>	33
Figura 4- Pesquisa sobre séries com mulheres maduras	43
Figura 5 - Cena de <i>Bridgerton</i> : Violet e Lady Danburry.....	47
Figura 6 - <i>The Crown</i> : Elizabeth II e Margaret Thatcher conversam	49
Figura 7 – Abertura da série <i>À beira do caos</i>	51
Figura 8 - Cena do primeiro episódio de <i>Mare of Easttown</i>	66
Figura 9 - Arco Jornada da Heroína, de Maureen Murdock, retirado do próprio livro.....	67
Figura 10 - Mare abraça a filha, Siobhan	69
Figura 11 - Cena da detetive no dia a dia com roupas largas e rabo de cavalo	71
Figura 12 - Mare com o neto, paleta de cores sóbria com pontas de cor.....	72
Figura 13 - Cartaz de divulgação da série <i>Mare of Easttown</i>	74
Figura 14 - Cena da personagem Clare na terapia de casal	82
Figura 15 - Clare e Danny conversam sobre a possibilidade de a protagonista voltar para casa	84
Figura 16 - Clare na porta do quarto da filha, Rae	86
Figura 17 - Em sonho, Clare caminha ao lado da mãe	89
Figura 18 - Clare e Rae dormindo sob o céu de estrelas	90
Figura 19 - Clare escrevendo a coluna <i>Sugar</i>	91

1. Introdução

Trabalho há quase 30 anos na indústria audiovisual, um mercado marcado pela busca contínua de inovações de argumentos, roteiros e sobretudo tecnologia. Em 2012, como diretora artística, eu comemorava a chegada das câmeras Full HD, que permitiriam uma alta definição de imagens. Ao testá-las em estúdio, o resultado me surpreendeu muito, pelo nível de resolução e a possibilidade de enquadrar detalhes. Chamei várias pessoas para fazer testes; dentre elas, uma veterana apresentadora de TV, ao olhar a própria imagem refletida no monitor, exclamou: “Estou vendo rugas no meu rosto que eu desconhecia. Vou marcar um dermatologista e uma terapia urgentemente”. A partir desse dia, comecei a pensar sobre como envelhecer em frente às câmeras deve ser difícil e como o envelhecimento é indesejado em todas as esferas da vida pública e privada. Desde 2006, o grupo Globo já usava o *Baselight*, método para corrigir pequenos defeitos de gravação, valorizar cores ou minimizar marcas ou manchas de pele. Uma reportagem sobre a técnica foi publicada no mesmo ano na revista *IstoÉ* e mencionava os resultados da novidade, afirmando que as atrizes Regina Duarte e Natália do Vale – na época, com 59 e 54 anos de idade, respectivamente – apareciam na tela “com uma pele tão lisa que pareciam recém-saídas de uma cirurgia estética”. Afinal, como afirmam Castro e Rocha (2017), em uma sociedade onde vigora o imperativo da aparência jovem, a associação entre juventude e beleza é inevitável. Os meios de comunicação oferecem um campo bastante amplo no que diz respeito à rápida e maciça circulação dos chamados modelos identificatórios e de muitas das formas comportamentais que influenciam, em diversas medidas, diferentes grupos sociais. Embora este tipo de alcance – que pode ser, em alguns casos, quase imperceptível – de um leque de performances e de possibilidades por parte da mídia seja tema constante de debates por parte da opinião pública, podemos afirmar, ainda em concordância com Castro e Rocha (2017), que as imagens afetam o modo como as sociedades se relacionam com os grupos etários.

Nos exemplos citados, podemos notar que a juventude é um valor a ser perseguido e, em contrapartida, o envelhecimento deve ser disfarçado e postergado ao máximo, sobretudo nas mulheres sobre as quais as tecnologias “rejuvenescedoras” são

mais utilizadas. Nesse sentido, podemos analisar o papel das obras audiovisuais na manutenção desses sinais, simultaneamente fruto e motivo de sua imensa capacidade de penetração cultural, que influi, de forma decisiva, na maneira como entendemos e vemos a nossa realidade social. A realidade é, também ela, um efeito de discurso, tanto um produto da representação quanto seu ponto de partida. E – vale ressaltar que nenhuma representação é neutra – precisamos compreendê-la tanto a partir da posição que os indivíduos ocupam em seu meio social e cultural quanto das políticas de visibilidade que a mídia adota e que são, simultaneamente, políticas de invisibilidade, posto que implicam escolhas sobre o que vai ser mostrado e como. Em vista desse pressuposto, é relevante indagar: até que ponto a nossa produção audiovisual contempla a heterogeneidade de modos de viver a velhice no mundo contemporâneo? Qual é o papel da ficção seriada e, mais notadamente, qual é a mediação dessas produções na constituição dos sentidos sociais do envelhecimento em nossos dias? De que maneira os afetos produzidos pelas imagens e discursos em circulação matizam as experiências, as práticas e as atitudes em relação ao envelhecimento no cotidiano atual?

A palavra “imaginário” é recorrente na Comunicação. Tanto a mídia quanto a pesquisa da área buscam nesse termo algum apoio para designar fatos e contextos bastante variados, desde um sentido muito restrito – aquele que se opõe ao real – até um muito amplo – sinônimo de imaginação e/ou conjunto de coisas imaginadas. Para o historiador polonês Bronislaw Baczko (1985), o imaginário social pode ser compreendido como um conjunto de representações coletivas associadas ao poder. Nesse sentido, o autor destaca a natureza política do imaginário social, marcado por um conflito que busca a apropriação e a utilização das representações coletivas. A representação, elemento fundamental do imaginário social, que o transporta do universo simbólico para o mundo social, é analisada por Chartier (1990) como um conjunto de classificações, divisões e hierarquizações que definem a compreensão do mundo social a partir de orientações dos grupos ou classes sociais — ou suas frações — variáveis de acordo com a posição de cada um em determinados espaços da sociedade. Nesse contexto, embora as representações apresentem discursos aparentemente neutros, elas articulam estratégias de poder e dominação. Chartier (1990, p. 17) destaca que as “percepções do social não são de forma alguma discursos

neutros: produzem estratégias e práticas que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por ela menosprezados”. Baczko ainda ressalta que o conflito que se dá no imaginário (e em suas representações) não pode ser visto como um acréscimo do ilusório ao real, mas como uma duplicação e um reforço da dominação efetiva pela apropriação de símbolos que garantam obediência.

No campo da Comunicação, o imaginário começa a se tornar noção-chave para um entendimento que conecte as dimensões política, social, histórica e cultural dos fenômenos. Para Bachelard, o “simbolismo aberto nos prova que o homem tem necessidade de imaginar, que tem direito de imaginar, que tem o dever de aumentar o real” (1962, p. 5-6). O sociólogo francês Michel Maffesoli (2001), ao dialogar com a obra de Durand (2005), defende que nada se pode compreender da cultura caso não se aceite que existe uma espécie de “algo mais”, uma ultrapassagem, uma superação da cultura. Esse algo mais é o que se tenta captar por meio da noção de imaginário: “o imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável” (Maffesoli, 2001, p. 75). O autor argumenta que o imaginário é algo que ultrapassa o indivíduo, que impregna o coletivo e que sua existência estabelece vínculo e “cimento social” e determina um conjunto de imagens. Em outras palavras, “o imaginário é determinado pela ideia de fazer parte de algo. Partilha-se uma filosofia de vida, uma linguagem, uma atmosfera, uma ideia de mundo, uma visão das coisas, na encruzilhada do racional e do não racional” (p. 80).

O audiovisual é um terreno fértil para compreender as relações que se estabelecem entre ficção e sociedade. Partindo do princípio de que as tecnologias do imaginário bebem em fontes imaginárias para alimentar imaginários (Maffesoli, 2012, p. 80), temos visto cada vez mais produções cinematográficas e televisivas se complexificarem, mergulhando e absorvendo do contexto social textos e contextos que se imbricam envolvendo personagens reais, fictícios e o espectador em um mesmo tecido discursivo. As transformações que acontecem em uma sociedade acabam refletidas nos conteúdos consumidos por ela — aqui nos referimos a conteúdos audiovisuais, mas sabemos que esse reflexo vai muito além. Temos visto um enriquecimento dos mais variados temas, que — como já colocado —, quando analisados seus elementos narrativos, desvelam discussões postas ou propostas que

permeiam a sociedade em que vivemos. Ainda em poucas obras, nos últimos anos, nos deparamos com esforços para afastar construções estereotipadas da mulher madura, costumeiramente marcadas pelos papéis de mãe, tia e avó. O objeto desta pesquisa é a representação da mulher de meia-idade, por constituir um marco divisório de possibilidades de atuações na ficção seriada, em que, na prática, vemos o deslocamento de papéis de mocinhas e protagonistas para núcleos secundários das tramas nos papéis citados acima. Vale ressaltar que a mulher por volta dos 50 anos não é jovem nem velha, ficando assim num limbo de identificações que é muitas vezes construído e reforçado pela indústria do entretenimento e, por conseguinte, sendo excluída dos protagonismos de papéis das narrativas ficcionais, incluindo a baixa representatividade na ficção seriada.

As ficções seriadas vêm ganhando novos desdobramentos em suas produções, tanto na televisão linear como na sob demanda, aumentando significativamente sua oferta desde o início do século XXI. Esse aumento se deve, principalmente, às produções originais dos canais a cabo dos Estados Unidos, definindo assim “a terceira era de ouro da televisão”, que transformou a produção, a distribuição e o consumo dos conteúdos desse meio (Martin, 2006). As séries, assim como o cinema, trabalham com a arte das imagens em movimento. As ficções são capazes de trazer novos mundos à existência usando apenas o aparato semiótico-representacional das mídias em que se plasman, ainda que essa existência seja intersubjetiva, e não física. Assim, os conceitos de série nos revelam certas particularidades interessantes da narrativa seriada: cada episódio é, em si, um produto, uma narrativa que traz, em si mesma, começo, meio e fim, com seu clímax próprio. Num único capítulo, podemos perceber os elementos principais do todo: o gênero, o tom, a essência dos personagens, a identidade visual e os processos básicos daquele discurso. Valendo-se da dialética entre o repetitivo e o inovativo, os seriados televisivos foram capazes de estabelecer sua linguagem própria, criando novas subjetividades a partir da mesma matriz.

Nesta pesquisa, pretendemos, portanto, analisar a representação da mulher de meia-idade nas ficções seriadas usando como objeto as séries *Mare of Easttown*, da plataforma HBO Max, e *As pequenas coisas da vida*, da Star Plus. Aqui, porém, se faz necessária uma breve elucidação sobre como esse tipo de plataforma alterou o consumo

e a confecção das narrativas seriadas. A partir de 1980, Thompson (2001) aponta, as séries de TV ficaram mais sofisticadas. Seria a partir daí que o conceito de “televisão de qualidade” viria à tona, com o livro de Jane Feuer (1984). Nesse sentido, o *case* da HBO é exemplar, ao estabelecer um novo referencial de valor em seus programas, um novo paradigma a ser copiado por outras emissoras de *narrowcast* e mesmo *broadcast*, absorvendo no *slogan* sua diferenciação por se opor à televisão regular: *It's not TV, it's HBO*. Já na década de 1990, aprofundam-se a fragmentação, a segmentação do mercado em nichos – também influenciada pelos estudos culturais e o fim dos grandes relatos – e a distinção de seus programas para atrair públicos específicos. Este é, inclusive, de acordo com Geoff Mulgan (1990), um dos caminhos de qualidade que podem ser assumidos pela televisão: o da diversidade. E é nesse cenário que surgem séries que tentam expandir as possibilidades de representações tentando fugir de estereótipos de gênero. Nesse sentido, a imagem das mulheres de meia-idade aparece imersa em conceitos pré-concebidos tanto na vida pública quanto na privada. Estudar a mídia — neste caso, as séries de TV — se faz relevante pela sua capacidade de tornar visíveis os fenômenos sociais. Elas são de fácil acesso à população, tendo atualmente um lugar de destaque em promover informação e entretenimento. Por isso, repercutem na produção de sentidos e influenciam a manutenção e reprodução de repertórios linguísticos associados às relações de gênero e sexualidade, especialmente no que se refere às relações de poder.

Quando comecei a procurar séries ficcionais que retratassem a maturidade feminina, me deparei com pouquíssimas obras e informações desencontradas disponibilizadas pelas plataformas, nos sistemas de busca, com a palavra meia-idade. Por isso, para continuar com a pesquisa, tive que cruzar matérias de jornais e revistas – que também são muito escassas. Uma matéria de *O Globo* intitulada “10 séries incríveis nas quais quem manda são mulheres 50+” foi replicada em vários veículos com o mesmo título ou títulos similares, mas o conteúdo era exatamente o mesmo – detalharei mais adiante, neste trabalho, as dificuldades dessa busca. Das séries pesquisadas, *À beira do caos*, da Netflix, e *Just Like That*, da HBO Max, um spin-off da aclamada *Sex and the City*, têm efetivamente a meia-idade como tema. Falarei de ambas nesta pesquisa, mas não foram escolhidas como principais objetos por ambas

tratarem de mulheres extremamente ricas de Los Angeles e Nova Iorque, respectivamente. Em *Sex and the City*, as protagonistas desfilam com as grifes mais caras do planeta adotando um estilo “fashionista” e perdulário, o que as distancia da vida de pessoas comuns, mesmo que objetivo seja a mera aspiração de um jeito de viver. Em *À beira do caos*, as mansões afastam a representação da maioria das mulheres maduras.

Vale ressaltar que, embora as mulheres de meia-idade não apareçam nas buscas das plataformas, elas estão presentes na ficção seriadas, como mães, tias, avós que tiveram filhos cedo e amigas da família. São papéis importantes no desenrolar das narrativas, mas nunca as questões que permeiam a meia-idade vêm à tona como tema principal. E, quando são protagonistas mulheres na faixa dos 50, a idade não é uma questão; elas vivenciam a extensão de suas juventudes, e alguns exemplos desses casos também serão citados nesta pesquisa.

O fenômeno do envelhecimento surge a partir de mudanças estruturais e ideológicas. Em primeiro lugar, as recentes transformações demográficas significam que as pessoas estão experimentando uma vida mais longa. Sendo assim, muito devido aos avanços da medicina e da tecnologia, vivemos mais tempo e grande parte dele na faixa etária que a Organização Mundial da Saúde classifica como velhice, isto é, a partir dos 60 anos. Essa mudança interfere diretamente em como encaramos o envelhecimento, pois ele deixa de ser um breve período que antecede a morte para ser uma longa fase na vida de todos nós. Pesquisas em várias áreas do conhecimento se debruçam sobre esse tema, mas aqui iremos focar especificamente na etapa que o antecede, isto é, na época da vida feminina entre os 45 e 60 anos – quando, devido aos avanços da medicina e às reorganizações sociais, mulheres podem pensar os seus papéis na sociedade para além da sua capacidade reprodutiva e de cuidados com o lar.

Antes de prosseguirmos com este estudo, é preciso explicitar que ele é composto de um capítulo teórico-metodológico, um capítulo analítico e considerações finais. O capítulo 2 discute os tópicos centrais desta dissertação e expõe todo o cabedal teórico-analítico que embasa os exames nela empreendidos. Nele, abordamos as teorias de gênero e envelhecimento e alguns conceitos que elas trazem no seu bojo, como os construtos sociais que são fundamentais para entendermos como se estabelecem as

relações de poder em relação a gênero e idade, assim como as demarcações biológicas e sociais que atravessam a vida das mulheres. Há alguns séculos, a “velhice” era vinculada à pobreza, à inatividade, à quietude. Somente a partir da década de 1960, novas imagens foram integralizadas e associadas ao processo de envelhecimento: quais sejam, saúde, atividade, aprendizagem e satisfação pessoal, perpassando as duas dimensões, uma considerada sucessão de perdas e outra que assume a vida como um estágio de observação e equilíbrio (Simões, 1998). Debert (1998) reconheceu que velhice não é uma “categoria natural”. Segundo essa autora, a fragmentação da vida em etapas não era favorecida por alguns motivos, como a falta de uma idade específica para começar a trabalhar ou diferentes idades entre crianças da mesma família. A fragmentação do curso da vida passa a existir a partir das diferenças entre as idades, com a atribuição de funções e hábitos específicos para cada grupo. Assim, a velhice é reconhecida como uma etapa isolada das outras, como resultado do processo de novas fases da vida e da separação das idades nos espaços públicos e privados (Debert, 1998). Como já dito, embora passemos pelo conceito de velhice para situarmos histórica e socialmente nosso objeto, nos aprofundamos na etapa que se apresenta como um marco do envelhecimento feminino, que é a menopausa.

No capítulo 3, abordamos a teoria dos mundos ficcionais e alguns conceitos que ela traz no seu âmago – como o de imersão –, essenciais para estabelecer acordos e “auras” que convidam o público a aderir cognitivamente e emocionalmente a cada história contada e, ainda, traçar paralelos e criar pontes entre a ficção experimentada e a realidade vivida. Com Umberto Eco (1989), podemos afirmar que ler (e assistir a) ficções significa jogar um jogo por meio do qual damos sentido à infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real. Para o autor, o mundo possível da narrativa é o único mundo em que podemos estar absolutamente certos sobre algo. E isso nos dá um senso muito forte da verdade. Iser (2002, p. 957), por exemplo, repara que o binarismo realidade/ficção costuma ser encarado como parte do nosso “saber tácito”, expressão cunhada pela sociologia do conhecimento para se referir ao conjunto de certezas tão seguras que parecem autoevidentes. Assim como o autor, estamos inclinados a crer que essa investida geralmente oculta uma série de disposições implícitas, muitas vezes conflitantes, de profundo impacto sobre como se

pensam a interface da ficção com a realidade e as possibilidades de analisá-la. Neste sentido, o conceito de mundo ficcional nasce vinculado a uma concepção clara sobre a ficcionalidade, o que, por sua vez, implica a contraposição a posições que lhe são antagônicas.

Na procura por séries que abordem a meia-idade feminina como tema principal, descobrimos que a produção é muito escassa. E, como já afirmado, geralmente vemos personagens mães, tias e avós, cuja maturidade circunda a narrativa, e nunca ocupa um lugar central. Para ilustrar e elucidar pontos e questões que achamos pertinentes para a discussão da meia-idade, optamos por selecionar algumas cenas que consideramos, de certo modo, representativas por conterem um conjunto de símbolos que nos ajudam a problematizar o papel da mulher madura na sociedade. Essa faixa etária não é jovem, e tampouco velha, e por isso se vê num limbo de representações em que não consegue precisar o que está deixando para trás e por quê, e, ao mesmo tempo, não consegue vislumbrar um futuro de possibilidades. Analisaremos, de maneira mais específica, as séries *Mare of Easttown* e *Pequenas coisas da vida*, das plataformas Max da HBO e Star Plus, por acreditarmos que, além de colocarem mulheres de meia-idade como personagens principais das tramas, elas rompem com estereótipos de gênero e idade costumeiramente representados.

Obviamente, as conclusões amarram e sumarizam os nossos achados, bem como apontam caminhos possíveis para desenvolvimentos futuros de pesquisa, alguns já vinculados ao projeto de doutorado. No último capítulo, ponderamos os méritos da metodologia desenvolvida e argumentamos que as narrativas seriadas oferecem um ambiente propício para questionarmos subjetividades individuais e coletivas, proporcionando alargamento de nossa percepção de entendimento de mundo.

2. A construção social da meia-idade feminina no *streaming*

2.1 Uma breve apresentação

Em um esquete do programa *Inside Amy Schumer*, do Comedy Central, a protagonista está caminhando em um jardim e encontra as renomadas atrizes de Hollywood Tina Fey e Patricia Arquette sentadas numa mesa com vinhos, queijos, pães e muitos doces. Elas comemoram o que chamam de “last fuckable day” – “último dia transável”, em tradução livre – da amiga Julia Louis-Dreyfus. Logo elas começam a explicar do que se trata: “Na vida de todas as atrizes, a mídia decide quando a gente chega ao ponto em que seja considerado inverossímil que a gente transe. Ninguém te conta isso, mas essa data existe”. No caso, 50 anos seria esse marco. Todas na mesa sorriem em concordância e continuam explicando os sinais que indicam a perda do *sex appeal* (apelo sexual), e Tina Fey exemplifica: “Sabe quando a Sally Field deixou de ser par romântico do Tom Hanks em *Palco de ilusões* e, de repente, 20 minutos depois, ela virou a mãe do mesmo ator em *Forrest Gump*?”. Patricia Arquette acrescenta: “Ou você pode receber a oferta para atuar em uma comédia romântica na qual você disputa com outra mulher para ver quem consegue transar com Jack Nicholson”. Então, Amy Schumer pergunta: “Quem conta para os homens quando é o último dia ‘transável’ deles?”. Nesse momento, todas gargalham, e é Patricia Arquette quem responde: “Querida, para os homens, esse dia não existe”.

O esquete acima exemplifica como o envelhecimento, entre tantos outros processos, é vivenciado de maneiras distintas por homens e mulheres. Os papéis de gênero e a idade fazem parte do lugar que ocupamos socialmente. A idade aqui não tem apenas uma função cronológica, mas é também um fator que determina as expectativas que depositamos sobre um indivíduo. Nesse sentido, a construção social do que é ser feminina surge a partir de valores solidificados na beleza, na juventude e na fertilidade, atingindo abruptamente a identidade da mulher ao envelhecer. Simone de Beauvoir (2009) menciona que o envelhecimento significaria a perda social da “feminilidade”, “o encanto erótico e a fecundidade” através dos quais “as mulheres são culturalmente valorizadas” (p. 96).

Historicamente, as mulheres tiveram seu destino atrelado ao casamento e aos cuidados com a casa e os filhos, e a vida pública era destinada aos homens (Perrot, 1990). Logo, as vozes femininas, assim como suas vivências, foram silenciadas, e um modelo de mulher foi criado a fim de legitimar a subalternidade de sua existência. A mulher padrão, deste modo, estava condicionada a um determinado estado civil, o casamento, e subjugada à dependência masculina, pois seu papel social seria o de cuidar da casa e da família. “Cabendo a ela usar dos poderes que lhe são conferidos ou relegados. Dependente sexualmente, está reduzida ao ‘dever conjugal’ prescrito pelos confessores. E ao dever de maternidade, que completa sua feminilidade” (Perrot, 1990, p. 46-47). A escrita da história na perspectiva feminina só se tornou possível no século XX. No século XVIII, ainda se debatia o fato de a mulher poder ser classificada como humana. Para alguns pensadores da época, o gênero estaria mais próximo dos animais do que dos homens. Apenas no século XIX, a mulher pôde pleitear alguma educação, mas, mesmo assim, com restrições, pois feminilidade e saber se excluíam. Como aponta a historiadora francesa Michelle Perrot,

a leitura abre as portas perigosas do imaginário. (...) É preciso, pois, educar as meninas, e não exatamente instruí-las. Ou instruí-las apenas no que é necessário para torná-las agradáveis e úteis (...) Formá-las para seus papéis futuros de mulher, de dona-de-casa, de esposa e mãe. (1995, p. 93)

Em várias épocas, as estruturas sociais relegaram as mulheres ao espaço privado, enquanto os homens dominavam o espaço público e a produção econômica, ocasionando relações assimétricas de poder, o que o sociólogo Pierre Bourdieu (2002) denominou de “dominação masculina”. Bourdieu defende que esta disputa simbólica é forjada para parecer “natural”, em que “a força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem legitimá-la” (p. 18). Dessa maneira, ficam designadas aos homens habilidades racionais e a capacidade de tomar decisões de ordem prática e, às mulheres, os sentimentos e o “dever” de cuidar da casa. Temos, assim, uma representação feminina de esposa, mãe e dona de casa que tem que estar sempre “bem-cuidada”. Afinal, “no feminino a sedução se apoia essencialmente na aparência e nas estratégias de valorização estética” (Lipovetsky, 2000, p. 63). O

próprio discurso masculino constrói a concepção do que seria a mulher. O conceito “mulher” passa a ser de domínio do masculino como um objeto de referências. O que significa ser mulher (esposa) no espaço doméstico é fazer certos serviços para e sob o comando de um homem (marido). O contrato de casamento e a decorrente subordinação da esposa a um “tipo” de trabalhado não podem ser compreendidos na ausência do contrato sexual e da construção patriarcal dos “homens” e das “mulheres” nem fora das esferas “privada” e “pública”.

A dominação masculina também foi compreendida por pesquisadoras dentro do conceito de patriarcado. A autora Heleith Saffioti (2004, p. 57) define o conceito de patriarcado como “um tipo específico das relações de gênero desiguais e hierárquicas. A ordem patriarcal de gênero admitiria, assim, a dominação e exploração das mulheres pelos homens, configurando a opressão feminina nos fenômenos sociais”. O conceito de patriarcado deve ser usado, segundo Saffioti (2011), no âmbito da estrutura, pois representa um tipo hierárquico de relação de poder que está presente em todos os espaços sociais. Desta forma, o sistema patriarcal e sua ideologia impregnam a sociedade e o Estado. O patriarcado concede direitos sexuais aos homens sobre as mulheres, tem uma base material e se corporifica. A mulher é, primeiramente, discriminada por ser mulher, como se essa condição a tornasse incompleta.

No esquete *Last Fuckable Day*, quando as atrizes ironicamente brindam o fim de um “prazo de validade” para as mulheres continuarem atraentes e, conseqüentemente, a perda de espaço na indústria de entretenimento, elas esclarecem que isso é um “pacto velado”. As atrizes mais jovens e consideradas, portanto, mais *sexy* acabam por conseguir todos os papéis, relegando as acima de 50 anos à condição de mães, mesmo que os filhos sejam quase da sua idade. O que é importante é a aparência de juventude, que, para as mulheres, vence aos 50 anos. Assim, “[...] a juventude perde conexão com um grupo etário específico, deixa de ser um estágio na vida para se transformar em valor” (Debert, 2004, p. 21).

As análises sociológicas de Elias (2001) trazem à tona o terror da sociedade moderna por saber da fragilidade e da finitude, o que tornou o passar dos anos um problema para as pessoas. Finitudes podem ser interpretadas de vários modos: a proximidade da morte, que foi a discussão de Norbert Elias em *A solidão dos*

moribundos, ou o final de um ciclo; no caso das mulheres de meia-idade, o fim da vida reprodutiva e de seu poder de atração, com a chegada da menopausa. Independentemente da perspectiva, o que se coloca aqui é o incômodo causado pela velhice. Como nos diz Elias (2001, p. 80),

Não é fácil imaginar que nosso próprio corpo, tão cheio de frescor e muitas vezes de sensações agradáveis, pode ficar vagaroso, cansado e desajeitado. Dito de outra maneira, a identificação com os velhos e com os moribundos compreensivelmente coloca dificuldades especiais para as pessoas de outras faixas etárias. Consciente ou inconscientemente, elas resistem à ideia de seu próprio envelhecimento e morte tanto quanto possível.

No humorístico citado, a atriz Tina Fey discorre sobre a sensação de entrar num set de filmagem, e as figuristas só oferecerem roupas que cobrem o corpo inteiro, como se, de repente, ele (o corpo) se tornasse antiestético. Debert (2004) aponta o desafio de se compreender a velhice como socialmente produzida. Segundo ela, é importante fazer a distinção entre o ciclo biológico natural, que envolve nascer, crescer e morrer, e um fato social e histórico, que diz respeito às representações que uma sociedade tem sobre a velhice de acordo com os contextos históricos, sociais e culturais.

Várias pesquisadoras e pesquisadores, de diversos campos do saber, foram fundamentais na consolidação da separação entre sexo e gênero: sexo ligado ao biológico, parte da natureza, e gênero aos papéis socialmente destinados aos homens e às mulheres nas diferentes culturas. As diferenças de gênero são identificáveis por signos, que reforçam, na maior parte das vezes, estereótipos relacionados ao feminino e ao masculino (Bilhar et al., 2020). O estereótipo, assim, seria algo que, ao mesmo tempo, engendra e mantém a ordem social. De acordo com Louro (1997, p. 24): “Através do aprendizado de papéis, cada um/a deveria conhecer o que é considerado adequado (e inadequado) para um homem ou para uma mulher numa determinada sociedade, e responder a essas expectativas”. Para Barthes (1994), os estereótipos são constituídos por uma necrose da linguagem, disfarçados de naturais e, pela frequência com que aparecem nos discursos, assemelham-se a uma ideia próxima da verdade – mas que pode ser apenas uma perspectiva deformada e grave. O estereótipo seria, portanto, o resultado da imposição de determinada ideologia (patriarcal) que cercaria e negaria a multiplicidade do signo, caracterizando-se pela palavra repetida.

O conceito de gênero, assim, estava ancorado na cultura, em oposição à natureza sexual – algo que já havia sido mostrado, no campo da antropologia, pelos estudos pioneiros de Margaret Mead na década de 1930. Usando como base a teoria dos papéis sociais, Mead mostrou, por meio de dados obtidos em pesquisas de campo realizadas em três sociedades melanésias, que a diferença entre homens e mulheres se devia mais a fatores culturais (qual papel cada um deve desempenhar) do que a uma condição biológica inata, derrubando assim a premissa do determinismo natural e, com ela, a do essencialismo biológico. As categorias “homem” e “mulher” seriam, portanto, produtos histórico-culturais, e não fatos da natureza. Cerca de duas décadas depois, Simone de Beauvoir lança *O segundo sexo*, em que defende ideias semelhantes às de Mead – embora, ao contrário desta, estivesse preocupada com questões relativas à dominação masculina – e afirma que

ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam o feminino. (Beauvoir, 1980, p. 9-10)

Foi com base nessa preocupação que o movimento feminista passou a questionar a “opressão patriarcal”, a relação desigual de poderes – tanto na esfera pública quanto na privada – entre homens e mulheres. As pensadoras feministas passaram a revisar produções acadêmicas, questionando a ausência de uma perspectiva das mulheres nas produções de diversas áreas do conhecimento (como, por exemplo, Sherry Ortner em seu artigo “Is Female to Male as Nature is to Culture?”, de 1974, no qual afirma que a cultura, em algum nível de percepção, demonstra não ser somente distinta da natureza, mas superior a ela).

Foi essa busca por ferramentas conceituais mais adequadas que levou ao desenvolvimento do conceito de gênero, proposto pela antropóloga Gayle Rubin em 1975. Gênero, portanto, é “um conceito desenvolvido para contestar a naturalização da diferença sexual em múltiplas arenas de luta”, como define Donna Haraway (2009). A historiadora estadunidense Joan Scott (1990) tem uma visão complementar e a qualifica como uma “relação fundamental entre duas proposições: gênero tanto é um elemento constitutivo das relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos

quanto uma maneira primária de significar relações de poder” (p. 141). Nesse ponto, Bourdieu dialoga com a noção de gênero de Joan Scott. Trata-se de um poder de origens difusas, em que a “ideologia de gênero” é forjada historicamente pelas relações políticas e econômicas. Ao final dos anos 1990, Scott confessava que cada vez utilizava menos o conceito de gênero em seu trabalho, preferindo as terminologias “diferença sexual” e “sexo” como categorias variáveis historicamente. Gênero, em sua opinião, havia perdido sua carga crítica. O conceito vinha sendo utilizado como sinônimo de “sexo” ou “mulheres”, abandonando a função originalmente construída para sublinhar o trabalho de construção, o seu caráter social. Nas palavras de Joan Scott,

a partir de agora devemos prestar atenção a linguagem e aos processos mediante os quais se tem constituído os significados e as categorias com suas fontes, pois, do contrário, continuaremos perpetuando modelos convencionais de explicação no lugar de abrir novas possibilidades interpretativas (1990, p. 12).

Tanto Haraway quanto Butler e Strathern posicionam-se contra a proposta de pensar gênero como um conjunto de atribuições sociais relativas a corpos sexuados, pensados como realidades dadas e fixas. Essas autoras contribuem para um movimento inverso, de trazer o gênero para os corpos, o que implica subverter/romper a ordem tradicional descrita no sistema sexo/gênero, de que o corpo sexuado seria a matriz para a elaboração de concepções culturalmente variáveis sobre ele.

Um dos conceitos socialmente construídos sobre os corpos femininos é a noção de “prazo de validade”, que vimos em *Last Fuckable Day*: o esquete demonstra, com ironia, que o mesmo conceito não existe para os homens, pelo menos simbolicamente. O exemplo citado pela atriz de que uma mulher de 50 anos pode ser escalada para disputar “uma transa” com Jack Nicholson é baseado nos roteiros cinematográficos. No filme *Alguém tem que ceder* (2003), mãe e filha se apaixonam pelo ator, sendo que, a princípio, ele é namorado da filha. Enfim, os homens continuam desejáveis, enquanto as mulheres viram mães e tias. Ou seja, estruturalmente prevalecem “as imagens do feminino e do masculino, historicamente construídas” (Saffioti, 2010, p. 1).

Bourdieu (2008) conecta o poder a duas variantes presentes no campo social: o capital simbólico e o *habitus*. Para o autor, o campo é um espaço social estruturado que está em constante disputa, e, para conseguirem alcançar um jogo de poder, os agentes

reproduzem suas regras de funcionamento através do *habitus* – estrutura por trás das relações dos indivíduos e da sociedade, é o meio que os indivíduos têm de absolver a estrutura e se moldar a ela –, onde estão presentes vários capitais simbólicos, por meio da capacidade de acumular determinados atributos que contribuem para prática do poder em um campo social. É justamente aí onde podemos encontrar as diferenças e desigualdades. Em suas palavras:

O fato de que algumas mulheres tirem um proveito profissional de seu encanto, ou fato de que a beleza receba, assim, um valor no mercado de trabalho contribuiu, sem dúvida, para determinar, além de numerosas mudanças de normas relacionadas com o vestuário, a cosmética etc. Todo um conjunto de transformações éticas e, ao mesmo tempo, uma redefinição da imagem legítima da feminilidade: as revistas femininas e todas as instâncias em matéria de definições legítimas da imagem e do uso do corpo difundem a imagem da mulher encarnando essas profissionais do encanto burocrático, racionalmente selecionadas e formadas, segundo uma carreira rigorosamente programada – com suas escolas especializadas, seus concursos de beleza etc. –, tendo em vista desempenhar, segundo as normas burocráticas, as funções femininas mais tradicionais. (Bourdieu, 2008, p. 145)

A beleza como expressão da feminilidade implica um mundo de estilos corporais e padrões já estabelecidos histórica, social e culturalmente. Voltando ao esqueleto, Patricia Arquette, vencedora do Oscar de Melhor Atriz Coadjuvante em 2015 por *Boyhood: da infância à juventude*, explica outro sinal comum da indústria audiovisual: “Quando eles produzem um remake [refilmagem] dos seus melhores filmes, eles te substituem. Acho que a Selena Gomez [jovem atriz e cantora estadunidense] está fazendo o meu papel em *Boyhood* neste momento”. Julia Louis-Dreyfus sarcasticamente se diz grata “por ter sido considerada ‘transável’ até os 40 anos e isso ter se estendido aos 50 anos, mas, com certeza, eles [a indústria] cometeram algum engano”. Schumer questiona se tem algo que possa ser feito para atrasar isso tudo, e todas concordam que “você pode tentar, mas isso geralmente piora as coisas, como naquele programa *Real Housewives* [reality show no qual mulheres vivenciam questões cotidianas com doses de dramas e estereótipos de gênero], em que “elas tentam parecer mais jovens, mas terminam parecendo com uma bolsa que derreteu num acidente de carro”.

Figura 1- Imagem do esquete *Last Fuckable Day*



Fonte: Comedy Central

As comediantes se consideram feministas, falam frequentemente sobre a dificuldade de envelhecer na frente das câmeras e frisam que esse assunto inexistente para atrizes mais jovens. Esse desinteresse pela velhice tem sido explicado pelo medo de envelhecer e pela repulsa ao corpo envelhecido, próprio do sexismo que marca as sociedades de consumo na sua glorificação da juventude e na destituição do poder dos velhos (Debert, 2013). A velhice se torna assim um assunto indesejado, como bem define Beauvoir:

(...) particularmente difícil de assumir, porque sempre a consideramos uma espécie estranha: será que me tornei, então, uma outra, enquanto permaneço eu mesma? Falso problema – disseram-me. Enquanto você se sentir jovem, você é jovem. Isso é desconhecer a complexa verdade da velhice: esta é uma relação dialética entre meu ser e outrem – tal como se define objetivamente – e a consciência que tomo de mim mesma através dele. Em mim, é o outro que é idoso, isto é aquele que sou para os outros: e esse outro sou eu. (1976, p. 348)

Considerando que as etapas em que a vida se desdobra são relacionais e performáticas, o argumento de Debert (2010, p. 40), ao tratar do marcador geracional, é que a sociedade contemporânea assiste a “um duplo processo que redesenha os estágios que marcam o envelhecimento e dissolve a vida adulta como uma experiência

ou etapa de maturidade, responsabilidade e compromisso”. O curso da vida se transforma em um espaço de experiências abertas, perdendo assim a ideia de passagens ritualizadas de uma etapa para outra. Consequentemente, “cada fase de transição tende a ser interpretada pelo indivíduo como uma crise de identidade, e o curso da vida é construído em termos da necessidade antecipada de confrontar e resolver essas fases de crise” (p. 53). O processo de envelhecimento é marcado por questões de gênero e se materializa no corpo. A velhice foi caracterizada a partir da segunda metade do século XIX como uma etapa da vida assinalada pela decadência e pela ausência de papéis sociais (Debert, 1999). O envelhecimento foi inicialmente observado por meio de estudos biológicos e fisiológicos, sendo associado à deterioração do corpo. Com isso, surge o que a autora chama de “privatização da velhice”, em que, seguindo uma lógica meritocrata e liberal, o indivíduo passa a ser responsável pelo próprio envelhecimento.

A autopercepção que as mulheres têm de si mesmas na meia-idade é cheia de ambiguidades. Lipovetsky (2000) ressalta que o “ideal moderno” tem um duplo sentido. Se, por um lado, “de acordo com os valores individualistas-meritocráticos, o corpo tende a tornar-se um objeto que se merece por um trabalho constante de si sobre si”, levando as mulheres a se perguntarem, como o fez a atriz Amy Schumer no esquete, “o que podemos fazer para ‘prolongar essa data de validade?’”, por outro,

os desejos de conformidade estética que se desenvolvem estão apenas aparentemente em contradição com o impulso da cultura individualista. Pois quanto mais se reforçam os imperativos do corpo firme, magro e jovem, mais se afirma a exigência de domínio soberano sobre suas próprias formas; quanto mais se impõe o poder diretor das normas estéticas, mais as mulheres se empenham em responsabilizar-se por si mesmas, em vigiar-se, em tornar-se protagonistas de si próprias; quanto mais se intensificam as prescrições sociais da beleza, mais o corpo depende de uma lógica de *self management* e de responsabilidade individual (Lipovetsky, 2000, p. 141-144)

Ou seja, de uma maneira não linear, muitas mulheres se sentem também donas do próprio corpo.

Outro sintoma importante, agora em outro domínio, seria o avanço da biotecnologia no mundo contemporâneo e, por conseguinte, a possibilidade de transformar o substrato biológico do ser humano: por exemplo, por meio de técnicas como a reprodução in vitro, a clonagem, a intervenção no genoma humano. Aqui vale

ressaltar técnicas antienvelhecimento, que encontram no universo feminino um mercado próspero e oferecem às mulheres a possibilidade de rejuvenescimento e controle do próprio corpo – mas, muitas vezes, o que observamos na prática é a promessa de autoestima e bem-estar serem substituídas por sentimentos de insatisfação e inadequação crônicos.

Fortemente influenciados pela sociedade capitalista, por meio da mídia e da indústria farmacêutica, os mitos do envelhecimento associado à perda da feminilidade constituem estereótipos de gênero bem marcantes no nosso meio social, que interferem diretamente nos corpos femininos, configurando imagens e trazendo significados específicos à formulação de representações da menopausa, de que falaremos adiante. Trata-se de uma temporalidade que se experimenta no corpo feminino no início do envelhecimento. Convém lembrar que a representação não é neutra; é preciso compreendê-la tanto a partir da posição que os indivíduos ocupam em seu meio social e cultural quanto das políticas de visibilidade que os media adotam e que são, simultaneamente, políticas de invisibilidade, visto que implicam escolhas sobre o que vai ser mostrado e como. Dito de outra forma, as ideias que circulam sobre determinados temas não são apenas “reflexos” da realidade; são também a expressão concreta de uma relação social que deve ser inserida em um contexto histórico que a torna compreensível. A esse ponto, podemos acrescentar, com Bourdieu, que a produção simbólica e as representações que ela engendra são também formas de expressão de poder, de um poder simbólico que se exerce “essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento” (Bourdieu, 1999, p.7).

Last Fuckable Day termina com a atriz Julia Louis-Dreyfus entrando num barco enquanto as amigas seguram uma tocha e dão adeus, simulando um ritual viking. No banco em que as atrizes se apoiam, está escrito “Sally Field esteve aqui” (uma reverência à veterana atriz de Hollywood). Um “ritual simbólico” que inicia o esquecimento foi cumprido. As representações possíveis a partir desse momento são de mães, tias e avós, e os dias “transáveis” ficaram para trás. “A velhice das mulheres

se perde nas areias do esquecimento. Figuras de avós, entretanto, emergem nos relatos, autobiográficos ou romanescos” (Perrot, 2008, p. 49).

2.2. A meia-idade feminina

O envelhecimento populacional é um fenômeno que acontece em ritmo acelerado em todos os países do mundo. Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE (2023) –, atualmente no Brasil há mais de 22 milhões de pessoas idosas – cerca de 11% da população total com idade acima de 65 anos¹. Conforme estimativas, os idosos farão parte de um grupo maior do que o de crianças de até 14 anos em 2030. E, em 2055, estima-se que o número de idosos será maior que o de crianças e jovens de até 29 anos. Observa-se que, em 2050, um em cada três brasileiros será idoso, representando aproximadamente 29,7% da população. Essa nova configuração demográfica promoveu um novo olhar sobre o envelhecimento e a velhice, modificando as relações desse extrato populacional. Bourdieu, em *A dominação masculina* (2002), examina as relações de poder entre os gêneros, o modo como essas dinâmicas afetam a representação da velhice e, ainda, destaca como a construção social da masculinidade e feminilidade pode influenciar a forma como homens e mulheres são tratados na velhice.

Estatísticas do Brasil e do mundo apontam para a feminilização da velhice. Segundo Perrot (2012), com “os progressos da obstetrícia e da ginecologia, ao melhor regime alimentar das mulheres, que vão ao médico e são mais sóbrias” (p. 42). Como resultado, as mulheres são as principais habitantes de casas de repouso mas estão mais expostas à violência do que os homens também nessa etapa da vida, o que faz com que Perrot pense na ambivalência desse progresso. As mulheres vivem mais, mas em que medida vivem melhor? Segundo a Organização Mundial da Saúde (OMS), por

¹ O IBGE utilizou o corte de 65 anos para a definição de idoso a fim de manter a comparabilidade internacional, embora o Estatuto do Idoso defina como idosa a pessoa de mais de 60 anos. Ver artigo da Editoria do IBGE, por Irene Gomes e Vinícius Britto, publicado em 27 out. 2023. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/38186-censo-2022-numero-de-pessoas-com-65-anos-ou-mais-de-idade-cresceu-57-4-em-12-anos#:~:text=Considerando%20a%20popula%C3%A7%C3%A3o%20de%20idosos,de%200%20a%2014%20anos>. Acesso em: 10 jan 2024.

cuidarem mais da saúde e irem mais ao médico, as mulheres vivem cerca de cinco anos a mais do que os homens em todo o mundo. Essa diferença aumenta para oito anos no Brasil. Muitos estudiosos da área da saúde apontam também para a solidão feminina nessa fase. Por terem sido “cuidadoras” dos filhos e maridos durante toda a vida – por um estereótipo de gênero, como já vimos –, mulheres idosas são pouco “cuidadas”, haja vista que, em geral, a tarefa do cuidado recai sobre a mulher, mesmo as idosas; são elas que “velam” pelos maridos e pela casa. “Com relação às mulheres idosas, o processo de construção da desigualdade se dá pelos dois fatores. Primeiro, por serem mulheres. Segundo, por serem idosas (...) Confirmando, assim, uma situação de “dupla vulnerabilidade” (Debert, 1994, p. 33).

Novos tipos de hierarquia social, a partir da ideia de construção social dos ciclos da vida, estimulam um determinado tipo de consumismo, de acordo com a faixa etária. Como mostrou Ariès (1981), em estudo sobre a história social da criança e da família, enquanto, na modernidade, houve o surgimento das etapas intermediárias entre a infância e a idade adulta, atualmente temos uma difusão de etapas intermediárias de envelhecimento. “Meia-idade”, “terceira idade”, “aposentadoria ativa” são categorias usadas na produção de novos estilos de vida e na criação de mercados de consumo específicos. Para a socióloga Alda Brito da Motta (2002), a modernidade capitalista estabeleceu uma visão segmentada das idades: periodiza as gerações, constrói e desconstrói idades, e a cada século inventa mais uma. No cotidiano, entretanto, as idades ainda são percebidas como parte do passar do tempo, tendo a duração e o ritmo dos ciclos da natureza revelados no corpo das pessoas. “Diz-se completar ‘quinze primaveras’, estar ‘na flor da idade’ ou ‘ainda viçosa aos 50 anos’, ‘bem conservado (a)’, ‘no inverno da vida’ etc. Expressa-se um tempo ‘da natureza’ em trajetórias pelo mundo da cultura no capitalismo” (p. 39). É nesse sentido que a expressão “cronologização da vida” é usada para caracterizar as transformações na forma como a vida é periodizada por meio de estágios, cuja fronteira se dá pela idade cronológica, “no tempo de transição de uma etapa para outra, na sensibilidade investida em cada um dos estágios, mas também para definir o caráter do curso da vida como instituição social” (Debert, 2012, p. 58-59). Essa institucionalização crescente, afirma a autora, teria envolvido as dimensões do mundo familiar e do trabalho e está presente na

organização do sistema produtivo, nas instituições educativas, no mercado de consumo e nas políticas públicas, que, cada vez mais, têm como alvo grupos etários específicos.

A menopausa é um marco do envelhecimento feminino: ela sinaliza o fim do ciclo reprodutivo, e os símbolos sociais que constituem a identidade feminina como beleza e a juventude se desagregam diante dessa etapa em um contexto em que a identidade é construída celebrando o culto ao corpo jovem e a sua erotização; o início do envelhecimento representa o fracasso e o declínio da feminilidade. Perrot (2008), reconstituindo a história das mulheres, constata que “a vida de mulher dura pouco: a menopausa, tão secreta quanto a puberdade, marca o final da vida fértil, e, por conseguinte, o término da feminilidade segundo as concepções do século XIX”. A historiadora cita a frase da escritora e baronesa de Dudevant, Amandine Aurore Lucile Dupan, conhecida pelo pseudônimo George Sand, “eu não sou mais uma mulher”. Portanto, “não ver mais seu sangue é sair do campo da maternidade, da sexualidade e da sedução” (2005, p. 16).

O fenômeno social da menopausa encerra o ciclo reprodutivo da mulher, simbolizando uma série de perdas na vida feminina, causando vergonha e silenciamento. Isso impacta diretamente nos aspectos relacionais da família, do trabalho e do meio social e nos padrões de beleza e “produtividade” valorizados pela sociedade (Sennett, 1998).

De acordo com Koury e Scribano (2012, p. 646), o corpo e as emoções são lugares de adestramento civilizatório, e os indivíduos sociais neles construídos são produtos políticos do jogo configuracional em que floresce uma dada forma de sociabilidade. Segundo Mori e Coelho (2004), ao entrar na meia-idade, a mulher vai de encontro ao modelo vigente da beleza e da juventude, iniciando assim o processo natural do envelhecimento, do qual fazem parte o climatério e a menopausa.

No imaginário social, o envelhecimento feminino iniciado a partir da meia-idade é um processo que diz respeito à marcação da idade como algo que se refere à natureza e está associado a desgastes e perdas físicas e sociais, numa trajetória que se finda com a morte. As representações femininas sobre a menopausa e, conseqüentemente, sobre o envelhecimento têm uma conotação depreciativa. Tratadas especialmente como problemas de saúde, as perdas são comumente apresentadas na aparência do corpo,

pelo sentimento em relação a ele e ao que lhe acontece, como o enrugamento, encolhimento, descolorimento dos cabelos, “enfeiamento” e menos agilidade. Tais perdas são sentidas muito mais a partir do olhar do outro do que do próprio (Brito da Motta, 2002, p. 41).

Mankowitz (1987) aponta que a história mostra que, em todas as sociedades, a menopausa era considerada um “não evento”; ou seja, socialmente é um acontecimento invisível. Como acontece com mulheres entre 45 e 55 anos, e logo não tem uma idade exata nem rito de passagem, sempre foi um “não assunto”, um tema indesejado que a maioria das mulheres não comentava nem entre si. Ao entrar na menopausa, a mulher é confrontada com inúmeros preconceitos e ideias pré-concebidas. Como é uma etapa associada ao envelhecimento, existe a noção de que ela perde a sua feminilidade porque já não é jovem e atraente. Deixando de ser jovem, perde também a sua capacidade reprodutora, o que, por sua vez, leva à ideia de que, deixando de ser fértil, deixa também de ser sexualmente ativa. No entanto, para além dessas dimensões que acabam por afetar a autoestima da mulher e a sua autoidentidade, a menopausa tem também impacto no que diz respeito à vida profissional e conjugal. E podemos observar, com Georges Balandier (1976, p. 141), que, na Modernidade, o próprio corpo se torna reduto de informações imprecisas: “[...] as idades da vida não são mais claramente separadas, a saúde é cada vez mais assistida pela medicina”. Ou seja, a menopausa deixou de ser vista como a fase final da vida reprodutiva da mulher, tornando-se não apenas um marcador da velhice, mas também uma doença que necessita de intervenção médica e farmacológica.

Na cultura ocidental, associam-se ao fim do ciclo reprodutivo das mulheres imagens, palavras, gestos que se mostram impregnados de conteúdos patológicos, negativos ou depreciativos. Um exemplo é um tratado médico do século XVIII: “O climatério é um ano considerado supersticiosamente como azarado. Tempo enfermo para o temperamento e perigoso por suas circunstâncias. Se está climatérica quando se está de mau humor” (Palacios, 1996).

Em 1996, a OMS dizia que

a menopausa é a fase da vida da mulher [em] que cessa a capacidade reprodutiva. Os ovários deixam de funcionar e a produção de esteróides e

peptídeo hormonal diminui e conseqüentemente se produzem no organismo diversas mudanças fisiológicas (...) devidas ao processo de envelhecimento. (OMS, 1996, p. 1)

A definição da OMS ainda descreve os sintomas femininos: “quando se aproximam da menopausa, muitas mulheres experimentam certos sintomas, em geral passageiros e inócuos, porém não menos desagradáveis e às vezes incapacitantes” (OMS, 1996, p. 1). Já se passaram quase 30 anos desde então, e essa definição foi atualizada, mas historicamente estamos falando de um passado muito recente. E, estruturalmente, a invisibilidade feminina, na representação do audiovisual, ainda continua desigual em relação à masculina. Após os 50 anos, a mulher passa a ser associada ao envelhecimento, inclusive nos papéis disponíveis.

A palavra climatério, do grego *Klimacters*, significa período crítico. Já o conceito de menopausa surge a partir de um artigo de Gardanne, publicado em 1816, denominado "Conselho às mulheres que entram na idade crítica", em que descreve a síndrome denominada “la ménopause”. O que vemos na imagem é um remédio cortando com um alicate as doenças da mulher. Podemos afirmar que simbolicamente essa corrente ainda não foi cortada.

Figura 2: *Fandorine*, publicado em almanaques brasileiros do início do século XX

FANDORINE
 contra
 as doenças da mulher

80 % das mulheres
 não estão satisfeitas
 com a sua saúde!



A Fandorine liberta a mulher das suas indisposições

A FANDORINE é uma associação de extractos de órgãos (seio, ovários) com plantas especiais muito activas (*Anemone pulsatilla*, *Viburnum*, *Piscidia*, etc...).

A Fandorine está baseada nas descobertas mais misteriosas da ciência moderna e realiza o medicamento completo, tipo das doenças especiais do sexo feminino.

Graças à Fandorine, a maior parte das mulheres tornarão a encontrar a saúde e serão levadas ao estado de cumprir perfeitamente o seu magnífico destino social.

Dr. POULLET,
 Professor agregado de parto a Faculdade de Medicina de Lyon.

Fonte: Revista *Careta*, edição 9 de julho de 1921.

O significado da menopausa atribuído pela medicina ocidental foi se alterando no decorrer do tempo. O termo menopausa começou a ser usado pelos médicos a partir do século XVIII, substituindo a concepção popular de “período de mudança de vida” (Hepworth e Featherstone, 2005). No século XIX, a menopausa era considerada causadora de doenças, enquanto, na metade do século XX, ela passou a ser entendida como a própria doença (Helman, 2003). Para Foucault (1988), a partir do entendimento do sexo como parte fundamental da vida – pois dele depende a manutenção do povo e

do Estado-nação –, este passa a ser controlado, categorizado, delimitado. A medicina, então, passa a se debruçar sobre os corpos das mulheres.

A fim de apreender como se dá a construção de uma feminilidade na meia-idade a partir do discurso da biomedicina, é fundamental reafirmar que os estudos sobre corpo, envelhecimento e questões de gênero estão imbricados com o contexto histórico e social de uma sociedade patriarcal como a nossa. A hierarquização do gênero que se constitui nas relações de poder também se expressa nas análises das categorias de raça, etnia, sexualidade e classe social, demarcadas historicamente por discriminação e desigualdades (Saffioti, 2011). A socióloga inglesa Celia Roberts (2004), especialista em estudos de gênero, corpo e sexualidade, faz uma crítica contundente ao processo de medicalização da menopausa. Segundo a autora, muitos discursos médicos e farmacêuticos acerca da reposição hormonal representam a menopausa como uma patologia que indica o fim da feminilidade e, por conta disso, necessita de medicação. Ao explicar o caráter patológico da menopausa, a literatura médica contemporânea afirma que a menopausa é essencialmente antinatural, necessitando de intervenções.

Essa fase apresenta-se muitas das vezes como uma das mais temíveis da vida da mulher, sendo que os sintomas associados a ela também podem ser relativizados, pois se desenvolvem dentro de parâmetros sociais, econômicos, culturais e étnicos muito distintos. Até mesmo as famosas ondas de calor, um dos mais característicos segundo a OMS, variam de uma cultura para outra: 85% das mulheres europeias e norte-americanas a experimentam, o mesmo só acontecendo com 17% das japonesas e 5% das maias da América Central. As diferenças biológicas constituem os traços estruturais em torno dos quais as sociedades humanas acrescentam diversos detalhes para definir socialmente o que significa o homem e o que significa a mulher (Le Breton, 2007). Considerando isso, incapaz de pensar tais diferenças, o discurso médico impingiu à mulher a representação que a subordina a uma matriz biológica e procriadora, destinando ao trato do seu corpo um nível de intervenção mais acentuado. O corpo encontra-se exposto a diversas interpretações: entre elas, o saber científico e a medicina. A autoridade médica cria normas para classificar o corpo humano e atua na subjetividade do discurso, com a finalidade de enquadrar e regular os corpos julgando o que é melhor e pior para eles; uma vez desviantes da norma, estão relegados à

margem, ao fora do ideal. A vergonha do indivíduo é internalizada na forma de autocontrole, tanto em âmbito consciente quanto inconsciente, e de modo ambivalente. O indivíduo social, cuja estrutura mental sofre uma fragmentação considerável, eleva, em contrapartida, o custo e o tempo para uma socialização bem-sucedida (Elias, 1994). Desta forma, a vergonha passa a ser vivida como uma tensão gerada no interior da própria personalidade a partir da rede de interdependências na qual o indivíduo está inserido.

Figura 3: Anúncio veiculado no dia 28 de setembro de 1935 na *Revista Cruzeiro*



Fonte: *Revista Cruzeiro*

Como vimos nos dados já apresentados, muitas mulheres sequer têm sintomas na menopausa, mas nem por isso deixam de vivenciar essa “invisibilidade simbólica”. A medicina “trata” a menopausa com reposição hormonal (TRH), e muitos críticos apontam como um exemplo da medicalização do corpo feminino, o que pode resultar em pressões sociais para que as mulheres “corrijam” as mudanças naturais, como a

menopausa, por pressões estéticas. Nesse sentido, a TRH pode ser compreendida como uma tecnologia de gênero (Lauretis, 1987) que age sobre o corpo, buscando “remodelá-lo” fisiológica e esteticamente, substituindo sinteticamente a produção dos hormônios que “faltam” no corpo depois da menopausa.

O período da menopausa é entendido como uma etapa de grande sofrimento para a mulher, muitas vezes não externado, por conta do tabu, e não contemplado no modelo hegemônico da medicina. Várias teorias de gênero têm mostrado os efeitos da cultura patriarcal sobre os processos femininos de subjetivação, como o da menopausa, chamando atenção para a classificação do comportamento e do sofrimento femininos como patológicos, o que envolve relações de poder (Del Prioli, 2002; Martin, 2006; Saffioti, 2011; Scott, 1991).

O livro da psicanalista Marie-Christine Laznik *O complexo de Jocasta: feminilidade e sexualidade pelo prisma da menopausa* (2003) nos traz uma reflexão sobre o hiato que separa as mulheres na menopausa da velhice: trata-se de um “deslizamento de cerca de trinta anos entre os cinquenta e a idade avançada [que] é habitual e, no entanto, aterrador” (Laznik, 2003, p. 38). Refere-se à construção do envelhecimento na sociedade estadunidense. Mulheres entre 45 e 60 anos não são jovens, mas não são idosas. As estatísticas mostram mulheres ativas em diversas classes sociais e cada uma à sua maneira:

para sair da “crise de identificação”, é preciso aderir francamente a uma nova imagem de si mesmo (...). Mas geralmente somos apanhados desprevenidos e, para reencontrar uma visão de nós mesmos, somos obrigados a passar pelo outro: como esse outro me vê? Pergunto-o ao meu espelho. A resposta é incerta: as pessoas nos vêem, cada uma à sua maneira, e nossa própria percepção certamente não coincide com nenhuma das outras. (Beauvoir, 1990, p. 363)

Podemos dizer que só olhamos para o nosso corpo a partir do olhar e da interpretação do outro (Rodrigues, 2003). Como? Podemos concluir que o ser humano só pode ter uma “interpretação” acerca de si mesmo. Mesmo diante do próprio corpo, o sujeito terá seu “olhar” inevitavelmente marcado pelo imaginário cultural, pelas crenças, pelos instrumentos científicos e pelo conhecimento “oficial” (p. 111).

A representação da mulher de “meia-idade” vem repleta de ambiguidades, talvez as mesmas que visitam o universo feminino: é possível notar como regra uma sub-

representação desse grupo etário, em que residem mulheres “cheias de vida” e de desejos; mulheres que resistem a todos esses símbolos a que o imaginário coletivo as constrange. Como atesta a escritora feminista Simone de Beauvoir:

Nada nos impõe interiormente a necessidade de nos reconhecermos na imagem que nos foi fornecida pelos outros e que nos amedrontava. É por isso que é possível recusá-la verbalmente, e recusá-la também através de nosso comportamento, sendo a própria recusa uma forma de assunção. É uma opção frequente entre certas mulheres que apostaram tudo na sua feminilidade, e para quem a idade é uma radical desqualificação. Com as roupas, a maquiagem, os gestos, elas procuram atrair alguém, mas procuram sobretudo convencer-se histericamente de que escapam à lei comum. Agarram-se à ideia de que “isso só acontece aos outros” e que, para elas, que não são os outros, “não é a mesma coisa”. (1991, p. 361)

Para além da construção social, imbuída de significados mais ou menos comuns, a menopausa não é compreendida por todas as mulheres de igual forma, uma vez que cada mulher tem a capacidade de lhe atribuir significados diferentes que dependem do contexto social e de biografias particulares, gerando experiências individuais também distintas. Considerando a perspectiva de que o corpo é a interface entre o social e o individual, entre a natureza e a cultura, entre o fisiológico e o simbólico (Le Breton, 2007), é possível defender o protagonismo da subjetividade na meia-idade feminina diante dos processos de mudanças sociais, já que essas dimensões humanas estão intrinsecamente ligadas. E é isso que se pretende fazer adiante, no próximo capítulo.

3. Mundos possíveis para mulheres maduras

3.1 Falando de narrativas

Barthes (2011) aponta que a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, em parte alguma, povo sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas (p. 19).

Além disso,

a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas essas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura [...], no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação. (p. 19)

Ao ingressarmos em um universo ficcional, nos conectamos com outra realidade, mesmo que por meio de uma narrativa. Estabelecemos uma relação com a obra e, dessa forma, visualizamos um mundo possível. Nas palavras de Umberto Eco,

jogamos um jogo através do qual damos sentido às infinitudes de coisas que acontecem, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real (...) essa é a função consoladora da narrativa – a razão pela qual as pessoas contam histórias e tem contado histórias desde o início dos tempos. E sempre foi função suprema do mito: encontrar uma forma no tumulto da experiência humana. (1989, p. 93)

Autores contemporâneos como Vilém Flusser (2008) denominam abstração a necessidade humana de transpor coisas concretas em ideias e distanciar-se do mundo, interpretando-o conceitualmente. Diversos autores reforçam a relevância dos estudos narrativos para a constituição do sujeito e do meio social. Nessas perspectivas, vislumbramos como a linguagem, em todas as suas formas de expressão, nos ajuda na elaboração de experiências no mundo. Segundo Medina (2003, p. 47), cria-se “uma relação de interdependência: sem as narrativas, o homem não se expressa, não se afirma perante a desorganização e a inviabilidade da vida”.

Walter Benjamin (1996) associa a figura do narrador à transmissão de experiências. Assim, o ato de contar e recontar histórias está diretamente relacionado à ampliação da experiência de mundo. Nas palavras do autor, a narrativa é

uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si ‘da coisa narrada’ como uma informação ou relatório. Ela

mergulha a coisa na vida do narrador para em segui retirá-la dele. Assim que imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (p. 205).

As ficções são capazes de trazer novos mundos à existência usando apenas o aparato semiótico de representação das mídias em que se moldam, ainda que essa existência seja subjetiva. Para Eco (1989, p. 202), a “utopia é antes de tudo real porque existe em um mundo real (...) que produz *Utopia*”. Portanto, os mundos possíveis oferecem individualidades a seres ficcionais que são representações, não apenas de personagens, mas de figuras que habitam os mundos imaginários do público. Por isso são capazes de criar referências e mundos onde existe um imaginário coletivo compartilhado. Expressões como mundo mental (Jost, 2004), mundo imaginário (Wolf, 2012), mundo de faz-de-conta (Buonnano, 2008) e geografias da imaginação (Saler, 2012) também indicam essa dimensão mental subjetiva dos mundos ficcionais. Isso quer dizer que as regras que regem tais mundos não precisam ser as mesmas que governam a realidade, e que os objetos que emergem em ficções não são idênticos às suas possíveis representações reais, o que não significa uma divisão absoluta, e sim uma coexistência.

Umberto Eco, em sua obra *Seis bosques para a ficção*, demonstra como o

era uma vez funciona como uma espécie de código que nos “desliga” do mundo real e nos transporta para um ambiente ficcional, “era uma vez” envia um sinal que lhe permite de imediato selecionar seu próprio leitor-modelo [o qual deve] ser uma pessoa disposta a aceitar algo que extrapola o sensato e razoável. (1989, p. 15)

Eco enxerga nas relações entre autor e leitor a construção de um modelo que se traduz na construção da verossimilhança e do realismo, mesmo em tramas que abarcam universos fantástico ou surreais. Por meio deste conceito, o “leitor-modelo de uma história não é o leitor empírico” (Eco, 1994, p. 14). Ele explica que o leitor empírico pode ler de diversas formas e, em geral, faz do texto um local de sua própria subjetividade, que tem existência fora do espaço diegético, porém uma narrativa pressupõe um leitor ideal, que seja um colaborador. Para isso, usa uma linguagem que direciona essa compreensão. Para Eco (1989, p. 89), o leitor deve “estar disposto a

jogar, a se deixar transitar pela narrativa, a partir das regras estipuladas pelo discurso, que possui um domínio autônomo em relação à história”. Para ele, os mundos ficcionais atuam como “parasitas” da realidade, que exploramos por meio de um acordo que suspenderia nossa natural desconfiança. Aceitamos, assim, que a representação é fiel e merece a nossa confiança e nos entregamos, a fim de vivenciar a identificação necessária à leitura. O leitor preenche os vazios da ficção a partir de uma concepção prévia, que tem como base a cultura e as referências adquiridas no mundo real.

De maneira direta, Eco atesta que “as afirmações ficcionais são verdadeiras dentro da estrutura do mundo possível de determinada história” (1994, p. 94) e que “o modo como aceitamos a representação do mundo real pouco difere do modo como aceitamos a representação de mundos ficcionais” (p. 96). Já a serialidade é entendida como um elemento formal que permite a construção de um único produto semiótico a partir de segmentos distintos, ainda que tais segmentos sejam produtos semióticos em si mesmos. Eco nota que esse gênero de serialidade é distinto daquele que relaciona “as várias cópias de um só livro ou peças de roupa de um mesmo modelo. Isto porque enquanto elemento semiótico formal, a serialidade não gera artigos idênticos, mas produtos diversos conectados por elementos de repetição e variação” (Eco, 1989, p. 122). Assim, a serialidade aqui discutida não é a que liga distintas cópias de um mesmo exemplar de uma obra, mas a que conecta seus muitos números. Não é a que dá unidade a um episódio singular de um seriado televisivo em suas múltiplas reprises, mas a que cria vínculos entre seus vários episódios.

O folhetim foi o primeiro gênero de massa da narrativa de ficção seriada escrita e começou a ser publicado nos jornais franceses em 1830, ocupando a primeira página como nota de rodapé. Em 1836, os jornais passam a funcionar comercialmente e a ter anúncios, que eram cobrados por palavras, época em que os parisienses *La Presse* e *Le Siècle* dão início “à publicação de narrativas escritas por romancistas da moda” (Martín-Barbero, 2009, p. 177). O autor também posiciona o folhetim como um formato literário publicado em episódios, implicando diferentes modos de escritura e de leitura. O folhetim consegue “confundir-se com a vida”, predispondo o leitor a interagir com a narração, a ela se incorporando mediante o envio de cartas individuais ou coletivas e assim interferindo nos acontecimentos narrados. Quanto aos dispositivos de sedução,

Martín-Barbero ressalta a estrutura que ele chama de aberta, “o fato de escrever dia após dia conforme um plano que, entretanto, é flexível diante da reação dos leitores também se inscreve na confusão da narrativa com a vida, permitida pela duração” (2015, p. 187).

Ainda conforme o pesquisador, ao incorporar o universo do leitor ao processo de produção do folhetim, começamos a ver traços do popular no texto. Em um primeiro nível, o autor ressalta que a organização material do texto, as escolhas de composição tipográficas fazem com que o leitor tenha vontade de ler a narrativa. Em segundo, terceiro e quarto níveis, há um sistema de dispositivos de fragmentação da leitura e de sedução baseado no suspense. O folhetim fez muito uso do que chamamos, no jargão específico, de “gancho”, técnica que já era usada na literatura, mas que, com o folhetim, foi potencializada. O gancho narrativo é o que faz o público querer emendar um capítulo no outro de um livro, comprar o folhetim do dia seguinte ou assistir ao próximo episódio de uma série.

Segundo Meyer (2005), tratou-se de uma “nova concepção de lançamento de ficção”, na qual o texto narrativo era publicado de modo seriado e, como tal, “as próprias condições de publicação devem ter influído na estrutura narrativa” (p. 31). O folhetim foi criado como parte das medidas que visavam tornar o jornal mais acessível a um público mais amplo, mais democrático, com a consolidação da burguesia. Nesse contexto, as novelas passaram a ser encomendadas pelos jornais para serem publicadas em série. Em 1836, por exemplo, Girardin encomendou a Balzac a novela em série *La Vieille fille*. Dumas, segundo a autora, descobre a técnica de sucesso do folhetim: mergulha o leitor diretamente no meio da história, constrói diálogos vivos, personagens tipificados e tem senso do corte de capítulo (porém a autora não explica o que seriam “personagens tipificados”). Com relação a essas características, ela aponta que o folhetim tem relação com o melodrama, com “*coups de théâtre* múltiplos, sempre espantosos, chutes de *rideaux* hábeis”, ao que atribui uma influência direta: “Não é de se espantar que a boa forma folhetinesca tenha nascido das mãos de um homem de teatro” (p. 60).

Alguns romances folhetinescos, a pedido dos leitores, chegaram a durar anos: foi o caso de *Mistérios de Paris*, que durou 13 anos. O interessante é que o autor matou o

personagem principal mais de uma vez, tendo de trazê-lo novamente à vida a pedido do público (o mesmo foi feito por Conan Doyle quando decidiu matar Sherlock Holmes). Atendendo à mesma demanda, a história de *Rocambole* continuou a ser escrita por outros folhetinistas mesmo após o seu autor original ter falecido (Meyer, 2005).

Buonanno (2008) destaca a importância dos romances seriados demarcados pela fórmula das aventuras independentes e cumulativas de heróis recorrentes, cuja estrutura narrativa é baseada em segmentos conclusivos e autocontidos. Foram essas matrizes que originaram a clássica dicotomia entre *series* e *serials* – isto é, seriados continuados que progridem temporalmente, como os romances folhetins, e séries com histórias autônomas dos mesmos personagens.

Na década de 1970, os modos de serialidade começaram a se diversificar, principalmente na indústria audiovisual estadunidense, e a velha dicotomia *series/serials* passou progressivamente a se mostrar datada para os estudiosos do tema. Para lidar com essa questão, Jason Mittell (2012) criou o conceito de complexidade narrativa, aproximando-se de Bordwell. Mittell explica, ainda, que o que chama de complexidade narrativa é um modelo de narração histórico – isto é, “um conjunto de normas historicamente diferenciado de construção e compreensão narrativa (...) [que] atravessa gêneros, autores específicos e movimentos artísticos para forjar uma categoria coerente de práticas” (p. 30).

As séries narrativas complexas são leituras e interpretações sobre a realidade. Elas referem-se à dimensão da relação (comportamentos, práticas sociais, discursos) dos sujeitos com a cultura e seu universo simbólico, e dos sujeitos entre si, elaborados a partir de uma determinada posição no espaço social. Nesse contexto, a maneira como as personagens femininas são representadas nas séries ficcionais pode influenciar a vida das mulheres ao reproduzir papéis sociais desempenhados na sociedade, reforçando e mantendo a desigualdade de gênero. Segundo Hall, o fato de que projetamos a “nós próprios” nessas identidades culturais – ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós” – contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural (2006, p. 11-12). É justamente a investigação sobre a forma

como se constrói o significado que está presente na análise de Hall (1997) sobre o conceito de representação. O autor reforça que os significados culturais não estão na cabeça; têm efeitos reais e regulam práticas sociais. O reconhecimento do significado faz parte do senso de nossa própria identidade, por meio da sensação de pertencimento. Os sinais, por sua vez, têm significado compartilhado – representam nossos conceitos, ideias e sentimentos de forma que outros decodifiquem ou interpretem mais ou menos do mesmo jeito. Dito de outra forma, as linguagens funcionam por meio da representação: elas são sistemas de representação.

Assim sendo, “as histórias foram batizadas com esse nome e os formatos ficcionais da TV são herdeiros de um vasto caudal de formas narrativas e dramatúrgicas prévias: a narrativa oral, a literária, a radiofônica, a teatral, a pictórica, a fílmica e a mítica, entre outras” (Balogh, 2002, p. 32).

Neste projeto, nos interessam mais os “bosques da ficção” do que suas fórmulas. E, como vimos, as narrativas sempre nos ajudaram a moldar a percepção que temos de nós mesmos e do mundo ao nosso redor. Sendo assim, a ausência e a sub-representação de determinados grupos encerram sujeitos sociais e consolidam um olhar pouco complexo sobre determinadas realidades. No caso deste projeto, pretende-se exemplificar a seguir como a representação da mulher de meia-idade é escassa nas ficções seriais, o que reforça a invisibilidade dessas mulheres, e, como estamos falando de mundos possíveis, que elas possam enxergar um horizonte mais amplo do que temos hoje. Para Lacan, o espelho não só reflete, como nos ensina a refletir sobre nós mesmos (1998, p. 46).

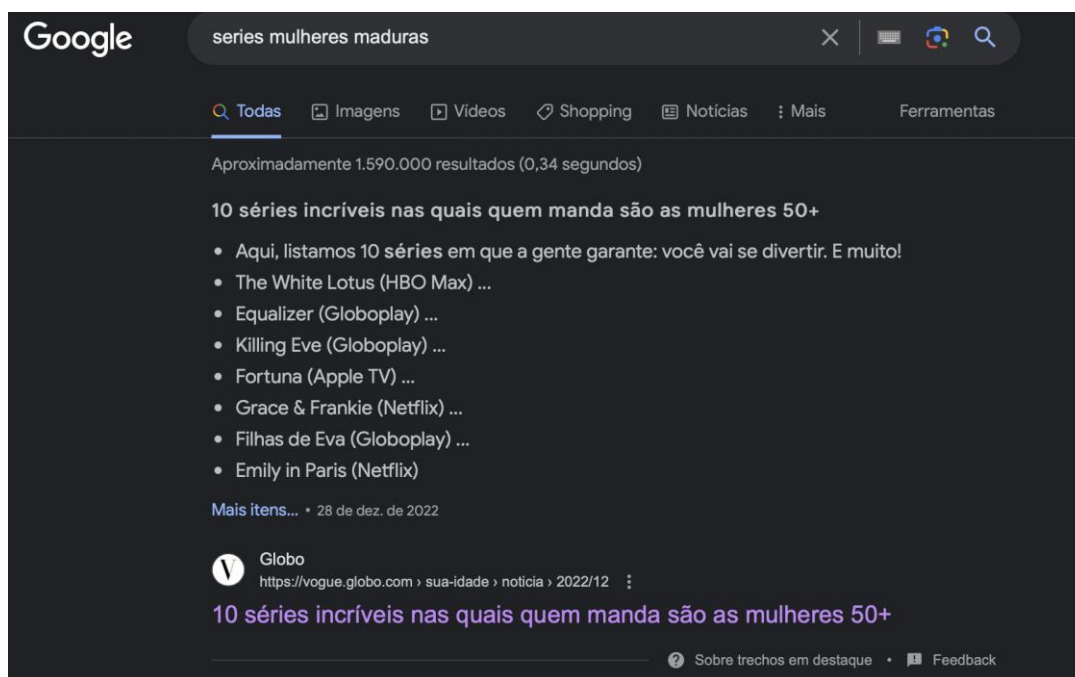
3.2 A busca pela representação da maturidade feminina nas plataformas de *streaming*

A imagem do que a menopausa significa para os corpos e mentes femininas é construída, muitas das vezes, por meio das mídias e acaba por moldar a identidade social das mulheres nesta etapa por meio da comunicação. O trabalho de Goffman sobre o estigma aproxima-se muito da teoria da rotulagem de Durkheim, uma vez que a palavra menopausa serve para rotular e estigmatizar o comportamento das mulheres;

isto é, a mulher na menopausa caminha a passos largos para a velhice (Krajewski, 2018).

Sêga (2000) destaca ser a partir dessas representações que acontecem as interpretações sobre as realidades, com o intuito de fixarem suas posições em relação a situações, eventos, objetos e comunicações. O autor revela que “a representação é sempre a atribuição da posição que as pessoas ocupam na sociedade” (p. 129). Fato é que, quando o assunto são mulheres da meia-idade, essa representação não acontece de forma explícita. Para ilustrar esse ponto, acessamos o site de *streaming* Netflix (considerada a plataforma com o maior número de títulos) e escrevemos no buscador a palavra menopausa: nenhuma série de ficção apareceu. Então escrevemos “crise da meia-idade”, e apenas a série *À beira do caos* foi recomendada. Recorremos ao Google e conseguimos uma lista de séries que contemplam como personagens mulheres acima de 50 anos. A maturidade nunca aparece como um tema. As duas exceções dessa lista são *Filhas de Eva*, da Globoplay, e *Gracie and Frankie*, da Netflix, mas as duas abordam questões pertinentes à velhice, com protagonistas com idade superior a 75 anos. E o que me interessa neste trabalho é justamente esse hiato que separa mulheres da juventude à velhice, o que Goldani (1999) sugere como a “Idade da Sabedoria”: melhor dizendo, mulheres que se encontram entre os 45 e os 60 anos. De acordo com dicionários, maturidade é aquele período da vida compreendido entre a juventude e a velhice, ou seja, um longo espaço de tempo, no qual os indivíduos podem realizar uma infinidade de coisas, pois se trata de, ao menos, 20, 30 anos.

Os poucos títulos chamam a atenção e, para continuar com a pesquisa, tivemos que cruzar matérias de jornais e revistas, que também são muito escassas. A matéria de *O Globo* que aparece na imagem abaixo, intitulada “10 séries incríveis nas quais quem manda são mulheres 50+”, foi replicada em vários veículos com o mesmo título ou títulos similares, mas o conteúdo era exatamente o mesmo.

Figura 4- Pesquisa sobre séries com mulheres maduras

Fonte: Google

Das séries pesquisadas, somente a já citada *À beira do caos* e *Just Like That*, um *spin-off* da aclamada *Sex and the City*, têm efetivamente a meia-idade como um tema. Falaremos delas adiante, mas não foram escolhidas como principais objetos por ambas tratarem de mulheres extremamente ricas de Los Angeles e Nova Iorque, respectivamente. Em *Sex and the City*, a moda e os figurinos são mais do que “panos de fundo” e caracterizações: o que vemos são mulheres desfilando por Nova Iorque vestindo as grifes mais caras do planeta. E, em *À beira do caos*, as mansões da Califórnia também afastam a representação da maioria das mulheres maduras.

Vale ressaltar que, embora as mulheres de meia-idade não apareçam nas buscas das plataformas, elas estão presentes em grande parte das séries de ficção fazendo o papel de mães, tias e amigas mais velhas. E, quando são protagonistas, a idade (ou a meia-idade) não é uma questão; são mulheres que vivenciam a extensão de suas juventudes. É o caso de *A diplomata* (2023), *House of Cards* (2013-2020) e *Borgen* (2013-2020), para citar exemplos.

As séries escolhidas como objeto deste trabalho foram *As pequenas coisas da vida*, da plataforma Star Plus, e *Mare of Easttown*, da HBO, por apresentarem mulheres

que são facilmente identificáveis com questões que atravessam o universo feminino e vivenciam, cada uma do seu jeito, a meia-idade e suas diversas camadas.

Essa ausência (entre o real e o midiático) poderia revelar a própria situação de mulheres que não são mais jovens, mas que têm – e sabem disso – outros benefícios adquiridos com a vivência. Sendo assim, escolhemos analisar cenas de séries que acredito que possam contribuir com diálogos e imagens que questionam os conceitos pré-estabelecidos da mulher madura e seus símbolos. E, por dimensão simbólica, pode-se compreender o processo da representação dos pensamentos em signos, a partir dos quais se pode estabelecer a interpretação do mundo, considerando-se, para tanto, os valores que o próprio indivíduo dá a esses signos. E é o que faremos nos subcapítulos seguintes. E, para isso, selecionamos cenas do primeiro episódio da quarta temporada de *The Crown* e cenas do quinto episódio de *Rainha Charlotte*, por acreditarmos que elas são ilustrativas de algumas situações e sentimentos vivenciados por mulheres maduras.

3.3 Meu jardim floresceu

A *showrunner* (criadora, principal roteirista e produtora executiva) Shonda Rhimes, que esteve à frente de várias produções de sucesso que viraram franquias – como *Grey's Anatomy* e *Scandal* – nos últimos anos, lançou a própria produtora chamada Shondaland. O último grande “hit” foi a franquia *Bridgerton*. Baseada no livro best-seller de Julia Quinn, *Bridgerton* mergulha no mundo sensual, luxuoso e competitivo da alta sociedade londrina do início do século XIX. Na época, a família Bridgerton, composta por oito irmãos, se esforça para lidar com o mercado de casamentos, os bailes suntuosos e os palácios ingleses aristocráticos. Em entrevista à revista *Rolling Stone*, Rhimes (2022) disse que parte do público do público enxerga a série de uma maneira específica, mas, na verdade, ela foca em outro tema: “As pessoas querem acreditar que é um show de romance. Mas, para mim, esta é uma série – e sempre foi – sobre diversas mulheres muito interessantes e complexas”.

Shonda criou um *spin-off* (desdobramento, em tradução livre) de *Bridgerton* intitulado *Rainha Charlotte*: a história mostra o início do romance entre a protagonista

e o rei George III, incluindo as mudanças na sociedade e na família real britânica durante o início do século XIX. A autora esclarece na mesma entrevista citada que “esta é a história da Rainha Charlotte de Bridgerton. Não é uma aula de história, é ficção inspirada em fatos. Todas as liberdades tomadas pela autora são bastante intencionais”. A série segue uma não linearidade característica das narrativas complexas. O tempo não se mostra contínuo como o tempo real, gerando o deslocamento do presente, do passado e do futuro. Booth se debruçou sobre aspectos complexos que envolvem o tempo, o que ele chamou de “deslocamento temporal”, referindo-se “à presença de ação narrativa em diferentes localidades temporais dentro da narrativa” (2011, p. 373). Na série *Rainha Charlotte*, temos dois tempos: passado e presente. No passado, acompanhamos Charlotte conhecendo o rei George III e se tornando rainha, e, no presente, a rainha, já uma mulher madura, se preocupa com a ausência de herdeiros legítimos para dar continuidade à sua dinastia. No segundo episódio da série, em uma conversa com as amigas Violet (viúva e matriarca da família Bridgerton) e Lady Danburry (casamenteira e “especialista” em relacionamentos), a rainha expõe sua preocupação, e Lady Danburry afirma que “casamento é um dever, não um prazer”. Violet concorda, mas acrescenta que “um casamento não precisa começar com amor. O amor pode florescer no mais espinhoso dos jardins, não pode?”. A rainha encerra a questão dizendo: “a metáfora de flores me deixa enjoada de tão doce”. Em cenas dos episódios seguintes, as três mulheres começam a lembrar-se do que sentem falta e de seus companheiros enquanto ouvimos a narradora: “A solidão é uma batalha que até as rainhas devem lutar por si mesmas”. A série é narrada pela veterana atriz Julie Andrews, e a idade surge como um elemento que ratifica a experiência e a possibilidade de essa mulher se tornar alguém capaz de, a partir de sua experiência, aconselhar o público.

No quinto episódio, intitulado “Jardim florescendo”, elas vão a uma exposição e param em frente a um quadro com um casal nu, começam a se abanar e fazem piada disso até que Violet confessa:

meu jardim está em flor. Eu e meu marido tínhamos um jardim exuberante, com muitas variedades de flores. E, quando ele morreu, o jardim morreu. E nem pensei no jardim. Eu não queria o jardim. Mas, ultimamente, sem aviso,

o jardim começou a florescer. E sei que o jardim quer coisas: a luz do sol, oxigênio, toque. Está florescendo fora do controle. Estou ficando perigosa.

Violet, então, se despede apressadamente com vergonha da confissão. No dia seguinte, Lady Danburry marca um encontro com Violet na mesma exposição, só que desta vez o lugar, uma espécie de museu, está vazio. Violet já chega se desculpando: “pela minha exaltação aqui ontem, espero que me perdoe e esqueça tudo. Foi uma bobagem”. Lady Danburry questiona:

Nós, mães e tias, gastamos muito tempo falando de amor, de romance, mas nunca para alguém maduro o suficiente para entender de verdade o que isso significa. O que é ficar sem isso. O que perder é isso. Somos histórias não contadas [...] Todas temos jardins, Violet. Meu jardim não morreu com o meu marido porque nunca tinha sido plantado. Eu nem sabia que podia ter um jardim. Só floresceu depois que ele se foi. E, quando floresceu, eu o adubei ferozmente”

Então Violet se sente confiante para assumir: “quero que cuidem do meu jardim. Quero que cuidem do meu jardim o máximo possível”. Destacamos essas cenas por acreditar que sejam representativas de vários sentimentos que atravessam o universo feminino na meia-idade: entre eles, a possibilidade de continuar a ser uma mulher que tem desejo e, ao mesmo tempo, tem vergonha de admiti-lo. Segundo Michelle Perrot (1998, p. 7), “a mulher pública constitui a vergonha, a parte escondida, dissimulada, noturna, um vil objeto, território de passagem, apropriado, sem individualidade própria”. Quando a rainha Charlotte expõe sua preocupação com a falta de herdeiros, ela confessa: “Serei franca, porque somos todas mulheres maduras. Meus garotos estão apaixonados. Estão apaixonados por plebeias e atrizes, e mulheres que já são casadas. O amor produziu mais de 50 bebês ilegítimos para a coroa”. A angústia de Violet, ao se deparar com o próprio apetite sexual, é a de ser julgada e considerada uma mulher “livre”.

Para Shonda Rhimes (2022), “da rainha Charlotte a Lady Violet Bridgerton, e todas as outras, toda mulher que você conhece é realmente uma mulher complexa e tridimensional, lutando contra os limites que a sociedade determinou que ela deveria ser”.

Figura 5 - Cena de *Bridgerton*: Violet e Lady Danbury



Fonte: Netflix

Shonda Rhimes é negra, tem 54 anos e é uma das mulheres mais poderosas da indústria do entretenimento. Ganhou inúmeros prêmios e, em 2022, foi capa da revista *Time* com a manchete “a maior da TV”. Já nas personagens citadas, podemos perceber a meia-idade como um conjunto de signos, perda de alguns lugares sociais e ganhos de outros espaços jamais pensados, como um jardim florido para cuidar.

3.4 Mulheres estadistas

No primeiro episódio da quarta temporada de *The Crown*, série inspirada em acontecimentos reais que dramatiza a vida da rainha Elizabeth II e os eventos políticos e pessoais que moldaram seu reinado, Margareth Thatcher treina, olhando-se no espelho, o discurso que fará caso seja eleita a primeira-ministra da Inglaterra. A rainha

assiste ao noticiário na TV em que o apresentador e comentarista político afirma: “O que sabemos de Margareth Thatcher? É do que menos o país precisa. De duas mulheres dando as cartas”. Thatcher ganha a eleição, se torna a primeira mulher a ocupar o cargo e vai se encontrar com a rainha. Ela surpreende ao revelar que, no seu gabinete, não terá nenhuma mulher: “além de não haver nenhuma candidata apta, considero que mulheres em geral tendem a não ser aptas a cargos elevados. [...] Porque elas ficam muito emotivas” – ao que a rainha arremata: “duvido que terá problemas comigo”.

Virginia Woolf, ao falar sobre “Profissões para mulheres”, em um discurso de 1931, conta que a paz familiar não foi quebrada pelo arranhão de uma caneta, mas que, se quisesse escrever livros, precisaria travar uma batalha com um fantasma feminino que aparecia entre ela e o papel enquanto estava escrevendo. Esse fantasma feminino parece ser o resultado de anos de silenciamento. As mulheres duvidam de si mesmas e, muitas vezes, como no caso de Thatcher, ao chegarem a lugares dominados por homens, questionam se outras mulheres estariam aptas. “É mais difícil matar um fantasma que uma realidade. Matar o *Anjo da Casa* era parte das tarefas de uma mulher [para que pudesse] sentar-se para escrever um livro sem encontrar um fantasma para ser assassinado, uma rocha para ser golpeada” (Woolf, 1996). Esse conto de Virginia Woolf retrata a dificuldade das mulheres em ultrapassar as barreiras do espaço privado, marcadas em sua identidade pela força da representação.

Na cena seguinte, vemos a primeira-ministra passando roupa e conversando com o marido, que lê um jornal. Thatcher confessa estar surpresa com a inteligência da rainha: “ela é bem diferente do que imaginei. Mais interessada e informada, com um apetite louvável pelo trabalho, o que, como me disseram, ela mantém durante as férias de verão. Saí pensando que podemos trabalhar muito bem juntas”. Então, o marido conclui: “Duas mulheres na menopausa. Será um mar de rosas”.

Figura 6 - *The Crown*: Elizabeth II e Margaret Thatcher conversam



Fonte: Netflix

Esta imagem de mulheres instáveis emocionalmente a que o marido da primeira-ministra recorre é o que o senso comum diz sobre mulheres na menopausa, o que se torna mais um motivo para ser um assunto velado. Se a mulher vai ser rotulada como desequilibrada, é melhor não se expor nessa etapa da vida. É importante enfatizar aqui que esse imaginário coletivo confirma o papel importante da linguagem nesses processos, uma vez que é por meio dela que exaltamos e silenciemos sujeitos sociais. A palavra seria, portanto, o modo mais direto de relação social. A indústria audiovisual teria, nesse sentido, o poder de estimular anseios, de ditar comportamentos e estilos de vida. A linguagem não apenas nomeia o mundo; ela o institui (Sodré, 2003, p. 7).

Podemos entender as séries audiovisuais como meio por meio do qual circulam mensagens de diferentes perspectivas acerca do mundo e da vida; mesmo que citadas genericamente, são um espaço em que emergem as semelhanças, contradições, coerências e incoerências da sociedade. Para Goffman (1975), o processo de estigmatização não ocorre devido à existência do atributo em si, mas pela relação incongruente entre os atributos e os estereótipos. “O termo estigma, portanto, será usado em referência a um atributo profundamente depreciativo” (p. 13). É o que acontece com a maioria das mulheres na meia-idade e o que o marido de Thatcher faz na cena descrita: supor que o relacionamento entre duas mulheres na menopausa – e,

consequentemente, o de uma delas com o mundo – é o oposto de um mar rosas, ou seja, um tormento.

3.5 O corpo na meia-idade em *À beira do caos* e *Just Like That*

Como já citado anteriormente, *À beira do caos* e *Just Like That* são séries nas quais a meia-idade e os seus dilemas são o tema principal das narrativas. A primeira, cujo título em inglês é *On the Verge* – em tradução literal, seria “à beira de” –, retrata o precipício emocional em que se equilibram quatro mulheres maduras: Justine, Anne, Yasmin e Ell. Foi criada pela atriz e roteirista franco-americana Julie Delpy, que interpreta a bem-sucedida chef de cozinha Justine, que tenta se reinventar e escrever um livro de receitas diferente. Cada episódio oferece um novo aprendizado, uma lição para o livro. A abertura traz imagens de mulheres fragmentadas que formam uma espécie de colagem, como vemos nas figuras 7, 8, 9, 10 e 11. Esse esfacelamento aparece como uma forte característica da mulher na meia-idade, que está se despedindo da juventude, mas ainda não se reconhece como idosa. Acontece, assim, a despersonalização de sua figura, o que pode causar a perda de identidade. A imagem propõe a ideia de junção de partes, em que “o imaginário reúne os compartimentos que a visão racionalista tendeu a dividir” (Bóia, 1998, p. 37) e, também, a concepção de que cada mulher são muitas mulheres, posto que “não existe uma única definição do ser mulher, e qualquer pretensão neste sentido torna-se quase impossível” (Conceição, 2009, p. 739). Outra leitura possível é o questionamento de porque essas mulheres não poderiam coexistir, em vez de se negarem ou se substituírem.

Figura 7 – Abertura da série *À beira do caos*



Fonte: Netflix

No primeiro episódio, Yasmin, que abdicou da carreira para tomar conta do filho, vai à uma entrevista de emprego, ouve que é “superqualificada para o cargo” e, quando diz não se importar com isso, a pessoa que a entrevista afirma: “também temo que ache

seus colegas de trabalho um pouco jovens demais”. Yasmin começa a se sentir mal com o que acaba de ouvir, então a recrutadora pergunta: “Você está tendo uma parada cardíaca?” – ao que a personagem responde de maneira alterada: “Eu tenho 46 anos, e não 96. Estou tendo uma crise de ansiedade”. E deixa a entrevista se sentindo péssima. As amigas vão ao seu encontro, e, no caminho, Justine fala:

Eu me sinto uma super-heroína numa missão de resgate. Dá para imaginar um filme de super-heroína com uma protagonista de meia-idade? À noite ela coloca uma fantasia de *lycra* com uma cinta modeladora e resgata outra mulher da meia-idade prestes a ter um colapso?

Muitos símbolos da mulher madura permeiam essas cenas. Numa entrevista de emprego, ou se é qualificada demais, ou não se aparenta a juventude desejada. Ou seja, não existe um cenário possível. É preciso esconder o corpo que apresenta as gordurinhas que denunciam a passagem dos anos e o afastamento da imagem ideal da juventude. A saída é o uso de artefatos como a cinta modeladora. Isso simbolicamente marca a inadequação na qual “o corpo vivido como acessório da pessoa, artefato da presença, implicando em uma encenação de si que alimenta uma vontade de se reapropriar de sua existência, de criar uma identidade provisória mais favorável” (Le Breton, 2003, p. 22).

A noção de que mulheres da meia-idade eventualmente precisam ser resgatadas por estarem prestes a ter um colapso demonstra a pressão contínua que esse grupo etário vive, em que o sistema de interação pode desmoronar e, segundo Goffman (1975), gerar uma situação de inibição para a pessoa cuja representação foi desacreditada. Nas palavras do autor, o “indivíduo alvoroçado pode não conseguir ocultar seu constrangimento, aqueles que percebem seu desconforto podem fracassar em sua tentativa de ocultar seu conhecimento, e neste ponto todos perceberão” (p. 100). O que se dá, na prática, interna e externamente, é a constante indagação: mulheres de meia-idade não podem ser mães, não são as protagonistas *sexy* da própria vida. Então quem são elas?

Na série, as angústias da meia-idade ganham contornos mais acentuados, principalmente se comparadas ao comportamento dos homens com os quais as mulheres dividem a vida. Segundo Jaggar (1998), no nosso cotidiano, os estereótipos

de homens impassíveis e mulheres emotivas continuam a florescer, porque são confirmados por uma experiência cotidiana acrítica, pois “[...] onde há uma atribuição diferenciada da razão e da emoção, é fácil ver a função ideológica do mito do investigador imparcial” (Jaggar, 1998, p. 172). Sarti (2005) assinala que a vulnerabilidade feminina, aqui pensada a partir do início do envelhecimento, é associada em razão de a relação com o mundo externo ser mediada pelo homem. Em uma cena, Martin, o marido de Justine, lamenta não encontrar um trabalho como arquiteto nos Estados Unidos. Abraçado à esposa, ele chora e diz: “Por que isso acontece comigo? Eu sou muito mais talentoso do que você”. O que podemos observar é que anos de silenciamento e confinamento à vida privada causaram uma sensação de desmerecimento nas mulheres e, em contrapartida, um sentimento de importância e mérito nos homens. “Se quero definir-me, sou obrigada inicialmente a declarar: ‘Sou uma mulher’. Essa verdade constitui o fundo sobre o qual se erguerá qualquer outra afirmação” (Beauvoir, 1970, p. 9). Beauvoir afirma também que a mulher aparece como o negativo, de modo que toda determinação lhe é atribuída como limitação, sem reciprocidade. Irritava-se quando, em conversas abstratas, diziam a ela: “Você pensa assim porque é uma mulher”. “Mas eu sabia que minha única defesa era responder: ‘penso-o porque é verdadeiro’, eliminando assim minha subjetividade” (Beauvoir, 1970, p. 9).

A criadora da série, em entrevista ao *The New York Times*, afirmou que “há uma coisa quase cruel quanto às mulheres que já não são capazes de procriar; o que passamos a ser?”. “Mais tarde, depois dos 70 anos, você se torna avó e volta a existir. Mas há essa zona morta”. “A série fala de não precisar mentir sobre a idade que você tem” – acrescentou Delpy, que também dirigiu diversos episódios da série– “E nem fingir ser outra pessoa”. A atriz e produtora executiva Elizabeth Shue fala que o que mais a atraiu na série foi o fato que “todas as personagens estejam só começando a encontrar sua confiança, ainda que estejam perto dos 50 anos” (Gachman, 2021). O que vemos são mulheres tentando se entender nessa fase atravessada por tantas mudanças. Por um lado,

“a “representação” faz as vezes da realidade representada e, portanto, evoca a ausência; por outro, torna visível a realidade representada e, portanto,

sugere a presença. Mas a contraposição poderia ser facilmente invertida: “no primeiro caso, a representação é presente, ainda que como sucedâneo; no segundo, ela acaba remetendo, por contraste, à realidade ausente que pretende representar” (Ginzburg, 2001, p. 85).

Olivier Gauriat, um dos produtores executivos da série, afirmou, na mesma entrevista ao *The New York Times*, que se sentiu atraído pela narrativa por abordar “a representação feminina e questões de idade”. E completou: “Não existem muitas séries que girem em torno de mulheres dessa idade” (Gachman, 2021). De fato, como demonstrado anteriormente nas buscas por séries, a temática é bastante escassa.

De acordo com a fórmula usual das comédias românticas, mulheres de 20 a 30 anos são mostradas como confusas, em busca de uma compreensão melhor das coisas, e isso é considerado adequado e até mesmo charmoso para idade. Eco (1989) já mostrou como o “era uma vez” nos transporta para uma dimensão ficcional em que tudo é possível, mas, no caso das mulheres entre 45 e 60 anos, que já passaram do “e viveram felizes para sempre” – ou seja, mulheres que vivem o período posterior ao final feliz –, a expectativa é que tenham tudo bem resolvido, o que não acontece. O que observamos são mulheres tentando se entender, como disse a atriz Julie Delpy, nessa “zona morta” em que a sociedade as colocou.

Sex and the City foi uma das primeiras séries a colocar dilemas femininos em pauta e conquistou o público por tratar de questões contemporâneas na vida de mulheres em grandes cidades. O seriado lançou tendências, sobretudo na moda, revelando estilistas e designers, mas também ajudou a consolidar a imagem da mulher urbana que bebe um Manhattan com as amigas depois do trabalho. Por isso mesmo, o *spin-off* da série foi tão aguardado pelos fãs e pela imprensa, mas, quando vieram a público as primeiras fotos da continuação, *Just Like That*, o que tomou conta da internet foi a velhice das atrizes. Kristin Davis, que interpreta a personagem Charlotte nas séries, em uma entrevista à revista *Vogue* francesa, revelou que “a sociedade é muito etarista. Fomos criados com a ideia de que mulheres mais velhas não são interessantes. Ou que nossas vidas já estão por encerradas. Ou que não somos sexys. Ou o que for”. Sarah Jessica Parker (2022), famosa por interpretar a personagem Carrie Bradshaw, complementa e afirma que

gastamos tanto tempo falando sobre envelhecer e acumular rugas, e é estranho que não mencionamos que envelhecer também se trata de ser melhor no trabalho, melhor como amiga, melhor como filha, melhor como parceira, melhor como cuidadora, melhor como irmã.

Desde a estreia da série até o lançamento do *spin-off*, passaram-se 18 anos, o que torna a surpresa do público com o envelhecimento das atrizes um tanto anacrônica. Os fãs também envelheceram, mas parecem gostar de cristalizar uma imagem de juventude na memória. “A ‘juventude’ é apenas uma palavra”, afirmou Bourdieu (1983) em título provocador de um artigo entrevista sobre a noção de juventude, cujo objetivo era demonstrar como as divisões entre as idades seriam arbitrárias: “somos sempre o jovem ou o velho de alguém” (p. 113). Ou seja, Bourdieu compreende a categoria juventude sempre dentro de um critério etário, que, segundo ele, não faz sentido isoladamente, pois seria sempre na contraposição que ela se definiria.

A maior busca no Google, quando as fotos de divulgação vieram a público, era “qual é a idade de Sarah Jessica Parker?”. E a atriz desabafou:

Cabelo grisalho, cabelo grisalho, cabelo grisalho. Ela tem cabelo grisalho? Eu estava sentada com o Andy Cohen [ator norte-americano] ele tem uma grande cabeleira grisalha, e é lindo. Por que ele pode? Não sei o que dizer às pessoas! Especialmente nas redes sociais. Todo mundo tem uma opinião: Ela tem rugas demais. O que vou fazer – parar de envelhecer? Desaparecer?

Esse depoimento da protagonista questiona o porquê de as mulheres serem mais atacadas do que os homens. Na mesma ocasião, as pessoas começaram a compartilhar fotos das *Golden Girls*, em referência ao seriado dos anos 1980 que mostrava quatro mulheres idosas que compartilhavam uma casa em Miami e que no Brasil foi chamado de *Supergatas*. A comparação impressiona porque, entre mulheres de 35 anos e idosas, existe um longo caminho. Kristin Davis, que interpreta a personagem Charlotte, disse também à revista *Vogue* que ouviu das pessoas: “por que elas [personagens de *Sex and the City*] deveriam voltar?”. “E me incomoda muito”, declarou Davis. “A vida das mulheres não é mais interessante agora? Ninguém questiona: ‘por que fazer esse remake (de um filme) violento várias vezes?’ Para mim, isso ilustra muito a nossa relutância em assistir à vida das mulheres se desenvolver ao longo do tempo”.

No sexto episódio de *Just Like That*, a personagem Carrie acompanha um amigo ao dermatologista. E, sem perguntar quem seria o paciente, o médico olha para a protagonista e pergunta: “Então, o que vamos fazer hoje?”. Ela responde: “Não, hoje vamos fazer algo nele”. E, no mesmo instante, começa a se justificar: “Normalmente eu não tenho essa aparência. Não dormi nada na noite passada, e meu marido morreu recentemente. Então... muito do que você vê no meu rosto é consequência disso”. E é a deixa para o profissional continuar: “Então, conforme o rosto envelhece, ele nos divide em dois tipos de pessoas: encovados e flácidos. Os encovados perdem o volume. Os flácidos costumam ter peles sobrando e bolsas. Você é uma encovada”. Ela pergunta: “Este teste vem com Valium [remédio calmante]?”. Ele continua: “Você tem um grande leque de opções: entre injetáveis, preenchimentos, lasers, uma leve cirurgia no olho superior e um lifting para rosto e pescoço”. Nesse momento, o profissional começa a mexer no rosto da personagem usando um programa de computador e dá o diagnóstico final: “Com o trabalho e os toques certos, podemos apagar os últimos 15 anos”. Neste momento, a câmera enquadra o rosto de uma Carrie totalmente rejuvenescida. Então a protagonista exclama: “Ah, eu me lembro dela”. Beauvoir (1980) já se perguntava “o que será desta pobre mulher que vê a degradação de seu corpo?”. Pinturas faciais, mudança na cor dos cabelos, cirurgias estéticas apenas prolongarão sua “juventude agonizante”. E nada mais são do que tentativas de trapacear o espelho, pois o processo de envelhecimento irreversível destruirá “todo edifício construído durante a puberdade” (p. 343). Neste sentido, a sociedade encara o rosto de uma mulher na meia-idade como “um rascunho a ser corrigido” (Le Breton, 2003, p. 18). Aqui, o rascunho é entendido como as primeiras rugas que aparecem na mulher madura, precisando ser removidas.

Pelas cenas analisadas até aqui, a inadequação aparece como uma forte característica da meia-idade feminina, e a insatisfação com a aparência e o corpo se dá porque o edifício feminino foi construído em cima de “regras de conduta [que] constroem códigos de comportamento, produzindo representações de si próprias, nas quais as pessoas encontram um lugar, uma identidade e uma razão de ser” (Baczko, 1985, p. 309). Ao que parece, a regra de conduta para mulheres maduras parece ser o recolhimento; logo, a identidade e a razão de ser se fragmentam. No subcapítulo

seguinte, analisarei as séries *As pequenas coisas da vida*, da plataforma Star Plus, e *Mare of Easttown*, da HBO. Os objetos foram escolhidos por retratarem mulheres comuns lidando com a maturidade no dia a dia e por oferecer um rico material de análise em que

as representações são referenciais que possibilitam uma variedade de interpretações. Assim, o sentido do que aparece não está no sujeito que conhece nem na coisa conhecida, mas nos efeitos de sentidos que vão se constituindo no processo de conhecimento (Teves, 1992, p. 13-15).

3.6 *Mare of Easttown* e *As pequenas coisas da vida*

Na série *Mare of Easttown*, Mare é uma policial em uma cidade pequena na parte mais industrial da Pensilvânia, estado que representa um microcosmo dos Estados Unidos e suas várias nuances. É uma comunidade do tipo que os políticos costumam chamar de “América real”, onde todos se conhecem – ou assim pensam. A protagonista se vê diante do assassinato de uma adolescente e da intrincada colcha de relacionamentos da cidade, de raiz irlandesa e católica, e logo se revela que o número de suspeitos é bem mais amplo do que a princípio se pensava. O que se segue é a típica trama do “quem matou?” (o chamado *whodunnit*, imortalizado por Edgar Allan Poe, Conan Doyle, Agatha Christie e outros).

A essência do gênero policial permeia o imaginário do público, o acontecimento de um crime ou mistério. No decorrer da narrativa, existirão personagens que investigarão o acontecimento, analisando evidências e testemunhos em busca de uma solução para encerrar o caso. Este ainda é o pilar que baliza as histórias dentro do gênero policial, mais especificamente na tríade crime-detetive-investigação que compõe algumas histórias até os dias de hoje. Para Ricardo Piglia (2014), foi o trabalho de Allan Poe que fundou as regras da narrativa policial. Segundo o teórico, a poética do gênero consiste, em princípio, no manejo de uma narrativa que valoriza, antes de tudo, a onipotência do pensamento, da lógica, e, a partir disso, é construída essa figura do investigador como um grande raciocinador que decifra crimes. Para Todorov (1980), o conhecimento pode ser a força motriz de uma narrativa policial investigativa; é ele que gera as transformações a partir das informações oferecidas, que produzem

uma reinterpretação dos fatos já ocorridos levando assim a história para frente. A associação do gênero policial investigativo ao melodrama, dentro dos aspectos de conflitos amorosos e familiares, é um caminho para alcançar a complexidade apontada por Mittell (2006), tendo em vista ainda que, “na programação narrativamente complexa, o desenvolvimento da trama tem posição muito mais central, possibilitando emergir um relacionamento e um drama associados às personagens a partir do desenrolar do enredo” (p. 37). É essa associação que vemos na série da HBO *Mare of Easttown*.

O que nos interessa aqui é a personagem cheia de camadas interpretada pela atriz Kate Winslet – Mare –, que carrega o peso do mundo, é divorciada e briga pela guarda do neto na justiça após o suicídio do filho. Além do neto, a mãe e a filha moram com ela e são uma constante fonte de atritos. Enquanto mergulhamos nas questões da personagem, o que, em um primeiro momento, nos parece “um pequeno mundo infinitamente mais limitado do que o mundo real”, com o desenrolar da série, percebemos – com Eco – que o acréscimo de atributos e acontecimentos ao conjunto do universo real (que lhe serve de pano de fundo) pode levar-nos a considerá-lo maior que o mundo de nossas experiências. Nesse ponto de vista, o universo ficcional não termina com a história, mas se estende infinitamente (Eco, 1989, p. 91). E a trama nos oferece um rico panorama para pensar o papel de uma mulher madura na sociedade. E podemos afirmar, a partir de Martino (2016), que contar histórias vai além da pura comunicação; é uma das formas que o ser humano tem para se encontrar e se reconhecer no outro.

Mare é sargento-investigadora, mas é acionada pelos moradores de Easttown por qualquer pequeno motivo – entendemos assim que ela tem uma função central na comunidade e é tratada com intimidade e carinho por todos. Ela se culpa por não ter solucionado uma ocorrência que repercute diariamente nos jornais: uma adolescente que desapareceu sem vestígios e cujo paradeiro ninguém sabe. Sem nenhuma pista, ela é obrigada a aceitar um novo parceiro no caso. O dia a dia da detetive é atribulado. No primeiro episódio, ela recebe dois telefonemas corriqueiros, resolve os casos e descobre que o ex-marido e vizinho ficou noivo; os diálogos são sinceros e, mesmo quando as pessoas trocam farpas, têm um tom afetuoso.

Em *A personagem do romance*, Antônio Candido discorre sobre o processo de construção da personagem. Esse vocábulo tem origem no termo latino *persona*, que significa tanto pessoa como máscara utilizada pelos atores gregos e romanos. Não há dúvida de que a fonte de invenção da personagem é a pessoa ou as pessoas, tendo em vista que frequentemente os escritores configuram as personagens a partir da reunião de traços físicos e comportamentais provenientes de um ou vários indivíduos. Nas palavras do autor, “o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste” (Candido, 2009, p. 55). Mare é uma personagem complexa, que acompanhamos durante sete episódios de aproximadamente uma hora de duração. Na tabela abaixo, temos as sinopses fornecidas pela plataforma HBO Max e as ações da personagem em cada um deles descritas por nós.

Tabela 1- Episódios de *Mare of Easttown*

Título	Duração	Sinopse	Gênero	Trajetória da personagem Mare
Episódio 1 Miss Lady Hawk Herself/ Senhorita Lady Hawk, a própria	58 minutos	Estreia da série. A detetive Mare Sheehan retoma o caso de um desaparecimento não resolvido sob a crescente pressão da comunidade.	Drama/ policial	Mare atende a duas ocorrências cotidianas. A cidade se prepara para o aniversário de 25 anos da vitória no campeonato de basquete do estado, no qual Mare foi a grande estrela. A policial conhece o escritor Richard, e eles passam a noite juntos.

Episódio 2 Fathers Pais	58 minutos	Mare interroga os suspeitos de um homicídio terrível e dá gélidas boas-vindas a Colin Zabel, um detetive convocado para ajudar.	Drama/ policial	Mare é acordada com a notícia do assassinato de uma jovem em Easttown. Em uma entrevista coletiva à imprensa, a detetive atualiza a cidade sobre o ocorrido e comunica que estão trabalhando no caso. Contra sua vontade, ela ganha um novo parceiro, e os dois começam a trabalhar juntos. Mare recebe flores de Richard e um convite para um segundo encontro. Mare briga com a filha e com a mãe em momentos distintos.
Episódio 3 Enter Number Two Entre número dois	59 minutos	Os registros telefônicos levam Mare a questionar um suspeito improvável. Mais tarde, Mare recebe um conselho não solicitado de Richard.	Drama/ policial	Mare começa a trabalhar com o novo parceiro em possíveis conjecturas para o crime. Mare corta as unhas do neto e se preocupa por ele apresentar algumas estereotipias. Descobrimos, assim, que o filho de Mare também as tinha, mas nunca teve um diagnóstico definitivo. Mare briga com a própria mãe por ela defender que a nora de Mare, que

				<p>está saindo de uma clínica psiquiatra, tem direito à guarda do filho. A policial apresenta o escritor Richard à mãe, que fica feliz por a filha estar tentando se divertir. No final do episódio, a detetive recebe a visita do chefe, que lhe comunica que ela será afastada da delegacia e dos casos por “plantar” drogas no carro da nora para incriminá-la. Além de suspensão, Mare é obrigada a frequentar uma terapeuta.</p>
<p>Episódio 4 Poor Sisyphus Pobre Sísifo</p>	<p>56 minutos</p>	<p>Colin pressiona um padre local sobre seu passado. Uma chamada anônima dá a Dawn a esperança de que Katie ainda possa estar viva.</p>	<p>Drama/ policial</p>	<p>Impedida de ir ao trabalho, Mare conta para a família que foi suspensa e vai à primeira sessão de terapia. Mesmo afastada do caso, a detetive investiga por conta própria e, enquanto remexe em arquivos, se lembra da relação conturbada do filho e da nora com drogas. O neto passaria a primeira noite com a mãe, mas retorna com saudade de casa e da avó. Mare</p>

				<p>descobre pelo noticiário de TV que mais uma jovem está desaparecida, vai até a casa do novo parceiro trabalhar no caso, e ele a convida para sair. Ela responde que já tem compromisso no dia.</p>
<p>Episodio 5 Illusions Ilusões</p>	<p>59 minutos</p>	<p>Mare se encontra com uma fonte semiaposentada na tentativa de achar uma possível conexão com seus três casos.</p>	<p>Drama /policial</p>	<p>O episódio começa com um apagão de luz na casa de Mare. Ela pega o neto no colo, e a mãe e a filha começam a procurar lanternas. O ex-marido aparece para ajudar e ver se todos estão bem. Mare começa a procurar a tartaruga do neto e se depara com vídeos do filho que se matou. A detetive começa a se abrir na terapia e continua investigando o caso. Mare aceita ter um encontro com o colega policial, que não dá muito certo, mas, no dia seguinte, eles se beijam. Eles encontram o culpado pelo desaparecimento das meninas. O colega de Mare é</p>

				ferido, e ela consegue libertar as vítimas.
Episódio 6 Sore Must be the Storm Dolorida deve ser a tempestade	59 minutos	Tendo uma segunda chance e motivada por uma perda, Mare reavalia velhos suspeitos. O que a leva a uma pista chocante.	Drama/ policial	O episódio começa com Mare no hospital, e ficamos sabendo que o investigador Colin Zabel morreu na operação de resgate. Mare consola a melhor amiga, Lore, que descobriu que o marido tem um caso extraconjugal. Mare vai até a casa da mãe do colega prestar condolências, mas é mal recebida e expulsa. O chefe de Mare diz que ela pode voltar para a polícia. Mare recebe uma visita de Richard e diz que ainda não está pronta para um relacionamento. Mare volta para a terapia. Ela deixa, pela primeira vez, o neto na casa da nora. O caso do assassinato da adolescente ganha

				uma reviravolta.
Episódio 7 Sacramento o	1 hora e 7 minutos	O caso toma um rumo devastador e a família e os amigos de Mare processam as consequências enquanto ela tenta encontrar seu próprio caminho.	Drama/ policial	Mare recebe novas informações sobre o assassinato da adolescente, que incriminam o marido da melhor amiga. Durante audiência pela guarda do neto, Mare recebe um telefonema da nora, que desistiu de ficar com a criança e reconhece que ele ficará melhor com a sogra. O ex-marido de Mare se casa novamente, e a policial leva Richard para a cerimônia. O escritor muda de cidade. Mare desvenda o caso, e o filho da melhor amiga é o culpado. A filha do detetive se muda de cidade. Mare sobe ao sótão onde o filho se matou num simbolismo de superação do luto.

Fonte: elaborada pela autora

Como vemos na tabela, no primeiro episódio, intitulado “Miss Lady Hawk”, acompanhamos o 25º aniversário da vitória no campeonato estadual de basquete. Considerado um grande feito da cidade, Mare era a estrela do time, o que lhe rendeu o apelido “Lady Hawk”. Dessa maneira, somos apresentados aos personagens e entendemos a intimidade com que todos se tratam. A passagem do tempo é outra característica do episódio. A foto da capa do jornal local é a detetive 25 anos mais jovem “enterrando” a bola numa cesta de basquete e marcando o ponto que entrou para a história de Easttown. Logo no início da trama, ao correr atrás de um morador, ela torce o pé e passa todo o episódio mancando, outra alusão à passagem de tempo, se contrastada com a imagem de Mare da juventude. Ao chegar em casa, a mãe e o primo, que é o padre da cidade, conversam na cozinha; a policial pega um saco de batata frita congelada e coloca na perna para anestesiá-la enquanto abre uma cerveja. Ela fica sabendo que o ex-marido, que mora numa casa em frente à sua, está noivo e vai fazer um jantar para comemorar. Ela questiona “e desde quando ele cozinha?”, ao que o primo responde que “ele precisava de uma mulher para despertar o melhor dele”. Todos riem, e Mare, com os pés em cima da mesa, pega uma salsicha e coloca queijo cheddar em spray por cima. A cena deixa claro que Mare é uma mulher que não se cuida e adota comportamentos considerados masculinos. É muito incisiva e dedicada ao trabalho e sempre soube que seguiria os passos do pai, que também era policial.

Figura 8 - Cena do primeiro episódio de *Mare of Easttown*



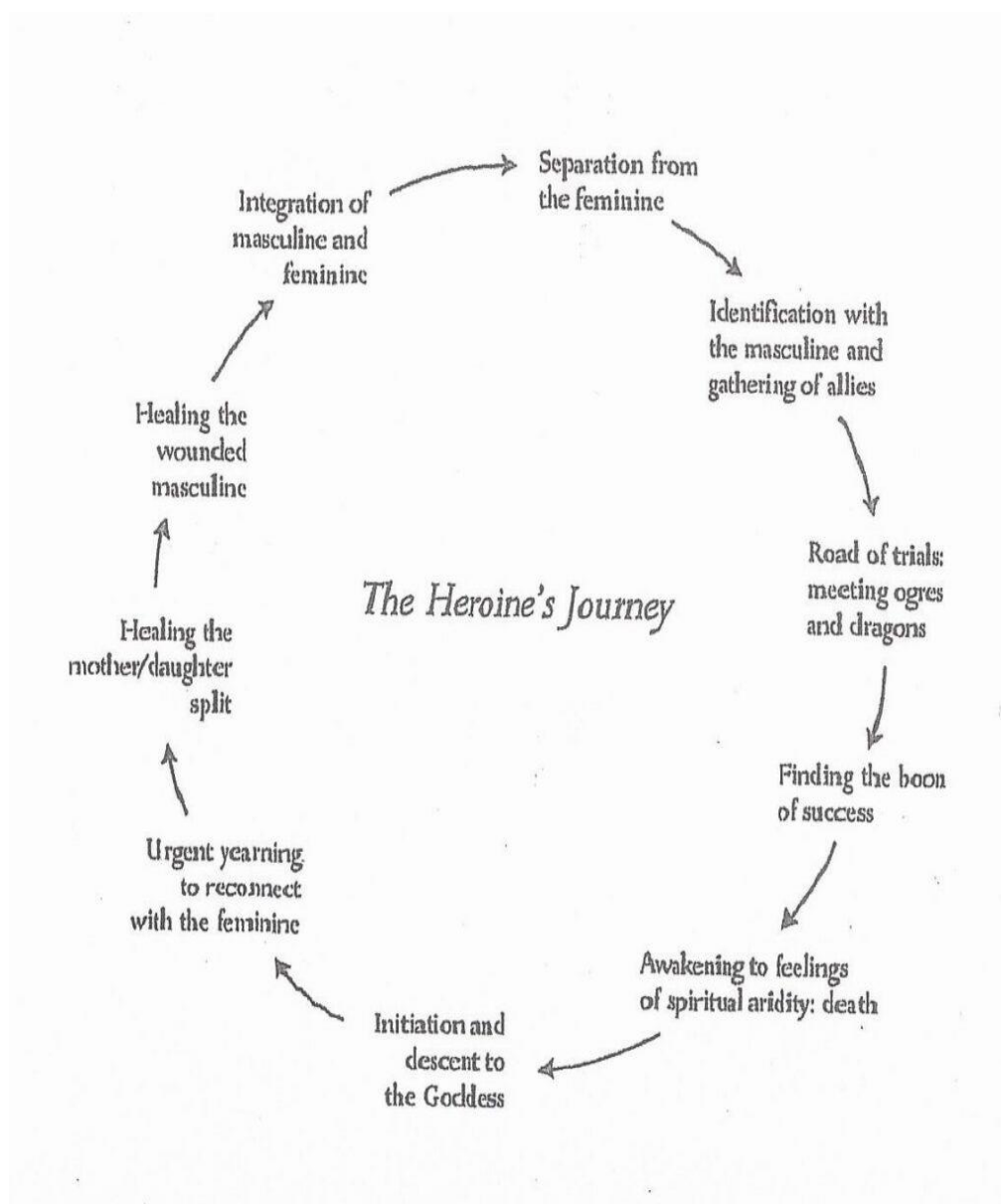
Fonte: HBO Max

A atriz Kate Winslet, em entrevista à revista *Vanity Fair*, declarou o que a fez se identificar com a personagem:

O que eu mais amei nela é que ela é uma mulher de meia-idade heroica e imperfeita, como todas nós, e ela não pede desculpas por ser quem é. Ela só está muito cansada. Ela tem muita coisa para fazer. Como mulher, às vezes, não tem nada que você possa fazer a não ser seguir tocando a vida. Isso mexeu comigo.

Em *A jornada da heroína: a busca da mulher pela integridade*, como uma alternativa ao paradigma narrativo da jornada do herói de Joseph Campbell, Maureen Murdock (2021) analisou trajetórias de protagonistas femininas e observou alguns pontos em comum, como o desejo de negar o lado feminino e fundir-se ao universo masculino. Entretanto, durante o processo narrativo, as personagens acabam descobrindo que essa fusão não é a única resposta possível para seus problemas e desejos – e que, como na vida, os universos podem coexistir.

Figura 9 - Arco Jornada da Heroína, de Maureen Murdock, retirado do próprio livro



Fonte: A jornada da heroína

Uma agonia lancinante, inescapável, é trabalhada visualmente desde o primeiro quadro do primeiro episódio. Easttown é lugar nenhum e todos os lugares; de onde queremos fugir e, ao mesmo tempo, não queremos largar, por ser o lugar onde nascemos e fincamos raízes. Como um labirinto sem saída, a aparência calma do local é rasgada violentamente pelo antigo desaparecimento, ainda muito presente em *outdoors* e cartazes por todo lugar e no recente assassinato de uma jovem,

verdadeiras chagas que deixam a população inquieta, com os olhares virados para a protagonista. Mare é uma mulher sofrida, que se preocupa com tudo o tempo inteiro. Para Smith (1995), o anti-herói é um personagem com o qual o espectador tem um tipo específico de alinhamento: ao conhecer suas motivações, suas ações e comportamentos, o leva a firmar o que chama de “aliança moral ambígua”. É o que acontece com a detetive – entendemos, desde o início, estarmos diante de uma personagem complexa. No fim do terceiro episódio, descobrimos que a policial colocou drogas no carro da nora para incriminá-la, o que é moralmente condenável, mas, por meio de uma lógica não linear, entendemos o desespero de Mare pela guarda do neto. Observamos assim, com Mittel (2015), que os relacionamentos amorosos e familiares dos anti-heróis são comumente utilizados para “justificar” suas ações imorais.

A relação das personagens femininas é de apoio e colaboração. Em uma cena do terceiro episódio, a mãe de Mare, Helen, se mostra orgulhosa porque a neta vai se apresentar numa rádio quando nota que a filha, que geralmente está com um rabo de cavalo malfeito, nesta noite está arrumada: “Você está bonita. Vai aonde?”. Mare responde: “Vou sair com um cara”. Helen comenta: “Não brinca! Isso é maravilhoso. Estou feliz por ele existir e por você estar saindo e seguindo em frente com a vida. Sabe o que você deveria fazer? Desfilas com ele na porta da casa do Frank [o ex-marido] e pegar na bunda dele”. Mare também é muito próxima da melhor amiga de infância, Lori.

Figura 10 - Mare abraça a filha, Siobhan



Fonte: HBO Max

Com um cenário frio, distante e empobrecido, a fotografia tem uma monocromia dominante, não saindo muito de tons de marrom, cinza e azul, como forma de manter a opressão, mas sem exatamente criar aquela desesperança infinita. Assistimos a cenas que alternam o horror com o amor com enorme facilidade, como na imagem acima, em que a detetive abraça a filha, Siobhan. Há uma luz no fim do túnel em termos psicológicos para todos ali. Com uma paleta de cores sóbria e personagens com muitas camadas, a série revela um pano de fundo quase palpável de tão verdadeiro.

Em uma cena no quarto episódio, enquanto fala da vida familiar com Richard, o escritor questiona Mare: “Você nunca pega leve com você mesma?”. Essa sobrecarga também parece ser uma tônica da mulher de meia-idade que cuida dos filhos e dos pais, eventualmente dos netos, como é o caso de Mare. O título do episódio é “Pobre Sísifo”, uma menção ao mito do filósofo Albert Camus (1941) sobre um homem em busca da sua essência que encontra um mundo desconexo e ininteligível. O autor usa a personagem da mitologia grega que foi condenada a repetir eternamente a tarefa de empurrar uma pedra até o topo de uma montanha, sendo que, toda vez que estava quase

alcançando o topo, a pedra rolava novamente montanha abaixo até o ponto de partida por meio de uma força irresistível, invalidando completamente o duro esforço despendido. A metáfora é usada como representação da inadequação do ser humano em um mundo sufocante e absurdo. Mare carrega o mundo nas costas, e muitas vezes, a despeito do seu esforço, ela vê a vida desmoronar, e mesmo assim segue em frente. No sexto episódio, ela começa a se abrir na terapia, e vemos uma Mare mais fragilizada falando sobre toda a trajetória na busca por um diagnóstico para o filho. Ela conta também que o pai, seu grande herói, tinha depressão e “sumia” de casa de vez em quando, mas a mãe era hábil em disfarçar a situação até o dia em que o pai se suicidou. Ao falar, ela começa a se questionar se pode ser hereditário e revela o medo que sente de o neto ter questões psiquiátricas.

Na vida, estabelecemos uma interpretação de cada pessoa, a fim de podermos conferir certa unidade à sua diversificação essencial, à sucessão dos seus modos-de-ser. No romance, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica da personagem (Candido, 2009, p. 58-59).

O colega policial, muitos anos mais novo, se apaixona por Mare – o primeiro encontro dá errado, pois a detetive está apenas interessada no caso. No dia seguinte, ela se abre: “Minha vida é um show de horrores. Vou perder a guarda do meu neto, ainda estou lidando com questões de um filho que se matou, e o meu ex-marido basicamente mora no meu quintal”. E arremata com: “E eu coloquei drogas no carro da minha nora. Fazer coisas grandiosas não é lá essas coisas. Depois as pessoas vão esperar isso de você o tempo todo; elas não percebem que você é tão ferrado quanto elas”. Mare é uma anti-heroína, uma das mulheres difíceis, que, segundo Castellano e Meimaridis (2018), “ratificam um novo horizonte de possibilidade para as personagens femininas” no audiovisual. Segundo as autoras, elas incorporam uma “maior variedade de ocupações, objetivos pessoais, profissionais e mesmo de formas de viver a sexualidade, [o que] não livrou as personagens femininas do fardo de serem consideradas ‘simpáticas’ e ‘agradáveis’ por parte dos espectadores” (Castellano e Meimaridis, 2018).

No sexto episódio, intitulado “Sore Must the be the Storm” – “Dolorida deve ser a tempestade” –, há uma alusão ao poema homônimo de Emily Dickinson que reforça a trajetória de heroína da protagonista e fala de esperança.

A esperança é a coisa com penas
Que empoleirada na alma,
Canta a melodia sem palavras,
E nunca para,
E mais doce na ventania é ouvida;
E dolorida deve ser a tempestade
Que poderia abater o passarinho
Que manteve tantos aquecidos.
Eu a ouvi na terra mais gelada,
E no mar mais desconhecido;
No entanto, nunca, nos extremos,
Ela pediu uma migalha de mim. (FRANKLIN, 1999)

Figura 11 - Cena da detetive no dia a dia com roupas largas e rabo de cavalo



Fonte: HBO Max

Mare volta para a terapia por conta própria, pois não precisa mais do aval da profissional para retornar à polícia. A detetive revela: “Estou sentindo um pânico com

a expectativa das pessoas para que eu seja uma coisa que não tenho capacidade para ser”. Nessa sessão, também consegue finalmente falar do luto e da perda do filho. É a intensa conexão dela com as pessoas da cidade que a faz desvendar o crime, e toda a jornada até então a leva a uma intensa reconexão: consigo mesma, com o feminino, com sua família, com suas dores, com a melhor amiga, até mesmo uma relação mais saudável com o trabalho. Mais uma vez, a paleta de cores usada na série é sóbria, e a luz é escura, reforçando questões dolorosas do cotidiano da policial e dos moradores. A direção de arte optou por tons de marrom com alguns pontos com cor, como na imagem que vemos abaixo. Esses pontos ilustram que, mesmo em um dia a dia pesado, encontramos, por meio das relações dos personagens, momentos de afeto que “aquecem” a cena.

Figura 12 - Mare com o neto, paleta de cores sóbria com pontos de cor



Fonte: HBO Max

A diretora de figurino, Meghan Karperlik, em entrevista concedida à revista *The Art of Costume* (2021), declarou que o objetivo das roupas e objetos na série “não é criar uma atmosfera fashionista, e sim ressaltar a autenticidade das personagens no que elas têm de mais corriqueiro e humano. A obra se passa numa cidade de interior, e o figurino sem dúvida ajuda a contar essas histórias da maneira mais fiel possível” (tradução nossa). O produtor de arte, Keith Cunningham, declarou, para o site *Below the Line* (2021), que

compor os ambientes da série foi um verdadeiro quebra-cabeça. Criar uma estrutura de design envolve elementos consistentes e concretos, como paredes, tecidos de roupa e padrões de móveis. Simplificar a linguagem visual contribui para uma estética harmônica. Não queríamos um set feio, mas também não queríamos nada chique. Vai além de só jogar uma pilha de roupa no sofá. Tentamos capturar a estranheza da vida e o modo como as coisas (objetos) meio que assumem o controle (tradução nossa).

Nas declarações acima, percebemos que a imagem é extremamente representativa: a imagem impõe aos nossos olhos e aos nossos ouvidos um fragmento de realidade e neste nível o fundo e a forma são praticamente indissociáveis; não se pode falar em qualidades estéticas de uma imagem de filme sem considerar o seu conteúdo, isto é, o que ela representa (Martin, 2006, p. 13).

A própria Mare é uma manifestação dessa cidadezinha. Percebe-se uma linda mulher escondida por trás de anos de simplesmente ser uma mulher comum, dedicada à sua profissão, sofrendo com acontecimentos dentro e fora de sua família, claramente incapaz de manifestar seus sentimentos para além de olhares distantes que talvez esperem algo diferente de cada segundo da vida. Sobre a aparência “feia” de Winslet, isso dificilmente seria dito de um homem na mesma situação. E esse “enfeimento” é um ato que exige coragem, especialmente no mundo de hoje, em que a imagem é tudo. Kate Winslet passou por um fenomenal processo transformativo, sem, porém, que sua personagem, na história, tenha completa autoconsciência de seu desleixo, de sua mais completa humanidade. Por uma razão muito simples: Mare é uma mulher normal. Na entrevista já citada à revista *Vanity Fair*, Kate Winslet (2021) declarou: “Eu amei suas marcas e suas cicatrizes, seus defeitos e suas falhas, e o fato de que ela não tem botão de desligar, nem botão de parar. Ela simplesmente continua”. Quando o diretor Craig Zobel garantiu que editaria a “barriguinha” da cena de sexo, Kate disse: “Não se atreva!”. “Quero minha pancinha e todas as minhas rugas exatamente no mesmo lugar”. Ela também enviou o pôster promocional da série de volta duas vezes porque estava “muito retocado” (Fonseca, 2021). Podemos afirmar, com Castro e Rocha (2017), que somos lembrados que o julgamento é construído primeiramente pela aparência pessoal, especialmente das mulheres. Os sinais visíveis do envelhecimento devem ser evitados, já que impedem que você mostre a sua “melhor versão”. Nesse

aspecto, Kate Winslet (2021) vai no sentido inverso na construção da personagem. “Ela é uma mulher totalmente funcional e imperfeita, com um corpo e um rosto que se movem de uma forma que é sinônimo de sua idade e de sua vida e de onde ela vem. Acho que precisamos ver isso”. Mare é uma mulher que faz as pazes consigo. Ela termina a série se abrindo para a possibilidade de viver um novo amor e superando o luto do filho. Trata-se de uma personagem cheia de ambiguidades, mas com muita vida pela frente, que amplia as possibilidades de enxergamos a meia-idade feminina.

Figura 13 - Cartaz de divulgação da série: *Mare of Easttown*



Fonte: HBO Max

Em *As pequenas coisas da vida*, série do Star Plus, acompanhamos a história de Clare Pierce quando ela assume, com relutância, a coluna de conselhos de uma revista em um momento em que se sente incapaz de orientar a própria vida. É uma mulher à beira dos 50 anos que, desajustada e insegura, pouco lembra a escritora independente e bem-sucedida que a protagonista sonhava ser. Tudo vai mal na vida de Clare: o marido, Danny, a expulsou de casa; a filha, Rae, parece disposta a atravessar a adolescência sem se comunicar com a mãe; sua conduta no trabalho em um asilo é investigada; o dinheiro é escasso; e a sombra demasiadamente amorosa da própria mãe, que morreu de câncer quando a escritora tinha 22 anos, a atormenta. A série segue uma tendência, identificada por François Jost (2012), do aumento de narrativas cujo eixo é a vida de pessoas comuns. Como ele explica, a evolução dos modos ficcionais trouxe

o abandono progressivo da escala mítica dos super-heróis, com a aproximação cada vez maior das pessoas normais, que oscilam entre a vida profissional e a particular, sem superioridade em relação ao meio e aos seus semelhantes. Segundo o autor, tanto a literatura quanto as séries passaram paulatinamente dos modos de ficção elevada aos modos mais baixos, de tal forma que hoje “a maioria das séries conta a história de personagens do modo mimético baixo, isto é, de personagens que se parecem conosco” (p. 35). Isso confere uma impressão de naturalismo, pois articula vínculos entre a ficção e o telespectador e possibilita um maior reconhecimento que se dá sobretudo por meio da intimidade. Mergulhamos, assim, com a personagem, em suas emoções mais particulares, conhecendo suas angústias, traumas e segredos, ou seja, suas imperfeições e contradições.

A série é uma dramédia. Alguns teóricos consideram que a mistura de um gênero ao outro não cria derivados: é o caso de Taflinger (1996) e Schrott (2014) – esta última não usa o termo dramédia, mas “comédia dramática”, deixando o substantivo composto e tirando seu caráter híbrido até mesmo na construção do vocábulo. Aqui trataremos a dramédia como um gênero próprio e interseccional, no qual se produz não a repetição de dois outros gêneros (comédia e drama), mas sim um terceiro elemento, com características novas, com fusões a princípio destoantes, mas que criam sentidos consoantes. E, ao tensionar esses elementos e reconfigurá-los, podemos perceber estruturas narrativas e elaborações próprias, como o investimento em personagens mais complexos, rompendo “com o jugo da psicologia implementado pelo discurso realista, que se baseia em traços estáveis e intangíveis (com o perverso, o bom, o terno, o ingênuo, o distraído, etc.), para tocar de uma vez naquilo que há de mais humano e de mais social em nós” (Jost, 2012, p. 30). Canton (2005) aponta o desenvolvimento do gênero dramédia como algo intimamente ligado ao seu papel na sociedade moderna, por meio das representações sociais e também por meio do duplo reflexo: o da projeção e o da identificação criada nos espectadores.

As pequenas coisas da vida é baseada no livro homônimo de Cheryl Strayed e é estrelada pela atriz Kathryn Hahn, que ficou conhecida por interpretar personagens inadequadas e ácidas no cenário independente do audiovisual estadunidense. A atriz assina também a produção executiva, ao lado das atrizes Reese Whitherspoon e Laura

Dern, entre outras. A série é dirigida, produzida e escrita por mulheres. Um aspecto que chama a atenção na trama é a falta de vocação para o papel de vítima da protagonista, que enfrenta todos os problemas da vida com humor e indignação. E, aos poucos, o que se revela é uma descrição intimista que lhe permite colocar ‘ as suas personagens sob uma lupa aumentadora capaz de pormenorizar sentimentos e emoções’ (Esquenazi, 2011, p. 137). Captamos, assim, “fragmentos de ser, que nos são dados por uma conversa, um ato, uma sequência de atos, uma afirmação, uma informação” (Candido, 2009, p. 56). O enredo é composto de um mosaico de acontecimentos, muitos deles banais, que nos ajudam a pensar sobre a mulher de meia-idade, e é o que eu farei a seguir usando o mesmo critério da tabela anterior, descrevendo as ações da personagem em cada episódio e as sinopses disponibilizadas pela plataforma Star Plus.

Tabela 2 - As pequenas coisas da vida

Título	Duração	Sinopse	Gênero	Trajetória da personagem Clare
Episódio 1 Pilot Piloto	29 minutos	Enquanto sua vida desmorona, Clare é convidada a escrever uma coluna chamada Cara Sugar.	Dramédia	Clare, bêbada, entra em casa pela janela, e descobrimos que ela foi expulsa pelo marido. Sem ter onde dormir, ela divide o quarto com uma senhora que tem Alzheimer no asilo em que trabalha. Clare é convidada por um amigo de infância a assumir uma coluna de conselhos sentimentais e vai à terapia de casal com o marido. A protagonista pega um Uber e acaba indo para a casa do motorista no fim da noite. Ela começa a

				cogitar aceitar escrever a coluna.
Episódio 2 Yours, Sugar Para sempre sua	27 minutos	Se Clare não consegue resolver a própria vida, como pode ser <i>sugar</i> ?	Dramédia	Clare tem um pesadelo com a mãe, acorda agitada e é consolada pela companheira de quarto. Ela vai ao bar onde a melhor amiga é garçoneiro e confessa que foi para a casa do motorista de Uber. Ficamos sabendo, por meio de flashbacks, que a mãe da protagonista morreu de câncer, o que foi bem traumático para ela e para o irmão. Clare é suspensa da clínica de repouso por dormir em quarto de pacientes e aceita escrever a coluna de conselhos sentimentais.

Episódio 3 The Ghost Ship O navio fantasma	29 minutos	Danny e Clare tentam resolver seu relacionamento. Clare pondera sobre os caminhos que não trilhou.	Dramédia	A jovem Clare mostra para um editor um texto de sua autoria e ouve críticas. Ficamos sabendo de como ela e Danny se reencontraram e como a gravidez da filha do casal foi inesperada. A Clare “madura” tem que lidar com sexualidade da filha, que está apaixonada por uma menina e não é correspondida.
Episódio 4 Under the Stars Sob as estrelas	29 minutos	Clare é assombrada pela carta de um leitor pedindo ajuda.	Dramédia	Clare criança vê as estrelas com o irmão e a mãe. Sugar recebe a carta de uma mulher contando que o filho tem uma doença grave, e isso faz a escritora lembrar-se de quando a filha era pequena e de como atravessou a doença da mãe. Clare passa a Páscoa na casa de Danny, é hostilizada por parte da família e acolhida pela sogra. À noite, Rae chega em casa passando mal, e é a protagonista quem a ampara.

Episódio 5 The Nose O nariz	29 minutos	Rae fala para Clare e Danny que não quer voltar para a escola.	Dramédia	Clare começa o dia discutindo com a filha, que não quer ir à escola, e isso a remete à época em que o irmão ficou em sua casa na adolescência, quando decidiu parar de estudar. Em seguida, acompanhamos Clare e a mãe entrando para a mesma faculdade. A mãe morre pouco antes de se formar, mas a faculdade concede o diploma em sua homenagem; já a protagonista enfrenta um bloqueio e não consegue completar o curso.
Episódio 6 Broken Things Coisas quebradas	27 minutos	Danny e Clare analisam sua vida sexual enquanto uma leitora expõe seu namorado.	Dramédia	Clare é aceita de volta no trabalho e retorna à clínica. Na sessão de terapia, a profissional questiona por que eles não estão fazendo sexo e determina que essa é a missão para a próxima consulta. Eles buscam se reconectar um ao outro.

Episódio 7 Go Vá embora	32 minutos	Amy recebe notícias num retiro para escritores. Clare se questiona se sua família a está atrapalhando.	Dramédia	Sugar recebe muitas cartas, e Clare se questiona se pode dar conselhos a alguém tendo a vida tão errada. Clare acorda ao lado de Danny e vai para um retiro de escritores, onde reflete sobre suas escolhas – dentre elas, o primeiro casamento, quando era muito jovem. A protagonista volta para casa e é surpreendida pelo marido, que diz não acreditar mais na união deles.
Episódio 8 Love O amor	29 minutos	Logo após receber notícias chocantes de Danny, ela revela quem realmente deixou o dinheiro.	Dramédia	Clare está sonhando com a mãe quando é acordada pela filha, que revela que o pai, que a escritora não vê há anos, foi quem deixou o dinheiro que o irmão devia a ela. Clare decide ir a sua antiga casa desenterrar as cinzas da mãe e reencontra o pai e o irmão. Ela tem um momento de conexão profundo com a filha que a faz rever o passado.

Fonte: elaborada pela autora.

Na primeira cena do episódio piloto, somos apresentados à protagonista por ela própria: “Cara Doçura, é a primeira vez que escrevo uma carta dessas, mas eu leio a sua coluna de conselhos religiosamente. Talvez seja porque preciso de conselhos, visto que minha vida está um caos”. A introdução da *voice over* (narração, aqui em primeira

pessoa) nas séries facilitou o mergulho do telespectador em direção à intimidade dos personagens, em um movimento de “desvelamento da interioridade humana” (Jost, 2012, p. 55).

Clare Pierce enfrenta, dentre tantas, uma crise conjugal: ela emprestou dinheiro ao irmão sem contar para o marido, e ele a acusa de infidelidade financeira. Eles procuram uma terapia de casal e, logo no início da sessão, ela desabafa: “Sou uma pessoa horrível, péssima, terrível, é isso. Estou me sentindo cansada, estou me sentindo vazia, como se estivesse encarando um abismo”. A psicanalista então pergunta: “Ainda não cheguei lá, mas acho que é comum que as mulheres da sua idade sintam isso. Você já falou da sua insegurança em relação a envelhecer?”. Clare se demonstra chocada e questiona: “Não estávamos falando sobre eu ter dado dinheiro ao meu irmão?”. A profissional continua: “A forma como a sociedade trata as mulheres acima de 50 anos como inúteis, como se não fossem mais sexualizadas, e sua beleza estivesse desaparecendo, pelo menos a ideia convencional de beleza. Por isso, o poder delas diminui. Seus desejos acabam ficando em segundo plano”. A cena ilustra a perplexidade e o não reconhecimento da protagonista ao se deparar com a descrição que a terapeuta (a sociedade) faz da mulher madura. “Em uma sociedade onde vigora o imperativo da aparência jovem, especialmente nas representações femininas, é fundamental discutir a forte associação entre beleza e juventude, que ocasiona a forte desvalorização social da mulher mais velha” (Castro e Rocha, 2017, p. 3). Segundo Castro e Rocha (2017), vivemos um misto de estereótipo, preconceito e discriminação baseados na idade que influencia os modos de perceber, sentir e agir em relação à idade de cada pessoa. E são exatamente esses sentimentos que a personagem experimenta de maneira súbita, como se a terapeuta tivesse “jogado na cara” dela os “50 anos”, e como se isso já fosse um diagnóstico por si só.

Em seus estudos acerca das representações, Goffman (2009) questiona a crença do indivíduo no papel que ele mesmo representa. E essa dubiedade se acentua na meia-idade por diversas razões: uma delas é o fato de a juventude ser um capital social muito valorizado (Aboim, 2014), e os símbolos que constituem a identidade feminina fragmentam-se diante dessa etapa, assim como a identidade construída num contexto social em que é celebrado o culto ao corpo e à juventude. Outra questão é o fato de,

nessa etapa, as mulheres não se reconhecerem como jovens e tampouco como velhas. Clare atravessa todas essas incertezas sem pena de si mesma. Ela narra sua vida cheia de obstáculos com humor e demonstra uma sinceridade que só pode ser vista quando nossas vulnerabilidades nos permitem sermos o que realmente somos: imperfeitos e falhos. Antônio Candido (2009, p. 34) ressalta que “as personagens adquirem um cunho definido e definitivo que a observação das pessoas reais, e mesmo o convívio com elas, dificilmente nos pode proporcionar a tal ponto”. “É a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (p. 21).

Figura 14 - Cena da personagem Clare na terapia de casal



Fonte: Star Plus

O enredo de *As pequenas coisas da vida* é composto de uma teia de acontecimentos, muitos deles banais. A trama se desenrola em mais de um tempo, na adolescência de Clare e na vida adulta. O tratamento dado à cronologia também é incomum. A história não evolui do passado para o futuro. Tudo se embaralha. Essa soma de situações avulsas, aparentemente desconexas, resulta num encadeamento (Smith, 2006; Mittel, 2006; Newman, 2006). É isso que compõe o grande arco dramático. Por trás desse jogo muito original da dramaturgia, ressoa a lição da série: todos somos compostos de pequenas vivências. A crise da protagonista não se restringe

a uma área da vida; é generalizada. E a área profissional – no caso, a ausência dela – chama a atenção, pois, no meio de tantos questionamentos, a carreira costuma ser um lugar de realizações para mulheres na meia-idade, quando já têm um lastro e experiências acumuladas. Clare engravidou e renunciou à instável carreira de escritora por um emprego que oferecia plano de saúde para ela e para a família. Às vésperas de completar 50 anos, ela é funcionária de uma clínica de repouso, mas a maturidade intensificou suas inquietações sobre tudo o que deixou de fazer.

No primeiro episódio, voltando para casa de metrô, ela lê a primeira carta de uma leitora enquanto ainda pensa se aceita a coluna sentimental: “Querida Sugar, tenho 22 anos, e minha pergunta é curta: o que diria a você mesma de vinte e poucos anos se pudesse?”. E então a protagonista começa a responder em *voice over*:

Eu diria: pare de se preocupar com seu peso; alimente-se, literalmente. Eu também diria que a maioria das coisas vai ficar bem com o tempo, mas não tudo. Em alguns momentos, você vai acreditar que não merece as melhores coisas da vida, mas você está enganada. Você merece. Quanto te derem um presente, agradeça.

Nesse momento, vemos um clipe com closes de pessoas de diferentes idades no metrô. A cena ilustra que as questões levantadas atravessam todos nós, independentemente das faixas etárias, mas a meia-idade feminina se mostra um momento propício para balanços e análises do que deu certo e do que deu errado, visto que questões como não ter tido filhos biológicos, por exemplo passam a ser definitivas.

No segundo episódio, a protagonista começa a ser investigada por dormir no quarto de uma paciente com Alzheimer e, por conta disso, é temporariamente suspensa da clínica. Aqui também, como na série analisada anteriormente, por conhecer suas motivações, o público cria uma já citada aliança moral ambígua (Smith, 1995). Entendemos por que Clare dormiu no quarto da paciente. Expulsa de casa, ela não tinha para onde ir. O marido, Danny, vai buscá-la, e ela volta para casa, mas passa a dormir no porão e revive uma série de memórias: dentre elas, a doença da mãe e o nascimento da filha. E se questiona:

Quem sou eu para dar conselhos? Quem sou eu? Essa pergunta fica me martelando. Como me afastei tanto da pessoa que queria ser? A escritora que minha mãe acreditava que eu poderia ser. Mas eu sei quem eu sou. Quando tudo dá errado, e nada mais faz sentido, eu sou três coisas: sou a filha da minha mãe, sou a mãe da minha filha e sou uma escritora realizada. Mesmo sem ter realizado isso ainda.

Essa cena revela que, apesar das desventuras em série que se tornou a sua vida, Clare foge do determinismo e ainda tem esperança, à beira de completar 50 anos, de que possa recomeçar a sua carreira. Afinal, “damos sentido à nossa experiência, aquilo que somos e aquilo que podemos nos tornar” (Freire Filho, 2004, p. 45). Ao vislumbrar outra realidade, a protagonista consegue não somente prospectar outro futuro, como também altera o próprio presente, visto que ela chega a todas essas conclusões escrevendo. Segundo o sociólogo Michel Maffesoli, “de algum modo, o homem age porque sonha agir” (2012, p. 77), e assim, capítulo a capítulo, Clare põe em prática a escritora que sonha ser.

Figura 15 - Clare e Danny conversam sobre a possibilidade de a protagonista voltar para casa



Fonte: Star Plus

No terceiro episódio, Sugar recebe a carta de um leitor que deseja saber se deve ou não ter filhos, pois adora a vida que tem. A resposta vem em uma cena coberta por imagens da vida de Clare em diferentes fases:

Caro indeciso, todas as vidas têm um navio irmão, um navio que segue o caminho que poderíamos ter tomado. Nesse navio, está a pessoa que deveríamos ser se tivéssemos tomado esse caminho paralelo. E essa pessoa vive uma vida paralela, diferente da que você vive agora. Então a pergunta é: Quem você pretender ser? Você acredita que poderia ser feliz em qualquer cenário, tendo filhos ou não, e você escreveu para ter clareza, e isso não vai existir. Vai ter apenas a escolha que você tomar e a certeza de que qualquer escolha vai gerar uma perda. Nunca vou escolher a vida que não conheci e nem você. Sobre essa vida irmã, só saberemos que ela foi importante e linda, mas não foi a nossa. Ela era o navio fantasma que não nos levou. Não há nada a fazer, a não ser acenar para ele do cais.

E assim acompanhamos questões que atravessam todos nós, narradas por uma mulher de meia-idade. E confirmamos que

a ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a própria situação. (Candido, 2009, p. 48)

Com o desenrolar da trama, descobrimos que a mãe de Clare morreu com 45 anos. Ela se reconhece na mãe e na filha, que atravessa a adolescência com questões típicas dessa idade. E o público, principalmente o feminino, se reconhece em Clare, que tenta se entender juntando todas essas peças. Ela cumpre o sistema de engajamento denominado por Murray Smith (1995) “estrutura da simpatia”. Tal estrutura se divide em três níveis: reconhecimento, alinhamento e aliança. E assim entendemos o porquê de a protagonista ter emprestado dinheiro ao irmão: a casa em que ela nasceu e foi criada estava prestes a ser perdida. Mesmo sendo moralmente errado pegar o dinheiro do casal escondido, entendemos seus motivos por meio de uma aliança. E esse dualismo exemplifica como podemos ser falhos mesmo querendo acertar.

Temas como racismo, feminismo, drogas e sexo são abordados em discussões cotidianas e, nesse contexto, trazemos à baila as análises de Hall (1997) que demonstram a convivência na representação de dois tipos de processos: o primeiro ligado aos sistemas de correlação a um conjunto de representações mentais que

possuímos; o segundo relacionado à linguagem que possibilita a existência de um mapa conceitual partilhado, por meio do qual podemos representar ou intercambiar significados ou conceitos. Acreditamos que os dois casos se aplicam à obra analisada. “O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o ‘eu real’, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem” (Hall, 1970).

Figura 16 - Clare na porta do quarto da filha, Rae



Fonte: Star Plus

Na imagem acima, vemos Clare na porta do quarto tipicamente adolescente da filha, Rae. O cenário, o figurino e a paleta de cores são cuidadosamente construídos para conceituarem uma família da vida real, sem grandes alegorias. A diretora de figurino, Alana Morshead, em entrevista à revista *Variety* (2022), contou que passou meses frequentando brechós e feiras de roupas *vintage* “para compor o figurino da protagonista jovem”. Para a Clare, na meia-idade, ela construiu um conceito de armário portátil

como se jogasse todas as roupas em uma mala e as usasse diariamente. Em várias cenas, a vemos dormindo com a mesma camiseta que usa no dia seguinte. Tudo isso com muita personalidade: ela é corajosa e livre, eu quis reproduzir a atmosfera de uma casa viva, como se as pessoas pudessem trocar de roupa entre si.

A showrunner da série, Liz Tygelaar, revelou ao jornal *Los Angeles Times* (2022):

Eu amo a ideia de todos nós termos várias pessoas dentro de nós em nossa trajetória, não importa a idade que você tenha. Eu não tenho só 47 anos; tenho 46, 45, 44, e 43 – cada idade ainda coexiste aqui dentro de mim, e, em determinados momentos, podemos ser empurrados de volta para essa idade. Quando você está brigando com alguém, é como se você estivesse brigando com o seu irmão mais novo. E, repentinamente, você tem a idade dos seus instintos primários. Eu queria mostrar que, independentemente da etapa da vida, todos nós temos nossas fragilidades.

A protagonista é uma mãe zelosa que não se curva à rejeição da filha e a combate com discussões recheadas de diálogos sinceros e exaltados. Rae gosta de uma menina e não é correspondida, sofre muito, e isso exaspera a mãe, que tenta levantar a autoestima da filha com diálogos como “ninguém deveria aceitar qualquer merda de gente tosca”. A mãe de Clare tinha um tom muito mais doce e apaziguador nas cenas que se intercalam, mas ambas as relações são extremamente íntimas.

No sétimo episódio, intitulado “Vá embora”, a protagonista e sua melhor amiga, Amy, uma mulher também de meia-idade que trabalha como garçoneiro e não teve filhos, vão para um retiro criativo. Amy, pela primeira vez na vida, recebeu a proposta de uma editora, o que causa sentimentos contraditórios em Clare, e a amiga desabafa:

Desculpa, mas você age como se fosse a única pessoa do mundo inteiro que nunca alcançou seus sonhos. Você não escreveu um livro. Você não escreveu o livro. Você não se tornou a escritora que imaginou que seria, e isso não é culpa minha. Não é culpa do Danny e muito menos da Rae.

No dia seguinte, elas conversam, se entendem e Amy continua: “Eu estou cansada das pessoas olhando para mim como se eu fosse uma mulher não realizada

porque não sou mãe. E aí, às vezes, acho que elas estão certas”. Em uma sociedade capitalista, que divide os indivíduos entre vencedores e perdedores, muitas frustrações se acentuam na maturidade porque o passar do tempo torna os rótulos concretos. Afinal, é hora de colher tudo o que foi plantado durante a vida, mas a série inverte essa perspectiva. Clare encontra um escritor chamado Hayes, que ela sempre admirou muito, e descobre que ele não escreveu a dedicatória no livro que ela guarda desde a adolescência: quem o fez foi a primeira esposa do autor. Clare começa a se questionar sobre as próprias expectativas e sobre como o ídolo que ela tanto tinha idealizado, na prática, era distante da projeção feita. Ela conta para a melhor amiga que a dedicatória pessoal e afetuosa que ela tanto amava sequer tinha sido escrita por ele. O protótipo do autor bem-sucedido era uma farsa, e isso, de alguma maneira, liberou Clare para construir outra imagem de si mesma: uma imagem mais falha, mas sem dúvida menos artificial, de uma escritora que ainda não tem sucesso, mas, quando o tiver, escreverá as próprias dedicatórias. Amy ouve esse relato, acha graça e conclui: “Aposto que Mackewon até mataria para estar fazendo 50 anos. A vida inteira pela frente”.

Outra expectativa que a série subverte é a de que o único tempo possível para inconseqüências, desacertos, desvios e enganos é a juventude. Segundo Vieira (2014), as personagens têm apresentado mudanças que se relacionam com transformações também no mundo ao seu redor, revelando um “descascar” gradativo, demonstrando perspectivas múltiplas e diferentes modos de construção desses personagens (p. 11). É o caso de Clare, uma personagem complexa, que erra o tempo todo, mesmo querendo acertar, mas nunca deixa de enxergar um caminho possível. O episódio termina com mais uma coluna de Sugar:

Vá, mesmo não tendo lugar para ir. Vá, mesmo não sabendo direito porque você não pode ficar. Caras mulheres, escrevo para todas vocês, que estão no auge de tentar responder essas perguntas impossíveis. Quando devo ir embora? Quando devo sair? E como eu fico? Mas, mulheres, vocês precisam escutar: há tantos motivos para ficar. Mas só há um motivo para ir embora. Vá porque você quer. Vá porque querer já é o suficiente.

Figura 17 - Em sonho, Clare caminha ao lado da mãe



Fonte: Star Plus

O oitavo e último episódio, intitulado “O amor”, começa com a imagem acima. Clare sonha que a mãe pede que ela desenterre suas cinzas, que estão na casa onde ela cresceu e o irmão Lucas atualmente mora. Ela acorda assustada, e a filha, Rae, revela que quem pagou o empréstimo que ela tinha feito ao irmão, na verdade, foi o pai ausente da protagonista, que ela não vê há anos. Clare tem uma crise de ansiedade e pede que Rae dirija até a propriedade da família Peirce. Vemos cenas intercaladas entre o presente e o passado, em que descobrimos que o distanciamento do pai se deu por conta do alcoolismo e da forte conexão que ela sempre teve com o irmão. Falando coisas desconexas, Clare chega à árvore onde as cinzas da mãe estão enterradas e começa a cavar. Lucas chega, com o pai ao seu lado, explicando que ele agora está sóbrio e comprou a casa da família, o que desencadeia uma discussão repleta de magoas do passado. Clare vai embora com Rae e, no caminho, a filha tem um acesso de choro e confessa que a ideia de dar o dinheiro para o tio foi dela. Mãe e filha se abraçam e vão dormir observando as estrelas num momento de muito amor e conexão, como vemos na imagem abaixo.

Figura 18 - Clare e Rae dormindo sob o céu de estrelas



Fonte: Star Plus

A série se afasta do clássico final feliz. O casamento da protagonista não está bem, e tudo indica que o casal vai se separar. Curiosamente, Danny não sabe que a mulher escreve uma coluna de relacionamento e se sente profundamente impactado por um texto de Sugar. No último episódio, Clare completa 50 anos e se comunica com seus leitores por meio de um texto coberto por imagens de sua vida que significam reconciliação:

Amor, amor, amor. Ele soa em mim como um sino de ferro. Amor é a história da origem de Sugar. O amor pode ser romântico, platônico, familiar ou passageiro. Manchado pelo abuso, imbuído de tristeza ou retorcido pela traição. A melhor coisa que você pode fazer da vida é enfrentar a porra toda por amor. Então, escute o que eu vou falar, seja corajoso, seja autêntico. Perdoe-se e pratique dizer a palavra amo para as pessoas que você ama.

Com Domingues (2002, p. 68), podemos afirmar que

alegrias e sofrimentos se abrigam nessas diversas etapas e nas passagens de uma a outra, colorindo-as com seus tons peculiares. Quer os percebamos ou não, aceitemo-los ou os recusemos, essas transições se inserem em processos mais amplos de mudança social, da qual são parte e para a qual contribuem.

Clare é uma personagem que amplia as possibilidades de representação da mulher madura. É uma mulher em busca de si mesma que, aos 50 anos, se reencontra profissionalmente na carreira de escritora, ilustrando que, para além das perdas, essa etapa da vida pode ser de entusiasmo e descobertas.

Figura 19 - Clare escrevendo a coluna *Sugar*



Fonte: Star Plus

4. Considerações finais

Por meio desta dissertação, examinamos como o mundo ficcional de *Mare of Easttown* e *As pequenas coisas da vida* é regido a partir dos elementos narrativos e estilísticos que nos permitem pensar o papel da mulher de meia-idade no audiovisual e, conseqüentemente, no imaginário social. Pode-se dizer que cada vez mais obras cinematográficas e televisuais se complexificam e procuram traduzir e absorver o contexto social contemporâneo, esvanecendo as fronteiras entre a ficção e os acontecimentos reais. Dessa maneira, podemos frequentemente transpor situações reais para o mundo ficcional e vice-versa. E, com este objetivo de ver as subjetividades femininas representadas, nomes como o da atriz Reese Witherspoon e o da autora Shonda Rhimes criaram produtoras para fomentar séries fictionais que falem para mulheres e sobre mulheres. Nesse cenário, a meia-idade – uma fragmentação a mais em um processo de envelhecimento já tão segmentado (Debert, 2004) – mostrou-se um recorte extremamente rico por apresentar características específicas que a diferenciam de várias outras etapas, como a juventude e a velhice. Ressalta-se o desconforto identitário experimentado pelas mulheres que se encontram nesse limbo, no limiar entre dois lugares com características marcadas e opostas. A atriz e a autora acima citadas são mulheres maduras situadas em tal fase da vida, ativas, produtivas, afastadas da terceira idade, mas sem o frescor da juventude. A partir do momento que o processo decisório de temas, abordagens e personagens estejam nas mãos dessas profissionais, elas passam a reivindicar que suas vivências sejam representadas. Embora, como vimos nesta pesquisa, a produção ainda é escassa e esse movimento incipiente. A menopausa é um marco psicossocial do envelhecimento e representa uma série de perdas reais, simbólicas e imaginárias, apesar de fazer parte da vida da mulher. A vivência feminina se dá como uma despedida da imagem da mulher vigorosa, que se confunde com uma certa representação de mulher moderna – imagem que acaba reduzindo a complexidade de subjetividades em questão neste período específico.

Destacamos aqui, nesta pesquisa, a importância do movimento feminista, que reivindicou lugares sociais para as mulheres, assim como o domínio sobre o próprio corpo. Apesar das grandes conquistas, quando a mulher não corresponde mais ao

padrão estabelecido, muitas vezes se inicia um processo de inadequação social e sofrimento. Goellner (2003) defende que a linguagem constrói o corpo e que a classificação é sempre política, visto que determina a exclusão de alguns corpos e a aceitação de outros. Atualmente, o corpo ocupa lugar central na definição do sujeito: ter um corpo jovem e preferencialmente sem marcas é firmar uma identidade. A autora ressalta, contudo, que essas representações não são fixas, mas variam conforme o lugar e o tempo em que esse corpo circula. Nas séries analisadas, vimos que, para além do estranhamento com o próprio corpo apontado por Beauvoir (1989), há também a vontade de continuar vivendo cada momento que a vida apresenta com curiosidade e entusiasmo. As duas personagens são mulheres maduras que têm inseguranças, mas também uma percepção maior do que se tornaram e do que ainda querem se tornar. Ambas têm jornadas de heroínas, mas a grande busca acaba se revelando por autoconhecimento e aceitação. Nesse sentido, a experiência se torna uma aliada, e não, como vimos tantas vezes, uma inimiga. Afinal, como em todos os outros momentos da vida, a maturidade contém dois lados. Apesar de o corpo feminino ser fortemente marcado pelo ciclo biológico, que é pautado na reprodução, o destino da mulher não pode ser reduzido à fisiologia humana (Mori e Coelho, 2004). O reducionismo do fenômeno da menopausa, atrelado a uma visão unicamente fisiológica da mulher, intensifica o conflito intrínseco à constituição desta subjetividade feminina. A aceleração do tempo na sociedade contemporânea também afeta a experiência cotidiana, deixando assim as mulheres maduras em situação de vulnerabilidade, haja vista que toda marca que denuncie o envelhecimento deve ser apagada, disfarçada e escondida.

A serialidade, além de ser objeto de análise, também estruturou todo o pensamento desta pesquisa sobre envelhecimento, na medida em que nos valem os arcos e tramas das personagens para traçar paralelos com o dia a dia de mulheres na meia-idade. Ela orientou o percurso de análise por fornecer componentes dramáticos como tempos distintos em que a obra se desenrola, permitindo ver a evolução das protagonistas, principalmente os questionamentos que surgem com a maturidade. Quando falamos em “narrativas em progresso” (Thompson, 2001), os modos de filmar e editar recorrentes, bem como as variações rítmicas nos arcos e na montagem, são

cruciais no exame da atmosfera. Um fator importante que influencia a recepção de um seriado de TV é a intimidade de seus espectadores com os episódios anteriores, o que estreita o acordo ficcional e o código de base descritos por Eco (1989). E, valendo-se da dialética entre o repetitivo e o inovador, os seriados televisivos são capazes de criar sua linguagem própria e subjetividades a partir da mesma matriz.

Foi a serialização que impôs ao audiovisual uma das suas principais técnicas narrativas: a existência de “ganchos”, herdada do gênero literário folhetim, que se perpetuou nas narrativas ficcionais televisuais. São os ganchos que, além de criar o suspense e o interesse em ver a próxima cena/episódio/temporada, aproximam afetivamente o público das personagens. Wolton aponta que as características de base da TV são o espetáculo, a identificação, a representação e a racionalização, dado que “a televisão contribui diretamente, portanto, para retratar e modificar as representações do mundo” (1996, p. 69).

Em termos metodológicos, encaramos como a maior contribuição deste trabalho justamente esta operacionalização de conceitos ligados à ideia de mundo possível e podemos afirmar ainda, com Eco (1989), que o leitor preenche os espaços vazios da ficção a partir de uma compreensão prévia, que tem como base sua cultura e referências adquiridas no mundo real. Em contrapartida, o inverso também se dá, de forma que o espectador, por sua vez, absorve o que apreende dos mundos ficcionais para incorporar à sua experiência pessoal. A fronteira da imaginação e do real pode ser ambígua, mas o mundo ficcional aqui citado aumenta muitas possibilidades e permite que façamos várias inserções do real para o imaginário e vice-versa. Nesta pesquisa, demos especial ênfase aos enredos e ambientes ali arquitetados, à atmosfera da obra e à construção das personagens que acompanhamos nas duas séries analisadas. Percebemos que o seriado individualiza o seu mundo e o separa a partir de um campo referencial que lhe é próprio, mas também recorre a quadros de referências externos à obra, reestruturando e reformando elementos do nosso mundo.

Em *Mare of Easttown* e *As pequenas coisas da vida*, acompanhamos mulheres comuns, na faixa dos 50 anos, que procuram viver suas vidas da maneira como se apresentam. A noção de que mulheres maduras ocupam um papel sem grandes emoções depois do “e foram felizes para sempre” da ficção não se aplica a nenhuma das duas

protagonistas. Elas continuam aprendendo com os próprios erros, são mulheres que desejam, tanto sexualmente quanto existencialmente, e subvertem a visão de que a mulher madura tem a sensação de que já cumpriu o seu papel, que não tem mais condições de refazer sua vida, que perdeu o poder da sedução e a capacidade de exercer sua sexualidade, deixando de existir e de assumir sua identidade como mulher. Sendo assim, o empoderamento feminino em relação ao início do próprio envelhecimento representa uma contribuição fundamental para que elas sejam cuidadoras de si mesmas e protagonistas da sua própria história, podendo imprimir um papel marcante na representação da realidade.

Buscamos ilustrar as nossas observações com tabelas, cenas e frames retirados das séries analisadas. Ao nosso ver, isso também possibilitou que a verificação de alguns pontos se tornasse mais explícita ao imprimir uma concretude à visualização das personagens. As cenas permitem, ainda, um mergulho mais aprofundado no universo ficcional por conterem muitos elementos, como cenografia, direção de arte, luz, paleta de cores, figurino e toda uma indústria que trabalha por trás das câmeras para criar “mundos possíveis”. No processo, acreditamos ter promovido articulações interessantes entre dimensões semânticas vinculadas ao envelhecimento feminino e a sua interação com as obras audiovisuais contempladas.

Ao avançar no debate sociológico acerca da dialética entre o indivíduo e a sociedade, e o lugar das emoções e do simbólico na relação com o corpo feminino, é possível defender o protagonismo da subjetividade diante dos processos de mudanças sociais, já que essas dimensões humanas estão intrinsecamente ligadas – é na realidade sociocultural que o indivíduo se socializa. Deste modo, a identidade feminina é construída a partir das suas relações com o meio, sua construção social. Esse sujeito não tem uma identidade intrínseca; ele é formado sob as influências de todas as transformações do meio social, caracterizando-se pela mudança e pela diferença (Lauretis 1994).

Pensar sobre a representação do envelhecimento feminino nas ficções seriadas se mostrou imprescindível, haja vista que, segundo Debert, se faz necessária uma revisão dos estereótipos que cercam a velhice, transformando esse momento em privilegiado “para novas conquistas, guiadas pela busca do prazer e da satisfação pessoal” (2004, p.

14). Sendo assim, as séries audiovisuais constroem imaginários e, ao mesmo tempo, os reforçam. E, ao falarmos de mundos possíveis, as fronteiras semânticas se ampliam e abrem caminho para novas possibilidades e símbolos.

Em um futuro projeto de doutorado, a ideia é elaborar uma tese sensível a distintos tipos de mundo associados ao olhar feminino e à sua escassez nas produções audiovisuais do Brasil nos últimos dez anos, visto que podemos ressaltar, com Perrot (2005), um apagamento ao longo dos anos, muitas “zonas mudas” e, no que se refere ao passado, um oceano de silêncio (p. 9). Os olhares femininos nas produções se fazem necessários quando buscam evidenciar as subjetividades das personagens femininas e as temáticas em relação ao gênero: logo, um imaginário feminino sobre o que é a mulher e o que são as mulheres – e até mesmo outras percepções sobre a masculinidade. Mudar os termos da representação significa mudar a impressão que se tem dos fenômenos. Desejamos, desta forma, poder contribuir para o campo das análises ajudando a renovar o debate entre a narratologia e os estudos de ficções seriadas sob uma perspectiva feminina. Enfim, esperamos que, neste projeto, tenhamos dado um passo no sentido na contribuição pretendida para maior visibilidade dessa importante questão contemporânea.

5. Referências bibliográficas

ADORNO, T; HORKHEIMER, M. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e terra, 1969.

ARENDT, H. **A condição humana**. São Paulo: Forense, 1989.

ARIÈS, P.; DUBY, G. (orgs.). **História da vida privada**: do império romano ao ano mil. v. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BACHELARD, Gaston. **O direito de Sonhar**. Rio de Janeiro: Beltrand Brasil, 1994.

BACZKO, B. A imaginação social. *In*: LEACH, Edmund et al. **Anthropos-Homem**. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BADINTER, E. **Palavras de homens**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1991.

BAKTHIN, M. M. Formas de tempo e de cronotopo no romance (ensaios de poética histórica). *In*: _____. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. 7.ed. São Paulo: Hucitec, 2014. p. 211-362.

BALANDIER, G. **As dinâmicas sociais** – sentido e poder. São Paulo: Difel, 1976.

BALOGH, A. M. **O discurso ficcional na TV**: sedução e sonho em doses homeopáticas. São Paulo: EdUSP, 2000.

BARBERO, J. M. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003.

BARTHES, R. Introdução à análise estrutural da narrativa. *In*: BARTHES, R. *et al.* **Análise estrutural da narrativa**. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 1976.

BARTHES, R. **Elementos de Semiologia**. Lisboa: Edições 70, 1969.

BARTHES, R. **Análise estrutural da narrativa**. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

BARTHES, R. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BARTHES, R. Roland Barthes by Roland Barthes. Trad.: Richard Howard. Los Angeles: University of California Press, 1994.

- BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'água, 1991.
- BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.
- BEAUVOIR, S. **A velhice**. v. 1 e 2. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BEAUVOIR, S. **A velhice**. São Paulo: Difel, 1976.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. 10. ed. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BORDWELL, D. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas: Papirus, 2008a.
- BORDWELL, D. The Idea of Montage in Soviet Art and Film. **Cinema Journal**, Austin, v. 11, n. 2, p. 9-17, 1972.
- BORDWELL, D. Rio Jim, in discrete fragments. **David Bordwell's Website on Cinema**. 2008b. Disponível em: <http://www.davidbordwell.net/blog/2008/07/21/rio-jim-in-discrete-fragments/>. Acesso em: 13 jan 2024.
- BORDWELL, D. **The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies**. Berkeley: University of California Press, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. **A juventude é apenas uma palavra**. In: Questões de sociologia. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- BOURDIEU, Pierre (1999). **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. de Maria Helena Kühner. 2.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Coleção Memória e sociedade. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BOURDIEU, P. O *habitus* e o espaço dos estilos de vida. In: _____. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BOURDIEU, P. Razões práticas: sobre a teoria da ação. Trad. Mariza Corrêa. 6. ed. Campinas, SP: Papirus, 2008.
- BRITO DA MOTTA, A. Envelhecimento e sentimento do corpo. In: MINAYO, M.; COIMBRA JUNIOR, C. (orgs.). **Antropologia, saúde e envelhecimento**. Rio de Janeiro, Fiocruz, 2002.

BUONANNO, M. **The Age of Television**: experiences and theories. Bristol: Intellect, 2008. Brooks (1995). The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. Yale University Press.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão de identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CALABRESE, O. **La era neobarroca**. Madrid: Cátedra, 1999.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CAMUS, A. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1942.

CASTRO, G. G. S.; ROCHA, J. A. Cosmética pró-idade: astúcias das retóricas do consumo em tempos de longevidade. **Anais[...]** XXVI Encontro Anual da Compós, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo - SP, 6 a 9 de junho de 2017.

CHARTIER, R. Diferenças entre os sexos e violência simbólica. In: DUBY, G.; PERROT, M. **As mulheres e a história**. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1995.

CHARTIER, R. **A história cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CASTELLANO, M.; MEIMARIDIS, M. 2016. **Netflix, discursos de distinção e os novos modelos de produção televisiva**. Contemporanea-Revista de Comunicação e Cultura, 14(2): 193-209.

Disponível

em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/16398>

CASTELLANO, M.; MEIMARIDIS, M. “MULHERES DIFÍCEIS”: A anti-heroína na ficção seriada televisiva americana. **Revista FAMECOS**, [S. l.], v. 25, n. 1, p. ID27007, 2018. DOI: 10.15448/1980-3729.2018.1.27007.

Disponível

em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/27007>. Acesso em: 18 mar. 2024.

COELHO, M. C. Dádiva e emoção: obrigatoriedade e espontaneidade nas trocas materiais. **Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, v. 2, n. 6, Dez. 2003.

COELHO, M. C. Emoção, gênero e violência: experiências e relatos de vitimização. **Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, v. 5, n. 13, Abr. 2006.

COURTNEY, A. E; WHIPPLE, T. W. **Sex and Stereotyping in Advertising**. Lexington: D. C. health, 1983.

DEBERT, G.G. A dissolução da vida adulta e a juventude como valor. **Horizonte Antropológico**, Porto Alegre, v. 16, n. 34, p. 49-70, Dez. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832010000200003&lng=en&nrm=iso> Acesso em: 12 set 2023.

DEBERT, G.G. Envelhecimento e representação da velhice. **Ciência Hoje**, n. 8, p. 90-68, 1988.

DEBERT, G.G. **Gênero e envelhecimento**. *Estudos Feministas*, 2 (3), 2004.

DEBERT, G.G. **A reinvenção da velhice**. São Paulo: Edusp, 2012.

DEBERT, G.G. "A Antropologia e o Estudo dos Grupos e das Categorias de Idade", in M. M. Lins de Barros (org.), *Velhice ou Terceira Idade?* Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1998.

DEBERT, G.G. e SIMÕES J. A. "A Aposentadoria e a Invenção da Terceira Idade", in G. G. Debert (org.), *Antropologia e Velhice*, Col. Textos Didáticos, Campinas, IFCH, Unicamp, 1994

DEBERT, G.G. **Velhice e sociedade**. Campinas: Papirus, 1999.

DE LAURETIS, Teresa. *Alice doesn't: Feminism Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

_____. "A tecnologia de gênero". In: HOLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica cultural* Rio de Janeiro, Rocco, 1994. p. 206-242.

DEL PRIORE, M. **Corpo a corpo com a mulher**: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil. São Paulo: SENAC, 2000.

DEL PRIORE, M. Magia e medicina na colônia: o corpo feminino. In: _____. (org.). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997.

DOMINGUES, J. Gerações, modernidade e subjetividade. **Tempo Social**, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 67-89, maio de 2002.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. 3^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DURKHEIM, E. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 198

- ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Schwarcz, 2006.
- ECO, U. **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ECO, U. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- ELIAS, N. **O processo civilizador**. Uma história dos costumes. v.1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994a.
- ELIAS, N. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- ELIAS, N. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994b.
- ELIAS, N. **A solidão dos moribundos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- ESQUENAZI, J. P. Estilos e formas. In: ESQUENAZI, J. P. **As séries televisivas**. Lisboa: Texto & Grafia, 2010, p. 121-136.
- FECHTIG, A. **Menopausa** – fase da transição? São Paulo: Cultrix, 2000.
- FERRÉS, J. **Televisão e educação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 2006.
- FEUER, Jane. MTM Enterprises: an overview. In: FEUER, Jane; KERR, Paul; VAHIMAGI, Tise (Ed.). **MTM quality television**. Londres: BFI, 1984. p. 1-
- FONSECA, A. L. Mare of Easttown: Kate Winslet revela que proibiu director da série de seconder sua barriga em cena de sexo: “Não ouse!”. **Hugo Gloss**, 01 jun. 2021. Disponível em: < <https://hugogloss.uol.com.br/tv/series/mare-of-easttown-kate-winslet-revela-que-proibiu-diretor-da-serie-de-esconder-sua-barriga-em-cena-de-sexo-nao-ouse/>>.
- FOUCAULT, M. **História da sexualidade**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2011a.
- FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2011b.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis (RJ): Vozes, 2007.
- FRANKLIN, R. W. (ed.). **The Poems of Emily Dickinson**: Reading Edition. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1999.
- FLUSSER, V. **A história do diabo**. São Paulo: Annablume, 2008a.
- FLUSSER, V. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008b.

FREIRE FILHO, J. **Mídia**, estereótipo e representação das minorias. *Eco-pós*, v. 7, n. 2, 2004, p. 45-71.

GACHMAN, D. Julie Delpy diz que mulheres passam por ‘zona morta’ após idade de procriar. **The New York Times**, 6 out. 2021. Disponível em: <<https://f5.folha.uol.com.br/cinema-e-series/2021/10/julie-delpy-diz-que-mulheres-passam-por-zona-morta-apos-idade-de-procriar.shtml>>.

GIDDENS, A. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GOFFMAN, E. (1975). **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes (Trad.). Rio de Janeiro: LTC.

GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2009.

GOFFMAN, E. **Ritual de interação**: Ensaio sobre o comportamento face a face. Petrópolis: Vozes, 2011.

GOLDENBERG, Mirian. **Coroas**: corpo, envelhecimento, casamento e infidelidade. Rio de Janeiro: Record, 2008.

GOLDENBERG, Mirian. (Org.). **O corpo como capital**: estudos sobre gênero, sexualidade e moda na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Estação das Letras e Cores, 2007.

GINZBURG, Carlo. **Olhos de madeira**: nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. In: **Educação & Realidade**. jul/dez. 1997. p. 15-46. _____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARAWAY, D. Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, T. **Antropologia do Ciborgue** – as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

HEPWORTH, M.; FEATHERSTONE, M. The Male Menopause: Lay Accounts and the Cultural Reconstruction of Midlife. In: NETTLETON, S.; WATSON, J. (orgs.). **The Body in Everyday Life**. Londres: Routledge, 2005. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=OzSEAgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>> Acesso em: 4 nov 2023.

HIPPEL, W.V.; SCKAQUAPTEWA, D.; VARGAS, P. The Linguistic Intergroup Bias as an Implicit Indicator of Prejudice. **Journal of Experimental Social Psychology**, 1997.

ISER, W. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. *In*: LIMA, L. C. (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. v.2. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 955-987.

ISER, W. The Reading Process: a Phenomenological Approach. **New Literary History**, Baltimore, v. 3, n. 2, p. 279-299, 1972.

JAGGAR, A. Globalizing Feminist Ethics. **Hypatia** – Journal of Feminism Philosophy, v. 13, n. 2, 1998. Blackwell Publishing Ltda. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1111/j.1527-2001.1998.tb01223.x>> Acesso em: 9 ago 2023.

JENKINS, Henry. **Revenge of the Origami Unicorn**: the Remaining four Principles of Transmedia Storytelling. 2009. Disponível em: https://henryjenkins.org/blog/2009/12/revenge_of_the_origami_unicorn.html. Acesso em: 3 jan 2024.

JOST, F. **Compreender a televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

JOST, F. **Seis lições sobre televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

JOST, F. **Do que as séries americanas são sintoma?** Porto Alegre: Ed. Sulina, 2012.

LAZNIK, Marie-Christine. **O complexo de Jocasta**. Estudos de Psicanálise, Belo Horizonte, n. 37, p. 79-92, jul. 2012. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010034372012000100008&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 12 ago. 2019.

LE BRETON, D. **Adeus ao corpo**. Campinas: Papirus, 2003.

LE BRETON, David. A sociologia do corpo. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

LIPOVETSKY, G. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LIPOVETISKY, Gilles. A terceira mulher: permanência e revolução do feminino. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

LOURO, G. L. **Gênero, sexualidade e educação**. Uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 1997.

MACHADO, Arlindo. Pode-se falar em gêneros na televisão? **Famecos**, Porto Alegre, v. 1, n. 10, p. 142-158, 1999. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/303>. Acesso em: 4 fev 2023.

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000.

MANKOWITZ, A. **Menopausa**, tempo de Renascimento. São Paulo: Ed. Paulinas, 1987.

MAFFESOLI, M. O imaginário é uma realidade. Entrevista concedida a Juremir Machado da Silva. **Famecos**, Porto Alegre, n. 15, p. 74-81, ago 2001.

MAFFESOLI, Michel. O Espaço de Memória. Apud SCHULER, Fernando Luis; AXT, Günter; SILVA, Juremir Machado da (Orgs.). **Fronteiras do pensamento**: retratos de um mundo complexo. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2008.

MAFFESOLI, M. **O tempo retorna**: formas elementares do pós-modernidade. Rio de Janeiro (RJ): Forense Universitária; 2012.

MARTÍN-BARBERO, J. (2009a). **Cidadanias em cena**: performance, política e direitos culturais. Hemispheric institute.

Recuperado de <https://hemisphericinstitute.org/pt/enc09-academic-texts/item/679-staging-citizenship-performance-politics-and-cultural-rights.html>

MARTÍN-BARBERO, J. (2009b). Culturas/Tecnicidades/Comunicación [Documento de trabalho]. Guadalajara, México: Organización de los Estados Iberoamericanos, 2009. Recuperado de <https://www.oei.es/historico/cultura2/barbero.htm>

MARTÍN-BARBERO, J. (2009c). **Desafios políticos da diversidade**. Revista Observatório Itaú Cultural, 8, 153-159.

Recuperado de http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/itau_pdf/001516.pdf

MARTÍN-BARBERO, J. **¿Desde donde pensamos la comunicación hoy?** *Chasqui*, Quito, n. 128, p. 13-29, abr./jun. 2015.

Disponível em: <http://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/13402/1/REXTN-Ch128-02-Martin.pdf>

MARTIN, Marcel. **A linguagem Cinematográfica**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963.

MARTIN, E. **A mulher no corpo**: uma análise cultural da reprodução. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

MARTINO, L. M. S. **Comunicação e Identidade**. São Paulo: Paulus, 2010.

MEAD, Margaret. **Male and Female**. A study of the sexes in a changing world. New York: Dell Publishing, 1973.

MEAD, Margaret. **Sex and Temperament in Three Primitive Societies**. New York:: Dell Publishing., 1968.

MEYER, M. Folhetim: **Uma história**. Companhia das Letras. (1996)

MITTEL, Jason. **Narrative complexity in contemporary american television**. The velvet light trap, Austin, n. 58, p. 29-40, out. 2006.

MITTEL, Jason. **Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea**. Matrizes, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 29-52, 2012.

MITTEL, Jason. Strategies of Storytelling on Transmedia Television. In: RYAN, Marie Laure (ed.). **Storyworlds Across Media**: Towards a Media-conscious Narratology. Lincoln: University of Nebraska Press, 2014. p. 253-277.

MITTELL, Jason. **Narrative complexity in contemporary American television**. Velvet Light Trap, v. 58, p. 29-40, 2006.

MITTELL, Jason. **Television and American Culture**. Oxford University Press, USA, 2009.

MITTELL, Jason. **Lengthy Interactions with Hideous Men**: Walter White and the Serial Poetics of Television Anti-Heroes. In: Storytelling in the Media Convergence Age. Palgrave Macmillan UK, 2015a, p. 74-92.

MONTEIRO, D. **Metanóia e Meia Idade**. Treva e Luz. São Paulo: Paulus, 2008.

MORI, M.; COELHO, V. Mulheres de corpo e alma: aspectos biopsicossociais da meia-idade feminina. **Psicologia, Reflexões e críticas**, Porto Alegre, v. 17, n. 2, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/prc/v17n2/22470.pdf>> Acesso em: 10 jan 2024.

MULGAN, Geoff (Ed.). **The question of quality**. Londres: BFI, 1990.

MURARO, R. **Sexualidade da mulher brasileira**: corpo e classe social no Brasil. 5.ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

MURDOCK, M. (1990). **A jornada da heroína**, sextante, 2022.

NEWMAN, M. Z. **From beats to arcs**: Toward a poetics of television narrative. The Velvet Light trap, v. 58, n. 1, p. 16-28, 2006.
DOI: <https://doi.org/10.1353/vlt.2006.0033>.

NEWMAN, E. Conclusion – Lifetime at Thirty: Leading the Way for Television and Women. In NEWMAN, E; Witsell, E (Eds) **The Lifetime Network: Essays on “Television for Women” in the 21st Century**. McFarland, USA, 2016, p. 171-192.

OMS. **Relatório Mundial de Saúde**: pesquisa para a cobertura universal de saúde, 2013. Disponível em:

<http://apps.who.int/iris/bitstream/10665/85761/26/9789248564598_por.pdf>

Acesso: em: 6 nov 2023.

PALACIOS, S. **Climatério y menopausa**. Madrid: Mirpal, 1996.

PARKER, S. J. "Parem de dizer que assumir cabelos grisalhos me faz corajosa", diz Sarah Jessica Parker. **Revista Vogue**, 24 jun. 2022. Disponível em: < <https://vogue.globo.com/sua-idade/noticia/2022/06/parem-de-dizer-que-assumir-cabelos-grisalhos-me-faz-corajosa-diz-sarah-jessica-parker.html>>.

PERROT, M. **As mulheres e a história**. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1995.

PERROT, M. **Os excluídos da História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

PERROT, M. **Mulheres públicas**. São Paulo: Unesp, 1998.

PERROT, M.; DUBY, G. (orgs.). **História das mulheres: a antiguidade**. v.1. Porto: Afrontamento, 1990.

PERROT, M.; DUBY, G. (orgs.). **História das mulheres no ocidente: o século XX**. v.5. Porto: Afrontamento, 1994.

PERROT, M. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2008

PERROT, M. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2012.

PIGLIA, R. **Crítica y Ficción**. Barcelona: Debolsillo, 2014.

RUBIN, Gayle. "The Traffic in Women: Notes on the 'political economy' of sex." In: R. Reiter (ed.), *Toward an Anthropology of Women*, New York: Monthly Review Press, 1975, pp.:157-210. [Traduzido para o português e publicado por SOS Corpo e Cidadania]

RHIMES, S. Bridgerton é série sobre mulheres 'complexas', afirma Shonda Rhimes. **Rolling Stone**, 24 mar. 2022.

Disponível em: < <https://rollingstone.uol.com.br/cinema/bridgerton-e-serie-sobre-mulheres-complexas-afirma-shonda-rhimes/>>

ROBERTS, Celia. **Messengers of Sex: Hormones, biomedicine and feminism**. New York, Cambridge University Press, 2007.

RUCHNER, J. B.; HURLEY, M. Off-Target Verbosity Evokes Negative Stereotypes of Old Adults. **Journal of Language Social Psychology**, 2000.

RUGGIERO, K. The Personal Group Discrepancy: Extending Allport's Analyses of Targets. **Journal of social issues**, 1999.

RUGGIERO, K. **Televisão e psicanálise**. São Paulo: Ática. 1985.

SALER, Michael. **As If**: modern enchantment and the literary prehistory of virtual reality. Oxford: Oxford University Press, 2012.

SAFFIOTI, H. **Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero**. Cadernos Pagu, Campinas, v. 16, p. 115-136, 2001.

SAFFIOTI, H. **Gênero, Patriarcado e Violência**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2011.

SAFFIOTI, H. Rearticulando gênero e classe social. *In*: COSTA, A; BRUSCHINNI, C. (orgs.). **Uma questão de gênero**. São Paulo: Rosa dos Tempos/ Fundação Carlos Chagas, 1992.

SAFFIOTI, Heleieth. “A ontogênese do gênero”. *In*: STEVENS, Cristina; SWAIN, Tania. (Orgs.). **A construção dos corpos: perspectivas feministas** Florianópolis: Editora Mulheres, 2008. p. 149-181.

SAFFIOTI, Heleieth. “Entrevista com Heleieth Saffioti”. [Entrevista cedida a] Natalia Pietra Méndez. **MÉTIS: história & cultura**, Caxias do Sul, v. 9, n. 18, p. 275-294, jul./dez. 2010b.

SCRIBANO, A. Una aproximación conceptual a la moral del disfrute Normalización, consumo y espectáculo. **Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, v. 12, n. 36, 2013.

SCRIBANO, A. **Cuerpo(s), Subjetividad(es) y Conflicto(s)** Hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica. Buenos Aires: Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad – CICCUS, 2009. Disponível em: <<http://bvsde.org.ni/clacso/publicaciones/Scribano.%20Figari.pdf>> Acesso em: 5 out 2023.

SCRIBANO, A. **Teoría social, cuerpos y emociones**. Buenos Aires: Estudios Sociológicos, 2013.

SENNETT, R. **La corrosión del carácter**: las consecuencias personales del trabajo em el nuevo capitalismo. Barcelona: Anagrama, 2005.

SENNETT, R. **O declínio do homem público**. As tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SENNETT, R. **The Fall of Public Man**. Londres: Penguin Books, 2002.

SCOTT, J. **Cidadã paradoxal**: as feministas francesas e os direitos do homem. Florianópolis: Mulheres, 2002.

SCOTT, J. **Gênero e histórias**. México: Fondo de cultura economica, 2008. Colección historias.

SCOTT, J. Gênero, uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, v. 20, jul-dez. 1995.

SCOTT, J. História das mulheres. In: BURKE, Peter (org.). **A escrita da história**. São Paulo: Ed. Unesp, 1991.

SCOTT, J. **Preface a gender and politics of history**. Cadernos Pagu, no. 3, Campinas/SP 1994.

SCOTT, J. “**Gênero**: Uma Categoria Útil para a Análise Histórica.” Traduzido pela SOS: Corpo e Cidadania. Recife, 1990

SCOTT, J. **El problema de la invisibilidad**. In. ESCANDÓN, C.R. (Org.) Gênero e História. México: Instituto Mora/UAM, 1989.

SMITH, M. **Engaging characters**: Fiction, emotion, and the cinema. Oxford: Clarendon Press, 1995.

SMITH, M. **Gangsters, Cannibals, aesthetes, or apparently perverse allegiances**. Passionate views: Film, cognition, and emotion, 1999, p. 217-38.

SODRÉ, M. **A ciência do Comum** (Notas para o método comunicacional). Petrópolis: Vozes, 2014.

SODRÉ, M. **Televisão e psicanálise**. São Paulo: Ática, 1985.

TEVES, N.(org.).O imaginário social e educação. Rio de Janeiro: Gryphus; Faculdade de educação da UFRJ , 1992.

TODOROV. **Tipologia do romance policial**. In: _____. Poética da Prosa. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 63-77.

WINSLET, K. Sem filtro: Kate Winslet fala sobre idade e trabalho na série de sucesso ‘Mare of Easttown’. **Nova Mulher**, 03 jun. 2021. Disponível em: <<https://www.novamulher.com/entretenimento/2021/06/03/sem-filtro-kate-winslet-fala-sobre-idade-e-trabalho-na-serie-de-sucesso-mare-of-easttown.html>>.

WOLF, Mark J. P. **Building imaginary worlds**: the theory and history of subcreation. New York: Routledge, 2012.

WOLTON, D. **L’Eloge du Grand Public**. Une théorie critique de la télévision : Paris, Flammarion, 1990

WOLTON, D. **Elogio do Grande Público**. Uma Teoria Crítica da TV. São Paulo: Ática, 1996.

WOLTON, D. **Pensar a comunicação**. Brasília: Editora UNB, 2004.

WOOLF, Virginia. **O status intelectual da mulher**. Trad. Patrícia Freitas Camargo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.