

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
DOUTORADO EM EDUCAÇÃO
LINHA DE PESQUISA: ENSINO, APRENDIZAGEM E FORMAÇÃO DE
PROFESSORES**

**REPRESENTAÇÕES SOCIAIS SOBRE AS FEMINILIDADES NA
SÉRIE *COISA MAIS LINDA*: ENTRE ESTEREÓTIPOS E
RESISTÊNCIAS**

RIZIA FERRELLI LOURES LOYOLA FRANCO

**MARINGÁ
2022**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: EDUCAÇÃO
LINHA DE PESQUISA: ENSINO, APRENDIZAGEM E FORMAÇÃO DE
PROFESSORES**

**REPRESENTAÇÕES SOCIAIS SOBRE AS FEMINILIDADES NA SÉRIE *COISA
MAIS LINDA*: ENTRE ESTEREÓTIPOS E RESISTÊNCIAS**

Tese apresentada por Rizia Ferrelli Loures Loyola Franco, ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Maringá, como um dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Educação.

Linha de Pesquisa: Ensino, Aprendizagem e Formação de Professores.

Orientadora:

Prof^a. Dra.: Geiva Carolina Calsa

MARINGÁ
2022

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

F825r Franco, Rizia Ferrelli Loures Loyola
Representações sociais sobre as feminilidades na Série Coisa mais linda : entre estereótipos e resistências / Rizia Ferrelli Loures Loyola Franco. -- Maringá, PR, 2022. 200 f.color., figs.

Orientador: Prof. Dr. Gelva Carolina Calsa.
Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2022.

1. Feminilidades. 2. Educação. 3. Pedagogias culturais. 4. Análise do discurso. 5. Representações sociais. I. Calsa, Gelva Carolina, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Educação. III. Título.

CDD 23.ed. 401.41



Universidade Estadual de Maringá

Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Educação
Mestrado e Doutorado em Educação



ATA DE DEFESA PÚBLICA DE TESE DE DOUTORADO

1. Nome do(a) Aluno(a): RIZIA FERRELLI LOURES LOYOLA FRANCO.
2. Área de Concentração: EDUCAÇÃO.
3. Título da Tese: REPRESENTAÇÕES SOCIAIS SOBRE AS FEMINILIDADES NA SÉRIE COISA MAIS LINDA: ENTRE ESTEREÓTIPOS E RESISTÊNCIAS.
4. BANCA DA DEFESA PÚBLICA DE TESE:

Prof.^(a) Dr.^(a) GEIVA CAROLINA CALSA – Orientador(a) – UEM;
Prof.^(a) Dr.^(a) MARTA REGINA FURLAN DE OLIVEIRA – UEL;
Prof.^(a) Dr.^(a) MARIANA COSTA DO NASCIMENTO – IFPR/Pitanga;
Prof.^(a) Dr.^(a) FABIANE FREIRE FRANÇA – UEM;
Prof.^(a) Dr.^(a) ANA CARLA VAGLIATI – Egresso PPE/UEM.
5. Data: 30/03/2022.
Horário: 14:00.
Local: Webconferência – <https://meet.google.com/wqs-qvut-gor>
6. Resultado: APROVADO(A)
 REPROVADO(A)
7. Observações: Defesa pública de Tese de Doutorado realizada com participações por webconferência, conforme previsto na Portaria nº 001/2020-PPE/UEM, em conformidade com a Portaria CAPES nº 36, de 19 de março de 2020, Portaria nº 122/2020-GRE/UEM e Ato Executivo nº 004-2020-GRE/UEM.

Maringá-PR, 30/03/2022.

Assinatura do(a) Orientador(a)

Geiva C. Calsa

Maria Luisa Furlan Costa

Prof.^a Dr.^a Maria Luisa Furlan Costa
Coordenadora do PPE/UEM

Assinatura da Coordenação

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, exemplo de feminilidade, sabedoria e pesquisadora, diva Geiva, à banca de professoras, Ana Carla, Fabiane, Mariana e Marta pela leitura atenciosa e contribuições fundamentais para meu aprimoramento como pesquisadora. À minha família Loyola Franco, Ferrelli Loures e Pelusci, pelo incentivo ao estudo, ao investimento na minha formação, viagens, exemplos de professores e conversas; ao Rafael que continua com a luz, a groselha e agora com os passeios pelos diversos meios de transporte; aos eternos amigos do Road Hunter (Paulo, Hugo e Carioca) e Os Democráticos (Maringá e Joinville).

Ao parceiro da caminhada Felipe que nessa trajetória começou filosofia e formou-se em matemática; Ao Guilherme Mofinho que traduziu o meu resumo em uma noite. Aos amigos e amigas que acompanharam minha árdua jornada pessoal, acadêmica e profissional desde a graduação em Moda em Cianorte – PR e que trabalhamos na estamperia; aos que conheci em São Paulo na pós em Gestão de Relacionamento; aos que convivi durante a graduação de História e Pedagogia que depois tive o prazer de trabalhar na mediação do curso e dos estágios EAD.

Aos professores e professoras que me acolheram e me desafiaram a ser uma pesquisadora no mestrado em Ciências Sociais na UEM; aos colegas e professores do Doutorado em Educação, principalmente ao Marcos pela amizade e a Rosana pelo GEPAC, aos professores e colegas de trabalho do colégio Dom Bosco, principalmente ao grupo Eclipse nas manhãs da alegria e aos amigos que participaram da Grama com direito a piqueniques, churrascos e barbearia.

Aos meus amigos e colegas de trabalho do Departamento de História da Universidade Estadual de Maringá, principalmente ao coordenador do curso professor José Carlos pela tranquilidade, aos professores do curso de Artes Visuais, principalmente ao coordenador Vinícius Stein e o professor João Baliscei. Ao secretário do PPE, Hugo, pela atenção e cuidado no presencial e no remoto. Aos meus alunos e alunas da Educação Básica e do Ensino Superior pelas suas existências, conversas e desafios vividos e compartilhados para uma vida mais digna e que seja (re)contada, (re)encantada e (re)construída. Sem vocês, eu nada seria!

FRANCO, Rizia Ferrelli Loures Loyola. **Representações sociais sobre as feminilidades na série *Coisa mais Linda***: entre estereótipos e resistências. 200 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Maringá. Orientadora: (Geiva Carolina Calsa). Maringá, 2022.

RESUMO:

Representações sociais sobre as feminilidades presentes em artefatos culturais midiáticos desestruturam estereótipos do feminino diante das mudanças sociohistóricas que atravessam as configurações de gênero, classe social, etnia e sexualidade. Em nossa pesquisa, fundamentada na Teoria das Representações Sociais e nos Estudos de Gênero, objetivamos problematizar as representações sociais sobre as feminilidades evidenciadas pelas protagonistas Malu, Adélia, Thereza e Lígia da série brasileira *Coisa mais Linda* (1ª. e 2ª. temporadas) veiculada pelo serviço sob demanda *Netflix*. Delineada como pesquisa qualitativa e documental com auxílio do método de Análise de Conteúdo, analisamos as representações sociais encontradas nas verbalizações das personagens sob uma perspectiva processual. As representações encontradas foram organizadas em duas grandes categorias: a primeira denominada Feminilidades Cidadãs subdividida em Autonomia e Independência; Sororidade; e Descobertas da Sexualidade; a segunda, Estereótipos de Gênero subdividida em Recato e Amor Romântico; Chefe de Família; e Antisororidade. Da categoria Estereótipos de Gênero fazem parte as representações ancoradas em estereótipos da mulher como esposa e mãe que associa sua função social ao espaço privado do casamento, da maternidade e da casa, bem como à subordinação ao desejo do outro, o homem. Da categoria Feminilidades Cidadãs fazem parte as representações sociais que expressam movimentos de resistência aos estereótipos de feminino ancoradas na busca pela autonomia e independência intelectual, financeira, afetiva e sexual das mulheres, bem como a expressão de seus próprios desejos. A presença e convivência das duas categorias nas representações sociais sobre as feminilidades manifestadas nas verbalizações de cada uma das protagonistas sugere o estado de polifasia cognitiva de seu sistema simbólico. Nossa hipótese é de que esse estado de polifasia cognitiva inclui representações sociais sobre as feminilidades conflitantes, contraditórias e antagônicas em uma mesma personagem evidencia os movimentos sociais de manutenção e de resistência aos estereótipos femininos sexistas e burgueses. Concluímos que, ao revelar as lutas e conquistas identitárias dos movimentos feministas que preconizam a experiência e a vivência de formas alternativas de exercer as feminilidades, os artefatos culturais como a série analisada torna-se um aliado importante no processo educativo do gênero e da sexualidade. Portanto, a série pode ser considerada um artefato com potencial para o exercício de uma pedagogia cultural tanto em processos educativos formais como informais com vistas à problematização das feminilidades contemporâneas.

Palavras-chave: Educação; Representações Sociais; Feminilidades; Pedagogias Culturais.

FRANCO, Rizia Ferrelli Loures Loyola. **Social Representations of the femininities in the show *Coisa mais Linda***: between stereotypes and resistances. 200 f. Thesis (Doctorate in Education) – State University of Maringá. Supervisor: (Geiva Carolina Calsa). Maringá, 2022.

ABSTRACT:

The social representations of femininity circulated in cultural media artifacts reproduce female stereotypes as alternatives to femininity in the face of socio-historical changes in gender, social class, ethnicity, and sexuality sets. This thesis, grounded in Social Representation Theory and Gender Studies, aims to analyze the social representations of femininity of the protagonists Malu, Adélia, Thereza and Lígia in the Brazilian show *Coisa mais Linda* aired by the streaming service *Netflix*. The specific objectives were to investigate the anchorage and objectification of social representations of femininity presented in the show; verify the orbits between the social representations of the characters' femininity; and ascertain the possibility of contradictions and antagonisms present in the symbolic system of the protagonists. The research was made as documental with the aid of the Content Analysis method. We investigated the social representations of the femininities that emerged from the verbalization of the protagonists during the first and second seasons of the show. These representations were organized in two categories and divided into subcategories. The first category, denominated Citizen Femininities, comprised by the subcategories Autonomy and Independence; Sorority; and Sexuality Discoveries. The second category, entitled Gender Stereotypes, comprised by the subcategories Modesty and Romantic Love; Head of the Family; and Anti sorority. From the analysis of the social representations that were revealed in the Citizen Femininity category, we found resistant femininities present in the protagonists' lines that amplified the crystalized feminine representations intertwined in the stereotypes of wife and mother that associate women with marriage, maternity and the private space as housewives and subordinates to men's wishes. The protagonists' search for intellectual, financial and sexual autonomy expressed by dignifying and paid jobs outside of the home, the combat of violence against women, divorce, abortion and the search for pleasures were identified and objectification of these social representations of resistant femininity. These amplified social representations find themselves anchored in the new woman's stereotype, correspondent to the second wave that points to white and middle class women; in the strong woman stereotype, which overcomes adversities arising from gender overlaps, ethnicity, social class, occupations and family formation, anchored in the third wave; the stereotype of the successful female anchored in the post-feminism that invisibilizes the victories of the social movements for sexual liberty and financial independency, as well as the media's utilization for sexual abuse reports anchored on the fourth feminist wave. We found the cognitive polyphasia of the characters by the plasticity and multiplicity of the representations of femininities.

KEYWORDS: Education; Social Representation; Femininities; Cultural Pedagogy.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Tela do monitor dividida para transcrição	95
Figura 2 – (re)organização das unidades de registro	96
Figura 3 – Abertura da série <i>Coisa mais Linda</i> (2019)	97
Figura 4 – Malu discutindo com seu pai	105
Figura 5 – Malu servindo um copo de whisky	106
Figura 6 – Casamento entre Adélia e Capitão	120
Figura 7 – Adélia priorizando sua vida	123
Figura 8 – Adélia e sua feminilidade	128
Figura 9 – As protagonistas comemorando a liberdade	134
Figura 10 – Adélia questionando suas escolhas para Malu	136
Figura 11 – Thereza reorganizando sua carreira	144
Figura 12 – Thereza datilografando	146
Figura 13 – Lígia pedindo o apoio de Thereza	147
Figura 14 – Lígia e Thereza comemorando a amizade	149
Figura 15 – Thereza e Helô conversando	150
Figura 16 – Lígia representando a esposa perfeita	158
Figura 17 – Lígia compartilha suas marcas com as protagonistas	160
Figura 18 – Malu, Thereza e a sororidade entre as protagonistas	168

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AC	Análise de Conteúdo
AI-5	Ato Institucional nº 5
BDTD	Biblioteca Digital de Teses e Dissertações
CAP	Capitão
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CNPQ	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
DR	Discussão de relacionamento
T1E1	Cena na primeira temporada no primeiro episódio
GEPAC	Grupo de Estudos de Pesquisa em Psicopedagogia, Aprendizagem e Cultura
INTERCOM	Compresso Brasileiro de Ciências da Comunicação
LGBTQIA+	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queers, Intersexo, Assexuais e demais orientações sexuais e identidades de gênero
ONG	Organizações Não-Governamentais
ONU	Organização das Nações Unidas
RS	Representações Sociais
SCIELO	<i>Scientific Electronic Library on line</i>
TRS	Teoria das Representações Sociais
TV	Televisão
UEM	Universidade Estadual de Maringá
VOD	Vídeo on Demand

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E MEDIAÇÕES: (RE)PRODUÇÕES DE ESTEREÓTIPOS E RUPTURAS FEMINISTAS	23
2.1. Ancoragem, objetivação e polifasia cognitiva	28
2.2. Estereótipos de gênero e movimentos feministas.....	33
2.3. Estereótipos e fissuras das feminilidades na mídia.....	36
3. FEMINILIDADES ENTRE ESTEREÓTIPOS, LIBERADAS E CIDADÃS	59
3.1. Lutas por direitos civis, sociais e políticos: a primeira onda.....	60
3.2. Liberais e radicais: a segunda onda.....	69
3.3. Complexidade e democracia: a terceira onda.....	79
3.4. Feminilidades libertadas e empoderadas: a quarta onda.....	84
4. REPRESENTAÇÕES SOCIAIS ENTRE ÓRBITAS: METODOLOGIA E RESULTADOS	92
4.1. As representações sociais sobre as feminilidades das protagonistas.....	98
4.1.1. Malu entre órbitas	102
4.1.2. Adélia entre órbitas	117
4.1.3 Thereza entre órbitas	139
4.1.4 Lúgia entre órbitas	155
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	172
REFERÊNCIAS	168
ANEXOS	196

1. INTRODUÇÃO

Na contemporaneidade, os estudos sobre as identidades de gênero que circulam na mídia continuam a provocar reflexões nas vivências e na academia. Segundo Tais Ferreira (2017), tanto as novelas, teatros, seriados e séries ocupam grande parte da programação de canais televisivos abertos ou fechados e influenciam as representações de gênero e sexualidade. Nesse sentido, investigar as relações entre os gêneros e as suas representações na mídia é importante na medida em que possibilita tornar visível protagonismos e temáticas que as mulheres enfrentam nas lutas, conquistas, entraves e direitos, tanto na educação brasileira, quanto em suas práticas na sociedade.

Por esse motivo, em nossa pesquisa escolhemos como tema as representações sobre as feminilidades na mídia televisiva, em particular, na série *Coisa mais Linda*, com a primeira temporada disponibilizada em 2019 e a segunda temporada veiculada em 2020 pelo serviço de *streaming Netflix*. Elegemos o termo “feminilidades” pela abrangência de diversas teorias, contextos e vivências de ser mulher. Diante dessa perspectiva, a expressão “feminino” englobou as perspectivas naturalizadas sobre as relações sociais que não consideram os processos culturais na constituição das identidades de gênero.

Nesse contexto, em relação às identidades de gênero na mídia, um dos filmes de que me lembro da infância e que abordam várias expressões sobre as feminilidades é *Uma Linda Mulher*, de 1990, dirigido por Garry Marshall e protagonizado por Julia Roberts e Richard Gere. Recordo-me da protagonista que lutava por sua vida trabalhando como profissional do sexo e procurava seguir alguns estereótipos de gênero em cada contexto que vivenciava. Ademais, lembro-me de sua irreverência quando entrou em uma loja, na qual não tinha sido atendida por causa de sua aparência, e que, em um determinado momento – em que ela se apresentava com um vestido mais sofisticado e um comportamento esperado para aquele recinto –, foi bem atendida pela vendedora.

Lembro-me das mudanças provocadas nas representações sobre as feminilidades expressas pela protagonista ao manter um relacionamento estável com

um homem e não um casamento convencional. Todavia, questionava-me se poderia ter um final diferente se procurasse estudar, continuar com sua profissão de garota de programa ou escolher outros caminhos. Ao comentar esse filme, Douglas Kellner (2001) constata que as transformações na aparência, no que tange à beleza, vestuário e elegância são fundamentais para uma mulher conquistar um homem e ser legitimada nas sociedades contemporâneas.

Douglas Kellner (2001), Wânia Ribeiro Fernandes e Vera Helena Ferraz de Siqueira (2010) consideram que o cinema como um espaço de entretenimento capaz de propagar e naturalizar estereótipos de comportamentos para mulheres e homens, assim como, paradoxalmente, renovar e ampliar essas representações. Por essa razão, considero que o filme *Uma Linda Mulher*, de 1990, pode ter marcado tanto a minha formação de identidade de gênero, quanto a de outras mulheres, ao colocar em dúvida convicções sobre gênero, sexualidade fora do casamento convencional e novas possibilidades de vivências. Como assinala Kellner (2001), os produtos culturais interpelam os indivíduos em suas certezas e verdades, por meio de suas imagens, sons e representações. De acordo com o autor, o caráter das mídias ensina, molda e estimula desejos e necessidades ao desencadear o consumo de bens em uma estreita interdependência do sistema capitalista de produção e da sociedade burguesa.

Shirley R. Steinberg (1997), designa as representações de infância difundidas por desenhos animados e livros que contam “estórias” sobre reinos, fantasias e heróis, as quais definem modos de como ser menina e como ser menino. A autora emprega o termo “pedagogia cultural” para nominar os processos pedagógicos desses artefatos culturais que envolvem os desejos dos indivíduos e que constroem suas identidades. O conceito de pedagogia cultural explicita essa condição educativa e formadora das mídias tradicionais e brinquedos, bem como as mídias, serviços de *streaming*, audiovisuais, entre outros suportes. Direcionada mais especificamente aos comportamentos das mulheres, dedicamos a pesquisa a investigar (re)produção de representações e identidades de gênero e sexualidade.

Diante dessas considerações, nesta pesquisa, nos propusemos o seguinte problema: quais representações sociais sobre as feminilidades se manifestam na

série *Coisa mais Linda?* Como objetivo da pesquisa, definimos problematizar as representações sociais sobre as feminilidades das protagonistas Malu, Adélia, Thereza e Lígia na série brasileira *Coisa mais Linda* (2019 - 2020) veiculada pelo serviço de *streaming Netflix*.

Como objetivos específicos, tivemos investigar as ancoragens e objetivações das representações sociais sobre as feminilidades presentes na série; discutir as relações entre as representações sociais sobre as feminilidades e os movimentos feministas; relacionar os estereótipos de feminino e as lutas feministas para a ampliação de representações sociais sobre feminilidades; verificar as representações sociais sobre as feminilidades propostas pelas ondas dos movimentos feministas; problematizar as contradições e antagonismos presentes nas representações sociais das protagonistas sobre as feminilidades.

As hipóteses da pesquisa é que as representações sociais sobre as feminilidades circulam entre uma multiplicidade de manifestações sócio-históricas, ou seja, construções de diferentes períodos para reconstruir o Rio de Janeiro e São Paulo entre a virada de 1950 para 1960, localidades e período retratado na série, respectivamente. Para atender a esses objetivos delineamos a pesquisa como documental ao definir as duas temporadas da série como seu *corpus* de análise. Como referenciais teóricos, optamos pelos Estudos de Gênero e Teoria das Representações Sociais com alguma tradição de integração conceitual e metodológica.

Desde a minha primeira graduação, em Moda pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), em 2008, continuo vinculada aos estudos sobre a História das Mulheres e das feminilidades. Em meu mestrado, no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da mesma instituição¹, pesquisei sobre o vestuário guardado por mulheres e que foram representativos para a compreensão dos valores sociais

¹ O uso da primeira pessoa do singular foi dedicada à pesquisadora do doutorado. A segunda pessoa do plural refere-se à orientadora e a orientanda. Título da dissertação *O Vestuário como Cultura Material: costurando a memória e a construção de si das mulheres em Maringá - Paraná*. Uma das participantes destacou-se das demais por escolher estudar e trabalhar primeiro para, posteriormente, oficializar a relação amorosa pelo casamento. No sacramento realizado na igreja, casou-se com um vestido preto ornamentado com flores coloridas, ancorado nos movimentos para a emancipação da mulher. Essa participante, diferente das outras, continuou os estudos após o matrimônio na década de 1970, procurou cargos de chefia, elaborou seu próprio negócio em uma cidade que não tinha relacionamentos, valorizava o trabalho fora de casa e a educação como uma forma de independência.

como a marcação da cintura fina como feminino e o sonho do casamento perfeito para toda a vida. Nesta pesquisa, verifiquei que, entre os anos de 1950 e 1960, no Brasil, as características valorizadas pelas e para as mulheres, reunidas no conceito de feminilidade, resumiam os atributos propostos por Bassanezi (1997), como doçura, pureza, maternidade e definidos nas relações tradicionais de mães, donas de casa e esposas, bem como de delicadeza e de fragilidade, as quais expressavam-se por meio de seus vestuários. Essas características, aprendidas na educação familiar e escolar, contribuíam para que as mulheres assegurassem que sua aparência e corpo, especialmente por meio do vestuário, as evidenciassem da forma socialmente aceita.

Outra constatação de minha pesquisa foi a veiculação de mudanças comportamentais circuladas pelo cinema e novelas. As mulheres assistiam esses artefatos culturais midiáticos, copiavam o estilo do vestuário e os levavam às costureiras ou costuravam seus próprios *looks* (FRANCO, 2014). Essas práticas reforçam o quanto as narrativas das diferentes formas de mídia favorecem o entrelaçamento das esferas públicas e privadas (SILVERSTONE, 2014).

Em minha segunda graduação, licenciatura em História, em 2015, continuei os estudos sobre a História das Mulheres, mais especificamente no Brasil. No mesmo ano, ao exercer a docência em uma instituição privada de Ensino Superior na área de Ciências Humanas e Sociais, desenvolvi atividades que demonstravam as dificuldades das mulheres em se desvencilhar das funções sociais a que estão designadas. Em uma dessas atividades, as alunas puderam escolher as atribuições que gostariam de realizar e várias perceberam como suas famílias e outros grupos influenciavam e definiam suas escolhas, desde as pequenas decisões do cotidiano até relações amorosas, como namoros, casamentos, estudos e profissão. Durante essa atividade, uma das alunas me perguntou: “Professora, você é feminista?” E eu não soube o que responder. Com essa questão repercutindo em meus pensamentos, iniciei o doutorado, em 2018, na área da Educação ao idealizar a continuidade de minhas investigações sobre o que é ser mulher na atualidade.

Ao nos amparar em Guacira Louro (2016), inferimos que as mulheres experimentam diversas feminilidades diferentes do feminino conservador e que, em muitas vezes, não são legitimadas como “mulheres de verdade”. Retomamos um

estudo de Robert W. Connell (1995), no qual desenvolveu o argumento de que a “feminilidade hegemônica” era subordinada à “masculinidade hegemônica” e que consideramos como o estereótipo de feminino em nossa pesquisa. Esse masculino, por sua vez, correspondia a que dominava as demais formas de existir e relacionava-se à heterossexualidade e ao homem branco (GIDDENS, 2001; SILVA, 2010), com instrução formal, cristão, que fazia parte dos grupos mais abastados economicamente (SILVA, 2010), como também valorizava o casamento e o trabalho (GIDDENS, 2001).

Diferentemente dessa visão binária entre feminino e masculino, Diana Crane (2008) questiona se poderíamos abordar uma única construção do feminino, considerado como um padrão para as mulheres no século XIX. Um de seus argumentos é que, atualmente, as feminilidades são conflitantes, desde a liberdade da sexualidade proposta pelos anos 1960. Diante das mudanças comportamentais, as mulheres procuram feminilidades que não sejam desvalorizadas, hierarquizadas e que as interações sociais não sejam baseadas em relações de poder no trabalho, na família, na vida pública ou na política para sua autonomia (ALVES; PITANGUY, 1991).

Nesse processo de construção das identidades de gênero, entre o feminino e novas feminilidades, os diferentes artefatos culturais midiáticos contribuem para a circulação de padrões de beleza, sexualidades, relações familiares entre outras. A pesquisa de Fernanda Castilho (2015) corrobora essas conclusões ao acrescentar que o casamento continua o ideal das protagonistas das novelas brasileiras, enquanto as vilãs acabam solteiras, como uma forma de punição. Apesar disso, na contemporaneidade, começa a ocorrer a expressão de feminilidades relacionadas ao divórcio e a liberdade sexual a partir dos anos 1970.

A partir dessas desigualdades profissionais, acadêmicas, sociais e de âmbito privado entre os gêneros, buscamos investigar o estado da produção científica brasileira sobre os temas mulheres, feminilidades e mídias. Para isso, realizamos uma revisão nos bancos de dados da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD), na *Scientific Electronic Library on line* (SCIELO), no Banco de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e nos anais do Seminário Fazendo Gênero.

Na revisão selecionamos o período de 2000 a 2021 para analisar as representações sociais sobre as feminilidades na virada do século XX para o XXI, ou seja, desde a mudança do milênio até a atualidade. O objetivo foi observar a possível ampliação das representações sobre as feminilidades neste novo século. Utilizamos como palavras-chave combinações das seguintes expressões: mulheres, feminilidades, feminino, gênero, representação, representações, feminista, mídia e séries televisivas. Foram lidos e descartados ou mantidos os trabalhos com títulos compatíveis aos temas. Depois, verificamos os resumos dos trabalhos mantidos na revisão. Após isso, realizamos uma leitura flutuante desses trabalhos para sua seleção e uma leitura integral dos textos. Foram descartados os trabalhos que não relacionavam as feminilidades com a mídia.

Deste processo de seleção restaram 63 pesquisas, as quais foram lidas integralmente e, posteriormente, a partir dessa primeira revisão, apresentamos quatro trabalhos que abordam representações sobre as feminilidades na mídia, articuladas com relações de gênero, História das Mulheres ou Estudos Feministas. As demais pesquisas foram descartadas por apresentar somente as feminilidades sem as relações com os artefatos culturais midiáticos ou sem contribuições para novas pesquisas sobre produções que circularam nacionalmente. Ana Carolina D. Escosteguy (2018), no artigo *Apontamentos sobre a Formação de uma Crítica Feminista de Mídia no Brasil*, teve como resultados a constatação de poucos os estudos que vinculam a mídia com viés feminista no Brasil. Algumas pesquisas são sobre os estereótipos e representações sobre as mulheres na mídia. As considerações finais do trabalho direcionam que próximas pesquisas realizem análises sobre a mídia com Estudos Feministas e que desenvolvam uma revisão sistemática sobre esse conteúdo para a formação de uma crítica feminista de mídia brasileira.

Thais Botrel Reis (2017) em sua dissertação *A Mulher e o Cinema: representação feminina no mercado cinematográfico brasileiro* estudou as representações de mulheres em filmes brasileiros *Que Horas Ela Volta?*, de 2015, e *S.O.S. Mulheres ao Mar*, de 2014. No primeiro filme, a autora evidenciou que as protagonistas eram mulheres e que não foram objetificadas sexualmente nas narrativas, cenas e enquadramentos, como na maioria de outras películas do cinema. No segundo, as mulheres foram representadas de modo superficial e seu

cotidiano era em torno de relacionamentos com homens ou lutavam para conquistá-los. Nas considerações finais, a autora evidencia na pesquisa o empoderamento, termo que remete às escolhas das mulheres quanto ao seu corpo, filhos, casamento, profissões e vestuário relacionados à participação na sociedade, cultura e na política que podem ser diferentes das normas estabelecidas pela sociedade fundada por valores masculinos.

Rosa Maria Bueno Fischer (2001), no artigo *Mídia e Educação da Mulher*: uma discussão teórica sobre modos de enunciar o feminino na TV discutiu sobre a subjetividade da mulher elaborada na mídia televisiva. Para a autora, existem vários discursos construídos em relações sociais desiguais de poder que afirmam feminilidades construídas na e pela mídia como ser mãe, a sedução e o cuidar do corpo. Nas considerações finais, a autora elucida novas pesquisas sobre os processos pedagógicos da mídia que abordem os cruzamentos entre o público e o privado no âmbito das relações de gênero, principalmente os modos de construção de feminilidades na mídia. Ainda possibilita pensar em outras possibilidades de feminilidades construídas nas diferenças entre as mulheres na sociedade.

Márcia Rejane Postiglioni Messa (2006), na dissertação *As Mulheres só Querem ser Salvas: Sex and the City e o pós-feminismo* teve como objetivo investigar as representações sobre as mulheres no seriado *Sex and the City*, de 1998, e como mulheres analisaram as representações de feminilidade veiculadas nesse programa. Uma das atrizes envolvidas no programa ressaltou que o seriado não teve uma proposta feminista. Apenas um episódio explicitou o movimento feminista e a possibilidade de escolhas na construção das feminilidades na atualidade. As considerações finais inserem que essas ações das mulheres representadas fazem parte do movimento pós-feminismo que individualizam as escolhas propiciadas pelos feminismos.

Essas pesquisas nos levaram a nos perguntar sobre a existência de séries televisivas brasileiras ou que foram veiculadas no Brasil com atuação de mulheres protagonistas. Encontramos algumas respostas no artigo de Carla Silva Machado e Mirna Juliana Santos Fonseca (2018), *Representações do Gênero Feminino nos Filmes mais Vistos nos Cinemas Brasileiros em 2015*: quando a representatividade pode levar ao empoderamento. Neste ano, mesmo com a maioria de público

composto por mulheres, dos 20 filmes mais assistidos no cinema pelos brasileiros, apenas três contavam com mulheres protagonistas. Nas considerações finais do artigo, as autoras evidenciam que faltam representações sobre as mulheres fora de estereótipos, os quais ressaltam as qualidades de beleza e funções de mães, esposas e boas donas de casa para uma sociedade mais democrática e plural.

Resultado semelhante foi encontrado por Fernanda Friedrich (2015), no artigo *As Mulheres Seriadas: uma breve análise sobre as protagonistas femininas nas séries brasileiras de comédia*. A autora ressalta que poucas mulheres consideradas como fortes nos programas não possuem relações amorosas. Diferentemente das representações dos homens, as representações sobre as feminilidades pouco se vinculam a carreira profissional como sucesso. Embora, a maioria da audiência seja composta por mulheres, os homens possuem maior representatividade e representações diversificadas nas séries televisivas de comédia.

Em outra pesquisa com resultados similares, Ivya Alves (2017), no artigo *Representações de Mulheres em Sitcoms: neoconservadorismo (mulheres em séries, 19)*, analisou que as séries estadunidenses modificaram representações sobre as mulheres com discursos conservadores sobre as feminilidades, principalmente ao evidenciar as solteiras, na faixa dos trinta anos, profissionalmente estáveis e que procuravam um homem para o casamento. A autora denomina essas mulheres como as herdeiras do *backlash*, as quais desconsideram as lutas feministas para os direitos e escolhas conquistados socialmente. Essa expressão é usada para designar a invisibilidade dos movimentos feministas para os direitos civis, sociais e políticos para os indivíduos.

Após esse primeiro levantamento de pesquisas, constatamos que as mulheres são representadas além da objetificação para o deleite masculino, como também procuram relacionamentos amorosos em suas vivências calcadas em valores como a maternidade e o cuidado com a família. A constatação de pesquisas sobre o empoderamento e movimentos feministas culminaram que, em uma segunda revisão, outras análises poderiam questionar sobre a influência desses movimentos sociais para as identidades de gênero e de sexualidade.

Diante das pesquisas da primeira revisão e dos artigos pesquisados, observamos que era necessário afunilar a pesquisa para uma mídia específica.

Assim, elaboramos a segunda revisão que inserem pesquisas sobre mulheres, feminilidades e séries televisivas, devido a grande quantidade de pesquisas sobre as mídias tradicionais, como cinema, revistas e novelas. Nessa nova revisão da produção acadêmica brasileira, com o foco em séries televisivas, elegemos as palavras-chaves: mulher, feminino, feminista, feminilidades, representação, *sitcom*, série, *streaming*, seriado, gênero, teledramaturgia. Nesta busca, incluímos as pesquisas orientadas pelos/as autores/as de cada trabalho encontrado dentro das temáticas elencadas, a fim de contemplar pesquisas que estivessem fora dos bancos de teses e dissertações revisados. Dessa revisão restaram 32 pesquisas cuja leitura integral resultou na segunda revisão com cinco trabalhos que abordam sobre a representação sobre as mulheres em séries televisivas. Os demais trabalhos foram descartados pela temática compreender outras mídias fora de nosso recorte sobre séries que foram veiculadas no Brasil, que tiveram repercussão na mídia e que foram pesquisadas na revisão de literatura dos trabalhos acadêmicos.

Fernanda Farias Friedrich (2010), na tese *As Mulheres da Sitcom: uma análise da representatividade das protagonistas nas telas*, problematizou os estereótipos de mulheres na série *Tapas & Beijos*, de 2011, e *Parks and Recreation*, de 2009. Os resultados propõem que representatividade na mídia está vinculada aos debates sociais e a necessidade de a televisão incorporar discursos e representações fora do padrão heteronormativo. Nas considerações finais, a pesquisadora evidencia que mesmo na atual quarta onda do feminismo, por mais que ocorra a quantidade de mulheres em séries, falta a análise desse protagonismo de modo qualitativo.

O segundo trabalho desse grupo de Sílvia Góis Dantas (2018), na tese *Gerações Femininas em (re)construção: o discurso da série televisiva 3 Teresas*, investigou a produção de sentidos sobre o feminino e gerações de mulheres a partir do discurso da série *3 Teresas*, de 2014, exibido pelo *streaming* do canal *GNT*, que aborda a convivência familiar: avó, mãe e filha em meio a conflitos. A autora conclui que não há homogeneidades, mas famílias, mulheres, jovens, idosos no plural e nas considerações finais ressalta a importância de pesquisas voltadas para o as interseccionalidades como gênero, classe social e etnia.

Outras duas pesquisas iniciam as análises sobre a primeira temporada da série *Coisa mais Linda*. Fernanda Mendonça, Marina Vlacic e Flavi Ferreira Lisboa Filho no artigo *Identidades e Representação Feminina em Coisa mais Linda* (2019). As autoras constataram nas considerações finais modificações nos posicionamentos das protagonistas da série. Em várias situações as personagens enfrentam os estereótipos de feminino, como também podem contribuir para a naturalização da violência contra a mulher.

A última pesquisa encontrada na revisão foi o artigo *Consumo Midiático, Localismos e Cosmopolitismos: a série Coisa mais Linda* (2020) escrito por Clarice Greco, Gustavo Souza e Simone Luci Pereira. Nas considerações finais os autores apresentaram a contribuição da série também para a intersecção entre classe social, gênero e etnia. Outra constatação foi que as personagens manifestam em determinadas situações práticas dentro dos estereótipos de feminino e, em outros, comportamentos atribuídos às feministas, como as que questionam o racismo.

Algumas pesquisas, como as de Fabiane Freire França (2014), problematizaram as práticas misóginas, que inferiorizam e repudiam as mulheres no ambiente escolar. A autora constatou que as representações sociais dos participantes da pesquisa não diferenciam o sexo, gênero e sexualidade dos indivíduos, ou seja, consideram as mulheres somente como femininas e heterossexuais. Entre as representações sociais sobre gênero, o feminismo da primeira onda influenciou nas concepções de igualdade entre os indivíduos nas funções sociais e entre as atividades de trabalho. Por sua vez, a segunda onda do feminismo favoreceu as ancoragens de mulheres elaboradas culturalmente como femininas antes do nascimento.

Ademais, Karina Toledo de Araújo (2015) concluiu que os estereótipos de feminino que jogam futebol estão relacionados às marcas de gênero, corpo e sexualidade, as quais incentivam práticas discriminatórias. No Brasil, essas práticas fundamentam-se em valores que inferiorizam as mulheres e que circulam informações de modo naturalizado sobre as funções sociais de acordo com a etnia, classe social e gênero do indivíduo. Os dois últimos os estudos foram produzidos por nosso Grupo de Pesquisa em Psicopedagogia, Aprendizagem e Cultura (GEPAC).

Verificamos que esses protagonismos das mulheres em séries televisivas convergem para a disponibilidade de programas via *streaming*. Na atualidade, é crescente o uso desse serviço, o qual se sobrepõe ao acesso à televisão aberta, a cabo e o próprio cinema. Essas mídias são importantes para a construção da cidadania, do acesso à informação e a visibilidade das mulheres na própria sociedade. Outros serviços de *streaming*, como *Telecine Play*, *Google Play*, *HBO GO*, *Globo Play*, *Amazon Prime Video*, *Hulu* permitem que seus usuários assistam pela Internet uma variedade de programas articulados diretamente com a educação. Filmes e séries por computador, celular ou TV Smart com várias representações sociais sobre as feminilidades divulgam diversos artefatos culturais midiáticos de diferentes produções e nacionalidades.

No Brasil, entre os séculos XX e XXI, a televisão apresentou estereótipos nas novelas e em programas de humor. Além disso, outros artefatos culturais midiáticos, como seriados, *sitcom* e séries, foram importados dos Estados Unidos da América e transmitidos em canais abertos. Durante os anos 1990, a demanda por esses artefatos nos canais da televisão por assinatura aumentou. Na atualidade, essas séries e filmes são veiculadas por *streaming* e as produções brasileiras estão em desenvolvimento nesses suportes (FURQUIM, 2008). Portanto, nossa pesquisa busca dialogar com as séries nacionais como com as estrangeiras.

As plataformas de serviços de *streaming*, também chamados de serviços de Vídeo on Demand (VOD), disponibilizam programas de televisão, filmes, séries, *reality shows*, documentários entre outros entretenimentos por transmissão instantânea, desde o final dos anos 1990 no mundo. Diante da disponibilidade de programação ininterrupta pela disponibilidade da Internet e avanço da popularização de smartphones no final dos anos 2000, o termo “serialfilia” refere-se aos saberes, atores, produtores que são conhecidos pelo indivíduo (SILVA, 2013). Assim é que, já em 2010, a *Netflix* chegava ao Canadá, América Latina, Europa, Austrália e Japão (SILVA, 2013) com o serviço de *streaming* e, em 2014, chegou ao Brasil (HARUMI; MEDEIROS, 2014).

Inferimos após as revisões de pesquisa, que as construções das protagonistas dos artefatos culturais midiáticos veiculados pelos serviços de *streaming* são complexas ao permear a sobreposição de gênero, classe social, etnia

e orientação sexual. As personagens que manifestam feminilidades com autonomia em suas vidas, ao mesmo tempo, valorizam, em algum contexto nas séries, a maternidade e a beleza associados ao estereótipo do feminino. Em nosso contexto social, diante das conquistas dos movimentos feministas coexistem práticas que subordinam as mulheres nas relações com os homens por valores conservadores.

Esses dados adquiridos em nossa revisão apontam para poucas pesquisas sobre o protagonismo das mulheres em séries brasileiras, principalmente as disponibilizadas via *streaming*. Entre as produções do Brasil disponíveis nesses serviços de *streaming* encontramos na revisão de literatura a série *Coisa mais Linda*, de 2019, produzida e veiculada pela *Netflix* do Brasil com o objetivo explícito, segundo os diretores da produção, de apresentar mulheres em funções sociais de destaque e confrontar suas vidas pessoais e profissionais. A série contempla duas temporadas: a primeira com sete episódios veiculados em 22 de março de 2019 e a segunda, disponibilizada com seis episódios em 19 de junho de 2020 até o presente.

A série foi contextualizada no Rio de Janeiro, na passagem dos anos 1950 para 1960, momento em que no Brasil e internacionalmente, ocorreram várias modificações nos costumes, principalmente no que tange às mulheres, como o surgimento da pílula anticoncepcional, o divórcio, a escolha por uma carreira profissional, a liberdade de frequentar diversos ambientes sociais e prosseguir com os estudos além do magistério.

Coisa mais Linda é uma produção original brasileira cujo roteiro foi elaborado conjuntamente pela estadunidense Heather Roth e pelo brasileiro Giuliano Cedroni. Esse artefato cultural midiático foi produzido nacionalmente pela produtora *Prodigo Films*, de Beto Gauss e Francesco Civita, para a *Netflix*. Os roteiristas foram Patrícia Corso, Leonardo Moreira, conhecido por *3 Teresas*, de 2013, e Luna Grimberg. A primeira temporada foi lançada no dia 22 de março de 2019 e a série continua a ser exibida até o presente, em 2022.

Giuliano Cedroni (2019), um dos criadores da série, em entrevista a Krishna Mahon no canal *Imprensa Mahon*, comentou que “os chefões da gigante do *streaming* [...] encomendaram um ‘novelão’, especialidade da televisão brasileira”, com “amorção, triângulo amoroso, tapa na cara, traição” e que também envolvesse “grandes questões nessa história”. Além da semelhança com as novelas brasileiras,

foi exigência dos produtores da série que a narrativa fosse escrita em inglês para depois ser traduzida para o português.

Algumas dessas questões discutidas pelas novelas brasileiras foram tanto abordadas como reconfiguradas pela série *Coisa mais Linda*. Segundo um de seus diretores, Hugo Prata, o programa evoca o otimismo dos anos 1950, que, no Brasil, manifestava-se como “grande efervescência cultural, no futebol, arquitetura, música e cinema”. Além de Hugo Prata, a série contou com a direção de Caito Ortiz e Julia Rezende.

Esses trabalhos pesquisados, como as informações sobre o serviço de *streaming* viabilizam a pesquisa da polifasia cognitiva (MOSCOVICI, 1978; JOVCHELOVITCH, 2008; MARKOVÁ, 2017) manifestada pelas representações sociais sobre gênero e sexualidade. Em nossa pesquisa, na seção, intitulada Representações sociais e mediações: (re)produções de estereótipos e rupturas feministas apresentamos os artefatos culturais midiáticos ao difundirem estereótipo de feminino e representações sociais sobre as feminilidades (KINCHELOE, 1997; STEINBERG, 1997; JOVCHELOVITH, 2004; 2008; MESSA, 2006; FURQUIM, 2008; GUARESCHI, 2010; SILVA, 2010; MOSCOVICI, 2011; ESCOSTEGUY, 2018; FRIEDRICH, 2018; JODELET, 2018; LAHNI, DORNELLAS, AUAD, 2017; VAGLIATI, 2020).

Na próxima seção, Feminilidades entre estereótipos, liberadas e cidadãs discutiremos sobre a complexidade na construção do feminino e das feminilidades (BEAUVOIR, 1949; FRIEDAN, 1971; RAGO, 1994; PINSKY, 2003; PINTO, 2010; RÍOS, 2012; ESCOSTEGUY, 2018; LEAL, 2019). Na penúltima seção, Metodologia de Pesquisa, apresentamos os procedimentos da nossa pesquisa documental sobre a série *Coisa mais Linda*. Descrevemos as fases de preparação e análise dos dados, a descrição das temporadas, personagens, temas e enredos da série (BARDIN, 1977; MORAES, 1999).

Na última seção, apresentamos os Resultados da pesquisa: representações sociais sobre as feminilidades: Malu, Adélia, Thereza e Lígia ao contemplar as representações sociais sobre as feminilidades emergentes das verbalizações das protagonistas. Essas representações foram agrupadas em duas categorias e subdivididas. A categoria **Feminilidades Cidadãs** dividimos em três subcategorias:

Autonomia e Independência; Sororidade; e, por último, **Descobertas da Sexualidade**. Enquanto a segunda, **Estereótipos de Gênero**, separamos em outras três subcategorias: **Recato e Amor Romântico; Chefe de Família;** e **Antissororidade**.

2. REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E MEDIAÇÕES: (RE)PRODUÇÕES DE ESTEREÓTIPOS E RUPTURAS FEMINISTAS

A Teoria das Representações Sociais (TRS) foi influenciada pelo conceito de “representações coletivas” descrito por Durkheim. De acordo com Jodelet (2018), as representações coletivas foram descritas como elaborações mentais homogêneas e compartilhadas pela sociedade como um todo, propagadas e reproduzidas de geração para geração. Inspirado nesse conceito, Moscovici (2011) ampliou-o ao inserir em seu escopo a subjetividade dos indivíduos. Neste sentido, as representações sociais podem ser compreendidas como construções psicossociais que implicam a possibilidade não apenas de propagá-las e reproduzi-las como também (re)construí-las e (re)significá-las.

Por conta disso, em sua interação com o outro, os indivíduos interagem com uma rede complexa de saberes, normas e práticas que circulam em instituições e grupos sociais, isto é, produzem e fazem circular representações sociais de diferentes significados e temas. Como destaca Moscovici (2011), em sociedade, a vida é permeada por um ambiente simbólico que opera pensamentos, sentimentos, valores e desejos que constituem os indivíduos. Ou seja, as representações sociais são elaboradas no processo de comunicação e interpretam o mundo e os indivíduos em determinados contexto e tempo ao objetivar contato com os objetos e com outros indivíduos.

Na atualidade, além dos indivíduos, entre as instituições que produzem e fazem circular as representações sociais, as mídias se destacam em um fluxo contínuo e são consideradas espaços privilegiados para a disseminação de representações sobre gênero, sexualidades e, por conseguinte, as feminilidades.

Derivado do latim *media*, o termo mídia, desde o século XX, vem substituindo a expressão meios de comunicação para se referir aos meios impressos – jornais e revistas – e aos meios eletrônicos – televisão, rádio, vídeos e cinema (BARBOSA; RABAÇA, 2002). De modo diferente, as redes sociais digitais, como o *Instagram*, permitem aos usuários, por meio da Internet, elaborar perfis para se relacionarem uns com os outros comentando e compartilhando conteúdos que circulam nas

mídias.

Como lembra Silverstone (2014), as diferentes formas de mídia participam crescentemente da experiência humana ao proporcionarem entretenimento, informação, educação e ao contribuírem para a elaboração, circulação e mediação de significados entre os indivíduos e o tecido social. Gregolin (2007) destaca que o termo *mídia* remete ao processo de mediação da comunicação de representações sobre o mundo entre os indivíduos. Neste processo, de acordo com Fisher (2001), são construídas as representações sociais constituintes e em constituição na sociedade, como as de gênero e as de sexualidades.

Considerados artefatos culturais, as diferentes formas de mídia produzem sistemas de significação que, embora histórica, economicamente e socialmente interessados e particulares, são naturalizados e, nessa condição, regulam ideias e práticas da sociedade. Nesse sentido, são atravessadas por relações de poder e representações, que, em seu processo de produção e difusão, são apagadas e não reconhecidas. A partir de Giroux (1995), consideramos a circulação de verdades e realidades interessada e endereçada e, portanto, atende aos interesses de grupos sociais, como demonstrou o autor em seus estudos sobre o consumo das mídias e a construção de identidades.

Em sua pesquisa, o autor trata sobre os valores simbólicos dos produtos Disney, que romperam com visões restritivas do entretenimento infantil, e propõe que eles ensinam estereótipos de gênero, perpetuando hierarquias sociais heterossexuais e eurocêntricas por meio de narrativas conservadoras, como o amor romântico, o casamento para ascensão social, a renúncia, a submissão e a fragilidade das feminilidades. Conforme pesquisas anteriores propostas por Giroux (1995) e Steinberg (1997), ocorre um processo de ensino por meio da fantasia e da sedução, ou seja, uma “pedagogia cultural”, que constrói, circula e legitima por meio de artefatos culturais representações sobre as mulheres e homens, as quais contribuem para a formação das identidades de gênero (COSTA; WORTMANN; SILVEIRA, 2015; TAVARES, 2018; BRISOLLA, 2019).

Ao encontro das discussões feministas, mais recentemente, a personagem *Mulan*, de 2017, de acordo com Lisita (2018), destoa desses estereótipos em suas relações de gênero. Isso porque ela recomenda, para o público, por meio de seu

comportamento questionador, o desenvolvimento de coragem, inteligência e de práticas aventureiras e de prestígio, como salvar seu país ao enfrentar a violência contrária à sua emancipação.

Segundo Machado (2006), em filmes de animação, personagens meninas, jovens ou mulheres maduras, mesmo que busquem independência, reforçam o estereótipo de gênero com a cintura fina, remetendo à delicadeza e a dependência masculina. Uma exceção dentre essas personagens é a princesa Fiona, em *Shrek* de 2001, que possui uma feminilidade que exalta a beleza (branca, magra e com a cintura marcada) que também pratica artes marciais, como busca um príncipe encantado; e outra feminilidade gorda, ogra e verde que rejeita e esconde sua dupla aparência.

Na virada do século XX para o XXI, entre tantas representações sociais sobre as feminilidades, encontramos um movimento para representações cristalizadas. Conforme Fischer (2001), na virada do milênio, ocorre a circulação de representações sobre as mulheres como um objeto a ser observado pelo outro, enfatizando o feminino ao abordar o vestuário, o corpo, a sedução e em papéis de coadjuvante.

Assim, os valores do sistema patriarcal são sobrepostos nos estereótipos de gênero em programas que difundem a valorização da beleza, sensualidade e do vestuário. Entre esses programas, *Sai de Baixo*, de 1996, com o estereótipo da “mulher bonita e burra”, abordado na personagem Magda, julga e discrimina as mulheres pela aparência, e a falta de inteligência pela performance. Além dessa, outras personagens estereotipadas são: a viúva Cassandra, que se aproveitava das situações por conta de dinheiro; e uma doméstica, que era contrária ao próprio serviço (FRIEDRICH, 2018). Esses estereótipos, desenvolvidos no cinema desde os anos 1950, ainda circulam na mídia no presente.

McCracken (2012) argumenta que esse estereótipo da mulher bonita e burra foi construído pelo cinema americano e sustentado por Marilyn Monroe, nome pelo qual ficou conhecida a atriz Norma J. Baker. Conforme o autor, outras loiras a antecederam, mas foi Marilyn Monroe que construiu essa imagem feminina no filme *Os Homens Preferem as Loiras*, de 1953, em que as mulheres com essa tonalidade de cabelo foram apresentadas como sensuais e divertidas. Embora apresentasse

uma feminilidade submissa, frágil e dependente, a *persona* criada por Marilyn favoreceu o ambiente de liberação sexual das mulheres neste período.

Esses e outros estereótipos, que hierarquizam os gêneros e apresentam as mulheres como inferiores aos homens, fazem parte do estereótipo do feminino que está presente na mídia, na sociedade e que é repercutido internacionalmente. Ronsini (2016), concordando com Ferreira (2011), afirma a identidade das mulheres brasileiras – colonizadas e escravizadas pelos portugueses – em representações cristalizadas, como objeto sexual, bonitas e amorosas. Essas representações ainda estão fixadas, sobretudo, em diversas situações, como as de turismo no carnaval, na literatura e na mídia, as quais transmitem uma ideia de submissão e disponibilidade sexual (do feminino para o masculino).

Na cultura estadunidense, produtores de conteúdos midiáticos, como as *sitcoms*, seriados e séries apresentam, de modo geral, estereótipos de gênero e sexualidade nas dicotomias masculino e feminino. Considerada a abreviação, em inglês, da expressão *situation comedy*, ou seja, comédias de situação, as *sitcoms* veiculam as representações por meio de situações cotidianas (SANTOS, 2003). Em suas narrativas são apresentados conflitos em torno de divórcios, traições, abusos e problemas financeiros.

Nesse sentido, como descrito por Pallottini (2013), nos seriados – em que os episódios são independentes –, os conflitos entre homens e mulheres se apresentam, de modo geral, fundamentados em estereótipos do feminino, como o casamento e a maternidade, e do masculino, como força, coragem e violência. Interessa-nos ainda destacar nesse escopo que, de acordo com Santos (2003), diferente do seriado e da *sitcom*, a série apresenta capítulos em ordem cronológica, por esse motivo seus episódios se relacionam e um término é exigido pelo espectador para que seja possível compreender a narrativa.

As alterações nas representações sociais sobre as feminilidades que ocorreram até o momento, na teledramaturgia brasileira e internacional, incorporam valores e ideias de diferentes grupos, os quais são elaborados dentro de sistemas de pensamento denominados universos reificados e universos consensuais. Os universos reificados pressupõem significações restritas e estáveis do conhecimento, o qual é produzido e disseminado, via de regra, por *experts*. De outra parte, os

universos consensuais são constituídos pelos conhecimentos de senso comum, os quais são produzidos por meio da comunicação espontânea entre os indivíduos.

Nesse sentido, consideramos relevante destacar que o senso comum, em geral, fundamenta-se em tradições e consensos estabelecidos pelas interações do cotidiano (ARRUDA, 2002). Em correlação permanente, os universos reificados e consensuais renovam as representações sociais e se manifestam tanto nas ideias como nas práticas cotidianas, incluindo as produções realizadas pelas diferentes formas de mídia. Essa interação implica em contradições, heterogeneidade e desacordos entre as representações produzidas e veiculadas (MARKOVÁ, 2017).

Esses processos, ao promoverem consensos e dissensos, podem ser considerados movimentos sociais e políticos de ruptura e de resistência às representações sociais existentes. Movimentos, como os feministas, buscam construir e disseminar novas representações sociais sobre as feminilidades que reverberam nos corpos e nas práticas das mulheres, como lembra Crane (2008). Em sentido próximo, McLaren (2016, p. 45) destaca que tanto as práticas individuais como as coletivas podem se tornar formas de “resistência e transformação” dos padrões e estereótipos de gênero e sexualidade.

De acordo com Pátaro (2015), seguindo os pressupostos de Moscovici (2011), as representações sociais dos universos consensuais formam uma “atmosfera” que relaciona o indivíduo e os grupos sociais aos quais ele pertence, a fim de não provocar tensões entre eles. Para Vagliati (2020), a associação do sistema periférico ao central possibilita as ancoragens de novas representações, ou seja, transformar o não familiar em familiar.

Esse universo consensual, previamente familiarizado e não conflituoso, fornece o alicerce para a compreensão do mundo e, ao mesmo tempo, a dificuldade para modificar as crenças individuais, sociais e os estereótipos convencionalizados. Todavia, a representação social mobiliza sentidos e legitima significados e práticas que, paulatinamente, são deslocados do universo reificado para o universo consensual (MOSCOVICI, 2011). A partir dessas considerações sobre a volatilidade das representações sociais, o estereótipo encontra-se no núcleo central, isto é, no local de nossas representações mais arraigadas e destoantes dos universos reificados.

Pesquisas sobre a influência dos estereótipos nas representações sobre gênero e sexualidades na mídia, como cinema, novelas e séries, revelam movimentos de reprodução, mas também de ruptura com as formas convencionais e preconceituosas de observar e compreender as mulheres. Para Swain (2001), nesses artefatos, as mulheres são interpeladas a pautarem identidades pelo consumo de bens para a casa, como aparatos para limpeza e facilidades do lar; para a beleza, como vestuário, cosméticos; e para a sexualidade, como materiais eróticos, contraceptivos e de reprodução. Desse ponto de vista, o espaço mais adequado para as mulheres circularem está ainda restrito ao privado, ao lar e às relações interpessoais (ALVES, 2017).

Nesses artefatos culturais, também encontramos estereótipos de mulheres cuja identidade pauta-se pelo casamento e pela constituição de uma família com filhos. Exemplo disso é a série *Game of Thrones* (COMIOTTO; GUIZZO, 2016), na qual, embora várias mulheres se revelem fortes, determinadas e exerçam funções em igualdade de condições com os homens, essas convivem com outras mulheres que estão focadas no casamento. A problematização ainda insipiente sobre a naturalização dessas qualidades consideradas intrínsecas às mulheres, para Lins (2012), como casamento e maternidade, deixa de lado a compreensão do processo histórico dos atributos das feminilidades.

Para compreendermos os processos de produção, reprodução e circulação de representações sociais sobre as feminilidades, de acordo com a Teoria das Representações Sociais (TRS), optamos por iniciar o desenvolvimento deste capítulo ao abordar os conceitos de ancoragem, objetivação e polifasia cognitiva desenvolvidos por Serge Moscovici (2011) em sua obra no próximo tópico.

2.1. Ancoragem, objetivação e polifasia cognitiva

Os conceitos de ancoragem, objetivação e polifasia cognitiva são conceitos fundamentais da TRS fundada por Moscovici. Ancoragem e objetivação buscam explicar os processos subjetivos de produção das representações sociais, enquanto a polifasia cognitiva mostra como as representações sociais permanecem e, ao mesmo tempo, se alteram em um processo complexo de convivência simultânea.

Segundo Jovchelovitch (2004), a TRS concebeu o processo de significação do mundo como resultante das interações entre mente, corpo, contexto simbólico e social. Em outras palavras, as representações sociais estão imbricadas em processos psicossociais nos quais indivíduos e universo simbólico interagem e constituem-se reciprocamente.

O conceito de “representações sociais” foi construído e mencionado, pela primeira vez, por Moscovici, em sua tese de doutorado, na qual buscou compreender como as representações sobre Psicanálise eram produzidas e difundidas por diferentes grupos sociais franceses. Nas palavras do autor, a representação social pode ser compreendida como “[...] uma modalidade de conhecimento particular que tem por função a elaboração de comportamentos e a comunicação entre indivíduos” (MOSCOVICI, 1978, p. 26). Além disso, as representações sociais se constituem como (re)construções criativas da realidade que possibilitam (re)interpretações, as quais circundam indivíduos e grupos. Para Jodelet (1989), integrante dos primeiros grupos de pesquisa sobre o tema, as representações sociais podem ser conceituadas como conhecimentos que possibilitam e facilitam a comunicação entre os indivíduos e a organização de grupos sociais. Em suas palavras, as representações sociais implicam “[...] uma forma de conhecimento, socialmente elaborada e partilhada, tendo uma visão prática e concorrendo para a construção de uma realidade comum a um conjunto social”.

Por serem compartilhados e difundidos por meio de diferentes formas de comunicação, as representações sociais formam o ambiente simbólico das sociedades e de grupos sociais particulares. Como esclarece Spink (1993), neste processo simbólico da criação e circulação de significados, as representações sociais orientam o pensamento, a compreensão da sociedade e direcionam premissas, práticas e relações sociais.

É no espaço “entre” o indivíduo e o outro, bem como no espaço entre o indivíduo e o objeto-mundo que as representações sociais são constituídas. Essas tornam-se, então, construções simbólicas capazes de organizar as narrativas que vinculam acontecimentos e indivíduos, entrelaçando o tempo e o espaço (JOVCHELOVITCH, 2002). Esse processo, por meio da qual são construídas as representações sociais, favorece as suas modificações em movimentos contínuos de

“avanços e retrocessos”, assim como a flexibilidade e a cristalização de alguns de seus elementos (GUARESCHI, 2010).

As representações sociais podem ser compreendidas em sua construção e constituição a partir de diferentes pontos de vista. Da perspectiva de sua estrutura, as representações sociais podem ser compreendidas como constituídas de elementos com funções específicas e complementares, o núcleo central e o sistema periférico. Abric (1998), um dos representantes dessa perspectiva de análise, assinala que as representações sociais se organizam em órbita de um “núcleo central” que fornece elementos primordiais, estáveis, coerentes e homogêneos do grupo social que influencia o indivíduo. Esses elementos não são negociáveis diante das relações intersubjetivas em determinado contexto. Diante desses apontamentos, a representação social elaborada por um indivíduo somente será igual a de outro se ambos possuem o mesmo núcleo central. Conforme Vagliati (2020), o núcleo central perpetua as representações sociais em contextos conturbados e promove a resistência de deslizamentos das significações dos objetos de conhecimento.

De forma contrária ao núcleo central, o “sistema periférico” é vulnerável às oscilações, em decorrência do contato dos indivíduos com o universo simbólico externo e cotidiano. O sistema periférico, chamado também de periferia, adapta-se de modo mais plástico ao contexto imediato de cada indivíduo. Diante dessa flexibilidade das representações sociais manifestadas, para Alves Mazzotti (2002), esse sistema permite transformações, sejam elas implicadas em crenças, senso comum ou conhecimentos científicos, de acordo com as relações intersubjetivas e contextuais. O sistema periférico apresenta algumas funções, como adaptar as representações sociais a uma situação específica, prescrever comportamentos ao orientar pensamentos e práticas a partir de valores e normas do grupo e das vivências individuais e, ao mesmo tempo, proteger as representações mais intrínsecas e, portanto, de difícil acesso, que formam o núcleo central.

É nessa interação entre representações sociais, por meio de processos comunicacionais, que emergem as que podem ou não se consolidar por um período entre indivíduos e grupos sociais. Guareschi (2010) explica que as novas representações sociais são produzidas a partir do repertório precedente dos indivíduos e grupos. E é a essa perspectiva da construção das representações

sociais como um processo que pertencem os conceitos de ancoragem e objetivação desenvolvidos inicialmente por Moscovici (1978).

Parte do processo de construção das representações sociais, a “ancoragem” implica recuperar, integrar e atualizar configurações de um objeto de conhecimento em categorias preexistentes e significativas para os indivíduos. Conforme Moscovici (2011), o processo de ancoragem estabelece novas relações entre categorias mentais prévias, estejam elas ligadas a ideias, pensamentos ou práticas. Ancorar significa integrar o considerado estranho ou diferente em um conhecimento codificável e conhecido. Ao tornar o desconhecido como algo codificável, a interpretação do indivíduo sobre este objeto torna-se compreensível. Além disso, o compartilhamento com o outro dessa representação pela linguagem também é facilitado.

De acordo com o autor, nesse processo de ancoragem, transformamos “algo estranho e perturbador” e que nos intriga ao compará-lo com um sistema de categorias que consideramos apropriado. Como resultado, ao ancorar algo desconhecido, o nomeamos e classificamos de acordo com a linguagem em comum com os demais indivíduos (MOSCOVICI, 2011, p. 61).

Ao comparar e classificar um novo objeto a categorias cognitivas preexistentes, na ancoragem, algumas qualidades deste objeto são elencadas como mais significativas para rotulá-lo e compreendê-lo a partir de algo conhecido pelo indivíduo e, conseqüentemente, como aprovado ou rejeitado. Ao final desse processo, as representações anteriores ampliam-se e são transmutadas para inserir essas novas informações sobre o objeto, o que torna complexo o sistema representacional do indivíduo (JOVCHELOVITCH, 2008).

Como parte do processo de produção de representações sociais, a “objetivação” refere-se à transformação do intangível e mental em algo capaz de ser comunicado e compreendido nas interações sociais. Diferentes formas e meios de comunicação são usados para a sua difusão e para o seu compartilhamento. Podemos dizer que a objetivação materializa e concretiza as representações sociais ao exteriorizá-las como uma realidade significativa para os indivíduos e grupos. Em conformidade com Moscovici (2011), o processo de objetivação envolve materializar uma abstração, conceito ou recorrer a um ícone de uma imagem mental.

A objetivação privilegia alguns elementos em detrimento dos demais e os desloca do contexto em que foram produzidos. Amparadas em Jovchelovitch (2008), afirmamos que a objetivação materializa uma representação social e a torna acessível e visível nas relações intersubjetivas ou interobjetivas. Alves Mazzotti (2002) acrescenta que esse processo se manifesta em esquemas mentais organizados e compartilháveis como uma realidade.

Enquanto essas realidades arraigadas de valores e normas do grupo no núcleo central são estáveis e sem mobilidade, as subjetividades são manifestadas pela ancoragem no sistema periférico que permite novidades e modificações das representações sociais. Como nos esclarece Jovchelovitch (2008), as mudanças que ocorrem em elementos das representações sociais, em especial os de seu sistema periférico, permitem a convivência simultânea de mais de uma representação social sobre o mesmo tema em um mesmo indivíduo e grupo. A ampliação dessas representações sociais depende dos processos de comunicação dos indivíduos por meio de interações sociais de todos os tipos, como as informais, profissionais, educacionais, bem como por intermédio dos diferentes tipos e formas de mídia. A essa pluralidade e plasticidade das representações sociais sobre um objeto comum, Moscovici (1978) cunhou o conceito de polifasia cognitiva.

Uma de suas inspirações para a organização do conceito de polifasia cognitiva foi a lei da participação desenvolvida por Bruhl, em 1951. Esta lei, encontrada pelo autor em algumas comunidades, indicava a convivência de representações aparentemente contraditórias entre si de forma harmoniosa no sistema cognitivos dos indivíduos (JOVCHELOVITCH, 2008).

Em suas pesquisas, Moscovici (2011) e Marková (2017) constatam que, diante de uma circunstância particular, o indivíduo mobiliza uma forma de racionalidade particular para atender a seus interesses e necessidades de interação e comunicação. A mobilização dessa representação particular naquele momento não implica, no entanto, no desaparecimento de outras representações sociais diversas, contraditórias e, às vezes, opostas a que foi ativada em seu ambiente simbólico. Pelo contrário, em outras circunstâncias, outras representações sociais poderão ser ativadas conforme as necessidades de interação e do ambiente social em que o indivíduo está inserido.

Para a nossa pesquisa, a polifasia cognitiva possibilita entrar em contato com os diversos pensamentos, conhecimentos, práticas heterogêneas e contraditórias presentes nas representações sociais do indivíduo sobre o mesmo objeto-mundo. Essas objetivações, ancoradas em diferentes sistemas de saberes, são explicadas de acordo com os interesses do indivíduo. Para Jovchelovitch (2006, p. 199), o conjunto dessas representações sociais em movimento em um ambiente simbólico individual pode ser ilustrado pela imagem de uma “colcha de retalhos”. Assim, valendo-se dessa analogia, a autora busca mostrar como as representações sociais são tecidas a partir de diversas e diferentes racionalidades, ou seja, sentimentos, saberes científicos, tradições, crenças e senso comum coexistem em uma sociedade ou indivíduo.

Formados por representações sociais de diferentes conteúdos e graus de consolidação e estabilidade, os componentes desta colcha de retalhos são mobilizados em consonância com as demandas do ambiente de comunicação no qual os indivíduos estão inseridos. Como argumenta Jovchelovitch (2008), essa pluralidade de racionalidades coexiste no sistema cognitivo dos indivíduos com a plasticidade necessária à adaptação das circunstâncias e dos meios simbólicos nos quais convive de modo a integrar novas formas de compreender o mundo, ou seja, as novas representações sociais.

A partir da revisão de literatura realizada em nossa pesquisa, a seguir apresentamos as representações sociais sobre as feminilidades que circulam na contemporaneidade, tanto as ancoradas em estereótipos de feminino, quanto as ancoradas nos princípios e reivindicações dos movimentos feministas objetivadas nos diversos artefatos culturais midiáticos.

2.2. Estereótipos de gênero e movimentos feministas

O processo de produção e reprodução de representações sociais, ao favorecer a circulação dessas representações nas interações sociais cotidianas, proporciona a normalização e a cristalização e, portanto, a criação de estereótipos (MOSCOVICI, 2011). Derivado de *stereós* (que significa sólido) e de *týpos* (associado a molde ou marca), os estereótipos referem-se aos tipos móveis que

grafam letras ou vocábulos nas máquinas impressoras e que eram marcados em alto relevo em chapas de metal e usados para imprimir textos e gravuras com a reprodução igual ao molde.

Segundo Gonçalves (2005, p. 139), partindo desse conceito inicial de algo copiado a partir de um original, esses moldes também servem para explicar os estereótipos construídos socialmente. Os estereótipos compreendidos como “[...] caracteres que ali são fixados para sempre e que serão utilizados [...]” possibilitam “interpretar pessoas, situações e objetos por meio de generalizações falsas [...]”. Dias (2010) acrescenta que o estereótipo costuma se referir a uma característica de um indivíduo ou grupo social de forma simplificada, reduzida e considerada como a sua totalidade.

Conforme assinala França (2014), entre os estereótipos mais significativos na formação humana estão a distinção entre feminino e masculino por fundamentar-se em marcas cristalizadas em dicotomias. O sexo biológico de fêmea e macho designa os humanos e demais animais somente de acordo com a sua anatomia e a sua função fisiológica, especialmente no que tange aos aparelhos reprodutivos. Se tomados como critério único para definir gênero e sexualidade, os elementos biológicos naturalizam e fixam as identidades desde o nascimento e remetem a classificações binárias e heterossexuais entre homem e mulher (LOURO, 1997).

Fundamentada nessa classificação biológica, a educação de meninos e meninas potencializa o feminino e o masculino como diferentes e complementares, sendo a primeira subordinada ao segundo. O apagamento das semelhanças entre homens e mulheres, consoante a Stoller (1993), acaba por impedir a construção das identidades de gênero como os sentimentos envolvidos em ser mulher e ser homem. Para Rubin (1975), esses silenciamentos invisibilizam e oprimem todos quanto a como se sentem enquanto homens e mulheres, acarretando dificuldades na constituição de suas identidades.

A cristalização de representações é a base tanto dos estereótipos quanto dos preconceitos, discriminações e exclusões sociais. A restrição das mulheres a seus comportamentos, valores e relações afetivo-sexuais sustenta estereótipos do feminino. Nesse sentido, permeado pelos valores burgueses e capitalistas do século XIX, o estereótipo de feminino limita mulheres a normas de castidade até o

casamento, para que haja a sua realização pessoal somente enquanto sejam mães e esposas dedicadas ao ambiente privado. Entre os sentimentos imbricados nesse estereótipo, o amor romântico as interpela, para que essas mulheres idealizem um par dentro do padrão a fim de estabelecerem uma relação duradoura e de dependência (emocional, financeira e psicológica).

No final do século XVIII, o amor romântico marcou as sociedades, na literatura, por exemplo, ao introduzir uma narrativa individualizada dos sentimentos de forma intimista, que, em geral, separa amor e sexo entre os casais apaixonados. Nos romances, as heroínas buscavam completude no casamento duradouro. De acordo com Giddens (2001), o estereótipo de feminino burguês ligado ao casamento e à família foi, em parte, favorecido pela valorização do amor romântico em ascensão durante o século XIX. Como argumenta o autor, diferentemente da paixão avassaladora, o casamento por amor proporcionou a existência de relações amorosas duradouras em consonância com as necessidades da sociedade burguesa e do sistema de produção capitalista em consolidação.

Contudo, se de um lado o processo de construção de representações sociais favorece a formação de estereótipos e preconceitos, de outro lado, seu caráter comunicacional e psicossocial favorece mudanças e ampliações de significados. Essa condição, segundo Biz (2017), permite a participação de múltiplas representações sociais nos espaços, incluindo os midiáticos, que estão se constituindo gradativamente como novas formas de cidadania. Isso porque, conforme o autor, o uso das mídias permite a uma quantidade maior de indivíduos o acesso a informações e conhecimentos, bem como garante a representatividade para diferentes grupos sociais, em relação a seus interesses e necessidades, em suas interações e em determinados espaço e tempo.

Podemos afirmar, consoante a Guareschi (2010, p. 85), que grupos sociais organizados em torno de reivindicações e presentes nas mídias sociais favorecem a produção e a circulação de representações sociais alternativas às hegemônicas. Nesses processos de luta simbólica, as representações sociais são inseridas, convertidas, descartadas e podem servir como novas ancoragens e objetivações para legitimar o universo consensual. Esses processos são denominados pelo autor como “guerra simbólica mediada pela mídia”.

As práticas preconceituosas, discriminatórias e, por vezes, violentas, amparadas em estereótipos de gênero e sedimentadas por moralidades conservadoras não impedem, mas dificultam as resistências dos movimentos sociais, das forças políticas e de direitos dos participantes da guerra simbólica de gênero e sexualidades, como as feministas. Assim, consideramos que, ao ter acesso a um artefato cultural midiático, conforme o seu repertório de experiências e vivências, o indivíduo ancora e objetiva representações sociais sobre feminilidades. Essas representações sociais, por sua vez, apresentam um potencial significativo sobre a construção do ambiente simbólico de cada sujeito.

Em pesquisas a respeito de representações sociais sobre as feminilidades nas mídias, encontramos a veiculação, tanto de estereótipos de gênero e sexualidade, quanto de feminilidades alternativas que evidenciam as representações de resistência a esses modelos. Influenciadas principalmente por movimentos feministas, as mulheres reconstruíram outras manifestações de feminilidade. Ainda, algumas dessas formaram outros estereótipos de gênero e de sexualidade na mídia.

A seguir, apresentamos os resultados de nossa revisão da produção acadêmica brasileira, entre os anos 2000 e 2021, sobre as representações sociais sobre as feminilidades encontradas em diferentes mídias. Essas pesquisas retomaram revistas, filmes, novelas e séries, entre outros artefatos culturais midiáticos, os quais marcam, circulam e influenciam as representações sociais na contemporaneidade e que foram significativos para a análise da série *corpus* de nossa pesquisa.

2.3. Estereótipos e fissuras das feminilidades na mídia

A temática do amor romântico e da família heterossexual influencia o estereótipo do feminino burguês desde o século XIX, com os folhetins de romances franceses, os quais chegaram ao Rio de Janeiro em 1936 (MEYER, 2005). Entre as décadas de 1930 e 1950, para Louro (2008), no cinema, as mulheres insubordinadas às funções de filha obediente, esposa dedicada e mãe – as quais eram consideradas pela Igreja Católica e pelo Estado como adequadas ao feminino – viviam infelizes, pois não se limitavam a essa subserviência, a qual era oposta a

uma carreira profissional e remunerada. Essas limitações das feminilidades também foram pesquisadas por Friederichs (2015), que evidencia a censura nos *scripts*; no mesmo período, as representações sobre sexualidade das mulheres eram limitadas à virgindade e ao casamento.

Com o fim de renovar esse “estereótipo de feminino burguês”, o “estereótipo da rainha do lar” influenciou a ascensão do estilo de vida dos Estados Unidos da América, chamado de *American way of life*, isto é, o estilo de vida estadunidense, que se tornou uma visão de mundo dominante entre as nações ocidentais durante os anos de 1950 e 1960. Isso porque a vitória dos aliados na Segunda Guerra Mundial acarretou a veiculação desses ideais na mídia. Como consequência disso, a feminilidade que alcança a distinção na mídia internacional - jornais, revistas, cinema, rádio, TV - é a de rainha do lar (ALVES; PITANGUY, 1991).

Essa mulher branca idealizada era vaidosa e ainda cuidava do lar e da família com o auxílio de aparatos tecnológicos. Friedan (1971) denunciou que essas representações sobre o feminino – mulheres apresentadas como brancas, de aparência física impecável, auxiliadas por uma enorme quantidade de utensílios e equipamentos domésticos em suas rotinas, suficientemente capazes de gerenciar as atividades educacionais e de lazer de seus filhos, assim como as demandas sociais e sexuais de seus maridos – traziam uma felicidade incompleta para as mulheres da classe média, como discutiremos adiante.

Conforme Cunha (2017), esse estilo de vida representava a industrialização, a oferta de emprego e melhores salários aos estadunidenses, principalmente após a Segunda Guerra Mundial. Esses fatores, incentivados pela mídia e pelos conservadores, como religiosos, alavancaram o consumo de bens duráveis e privilegiaram, novamente, as feminilidades no ambiente privado.

A televisão brasileira, inaugurada em setembro de 1950, segundo Moutinho e Valença (2000), também circulava essas representações estadunidenses, decorrentes, para Almeida (2017), das *soap operas* direcionadas para as donas de casa no período vespertino. A *sitcom Lucy*, por exemplo, por problemas tecnológicos, foi exibida somente em 1960 e influenciou o primeiro programa brasileiro no mesmo formato, o *Alô, Doçura*. Esse artefato da *TV Tupi*, semelhante à

Lucy, apresentou uma protagonista que abordava o casamento e apontava a falta de diálogo com o marido (FURQUIM, 2008).

Essa *sitcom* norte-americana *I Love Lucy*² retratava uma dona de casa que almejava a fama. A protagonista, Lucy, manifestava representações convencionais das mulheres, como inveja, confusão e que recorre ao marido para explicações triviais. Além do estereótipo de rainha do lar, a protagonista evidenciava, pela comédia, que a sua maior qualidade era o trabalho doméstico. Entre suas representações contraditórias e emancipação, a personagem não objetiva todos os seus segredos ao marido e, diante disso, para Friedrich (2018, p. 19) não “seguia o exemplo de esposa exemplar - no fim, Lucy fazia sempre o que ela queria”.

Em outros formatos de teledramaturgia ocorreram essas representações cristalizadas do estereótipo de feminino burguês, como confirma Hamburger (1998). A autora pondera que, na década de 1950, a primeira novela brasileira, *Sua Vida me Pertence*, sucumbia à família com base em moldes burgueses e conservadores, pois um beijo era a sua maior expressão de sexualidade e, no Brasil, foi assim até aproximadamente os anos 1970.

Durante as décadas de 1950 e 1960, as moças de famílias economicamente abastadas – brancas – eram mantidas sob constante vigilância em relação a seus comportamentos e eram incentivadas a manter o autocontrole. Essas jovens respeitavam os pais e casavam-se virgens. Diferentemente, as moças levianas, consideradas ousadas e independentes, em geral pertencentes a classes cultural e economicamente menos favorecidas, buscavam descobrir sua sexualidade.

Assim como o cinema, as revistas recriminavam as mulheres de ambas as camadas sociais que demonstrassem liberdade, considerando-as inapropriadas para o casamento. Tanto em *O Cruzeiro*, como no periódico *Jornal das Moças*, afirma Bassanezi (2003), circulavam o modelo de família burguês de classe média, branca e nuclear, com hierarquia na divisão das funções sociais entre os gêneros e com valores morais que ainda cercavam o desenvolvimento das mulheres na domesticidade.

²*I Love Lucy* “[...] não foi a primeira série de comédia com protagonista mulher, muito menos a primeira *sitcom* existente na televisão. O título pertence a *Pinwright’s Progress*, do Reino Unido. A série foi ao ar no dia 1 de janeiro de 1946” (FRIEDRICH, 2018, p. 13).

Neste período, as mídias sofriam mudanças, mas não se desvinculavam das práticas de constrangimento da sexualidade da mulher e da objetificação do corpo feminino. Este é o caso da revista de maior circulação nacional na primeira metade do século XX, *O Cruzeiro*. Em sua coluna social, denominada *As Garotas do Alceu*, publicada entre 1938 e 1967, eram apresentados, tanto o estereótipo da rainha do lar, quanto, posteriormente, as novas representações de mulheres com características diferentes das duas extremidades – entre as moças de família e as moças levianas –, as quais eram reconhecidas pela classe média da época como “os brotos”.

As ilustrações de jovens mulheres denominadas “garotas do Alceu” refletiam influências do estilo de vida estadunidense do estereótipo da rainha do lar. Todavia, elas eram objetificadas a partir da exposição de partes do corpo em trajes mínimos, bem como por meio de comportamentos que incitavam o desejo sexual masculino. Essas mulheres, tratadas como um deleite masculino, eram majoritariamente brancas e da classe média. Assim, as negras e as mulheres de outras camadas sociais eram excluídas da representatividade na revista.

Nesta coluna, para Prado e Braga (2011), o feminino foi restrito ao que era jovem, elegante e se comportava de modo ingênuo e, por vezes, malicioso. As ilustrações dessas mulheres, forjadas como magras, tinham a cintura delineada, o quadril estreito, os pescoços mais alongados, narizes e bocas mais finos e eram brancas de pele, ou bronzeadas, com os cabelos morenos ou loiros. Na coluna, não apareciam as mulheres negras.

Assim, parcialmente contrárias às recomendações da moralidade da época, essas jovens divertiam-se sem a presença da família ou de figuras masculinas e manifestavam alegria e humor. Ainda, opondo-se ao vestuário de suas mães, o qual cobria o corpo, elas exibiam o torso bronzeado pelo sol em shorts e maiôs na praia e nas ruas cariocas. Apesar disso, essas mudanças não alteravam o valor do casamento e da virgindade como objetivos da mulher. Conforme assinala Penna (2010), nessa época, esses valores apenas conviviam com formas incipientes de emancipação.

Denominadas como “brotos”, essas jovens mulheres eram consideradas bonitas e ousadas em seus comportamentos, ou seja, sensualmente livres. Em

1958, em sua coluna, Alceu Penna aconselhava as leitoras a manterem um comportamento entre o deliberadamente sedutor – como o das *pin-ups*, as garotas do calendário que valorizavam a liberdade sexual, como a atriz Brigitte Bardot no filme *E Deus Criou a Mulher* – e o recatado, como o das alunas de internatos. Além disso, aconselhava que fossem astutas, como as *Garotas do Alceu* (GONÇALO JUNIOR, 2010).

Acrescentamos também que essas mulheres, representadas por Alceu, assim como a maioria das brasileiras, estavam distantes do estereótipo da mulher fatal. De acordo com Gonçalo Junior (2010), as mudanças nas feminilidades, implicadas no desenvolvimento da urbanização, do comércio e do lazer na praia, foram intensificadas no governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961) e acarretaram a emergência do tipo de mulher representada na música *Garota de Ipanema*.

Em defesa dos tradicionais e conversadores “bons costumes”, os quais não possibilitavam alternativas para as mulheres, as novelas dos anos 1970 defendiam essas representações cristalizadas da família burguesa. Para Hamburguer (1993), personagens foram criadas com base em feminilidades que sofrem com injustiças e estão sob valores hierarquizantes cuja legitimidade estava calcada no sistema patriarcal que limita as experiências das mulheres, por exemplo, em *O Bem Amado* e *Gabriela*. Diante dessa hierarquização das vidas e dos corpos para o agrado masculino, foi constatada a objetificação da mulher como um tema recorrente nas novelas da extinta *Rede Manchete*. Em *Dona Beija*, *Pantanal* e, em menor quantidade de exposição do corpo da mulher na *Rede Globo*, em *Rainha da Sucata*.

Em pesquisa realizada nos anos de 1980, Oliveira (1982) analisou que, de um total de 21 filmes, em 16, as feminilidades orbitavam em estereótipos de gênero com a ênfase na beleza, na subordinação ao homem e na valorização da família, de forma mais explícita que nas décadas de 1940 e 1950. Até meados da década de 1990, no cinema, poucas feminilidades foram construídas com uma carreira ou distantes do casamento e dos filhos. As que contestavam esses estereótipos eram retratadas, geralmente, como prostitutas. Como vimos na introdução da pesquisa, no filme *Uma Linda Mulher*, a profissional do sexo, Vivian, realiza o sonho burguês de encontrar um homem para se relacionar para perder a sua liberdade sexual e econômica.

Esses estereótipos do feminino que se apresentam entre as moças de família de um lado, e as profissionais do sexo, de outro, limitam as possibilidades de existência no que se refere à construção das feminilidades a meio-termo desses extremos. Diante da falta de problematização desses estereótipos na mídia, eles repercutem no sentido de inibir as oportunidades para práticas libertárias das feminilidades em suas representações de gênero e de sexualidade.

Para Kaplan (1995) e Araújo (2015), no cinema circulavam estereótipos com base no sistema patriarcal. Semelhante ao estereótipo da rainha do lar, o estereótipo de feminino cúmplice insere, como coadjuvantes, as feminilidades apagadas de suas realizações pessoais e reduzidas ao apoio às masculinidades para a realização de seus desejos, assim há somente o protagonismo masculino. Esses estereótipos reforçam as representações de que as mulheres, subordinadas aos homens, são plenamente felizes apenas quando estão casadas e têm filhos.

Entre 2000 e 2021, as protagonistas mulheres, de forma geral, veiculam diversas representações sociais sobre as feminilidades. O enlace matrimonial heteronormativo foi importante para a construção de feminilidades em séries como *Cinqüentinha*. Friedrich (2018) analisa que, em diversas séries, os diálogos são pouco elaborados e há estímulos à rivalidade entre as mulheres, manifestando uma subjugação ao sistema patriarcal, por exemplo, em *Tapas & Beijos*. Esse artefato cultural volta a atenção para relações binárias, relações abusivas e naturalizadas desde o título, expondo o estereótipo de mulheres não sabem dirigir, ou aceitam a traição do homem. Além disso, há pouca participação de grupos étnicos e os personagens gays e trans são alvo de piadas discriminatórias.

Para avançarmos neste tópico, recorreremos às pesquisas de Kaplan (1995) e Araújo (2015) para discutir a representação pós-moderna, que chamamos de “feminilidade bem-sucedida”, que silencia as conquistas feministas e insere as mulheres como livres, incluídas em dilemas do século XXI e ancoradas no pós-feminismo. Durante a virada do século XX para o XXI, os Estudos de Mídia analisaram as mudanças nas representações sobre as mulheres com as contribuições do pós-feminismo. Esses estudos procuraram analisar a mídia como um lugar de produção de subjetividades voltadas às feminilidades tradicionais como também o desenvolvimento na carreira, quanto nos relacionamentos amorosos.

Após o casamento, essas mulheres almejam a maternidade e profissões voltadas para o feminino, como trabalhos com moda e/ou em revistas que enfatizam a beleza branca (CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2018).

Para Alves (2017), as séries nesse período remetem a escolhas individuais e naturalizam as relações de poder assimétricas. Nelas, as protagonistas são mulheres solteiras, entre 20 e 30 anos, que valorizam a amizade, não têm relações afetivas e sexuais duradouras e procuram o casamento para ter estabilidade emocional e financeira.

Entre 1996 e 1998, as *sitcoms* questionavam o equilíbrio da mulher ou a sua falta na relação carreira profissional / família. Essa dicotomia entre a carreira e a família foi ressaltada em *Sex and the City* quando uma das protagonistas deixou o emprego para permanecer com a família. Para Messa (2006), a suposta escolha pessoal de ter ou não filhos e a independência das mulheres em relação aos homens associadas ao consumo de bens foram construídas como formas de autonomia no pós-feminismo.

Ainda, as protagonistas dessa série exprimem uma liberdade significativa no que se refere ao tratamento do tema sexualidade. Friedrich (2018, p. 68) acrescenta que, nesta série, as protagonistas enfrentam juntas diversos problemas e Furquim (2008) evidencia que essa produção alavancou os artefatos culturais com cenas de sexo explícito.

Essa liberdade sexual pós-feminista foi verificada, sem a associação das pautas feministas, em *Aline*. A protagonista ninfomaníaca mora com dois namorados e, mesmo tendo liberdade sexual, valoriza o casamento. A falta de vinculação com as conquistas feministas foi constatada em outra série nacional por Almeida (2017). A autora assinala que não há vinculação com essas conquistas em *Mulher*. Nessa série, foram contemplados temas como o aborto, mas não houve ponderação sobre a legalização dessa prática, tratou-se ainda a respeito de direitos trabalhistas durante a gravidez, autoexame, prevenção, uso de métodos anticonceptivos e medicalização e prazer do corpo não vinculado ao amor romântico. Mas, ao mesmo tempo, a série também apresenta mulheres solteiras que almejam o casamento e a maternidade e, diante dessa escolha, abandonam o trabalho para se dedicarem ao lar (SÁ, 2011).

Para avançarmos um pouco mais, identificamos ainda a presença de um sentimento de culpa quando a dinâmica da casa não está satisfatória e há um acúmulo de funções (de mãe, esposa e dona de casa) da mulher, que, muitas vezes, ainda é interpretada como desocupada, pois se arruma somente em “ocasiões especiais”. Diante desses conflitos, para Friedrich (2018, p. 68), a mulher prefere ficar em casa ao invés de trabalhar fora como na série *A Grande Família*, apresentada nos anos de 1970 e atualizada nos anos 2000. No entanto, em *A Grande Família*, encontramos a manifestação concomitante de diferentes formas de feminilidades, entre elas a complexidade da vida das mulheres solteiras, independentes, com vários parceiros sexuais e que não pretendem se casar (PEREIRA, 2014). Essas personagens inserem representações sociais sobre as feminilidades divergentes dos estereótipos do gênero feminino

A partir do início dos anos 2000, inserindo os valores pós-feministas, que desconsideram as lutas dos movimentos sociais para a liberdade na construção das feminilidades, e com um roteiro que tematiza a dupla jornada de trabalho das mulheres, as séries começam difundir mulheres ocupando postos de trabalho no alto escalão executivo, a competição profissional entre os gêneros, as diferenças salariais e o homem “invertendo” sua função na família assumindo o cuidado com as crianças. Essa “inversão” de papéis foi verificada em *Família Moderna* que apresenta um casal gay e um casal formado por uma latina e um estadunidense. Entretanto, os estereótipos de gênero também são reforçados (FURQUIM, 2008).

Na série *Os Normais*, embora o homem e a mulher sejam apresentados como independentes financeira e intelectualmente, o casal também “inverte” as funções sociais. Nesse sentido, mesmo sendo independente em relação ao homem, a protagonista Vani foi construída com base no estereótipo de feminino que não se controla emocionalmente (FURQUIM, 2008).

Para avançarmos um pouco mais no debate, destacamos que outra mídia que salienta a sexualidade apropriada da mulher como uma forma de liberdade, por meio das próprias mulheres, no final dos anos 1990, é a revista *Vogue*, em que, em um grupo de discussão sobre as fotografias de mulheres em poses sensuais e a exposição do corpo, a maioria das participantes considerou se distanciar daquela

sexualidade direta das modelos. “Poucas mulheres interpretam a sexualidade explícita como indicação de força ao invés de passividade” (CRANE, 2008, p.449).

Todavia, para as feministas mais jovens, a exposição do corpo, a qual era criticada na terceira onda feminista como reprodutora de um “olhar masculino”, que objetifica a mulher para o deleite dos outros, não é interpretada mais como objetificação; mas como uma forma de liberdade sexual, um exemplo disso são as posturas desenvolvidas pela cantora Madonna ao longo de sua carreira.

Essas representações, que valorizam a exposição do corpo como uma forma de liberdade, foram inseridas na mídia no início dos anos 2000, por intermédio da sensualidade, diferenciando-se da objetificação. Coutinho (2010) concorda que as mulheres jovens que trabalham se orgulham da sensualidade e a empregam para a competição e o sucesso, tanto no trabalho, quanto no casamento.

Em relação a essa manutenção dos estereótipos dentro de um padrão de beleza branco, magro e sensual, outras feministas, dos anos 2000, criticaram a exacerbada exploração do corpo da mulher e as funções conservadoras para as quais as mulheres eram destinadas. Para Albuquerque (2017), a publicidade de produtos e serviços nas novelas restringe as vivências da sexualidade e a discussão das questões familiares ao ambiente privado.

Nessa mesma direção, na pesquisa de Goellner (2010), identifica-se que as novelas, entre os anos 2000 e 2010, ainda são cingidas pelo estereótipo de rainha do lar, com o advento da industrialização e com uma ênfase na beleza, na delicadeza e na contenção do comportamento. Essas representações conservadoras também existem em mulheres que trabalham ao mesmo tempo que são mães exemplares e fiéis aos maridos (RONSINI, 2016).

Diante desse cenário, concordamos com Ramos (2016) a respeito da acentuação da sexualidade da mulher. Conforme a autora, a sexualidade da mulher ainda é a maior representação sobre feminilidades dentro de todos os programas pesquisados. Em pesquisa mais recente, a qual concorda com nossas conclusões, o seriado *As Brasileiras* foi analisado por Almeida (2017), que constatou que, em 15 dos 22 episódios, as atrizes estão despidas; e em apenas 7 episódios o romance ou as práticas sexuais não são abarcados.

Essas séries pós-feministas invisibilizam parcialmente as conquistas feministas para o exercício de cidadania e a autorregulação dos sonhos, comportamentos e relações pautadas em direitos constitucionais. Nossa análise considera que a liberdade foi abordada parcialmente nas séries, mesmo que sem a ancoragem nos feminismos para a ênfase na liberdade sexual. Outra constatação que podemos fazer, graças à revisão de literatura, é a de que essas séries possibilitam um estudo sobre a polifasia cognitiva das representações sociais sobre gênero e sexualidade.

A partir da objetivação das personagens, podemos verificar representações contraditórias, ancoradas em pensamentos estereotipados conservadores, mas, ao mesmo tempo, também ancoradas em outras manifestações sobre as escolhas pessoais das protagonistas para o autogoverno de si. Seguindo os estudos de Moscovici (2011) e Marková (2017), propomos verificar a mobilização de uma racionalidade diferente do indivíduo conforme o contexto particular. Essa manifestação não apaga ou destrói as demais representações sociais sobre o mesmo objeto-mundo. Ao contrário, em situações diversas, outras representações sociais, antagônicas, possuem a chance de serem expressas pela comunicação intersubjetiva.

Diferentemente das representações difundidas a partir do estilo de vida estadunidense, propagadas entre as guerras mundiais e a ascensão do capitalismo, como o estereótipo da rainha do lar ou a feminilidade bem-sucedida, os quais ficam isolados das contribuições feministas para as representações sobre gênero e sexualidade, verificamos outras manifestações de representações, que circularam nas mídias e na sociedade, e foram organizadas com a influência dos diversos movimentos feministas e de suas reivindicações para a construção de feminilidades autônomas.

A moça leviana, como vimos anteriormente, era ousada, procurava liberdade, trabalho remunerado e era difamada socialmente, assim era contrária aos estereótipos do feminino, mas conseguiu se ancorar, pelo menos em parte, na “mulher fatal”. Desde o filme *Gilda*, a mulher fatal compreende os modos pelos quais as mulheres tentavam fugir do feminino burguês e de moça de família e manifesta a independência das mulheres em suas escolhas pessoais ligadas à sensualidade.

Segundo De Carli (2007), no filme *Gilda*, de 1946, protagonizado por Rita Hayworth, a atriz desenvolve um papel sedutor, com beleza, independência e se casa devido a interesses econômicos e sociais. Entretanto, as mulheres, que se identificavam com essas personagens independentes, aprendiam que, se fugissem dos estereótipos de gênero, seriam punidas na vida social. Contrária a Mulvey (1983), que aponta a dança e o canto como uma objetificação da mulher, Alexandra Delaplace (2015) afirma que a personagem de Rita Hayworth, na cena do *striptease*, enquanto dançarina, tornou-se poderosa ao atrair a atenção dos homens para si. A autora constatou que a principal aprendizagem desse artefato era a de que as mulheres poderiam conquistar a independência pelo trabalho.

Ao objetivar o questionamento sobre os estereótipos de gênero e ao ancorar novas feminilidades aos antecedentes dos feminismos da segunda onda, mesmo que singelamente, as séries estadunidenses que envolviam poderes “mágicos” das mulheres eram transmitidas no Brasil. As protagonistas de *A Feiticeira* e de *Jeannie é um Gênio* não aceitavam as prescrições dos homens com os quais conviviam. Nessa perspectiva de poderes atrelados às representações sociais sobre as feminilidades, a protagonista de *Jeannie é um Gênio* assume uma conjugalidade não oficializada pela lei ou pelo sacramento religioso.

Essas séries estadunidenses, ao longo da história da mídia no Brasil, foram fundamentais para a construção de representações sociais sobre as feminilidades. Friedan (1971) propõe que as mulheres que assumiam funções no ambiente privado tentavam seguir o estereótipo da rainha do lar, mas ficavam frustradas pela incompletude fruto dessa limitação.

Em *A Feiticeira*, de 1964, protagonizada por Samantha, uma bruxa sacrifica seus poderes para se casar e objetivar uma representação social de uma mulher convencional a pedido do marido. Entretanto, Furquim (2008) esclarece que esta vivência é rejeitada por sua mãe - de influência feminista -, que não concorda com a submissão da filha e acredita que ela deveria empregar sua magia na sua vida e independente da vontade do marido.

Essa construção de gênero, diferentemente da protagonista de *I Love Lucy*, que estudamos anteriormente, elucida uma maior aceitação das funções domésticas atreladas à Samantha, mas que também não acata completamente os desejos do

marido e, por meio do uso de poderes em situações inusitadas, desenvolve a comédia no artefato. Friedrich (2018) afirma que tanto as mulheres como as personagens descobriam seus “poderes”. Enquanto o personagem homem foi elaborado como um indivíduo comum. Ao mesmo tempo, a série norteia como a escolha certa a das mulheres que escolheram a família ao contrário de desenvolverem outras habilidades.

Nessa perspectiva de poderes atrelados às representações sociais sobre feminilidades e à plenitude do indivíduo em conjugalidades não oficiais pela lei ou pelo sacramento religioso, outra personagem também objetivava a magia nas séries estadunidenses que eram transmitidas no Brasil. Na série *Jeannie é um Gênio* (1965), a protagonista Jeannie era liberta da garrafa por seu “mestre”. Tanto as protagonistas anteriores, como Samantha e Lucy, quanto a da série de 1965 não aceitavam as prescrições dos homens com os quais conviviam. Contrária a essas personagens, Jeannie vivia com um homem, mas não era casada com ele. “A relação dos dois era extremamente ousada para a época, já que existia um envolvimento amoroso [...]” (FRIEDRICH, 2018, p.28).

Diante disso, essas séries, assim como as revistas, ampliaram as possibilidades de existência das mulheres. Nesse sentido, importa-nos ressaltar que, no mesmo período da objetificação das *Garotas do Alceu*, a revista semanal *Cláudia* expressou outras representações sociais, confirmando novamente a polifasia cognitiva (MARKOVÁ, 2017) sobre um mesmo objeto-mundo. Nesse caso, as representações sociais sobre as feminilidades circuladas na sociedade e que possibilitam objetivações diversas entre os indivíduos nos processos comunicacionais intersubjetivos.

Segundo Luca (2012), a revista *Cláudia*, cujo público-alvo eram as mulheres casadas e com filhos, adaptava publicações internacionais e expunha outras representações. Nela, entre 1963 e 1985, a escritora Carmem da Silva conversava com as leitoras sobre a relação entre os gêneros e o feminismo e as lembrava de que as feminilidades não eram restritas aos cuidados da casa, dos filhos e do marido. De acordo com seus escritos, a mulher deveria ser a sua própria prioridade. Além disso, a articulista criticava o que considerava o duplo padrão de moralidade da sociedade: uma moral para o comportamento das mulheres, que deveriam ser

dependentes, submissas e sexualmente recatadas; e outra para os homens, que exaltava sua virilidade e liberdade sexual.

A partir de 1970, novas representações sociais sobre feminilidades emergiam da mídia, para uma maior aceitação social do trabalho remunerado e da liberdade sexual, ancoradas nas pautas da segunda onda do feminismo. A prática sexual por prazer, sem enlaces matrimoniais, estava presente em novelas, como *Irmãos Coragem*; a traição da mulher casada foi representada em *Homem que Deve Morrer*, e, com o advento da pílula, uma maior liberdade sexual foi advogada em *Estúpido Cupido*.

Uma das personagens, Felicidade, no filme *Mar de Rosas*, de 1977, por exemplo, é uma amostra da denúncia do filme quanto à luta desta mulher sem vaidade e insatisfeita no casamento pela liberdade de uso de seu corpo para o próprio prazer, destacado por Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira (1982). Para Marcella Grecco de Araújo (2015), o filme em questão foi um marco para o cinema nacional tanto ao ser dirigido por uma mulher, Ana Carolina Teixeira Soares, como por questionar a condição do feminino, com a apresentação das brigas entre casais que não eram levadas a público nas mídias.

Em *The Mary Tyler Moore Show*, de 1970, a personagem Mary Richards, ancorada na segunda onda do feminismo, segundo Meimaridis (2018), representava uma mulher com cerca de 30 anos, solteira e que sonhava com a ascensão profissional, tomava anticoncepcional e era respeitada por sua coragem. A protagonista lutava por salários iguais entre homens e mulheres. Diferentemente das séries anteriores, ela era divorciada, recusou o casamento com um médico e escolheu viver de modo independente. Com essas mudanças, Mary desenvolveu a “nova mulher”, elaborada como branca, solteira, heterossexual, livre sexualmente e que almejava uma carreira em profissões consideradas masculinas.

Com base na ancoragem na “nova mulher”, visto na série estadunidense *Mary Tyler Moore Show* (MEIMARIDIS; CASTELLANO; 2018), foi criada, quase dez anos depois, a série *Malu Mulher* durante a ditadura civil militar brasileira. Furquim (2008) consagra a série como um dos destaques da produção audiovisual nacional sobre as pautas da segunda onda do feminismo, como divórcio, liberdade e prazer sexual, aborto. Além disso, salienta que ela foi, inclusive, exportada para outros países. Na

série, a protagonista Malu era uma mulher formada em Sociologia, recém-divorciada, que lutava para voltar ao mercado profissional e garantir o sustento para a filha fruto de seu casamento. Um dado interessante é que, tanto a personagem protagonista, quanto a atriz passavam pelo processo do divórcio, o qual era combatido pela sociedade na época.

Ramos (2016) acrescenta que esse artefato cultural instaurou no Brasil questões do feminismo de segunda onda, como a separação de casais infelizes, a violência doméstica, o abuso sexual, a independência financeira e o prazer da mulher. Além disso, de forma sutil, representou o orgasmo da mulher e a discriminação que uma lésbica sofreu ao ser demitida devido à sua orientação sexual. Por fim, é digno de menção que esta é a única série nacional que reivindicou o direito de escolha da mulher em relação ao aborto. Por outro lado, para Sá (2011), essa série também circula feminilidades vinculadas à esfera doméstica, por meio do sentimento de culpa da mulher, que vai trabalhar fora e deixa a família em casa.

Recentemente, Balbino (2021) constatou que a interrupção de uma gravidez indesejada na série pode ser justificada pela falta de condições financeiras e falta de suporte psicológico para a maternidade durante a adolescência. Nessa pesquisa ainda, destacou-se a liberdade sexual entre a protagonista Malu e outra mulher, que foi evidenciada quando elas dormiram juntas após beberem vinho.

Essas mulheres, contra a submissão masculina, enfrentavam, entre tantos outros problemas, a violência doméstica; e não eram apoiadas pela mídia para combater ou incriminar os agressores no Brasil. Nos jornais, a violência sexual, promovida também dentro do ambiente familiar, era retratada como atitude de tarados, psiquiátricos, contra mulheres que frequentavam lugares inadequados, de modo a culpabilizar as vítimas pelo crime. Para a autora, a violência era considerada legítima quando era justificada pela defesa da honra do homem.

Entretanto, alguns crimes foram denunciados nos jornais, como o julgamento de Doca Street, no Rio de Janeiro. Em 1976, ele matou a socialite Ângela Diniz e, devido à desaprovação da sociedade, efetivou-se a sua condenação em um segundo julgamento. Essa violência foi veiculada também em *Malu Mulher* (BALBINO, 2021) e, apenas na década de 1990, destacaram-se artefatos como *Um Céu de Estrelas* que discutiam novamente essa temática, bem como as relações

profissionais com atenção para a ascensão da mulher no mercado de trabalho (ARAÚJO, 2015).

Novamente, pela protagonista manifestar diferentes e antagônicas representações sociais sobre a feminilidade e sexualidade ancoradas em diferentes conhecimentos, constatamos um estado de polifasia cognitiva, ou seja, uma riqueza de concepções manifestadas pelo indivíduo de acordo com a multiplicidade de “retalhos” contraditórios que formam as representações sociais do indivíduo. Essas objetivações, ancoradas em diferentes racionalidades, para Jovchelovitch (2006, p. 199), podem ser ilustradas pela imagem de uma “colcha de retalhos”. A partir da comparação com “colcha de retalhos”, a autora demonstra como as representações sociais são costuradas por sentimentos, saberes científicos, tradições, crenças e senso comum, que coexistem na sociedade e nos indivíduos.

A amenização do estigma sofrido pelas mulheres divorciadas diminuiu nos anos 1980 com a circulação de representações sobre as feminilidades com mulheres separadas. Com o advento dessas novas representações circuladas na mídia, muitas mulheres se identificaram e começaram a refletir sobre suas vidas durante a ditadura civil militar. Para Escosteguy (2018), tanto o conhecimento sobre as lutas feministas na academia, quanto o movimento social estavam articulados com a mídia impressa. Nesse ínterim, segundo Teles (1999), os jornais *Brasil Mulher* e, posteriormente, *Nós Mulheres* discutiam a condição da mulher, denunciando o acúmulo de suas funções, uma vez que trabalhavam fora de casa e também eram as responsáveis pelo serviço doméstico e pela educação dos filhos.

Essas representações contraditórias, próprias da humanidade, as novas representações de *Malu Mulher*, inspiraram novelas como *Pai Herói* por retratarem o orgasmo, bem como outras formas de realização da mulher em sua plenitude, para além da domesticidade. Algumas das pautas dos feminismos dos anos 1980 e início dos anos 1990, como a do uso do preservativo nas relações sexuais, foram evidenciadas em novelas, como *Pátria Minha*, e o divórcio por amor, em *Mulheres de Areia*. No Brasil, particularmente, as novelas também são artefatos que objetivam circular, além da liberdade da sexualidade, denúncias contra a violência doméstica e o tráfico de mulheres, entre outros direitos constitucionais (ALBUQUERQUE, 2017).

Até os anos 1990, as mulheres expressavam a “nova mulher”, que abarcava as mulheres brancas que lutam por seus sonhos, geralmente, pela autonomia financeira, as quais tinham comportamentos inteligentes, estavam em carreiras bem-sucedidas e tinham conflitos em suas vidas amorosas. Essa mudança de representações sociais sobre as feminilidades possui como parâmetro *sitcoms* como *Friends*, de 1994, pois as tramas do artefato cultural eram sobre a amizade e as vivências do cotidiano.

Ainda em 1994, a atriz protagonista de *Ellen*, de 1994, em sua vida real, assume a homossexualidade ao público. Essa série foi um marco para a ampliação das representações sociais sobre gênero e sexualidade das feminilidades ao desassociar a construção do gênero, enquanto feminilidade, de uma sexualidade heteronormativa. Ademais, verificamos a polifasia cognitiva da atriz pela escolha de, em um momento silenciar, a sua sexualidade, e em outro mais oportuno, objetivar a sua homossexualidade. Consideramos essa outra representação social dentro do repertório de manifestações sobre as feminilidades que coexistiam na sociedade e nos indivíduos.

Essas novas representações circulavam também com os antigos estereótipos da rainha do lar e da mística feminina e eram manifestados de acordo com o contexto do indivíduo ou com o planejamento de um novo artefato cultural. Os anos 1970 ampliaram novamente as representações sobre as feminilidades, sem excluir outras representações existentes e circulantes na mídia e na sociedade, com a “nova mulher” e coexistindo com novas possibilidades para a descoberta da sexualidade.

Como argumenta Jovchelovitch (2008), uma variedade de racionalidades existe simultaneamente no sistema cognitivo do indivíduo e possui a fluidez necessária para a adaptação aos contextos e aos meios simbólicos em que pretende interagir.

Ainda, uma série com forte apoio dos movimentos LGBTQIA+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queers, Intersexo entre outros) foi *Xena*, por expor a força de duas mulheres que se empenhavam em aventuras, bem como pelo desfecho do artefato cultural, que culminou em um beijo entre elas. Nascimento (2020) constatou que há poucos personagens em séries que não aceitam o seu

sexo e que a feminilidade lésbica e a bissexualidade foram retomadas somente no século XXI, com *The L World*, de 2004, de modo pedagógico e não discriminatório. A bissexualidade também foi constatada, posteriormente, em *Glee*, de 2009 (MEIMARIDIS; CASTELLANO, 2018). Em *Malhação: vidas brasileiras*, de 2017, a juventude LGBTQIA+ consagrou personagens como o casal Lica e Samantha. No ano seguinte, valorizou a bissexualidade de Dora (CAVALCANTI; FERREIRA, 2020), como sua promiscuidade (KUTZ; THOMAS, 2020).

No Brasil, as pesquisas sobre novelas indicam que as mulheres lésbicas são vaidosas e, via de regra, estereotipadas como vilãs, impulsivas, sem sororidade e/ou promíscuas, como em *Celebridade*. Entre outras pautas do movimento feminista quanto à visibilidade de outras formas de relações afetivo-amorosas, para além dos moldes heteronormativos, os movimentos LGBTQI+ almejam novas representações sobre as feminilidades. O termo “visibilidade” evoca questões dos movimentos feministas que permeiam a mídia na construção de representações fora dos estereótipos de sexualidade. Nas palavras do autor, a visibilidade é uma forma para promover “[...] o protagonismo de personagens invisibilizados” na mídia (ROSSI, 2017, p. 240). Entre as relações sexuais, Rubin (1984) distingue que são reconhecidas as formas heterossexuais, homossexuais e bissexuais.

Esse silenciamento das questões de gênero e sexualidade na mídia oprime tanto homens quanto mulheres em suas relações sociais. Importa destacar em relação a essa questão que o desenvolvimento desses assuntos na mídia está ancorado na terceira onda dos feminismos.

Outras séries objetivaram representações sobre as feminilidades ancoradas na sexualidade de mulheres jovens e heterossexuais, mas longe das convenções sociais. Outros temas da sexualidade livre foram constatados, como o envolvimento de mulheres com homens casados, em *TV Homeland*, ou com o irmão, em *Game of Thrones* (COUTO; RIBEIRO 2017). Nessa última série, foram analisadas feminilidades rebeldes, que lutam, governam sociedades e que não recebem ordens de homens. Entretanto, essas são, em sua maioria, brancas, e na série é possível indicar uma ausência de discussão sobre a violência contra a mulher, em especial, em situações como estupro e aborto (PIMENTEL, 2019).

A hegemonia da indústria estadunidense de cinema, localizada em Hollywood, favorecia estereótipos de gênero nos quais a mulher branca se apresentava em uma posição de recatada, as orientais, de submissas, e as latinas e negras eram representadas como sensuais. Os artefatos culturais midiáticos produzidos pela indústria cinematográfica entre as décadas de 1940 e 1950, segundo Prado e Braga (2017), circulavam, por intermédio das atrizes, os valores de juventude, pele branca e corpo curvilíneo. Esses estereótipos circulam ainda na atualidade, mas foram ampliados com novas representações sociais, como veremos a seguir.

Verificamos, como citado anteriormente, que, na coluna *Garotas do Alceu*, as negras eram invisibilizadas nas representações das feminilidades da classe média de moças de família. Portanto, inferimos que seus estereótipos eram outros, associados à objetificação do corpo feminino e subordinados ao olhar masculino. As mulheres de pele escura, nessa época, no Brasil, foram limitadas ao “estereótipo de mulata” e ao “estereótipo de empregada”, os quais são associados a péssimas condições econômicas.

O primeiro estereótipo apresenta a mulher como um objeto sexual e como não sendo apropriada para o casamento. Esse estereótipo discriminatório foi amplamente divulgado e contribuiu para a difamação das mulheres negras na mídia e na sociedade. A mulher negra no estereótipo de mulata, muitas vezes, segue um padrão branco de beleza, em filmes como *Mulheres do Brasil* e *Ó Pai Ó*, em que a atriz Camila Pitanga interpreta uma afrodescendente com a aparência mais semelhante à de mulheres brancas (NEPOMUCENO, 2013).

Por outro lado, o estereótipo de empregada contribuiu para que as mulheres que trabalhavam como domésticas fossem naturalizadas como as que não tinham ambições pessoais, sociais ou como as que desconhecem as políticas públicas para o acesso a melhores condições de vida. Nesse sentido, consideramos que, desde a escravização dos povos afrodescendentes no Brasil, as mulheres negras foram designadas à subordinação das mulheres brancas e ficaram restringidas a tarefas de cuidado com a família de terceiros (NEPOMUCENO, 2013).

Mesmo com os avanços das ondas feministas, outras desigualdades sociais perpetuaram-se nos artefatos culturais que ainda contavam com uma maioria de

protagonistas brancas. Apenas 40 anos depois de sua criação, a *Rede Globo* teve como protagonista uma mulher negra: Taís Araújo, na novela *Da Cor do Pecado*. Andrade e Faria (2007) advertem que o título da obra indica uma objetificação da mulher ao associar a afrodescendente com a sexualidade de uma jovem mulher que se envolve emocionalmente com um homem branco e economicamente abastado.

Na pesquisa de Candido e Ferres Junior (2019), o estereótipo de batalhadora integra outros estereótipos, como o estereótipo de mulata e o estereótipo de empregada, que enfatizam as lutas da mulher pela sobrevivência da família. O estereótipo da favelada remete a péssimas condições de sobrevivência e trabalho, bem como à violência, aos crimes e ao samba, em *Mulheres do Brasil*.

Para Friedrich (2018), em *Antônia*, no livro, no filme e na série, há um marco nacional e internacional do protagonismo de mulheres negras, pobres, amigas, que moravam em comunidades e superaram diversas dificuldades em relação a questões de gênero, etnia, classe social e sexualidade. Entretanto, apenas uma das protagonistas não possui um relacionamento amoroso.

Embora seja assim, as personagens de *Antônia* e suas músicas passam uma mensagem de empoderamento feminino; não são letras de protesto feminista explícito, mas são dignas de reconhecimento por tratarem da independência pessoal pelo trabalho, da liberdade sexual, da capacidade de resiliência e do orgulho por conta de mudanças provocadas em um ambiente masculino. Além disso, a estória não repete estereótipos de mulheres negras objetificadas. *Antônia*, tanto no livro, quanto nas adaptações, narra as vivências de quatro mulheres negras e amigas que procuram conquistar uma carreira no rap, espaço majoritariamente masculino, e enfrentam as dificuldades com resiliência (FRIEDRICH, 2018).

Diferentemente de *Antônia*, uma das poucas obras a explorar as feminilidades em diversos âmbitos, nas pluralidades de etnia, classe social, gênero e lutas em espaços considerados masculinos, as quais estão ancoradas na terceira onda do feminismo pelos marcadores sociais (FORQUIM, 2008), *Sexo e as Negas* (2014) reforça estereótipos da sexualidade das mulheres negras periféricas desde o título, mas com uma liberdade sexual semelhante àquela de *Sex and the City*, com influências pós-feministas.

Após a primeira década do milênio, os feminismos retomaram suas forças por meio de uma pluralidade de vertentes e circularam na mídia em representações sociais sobre as feminilidades (MEIMARIDIS; CASTELLANO, 2018). A protagonista da série *Anatomia de Grey*, Meredith, seja branca e magra, ela enfrenta uma busca por salários iguais, questiona a dupla jornada de trabalho e busca a sororidade e a liberdade sexual. Entre outros dilemas, a série mostra, quanto às pautas feministas da quarta onda, um confronto a respeito da dupla jornada – fruto das atribuições do casamento e da carreira – da personagem, que é, como já indicamos, uma protagonista de classe alta, branca e magra. Assim, os limites entre o público – trabalho, ascensão profissional – e o privado – os cuidados com os filhos, algumas vezes na creche do hospital e o marido para manter o casamento – são tensionados.

Nas cinco primeiras temporadas da série, Jangrossi (2019) constatou a falta de apoio dos homens para a liberdade amorosa e sexual das mulheres. Essas liberdades foram desenvolvidas quando a personagem Cristina passou a almejar uma relação amorosa com um homem, mas, ao mesmo tempo, rejeitava a maternidade na construção de sua feminilidade. O artefato cultural ainda enfatizou a luta por um salário maior para as mulheres, tematizou o assédio e abordou a sororidade, ancorando-se na quarta onda do feminismo.

Destoante dos estereótipos limitantes, mas na circulação da “mulher forte” decorrente da terceira onda do feminismo, Jangrossi (2019) dissertou que a personagem negra Bailey, na série, ascendeu na profissão, passando de residente do hospital para médica e chefe de cirurgia, enfrentando, com segurança, as discriminações por conta do gênero, de sua etnia e da aparência. Ao longo das temporadas, a personagem modificou suas feminilidades, de uma jovem gorda e dependente para uma mulher segura a respeito de seu corpo e de suas capacidades; às vezes, autoritária, mas amiga dos colegas de trabalho. Um de seus principais conflitos se deu em relação ao enlace matrimonial, devido às cobranças do marido por conta de suas ausências em casa, as quais eram atribuídas ao fato de ela ser uma profissional renomada. Por fim, evidenciamos a constatação de que Bailey é uma mãe que se responsabiliza pela criação do filho.

De modo geral, as personagens desse artefato cultural midiático são complexas, têm diferentes etnias, classes sociais, e são consideradas fortes, pois

lutam por seus sonhos e por seus princípios morais, superando adversidades pessoais e sociais (JANGROSSI, 2019).

A partir de 2013, vários movimentos feministas retomaram a quarta onda em organizações de coletivos e manifestaram preocupação ao criticar e refletir sobre as construções de feminilidades (ESCOSTEGUY, 2018). Em *House of Cards*, a protagonista, Claire, constrói uma feminilidade empoderada, que enfrenta adversários políticos e pessoais, e conquista uma ascensão na carreira política, chegando ao cargo de presidente dos Estados Unidos da América (REICHMANN, 2019). A ascensão de Claire como uma “mulher forte”, bem como de outras protagonistas do universo público, assim como o desenvolvimento da complexidade das personagens, relaciona-se com o que tradicionalmente foi associado ao masculino, como um cabelo curto e uma falta de vaidade. Nas palavras do autor, “[...] para parecerem fortes, profundas e multifacetadas, as mulheres precisem exibir comportamentos decodificados pelo público como masculinos” (MEIMARIDIS; CASTELLANO, 2018, p.21).

Orange is the New Black, de 2013, desenvolve protagonistas mulheres em diversas representações sobre feminilidades, as quais são alternativas aos estereótipos de gênero e são ancoradas na quarta onda do feminismo. Nesta série, as autoras analisam as mulheres que estão em um presídio e são tratados temas como o uso e o tráfico de drogas dentro das prisões, estupro, violência contra a mulher, aborto, racismo, discriminação religiosa e fanatismo religioso (LAHNI, DORNELLAS, AUAD, 2017). Ademais, existe a possibilidade de viver a lesbianidade, a bissexualidade e a transgeneridade.

Ao respeitar as pluralidades de gênero, sexualidade, gerações e o empoderamento, ancorando-se na quarta onda, no Brasil, verificamos a série *3 Teresas*, a qual tematiza, entre outras pautas, a separação. Entretanto, com a separação, uma das protagonistas retorna para a casa da mãe. Diante disso, embora pareça independente por conta da separação, ela não é totalmente autônoma, pois mora com a família (DANTAS, 2018).

Alguns programas ancorados na quarta onda feminista questionam a objetificação da mulher e a sua culpabilização em relação à fertilidade e ao aborto. Além disso, também há uma problematização da violência, por exemplo, em *O*

Conto de Aia. Nesta série, as personagens mulheres vestem-se de maneira estabelecida por outros, evidenciando o seu silenciamento em relação às violências sofridas, como o estupro, a submissão aos maridos etc. (FEITAL *et al*, 2018). Outra circulação de feminilidade que rompe com o estereótipo de boa esposa e mãe foi analisada em *The Good Wife*. A protagonista torna-se advogada, cuida dos filhos e mantém um casamento de conveniência para seu próprio interesse (GOMES, 2015).

O filme que ganhou maior destaque do público foi *Mulher Maravilha*, de 2017. Dos quadrinhos, de 1942, e da série homônima, iniciaram-se as representações identificadas como heroína, entretanto, ao mesmo tempo, a personagem era desejável para os olhares masculinos. Juntamente com as ampliações das representações sociais de uma personagem, que, anteriormente, era insegura, revela-se uma “mulher forte”, que enfrenta corajosamente os desafios e toma decisões no âmbito pessoal e público (FURQUIM, 2008). De acordo com Machado (2017), o filme foi idealizado por mulheres, com uma pluralidade de etnias e valorizando as feminilidades ao tomar como protagonista uma heroína independente, com força física e que luta em defesa da humanidade. Entretanto, também constatamos críticas ao perfil da heroína pela exposição do corpo.

Para Castellano (2017), as feminilidades negras divergentes dos estereótipos foram aclamadas em *How to get away with Murder*. Isso porque a série apresenta uma mulher negra, advogada, professora da universidade, que defende assassinos e que, no entanto, é exposta como uma anti-heroína, pois vive em conflito e tem traumas em sua vida, os quais foram gerados pelo racismo de um universo profissional majoritariamente ocupado por homens brancos.

Conforme constatado por Gross (2018), as protagonistas se modificam em seus percursos, transitando entre mulheres fortes e dependentes dos pares amorosos. Isso faz com que não atendam completamente às demandas feministas durante as narrativas, visto que essas obras são produzidas principalmente como entretenimento. Assim, constata-se que a representação da mulher forte e sem vínculos amorosos é escassa nos artefatos culturais midiáticos.

A autora, em estudo posterior, ainda conclui que a liberdade sexual manifesta uma igualdade nas relações de gênero como uma conquista do feminismo. Diante dessa restrição das feminilidades midiáticas, as mulheres, em geral, são

representadas como parcialmente realizadas, ou seja, ou se realizam no âmbito profissional, ou nas relações amorosas. Dificilmente, as mulheres são ao mesmo tempo belas e inteligentes; raramente são excelentes profissionais e têm relacionamentos amorosos estáveis (ARAÚJO, 2015).

Para Biroli (2011), quando as mulheres são discriminadas por seu corpo, comportamento e aparência, nas funções de cuidadoras e subservientes, nas representações de esposas e mães conservadoras, elas são limitadas em suas vivências e perspectivas nas profissões e na política sob as lentes do sistema patriarcal de dominação e de exclusão das mulheres da sociedade.

Nesse sentido, mesmo diante das conquistas feministas de direitos civis e sociais na Constituição Federal (BRASIL, 1988), que enfatizam relações de gênero igualitárias e a equidade nas interações sociais, não é possível afirmar que esses direitos estão socialmente garantidos e efetivados. Nesse sentido, concordamos com Ronsini (2016), que apresenta que, nos artefatos culturais midiáticos, as mulheres que questionam suas funções sociais são moralmente punidas, mesmo disfrutando de direitos constitucionais. Em outros casos, ainda permanece a naturalização do feminino no ambiente privado e responsável pelos cuidados com os familiares. Por exemplo, para Torisu (2021), mesmo em novelas como *Orgulho e Paixão*, que circulam valores da sororidade ancorados na quarta onda do feminismo, propagava-se a domesticidade como uma obrigação e essencial para a feminilidade.

Ao final de nossa revisão, podemos afirmar que, nos artefatos culturais midiáticos, as representações sociais sobre as feminilidades circulam entre estereótipos de gênero e sexualidade e sofrem influências dos movimentos feministas. A igualdade entre homens e mulheres, preconizada pela mídia, revela-se ancorada em representações sociais sobre feminilidades do feminismo liberal em intersecção com marcadores sociais da terceira onda, processos de empoderamento e autonomia, bem como pela valorização da sororidade da quarta onda. Após apresentarmos os conceitos relacionados às representações sociais sobre as feminilidades nas mídias, na seção seguinte abordamos sobre o feminino, feminilidades e feminismos.

3. FEMINILIDADES ENTRE ESTEREÓTIPOS, LIBERADAS E CIDADÃS

A constituição do feminino exprime processos históricos, nos quais são construídos como formas de pensar e de existir congruentes com mulheres. Todavia, nesse processo, ao mesmo tempo, social e individual, essa construção se engendra como emergentes das interações sociais (LOURO, 2008) e desenvolvidas de modo múltiplo, diverso e conflitante (MEYER, 2003; LAHNI, DORNELLAS, AUAD, 2017; TAVARES, 2018).

As semelhanças entre os indivíduos, reprimidas na educação binária e na circulação de valores conservadores, repudiam mulheres autônomas no aspecto pessoal, profissional, intelectual e financeiro. Esses valores tradicionais posicionam o feminino subordinado, antagônico e complementar ao masculino e procuram naturalizar a construção da identidade de gênero em cada contexto. Essa repressão das semelhanças entre os indivíduos, entendida a partir de Robert Stoller ([1968] 1993), possibilita a inserção de elementos das feminilidades nos homens, como também traços das masculinidades nas mulheres.

Ao optarmos por essa expressão “feminilidades”, em nossa tese, portanto, assumimos as diferentes perspectivas teóricas, contextos e experiências de pensar, sentir e posicionar-se como mulher. Nesta perspectiva, valemo-nos do conceito de “feminino” para abordar as elaborações consensuais que desconsideram a cultura na construção das identidades de gênero, como ressalta Marcia Tiburi (2018). Da mesma forma, esse termo feminino alude a comportamentos enaltecidos de mulheres em determinado contexto sócio-histórico (SCHIEBINGER, 2001) e da “heterossexualização do desejo” (BUTLER, 2018, p.44) forjada na dicotomia entre o feminino e o masculino como opostos e complementares nas práticas sexuais. A partir desses pressupostos, assumimos o conceito de “feminismos”, no plural, para contemplar a heterogeneidade teórica e práticas dos movimentos feministas que reivindicam emancipação e liberdade para as mulheres, outros indivíduos marginalizados e excluídos das relações sociais assimétricas de poder. Para tratar desses movimentos, apoiamo-nos em estudos de Céli Regina Jardim Pinto (2003) e Marilise Matos (2010) e, os quais os denominam como ondas do feminismo.

Os feminismos também reconhecem essas relações assimétricas de poder entre os indivíduos e grupos sociais, a necessidade de resistências às práticas reguladoras do Estado cujos valores políticos, econômicos, sociais e culturais limitam as feminilidades aos estereótipos de gênero e sexualidade. As representações estereotipadas e preconceituosas do feminino e da sexualidade na mídia, ao terem ampliadas a sua circulação, produzem e reproduzem a normatização dessas categorias nas relações sociais como um todo (McLAREN, 2016).

Nesta seção, apresentamos, as quatro ondas dos feminismos (BEAUVOIR, 1949; FRIEDAN, 1971; RAGO, 1994; PINSKY, 2003; PINTO, 2010; MATOS, 2010; RÍOS, 2012; McLAREN, 2016; ESCOSTEGUY, 2018; HOLLANDA, 2018). Posteriormente, a sororidade e o empoderamento das mulheres como processos para a constituição de feminilidades (JOVCHELOVITCH, 2008; PINTO, 2010; RÍOS, 2012). É, portanto, a partir da relação entre os feminismos, autonomia e regulações que passamos a apresentar, a seguir, as ondas dos movimentos feministas e suas repercussões nas feminilidades de cada período.

3.1. Lutas por direitos civis, sociais e políticos: a primeira onda

Os antecedentes dos movimentos feministas se desenvolveram em diferentes países como resultantes da insatisfação de mulheres com as desigualdades existentes entre as relações de gênero no aspecto social, econômico, político e sexual, particularmente desde a segunda metade do século XVIII e início do século XIX (PINTO, 2003; HUNT, 2009; PRÁ; SANTOS, 2018).

As religiões judaico-cristãs, sobretudo a Igreja Católica, alicerçavam a passividade e inferioridade das representações sobre as mulheres na relação com os homens. Essa Igreja considera a criação do mundo por um Deus e a vida da primeira mulher, Eva, sendo criada a partir de uma costela de um homem para servi-lo (BIROLI, 2011; LINS, 2014). Essas representações forjaram identidades de gênero e de sexualidade.

A valorização da virgindade entre os indivíduos iniciou-se entre os séculos III e IV pelos escritos bíblicos do apóstolo Paulo. Para as mulheres, a castidade era uma característica que lhes atribuíam a angelicalidade para a previsão do futuro ou realização de milagres. Nas funções sociais privilegiadas de mães e freiras, elas também eram despossuídas de sexualidade (LINS, 2012). Por outro lado, em outro extremo, foi enaltecida uma imagem da mulher como sedutora e pecadora, na função de prostituta, que precisa ser punida, afastada do convívio social e designada para servir a sexualidade masculina, a qual era incentivada desde a juventude (ENGEL, 2015; HUNT, 2009; McCANN, 2019).

Entre o século XII e XIII, o casamento celebrado na Igreja Católica tornou a união da mulher e do homem indissolúvel e a valorização da monogamia (ARAÚJO, 2018). Nesse mesmo período, a relação homossexual foi combatida e criminalizada como uma forma de heresia aos dogmas religiosos que inseriam as atividades sexuais somente para a perpetuação da espécie e não como uma prática prazerosa (LINS, 2012). Entretanto, mulheres que não eram religiosas, as que não dependiam de homens ou que procuravam desenvolver suas faculdades intelectuais e que questionavam sua condição foram torturadas e assassinadas, consideradas bruxas pela Inquisição da Igreja Católica durante a Idade Média (TELES, 1999).

Durante os séculos XVI, XVII e XVIII, ocorria a lenta valorização do casamento sacralizado, tanto para o povoamento da colônia brasileira, quanto para a vigilância dos corpos e comportamentos das mulheres. Assim, o casamento na igreja foi disseminado e incorporado pelas mulheres. Nas igrejas católicas, reforçavam-se os privilégios do casamento sacralizado, e repudiavam-se as conjunções em outras formas de relações.

Essas diferenças dualísticas entre homens e mulheres foram reafirmadas no século XVIII, diante do princípio de igualdade apenas entre os homens aclamado na Revolução Francesa. Essas ideias compartilhavam que eles seriam iguais, sem a distinção de classe social ou grupo social de nascimento para a participação no âmbito público, além de afirmarem a liberdade de comunicar ideias pela voz ou da palavra escrita na imprensa sem penalidades.

Os avanços e retrocessos dos direitos ocorreram influenciados pelo Congresso de Viena, no início do século XIX, onde vários países europeus se

reuniram para restaurar as monarquias absolutistas do Antigo Regime, distantes dessas ideias liberais Revolução Francesa. Segundo Marco Aurélio Nogueira (1984) os liberais eram aqueles que queriam o fim do Antigo Regime, ou seja, da monarquia absolutista, do colonialismo e mercantilismo. Esses liberais burgueses procuravam exercer contra governos tiranos, a liberdade de expressão na autonomia civil e comercial, em leis que garantissem também esse direito para outros homens e que participassem das decisões públicas, em um governo descentralizado, somados a um Estado sem a influência da religião.

As estruturas que privilegiavam o homem branco e cristão em todos os aspectos nas relações com as mulheres permaneciam inabaladas. Estas eram consideradas indivíduos sem autonomia moral e intelectual para regerem suas vidas. Diante disso, as mulheres viviam pelas determinações de um pai ou marido, portanto, desiguais, dependentes e limitadas na vida privada e sem a participação pública (HUNT, 2009).

Em sua obra *Feminismo, História e Poder*, Pinto (2010) inicia sua pesquisa sobre a construção das feminilidades ao lembrar o papel do Estado moderno e da Igreja Católica na normalização e regulação dos comportamentos e funções sociais das mulheres como esposas, donas de casa e cuidadoras de seus filhos. Ambas as instituições, instrumentalizadas pela família em consolidação, de modo sutil e contínuo, produzem efeitos de verdade sobre os corpos dos indivíduos por meio de complexas redes capilarizadas de poder.

Na legitimidade desse modelo burguês de comportamento entre os casais heterossexuais, circulavam a hierarquia dos homens sobre as mulheres nos discursos religiosos, nos discursos médicos e no sistema jurídico. Essas prescrições disciplinares burguesas dividem, vigiavam e controlam os corpos e seus desejos, sobretudo os das mulheres, e, diante de alguma ruptura com os padrões estabelecidos, o indivíduo passaria por sanções sociais negativas (FOUCAULT, 2010). As diferenças anatômicas e sexuais entre os gêneros eram usadas para justificar a impossibilidade de as mulheres frequentarem as esferas públicas até o século XIX (HUNT, 2009).

A distinção entre homens e mulheres, pautadas somente nas diferenças biológicas, principalmente pelo sexo do indivíduo, naturalizam a divisão social das

tarefas domésticas, a subordinação feminina, a exclusão da participação da vida social (STREY, 1999). O sexo biológico de fêmea e macho designa os humanos e demais animais somente pela anatomia e função fisiológica, principalmente pelos aparelhos reprodutivos, fixa as identidades desde o nascimento e remetem a classificações binárias (LOURO, 1997).

Especialistas, como o médico italiano Cesare Lombroso, com base nessas distinções, sustentavam a função da mulher-mãe. As mulheres que se dedicassem a outras atividades ao invés da maternidade eram consideradas criminosas ou loucas e, portanto, distanciadas da comunidade (SOIHET, 2002). Nesse sentido, como consequência dessas restrições e da repressão de sua sexualidade, as mulheres estariam predispostas às doenças mentais (ENGEL, 2015).

Diante dessa dicotomia também presentes entre os romancistas do século XVIII, para Alain Corbin (2001) mulheres idealizadas na literatura pelo amor romântico em valores angelicais, oprimindo seus desejos e a valorização de sentimentos, idealizando o companheiro e projetando sonhos para o futuro para a satisfação sexual, mas do que a concretização das relações sexuais em diferenças do gênero.

A partir do século XIX, o casamento foi invocado novamente para a o controle da sexualidade e para a procriação (FOUCAULT, 2010). O termo sexualidade foi registrado pela primeira vez, em 1838, interpretado como um animal sexuado e, em cerca de 1880, designando a vida sexual do indivíduo (LINS, 2012). Os pervertidos, assim chamados os que fogem a tais regras, eram os indivíduos que buscavam prazer em relações homossexuais e para fins não reprodutivos (FOUCAULT, 2010). Neste contexto, a homossexualidade foi atribuída como uma doença (LINS, 2012).

Essas características, pesquisadas por Foucault (2010), do modelo burguês são consideradas como uma formação da identidade da classe média que são deslocadas para as classes de trabalhadores como a “boa dona de casa”, como um dos legados a longo prazo da Revolução Francesa na distinção entre espaços públicos e privados, com a ascensão da família e a diferenciação das funções sociais (PERROT, [1987] 2001, p.18).

Contrária a essas limitações das feminilidades, o movimento Iluminista e a Revolução Francesa também são considerados marcos do processo de insatisfação

das mulheres, na medida em que manifestaram com maior ênfase essas insatisfações com as desigualdades civis, sociais e políticas não contempladas pela recém-formalizada *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*, em 1789, uma vez que não mencionavam explicitamente os seus direitos. Em 1791, as mulheres francesas conquistaram direitos iguais somente quanto à herança.

Nesse contexto, em 1791, Olympe de Gouges (1748-1793) passou a defender os direitos das mulheres ao redigir em 1791, a *Declaração dos Direitos da Mulher* e na qual reivindicava segurança, liberdade de expressão e admissão em cargos públicos. Decorrente de seu trabalho político, a escritora foi executada na guilhotina, em 1792 (HUNT, 2009). Nesse mesmo ano, Mary Wollstonecraft publicou *Reivindicação dos Direitos da Mulher*, de 1792, outra obra feminista, em que abordaram direitos sociais como educação da mulher, igualdade no casamento e, principalmente a independência econômica pela comercialização de bens das mulheres e igualdade política no voto (BIROLI; MIGUEL, 2014). Desde Rousseau (1792), em obras que abordam a formação de meninos e meninas (ALVES; PITANGUY, 1991), encontramos na educação desigual e específica para cada gênero uma das causas fundamentais para a produção e reprodução dessas diferenças sociais.

Mary Wollstonecraft e John Stuart Mill, precursores do feminismo liberal do século XVIII, reivindicavam direitos iguais entre os homens e mulheres para o desenvolvimento das faculdades mentais e, conseqüentemente, o desenvolvimento da própria sociedade. Essa luta contra os estereótipos de feminino judaico-cristãos, com qualidades restritivas das feminilidades alude às antecessoras do feminismo de primeira onda que, amparadas nas demandas como a igualdade das mulheres no casamento e no direito sobre suas propriedades (BIROLI; MIGUEL, 2014).

No mesmo ano da publicação de sua obra, em 1792, as mulheres conseguiram o direito ao divórcio pela secularização do casamento, revogado, em 1816 e, reinstituído, em 1884 (HUNT, 2009). Ainda durante o século XVIII, alguns casamentos eram valorizados pelo sentimento de amor, principalmente nas camadas menos favorecidas econômica e politicamente. Os casamentos arranjados ocorreram até o século XIX, sobretudo entre os membros pertencentes a nobreza ou burguesia (LINS, 2012).

A subjugação das mulheres, por esses preceitos religiosos, morais e por uso de violência dificultavam suas liberdades também quanto à sexualidade e o casamento. Concordamos com Anthony Giddens (2001) ao definir o casamento como um relacionamento sexual reconhecido e aprovado na sociedade que tornam os adultos parentes. A família nuclear é composta por esses adultos casados e responsáveis pelos seus filhos, formada por mãe, pai e descendentes. Essa família nuclear desenvolveu-se do estereótipo burguês de família, em 1950 com o casamento justificável pelo amor romântico e pela prioridade da prole. Diferentemente, a família ampliada, compreende uma maior negociação entre seus membros, como a discussão sobre amor e sexo, pela valorização da confiança, possibilidade de separação e que inclui outros membros como irmãos, avós, tios, madrastas entre outros.

Contrário a esse estereótipo, as mulheres enfrentavam problemas sociais. Em 1848, no mesmo ano da publicação do *Manifesto Comunista*, de 1848, de Karl Marx e Friedrich Engels, um grupo de 100 mulheres, na cidade de Seneca Falls, nos EUA, escreveram um manifesto feminista, a *Declaração dos Sentimentos*, na qual discutiram as relações de poder entre homens e mulheres. Se, no *Manifesto Comunista*, os autores consideravam a história como uma sequência de lutas entre as classes sociais, essas mulheres escreveram a história como uma luta entre os gêneros (PEDRO, 1994).

Em 1913, entre as manifestações públicas londrinas, a feminista Emily Davidson, atirou-se na frente do cavalo do Rei Jorge V e perdeu a vida neste incidente, lutando por este direito ao voto ainda não conquistado. A partir dessas manifestações, ao longo do século XIX, as mulheres conquistaram o direito de votar, em 1902, na Austrália, em 1920, nos Estados Unidos, em 1928, na Grã-Bretanha e, somente em 1944, na França (HUNT, 2009). Em meados do século XIX e nas décadas iniciais do século XX, a luta das mulheres estava organizada nesse movimento sufragista na Europa e nos Estados Unidos (PINTO, 2003). Parte dessa discussão relativa ao poder político, no que tange à luta pelo voto das sufragistas, conforme Louro (2007) e Pinto (2010), era primordial ao movimento feminista.

Além da luta pelo voto, na primeira onda do feminismo, sob influência de movimentos políticos, como o comunismo e o anarquismo, as mulheres também

passaram a lutar pelas diferentes formas de exploração que as afligiam (PERROT, 2001). O feminismo socialista, ligado aos movimentos socialistas, apoiou as lutas por melhores relações de trabalho e salários às mulheres trabalhadoras (MEYER, 2003).

Nesse ponto de vista, as mulheres, as quais eram usadas como capital excedente em tempos de falta de mão de obra dos homens eram retiradas de seus postos de trabalho após as guerras (McCANN, 2019). Rachel Soiet (2000) e Rago (1994) acrescentam que esses valores burgueses como um modelo de feminilidade binária que foram ensinados às moças mais abastadas socialmente e que circularam, posteriormente, entre as mulheres que trabalhavam para o sustento de suas casas no Brasil.

Esse modelo de feminilidade burguês abarcou no Brasil, sobretudo após a transferência da família real e sua corte, mas não mudaram sua participação na vida social. A mulher na sociedade colonial tinha apenas direitos quanto à herança com a propriedade territorial e eram suficientemente capazes de administrá-las, mas a perdiam ao se casarem. Caso contraíssem um novo casamento, eram destituídas desse direito a herança e perdiam a guarda dos filhos do primeiro matrimônio. As brasileiras da elite estavam inseridas nesse dilema de permanecerem com os filhos ou contrair um segundo casamento, e privilegiavam, geralmente, o novo enlace (SAFIOTTI, 1987).

Para Heloisa Murgel Starling e Lilia Schwarcz (2015), em 1808, a rainha Maria I, o príncipe regente Dom João I e sua esposa Maria Joaquina fugiram do exército francês de Napoleão Bonaparte, amparados pelos ingleses, desapropriaram os melhores casarões do Rio de Janeiro para mudanças nos costumes e na modernização da cidade aos moldes europeus, com a inserção de hábitos como vestuário, beleza e convívio social. No século XIX, nesse processo de urbanização, eram permitidas as mulheres da elite conviver, além dos espaços privados, entre as festas e igreja (SAFIOTTI, 1987).

Quanto às representações do liberalismo, os valores europeus eram mais idealizados do que colocados em práticas no Brasil no Período Joanino (1808-1821) ou no Primeiro Reinado (1822-1831) de Dom Pedro I que outorgou uma monarquia constitucional, após a independência política de Portugal. Segundo Nogueira (1984), o liberalismo era distante do autoritarismo das relações sociais e políticas da elite. O

ideal de liberdade, enquanto autonomia e individualidade, não foram ancoradas na Revolução Francesa, mas no conservadorismo, após as revoluções liberais de 1848 e, distantes da democracia, foram os ideais que inspiravam a burguesia no Brasil. A liberdade no Brasil fazia parte dos discursos considerados radicais e descolados da participação popular e transformações sociais. Esse ideal não inseria novos indivíduos na cidadania em uma sociedade de latifundiários que valorizava a escravidão e que tinham como governo uma monarquia.

As feminilidades brasileiras coadunaram com esses valores no século XIX elaboradas na domesticidade, complementares e antagônicas às masculinidades. Para Safiotti (1987), Pinsky e Pinsky (2015) ressaltava no Brasil a racionalidade, violência, coragem e dominação dos homens, que procuram liberdade para seus negócios nos espaços públicos. Diferente desse modelo, as feminilidades eram qualidades como sentimentais, passivas, que evita conflitos, vulneráveis e que precisavam de seus maridos.

Esse estereótipo do feminino burguês era de mulheres sem autonomia e dependentes dos homens. Para Pinsky (2003) e Lins (2012), essa representação da mulher foi construída também com os atributos de uma pessoa perfumada, sem intenções de competir com os homens, em comportamentos congêneres à fragilidade e ao recato e a indecisão.

Na corrente socialista, antes da publicação do *Manifesto Comunista*, a brasileira Flora Tristan (1803-1844) escreveu o livro *União operária* (1843), o qual tratava sobre a opressão da mulher trabalhadora, tanto na classe social, quanto em sua posição de mulher (MIGUEL; BIROLI, 2014).

Entre as pautas das anarquistas, constava a emancipação das mulheres pelos direitos civis, como o amor livre, educação sexual e direitos políticos igualitários. Algumas dessas trabalhadoras anarquistas se reuniram na *União das Costureiras, Chapeleiras e Classes Anexas* e promoveram a valorização da instrução como forma de emancipação das mulheres (PINTO, 2003).

Portanto, no Brasil, no século XIX, as mulheres reivindicavam direitos, enquanto cidadãs, como propriedade, herança, educação, bem como a participação na esfera pública, por exemplo, o trabalho fora de casa com a devida remuneração (PEDRO, 1994; PINTO, 2010). Nesse contexto de disparidades sociais, algumas

mulheres, sobretudo as poucas com acesso à Educação, no Brasil, começaram a direcionar a atenção para as suas posições de subordinadas nas relações com os homens e participaram do processo da abolição da escravatura, a qual ocorreu em 1888 (SAFIOTTI, 1987).

Entre essas brasileiras visionárias, Nísia Floresta Brasileira Augusta, “a precursora do feminismo no Brasil e na América Latina”, defendia a República do Brasil (1889) e lembrada por Constância Lima Duarte (2010, p.13) como uma das poucas mulheres que era estudada, discutia a falta de mulheres em cargos de chefia e nas universidades pelas suas capacidades intelectuais. Nísia defendia a igualdade na educação entre homens e mulheres, mas, contraditoriamente, com foco na maternidade e para a educação dos filhos, alinhados com os discursos morais conservadores e religiosos.

Influenciada por seus estudos na Europa e pelas ideias feministas, Nísia traduziu a obra de Mary Wollstonecraft (1792), em 1932. Neste mesmo ano, as brasileiras conquistaram o direito ao voto. A luta por esse direito político das mulheres foi reivindicada por quase vinte anos pela bióloga e cientista Bertha Lutz (1894-1976) (PINTO, 2010). Bertha fundou a primeira sociedade feminista no Brasil, em 1919 e, entre as reivindicações na imprensa e na tribuna, estavam também à educação para a mulher, a proteção para mães e filhos, o trabalho em condições de segurança e igualdade salarial, a profissionalização dos trabalhos realizados por mulheres e a garantia de direitos políticos na constituição (SAFFIOTI, 2013).

Além da repressão pela difamação na mídia das mulheres independentes como vimos no capítulo anterior, em Florianópolis, no início do século XX, as mulheres menos favorecidas economicamente, que destoavam do comportamento esperado de passividade e de circulação somente na esfera doméstica, eram reprimidas pelos policiais. Elas reivindicavam seus direitos e continuavam a transitar nos espaços públicos, como praças e ruas, para o trabalho e para a diversão (PEDRO, 1994).

Mesmo diante desse enfrentamento e ao trabalhar fora de casa, compartilhavam os estereótipos do feminino dos grupos mais abastados econômica e socialmente, com as funções de esposa, mãe e dona de casa e eram controladas sexualmente pelos pais e, depois, pelos maridos (SOIHET, 2002). Dentre essas

manifestações no Brasil e no mundo, o feminismo de primeira onda desenvolveu-se como um movimento intelectual, político e foi denominado de “feminismo de igualdade”. Esse feminismo sofreu críticas por enfatizar apenas uma parcela da desigualdade social e fez avançar o movimento em direção à segunda onda do feminismo (SCHIEBIENGER, 2001).

Biroli (2011) também critica o feminismo da igualdade que, por meio da ideia de universalidade, insere as mulheres com características atribuídas às masculinidades brancas da burguesia privilegiada que apaga a complexidade das desigualdades de gênero, raça e de classe social. Esse feminismo não questiona os problemas domésticos, como o acúmulo das funções da casa para as próprias mulheres, sejam as que trabalham remuneradamente no espaço público ou as que delegam o serviço a outras, como se fossem questões femininas.

3.2. Liberais e radicais: a segunda onda

Após a Segunda Guerra Mundial, período no qual os movimentos feministas da primeira onda perderam suas forças, com a formulação da *Declaração dos Direitos Humanos Universais* (1948), os direitos econômicos, sociais, culturais e de qualidade de vida a diferentes grupos, incluindo as mulheres, passaram a ser garantidos por lei. É garantida a igualdade de direitos independente do estado civil, a eliminação de qualquer forma de preconceito e discriminação racial, direito à segurança, bem como o direito de votar e ser votada de modo secreto também para as mulheres, salários iguais para as mesmas funções, educação, descanso, lazer e proíbe o trabalho escravo (PINTO, 2010).

Todavia, por mais que outras conquistas advindas dos feminismos e de seus antecedentes, redigidos na *Declaração dos Direitos Humanos*, possibilitassem outras feminilidades, de acordo com Cunha (2017), ocorria, nas representações do estilo de vida norte americano, o repúdio a mulheres que trabalhavam fora de casa. Além disso, as mulheres eram impedidas de ascenderem na profissão e na carreira. Ainda, havia uma insatisfação por parte das que foram obrigadas a retornar às suas casas após as experiências de autonomia e cidadania no trabalho durante a Segunda Guerra Mundial.

Além do mercado norte americano, nos chamados Anos Dourados de 1950. esses produtos foram amplamente consumidos na Europa e na América Latina no estereótipo da rainha do lar, estudado no capítulo sobre as representações. Em uma posição crítica à restrição da mulher a esse papel de “rainha do lar” e, um ano depois da *Declaração dos Direitos Universais*, a filósofa Simone de Beauvoir publica *O segundo sexo*, em 1949 (PINTO, 2010), que se constituiu referência para o campo dos Estudos Feministas. Em sua obra, ela delinea o movimento de valorização dos aspectos culturais e históricos, em detrimento dos elementos naturais na formação das identidades, o que se traduz em sua célebre frase “ninguém nasce mulher, mas torna-se [mulher]”.

Para a autora, a sociedade compara a mulher a partir dos padrões dos homens, sendo o masculino considerado o primeiro sexo, enquanto à mulher restaria a condição de ser o segundo sexo, título de seu livro. Consoante com a obra de Beauvoir (1949), Teles (2018) ressalta que não há uma “essência” da feminilidade, o que há são as representações de frágil, submissa e inferior em relação à masculinidade. Ademais, segundo Butler (2018), o tornar-se mulher resulta de um processo culturalmente construído entre relações sociais de poder ao longo do tempo.

Influenciada pela obra de Beauvoir (1949), a escritora Betty Friedan publica *A Mística Feminina* ([1963] 1971). Essa obra é considerada a bíblia do feminismo liberal norte-americano (ROSEMBERG, 2013, p.341). Esse feminismo liberal na segunda onda enfatiza a igualdade de participação entre os gêneros na educação, na esfera pública, em profissões e em termos de remuneração, para o desenvolvimento integral das mulheres desde o pensamento de Mary Wollstonecraft (McLAREN, 2016). Esse feminismo foi mais evidente nos Estados Unidos, nos anos 1970, e em grande parte da Europa Ocidental.

Friedan (1971) questiona essa feminilidade convertida em “rainha do lar”, as quais supostamente teriam “uma vida perfeita”, mas apresentavam uma forte insatisfação pessoal, conforme os dados de sua pesquisa com donas de casa norte-americanas. Segundo a autora, não “é mais possível ignorar essa voz, desconhecer o desespero de tantas americanas. Ser mulher não é isso, apesar de tudo o que dizem os especialistas” (FRIEDAN, 1971, p. 26). A essa insatisfação pessoal, a

autora relaciona uma sensação de vazio existencial, o qual denomina como um “problema sem nome” (FRIEDAN, 1971, p. 30). Apesar desse mal-estar decorrente de sua vida restrita à vida doméstica e à maternidade, essas mulheres buscavam novos caminhos, como o trabalho fora de casa e a autonomia pessoal (MORAES, 1997).

A autonomia, entendida enquanto efeitos das alternativas e a autorreflexão de seguir escolhas pessoais sem constranger essas oportunidades aos outros, foi embasada na concepção liberal de John Stuart Mill (1859), em *Sobre a Liberdade*. Concordamos com Lins (2012) ao designar a mulher autônoma, aquela que decide por si mesma seus valores, visões de mundo e comportamentos adequados, profissões, relacionamentos amorosos, sexuais e familiares não apenas com a presença e o consentimento de um homem.

Esse termo autonomia se difere de independência na perspectiva de Regina Navarro Lins (2012). Para a autora, a medida em que algumas mulheres sustentam seus familiares, conquistaram profissões, carreiras, são, portanto, independentes economicamente, mas não necessariamente autônomas, pois se relacionam com homens para garantir suas identidades de gênero e se restringem em suas vivências. Portanto, consideramos que a independência envolve a capacidade ou a potencialidade do indivíduo de não precisar de outro para que sua autonomia seja efetivada, seja ela emocional, intelectual, psicológico ou financeiro para a concretização de seus desígnios, vontades ou realizações.

Esses questionamentos das feminilidades estão presentes também na obra de Badinter ([1960], 1985) ao seguir os pressupostos de Ariès (1960), reafirma que, assim como a infância, a elaboração do casamento e da maternidade são conceitos construídos como fundamentais para as feminilidades. Em síntese, o casamento e o amor aos filhos não possuem uma relação intrínseca com a feminilidade e a satisfação plena de uma mulher (MORAES, 1997).

Esses elementos reivindicatórios do feminismo liberal desde o século XVIII, ampliados também na segunda onda dos movimentos feministas, conforme nos esclarece Friedan (1971), ao abordar que as mulheres brancas de classe média e estudadas, procuram trabalhar fora de casa como uma independência financeira e

desenvolvimento de sua autonomia, verificamos como influentes no Brasil posteriormente.

A segunda onda dos feminismos, portanto, teve como objetivo primeiro o resgate das feminilidades múltiplas, para além da “rainha do lar”, que passava a circular como a representação padrão da mulher bem-sucedida e feliz. Entre os movimentos que contribuíram para esse resgate, podem ser citados o movimento estudantil de maio de 1968, o qual se inicia na França e se espalha para outras nações, o movimento *hippie*, que prega o amor e sexo livres, bem como os movimentos norte-americanos de afrodescendentes contra a segregação e a violência que sofriam. Essa nova geração de jovens, nascidos após as duas grandes guerras mundiais, defendiam outros estilos de vida para além dos vigentes que envolviam a dicotomia entre feminilidades e masculinidades (TELES, 1999; PINTO, 2003).

Dentro do contexto da contracultura dos anos 1960, que envolveram jovens e grupos culturais que eram excluídos do estilo de vida norte-americano (HOLLANDA, 2018), os movimentos feministas reivindicavam o direito de decisão sobre seus corpos - contracepção, sexualidade e aborto. Com o advento da pílula anticoncepcional, nesta década, o controle das mulheres sobre seus corpos possibilitou-lhes alcançar aspirações de estudos e profissionais, bem como decidir se e quando teriam ou não filhos (MORAES, 1997; PINTO, 2003; PINSKY, 2003). No âmbito desses movimentos, essas mulheres buscavam mudanças na constituição tanto das feminilidades quanto das masculinidades (LOURO, 2016; PINTO, 2010).

No mesmo período, os movimentos feministas se associaram às lutas contra a guerra dos Estados Unidos-Vietnã, conhecido como *Movimento de Libertação das Mulheres (Women's Liberation Movement)* que tinha como lema a expressão *sisterhood is powerful* que, em português, pode ser interpretada como “sororidade é poder” (McCANN, 2019). A sororidade possui o termo *soror*, proveniente do latim, que significa “irmã”. A sororidade ou a conscientização promove a aliança entre as mulheres, reivindicava a libertação e o apoio recíproco entre elas em suas lutas comuns (LEAL, 2019).

Diante desse processo de conscientização que os problemas não são individuais, mas coletivos, as mulheres elaboravam práticas para transformar tanto

as relações privadas quanto as de âmbito público (McLAREN, 2016). Nesses grupos de conscientização, emerge que, embora pareçam ser de aspecto cotidiano, essas relações entre os gêneros fazem parte da esfera pública, pois, como lembra Kate Millet, em sua obra *Sexual Politics* ([1970]; 2000), as questões consideradas domésticas são, ao mesmo tempo, também políticas. Em outras palavras, todas as práticas sociais podem ser associadas à esfera pública, uma vez que implicam em relações sociais de poder. Essas violações constituem-se mais uma das manifestações da desigualdade entre os gêneros.

Millet (2000) assinala que essas relações se mantêm apoiadas no que se denomina patriarcado e que oprime e submete o desejo das mulheres. Conforme a autora, o patriarcado envolve os mecanismos de poder que remetem à subordinação das mulheres pela família, pelo casamento, pelo cuidado com os filhos e pela violência doméstica e sexual, como no estupro.

Diferente das visões romantizadas dos estereótipos de feminino, ainda circulantes, conforme Pateman (1992), o matrimônio envolve um contrato sexual em que o homem domina a mulher ao assegurar o direito dele sobre ela. A autora sustenta a dominação masculina pelo casamento e a regulação da sexualidade e fertilidade da mulher restrita ao marido. Como destaca Friedrich Engels ([1884]; 2019), o matrimônio restringe a sexualidade das mulheres e a expressão de suas feminilidades: enquanto a mulher se prepara para o casamento, o homem se prepara para a infidelidade conjugal. Portanto, faz parte da esfera pública qualquer manifestação que envolva misoginia, nas quais as mulheres sejam violadas em seus desejos e direitos (McCANN, 2019).

Próximo às conclusões de Millet (2000), Shulamith Firestone ([1970], 1976), entre outras mulheres extremistas, são contra o patriarcado e fazem parte do “feminismo radical” (LOURO, 1995; MILLET, 2000; GIDDENS, 2001), o qual almeja transformações para eliminar qualquer base teórica produzida pelos homens e somente se alicerçam em teorias elaboradas por mulheres (MEYER, 2003; SAFFIOTI, 2013). Para Shulamith Firestone (1976), a desigualdade entre feminilidades e masculinidades está na família nuclear, na concepção de filhos pelas mulheres e sua vulnerabilidade nesse período e no confinamento do lar, com

atividades não remuneradas. Essas desigualdades somente seriam rompidas com a revolução que promoveria o fim do Estado e das relações monogâmicas.

Entre as relações sexuais, Gayle Rubin ([1975] 1984) distingue que são reconhecidas as formas heterossexuais, homossexuais e bissexuais. Esse silenciamento das questões de gênero visibiliza e oprime tanto homens quanto mulheres em suas relações sociais que foram discutidas amplamente na terceira onda.

Portanto, na segunda onda, as feministas começaram a analisar as relações sociais de poder entre homens e mulheres que modelam as subjetividades, com base no sexismo binário, desde a divisão do trabalho até as funções de cada gênero nas atividades domésticas e em instituições políticas (McLAREN, 2016). Como releva Michelle Perrot (2001), a preservação dos laços familiares confina o espaço da mulher à vida privada ao distanciá-la das esferas públicas, eminentemente masculinas.

Essas construções normativas, efeitos do Estado e do caráter patriarcal da sociedade moderna e das diferentes mídias, exibem os corpos das mulheres associados às qualidades de cuidado, passividade, fraqueza e instabilidade emocional que exercem influência nas relações cotidianas de todas as idades. As feministas radicais, segundo McLaren (2016, p. 220) lutaram para mudanças sociais e políticas também contra os estereótipos de feminino e a veiculação das mulheres como objetos sexuais. Para a autora, “essas representações não apenas perpetuam atitudes sexistas, mas tinham implicações práticas no tratamento às mulheres”.

Próximas às ideias liberais de Mill (1859), a autonomia das feminidades depende que a liberdade seja garantida na lei, argumenta Flávia Biroli (2011). Essas práticas autônomas liberais indicam conflitos entre as liberdades individuais com as regulações do Estado e, ao mesmo tempo, as coações de juízos alheios nas sociedades contemporâneas. Essa ideia de coação alinha-se com Bassanesi (1997) ao pesquisar as representações brasileiras entre os anos de 1950 que constroem as mulheres independentes, como as que perderiam as características femininas de proteção e dependência do sustento dos maridos.

Dentro do contexto brasileiro - influenciado por representações na mídia que constroem estereótipos de gênero como o estilo de vida estadunidense-, de acordo

com Bassanezi (1997), o modelo de família tradicional, entre os anos 1945 e 1964, manteve a predominância da autoridade dos homens e a subserviência das mulheres nas funções sociais de esposas, namoradas, filhas, irmãs, colegas e amigas.

Enquanto os homens eram considerados os “chefes da casa”, as mulheres eram respeitadas ou valorizadas pelas relações sociais que estabeleciam com esses homens. As características consideradas “naturais” das mulheres, no termo feminilidade, eram as qualidades de pureza, doçura, resignação e maternidade (BASSANEZI, 1997). Essa construção do feminino envolvia, além da proposta da autora, envolve delicadeza, atenção, bondade, preocupação com animais e com os mais velhos (MACHADO, 2006).

Diferentemente dos homens que constroem a sua masculinidade como os provedores da família pelo trabalho remunerado, as mulheres nessa função são inferiorizadas e inseridas como as que precisam sustentar os filhos sem a presença de um homem, sem contraírem um matrimônio ou mesmo depravadas ou descuidadas, por fazerem sexo fora de um casamento e engravidarem, enquanto solteiras. Pinsky (2003) descreve que esse título de “chefes da casa ou chefes de família” para as mulheres as designa como as que se responsabilizam pelos cuidados e sacrifícios destinados aos filhos.

Com base nas pesquisas de Saffioti (1987), as mulheres brasileiras demoraram a perceber que, além das desigualdades sociais entre as classes no sistema capitalista, eram acometidas por desigualdades entre os pais e filhos e, posteriormente, mais restritas no matrimônio. Segundo os pressupostos de Millet (2000), Alves e Pitanguy (1991) e Moraes (1997), uma das instituições sociais que sustentam a subordinação das mulheres aos homens é o casamento, tanto pela propriedade privada dos bens, quanto pela sucessão de herança e a monogamia decorrente desse contrato.

O Código Civil de 1916, vigente nos anos de 1960, denominava as casadas incapazes e que careciam da aprovação do marido para pedir um aluguel ou trabalhar fora de casa. Somente na falta deles é que as mulheres seriam as chefes da família. Para Maria Izilda Matos e Andrea Borelli (2012), as mulheres conquistaram o direito de trabalhar independente da vontade do cônjuge desde

1943. Mesmo com essas dificuldades nas relações matrimoniais, os pedidos de separação eram escassos no Brasil, mas, por volta dessa mesma época, os pedidos aumentaram na proporção da valorização do amor para o matrimônio (LINS, 2012).

As mulheres lutaram por seus direitos, enquanto casadas, para o exercício de sua cidadania o que culminou no Estatuto da Mulher Casada. Apenas com a conquista feminista do Estatuto da Mulher Casada (Lei nº 4.121/1962) a mulher foi reconhecida com igualdade de poder nas relações familiares e sem a necessidade da autorização do marido para o trabalho remunerado. Segundo Branca Moreira Alves e Jacqueline Pitanguy (1991), em 1964 os dois cônjuges precisavam consentir para hipotecar bens do casal, por exemplo.

A partir dessas conquistas, o “cuidar de si” mereceu atenção quase na mesma importância que a dedicação exclusiva aos filhos. Uma mulher autorrealizada pela independência e integrada à sociedade tem maiores condições de educar e auxiliar no desenvolvimento de autonomia, independência e capacidade de “lutar pelo seu bem-estar” (BASSANEZI, 2003).

Entre outros problemas coletivos, muitas dessas mulheres que lutavam pela independência estavam presentes durante a ditadura civil militar (1964-1985) e começaram a se reunir para discutir temas relacionados à opressão a que eram acometidas por homens e para buscar ações emancipadoras. Esses grupos de reflexão, que abordamos anteriormente no contexto internacional, eram grupos informais, formados apenas por mulheres que transformam as experiências individuais em coletivas, sendo a base para o movimento feminista. Nessas discussões, conheciam outras experiências e o que aparentemente era individual também é inserido em cenários coletivos e, portanto, são situações passíveis de mudanças (ALVES; PITANGUY, 1991; LOURO, 2016).

As reflexões internacionais da segunda onda do feminismo foram discutidas principalmente pelas estudantes e professoras universitárias (PINTO, 2003; PEDRO, 1994). Se, por um lado, a tese de Heleith Saffioti, defendida em 1967, é considerada o marco de entrada do feminismo na academia brasileira, somente no final da década seguinte os estudos sobre as mulheres, de fato, ganharam destaque no espaço acadêmico (ESCOSTEGUY, 2018). A mística feminina de Friedan (1971),

antes de sua tradução no Brasil, em 1971, foi abordada por Saffioti (1987) para contrariar os estereótipos de feminino no Brasil.

Em sua análise da “teoria do nó” envolve laços enovelados entre componentes complexos para o estudo das feminilidades. A associação mental estabelecida entre um novo entre as categorias de gênero, classe e raça são específicos e flexíveis dentro de cada contexto social no sistema patriarcal (SAFFIOTI, 1987).

O patriarcado discutido anteriormente entre as feministas internacionais dentro da vertente radical, para Saffioti (1987) está nas bases da formação social brasileira e de suma importância para a compreensão das relações que envolvem o racismo, exploração e dominação das mulheres. O patriarcado sustenta a argumentação da sujeição das feminilidades ao legitimar as relações sociais de poder entre homens e mulheres que naturalizam os processos históricos pelos quais a mulher torna-se dominada e explorada.

No que concerne a exploração sexual, a violência era recorrente desde o Brasil Colônia com ações coletivas de mulheres negras e individuais de brancas, mas punição jurídica para os agressores (TELES, 1999). A cultura brasileira que não orienta homens a serem respeitosos com o comportamento e vontade alheia, inseridas em um sistema patriarcal, como analisado por Saffioti (1987), submete muitas mulheres à passividade nas relações sociais e sem apoio psicológico, social e jurídico para manifestarem-se contrárias ou revidarem pensamentos e práticas opressoras. As ideais de mudanças políticas e sociais eram estudadas na Europa apenas pelos filhos da casa grande e não pelas mulheres brasileiras.

As mulheres destituídas de escolhas eram subjugadas pelo modelo burguês de família, o que reforçaria as famílias nucleares e que, como argumentado por Bassanezi (2003), impediam as mulheres de questionar os maridos ou desagradá-los na esfera privada. O trabalho realizado em casa parecia conciliar com as funções de mães e cuidados da prole.

Até 1970, o marido tinha pleno controle sobre a esposa e seu corpo, o que limitava as intervenções e a própria discussão da violência doméstica e do estupro. Como uma das pautas do feminismo de segunda onda, o divórcio foi conquistado no Brasil, como afirma Lins (2012), somente foi aprovado e regulamentado, em 1977. A

separação, sendo amparada pela lei, não mudava a responsabilidade que recaia nas mulheres: os maiores prejuízos econômicos pela dependência dos maridos, como também eram desprezadas socialmente como as que não seguiram o estereótipo de feminino que se realizava no casamento.

Teles (1999) ressalta que, nesse período, as lutas das mulheres eram para trabalhar fora de casa, pelo fim da jornada dupla e do trabalho doméstico. Alguns outros movimentos de mulheres e uma parte da Igreja Católica, paralelos ao feminismo, participavam dos movimentos pela anistia política e contra a carestia (PINTO, 2003). Por outro lado, Sarti (2004) realça que, mesmo sem uma proposta feminista deliberada, as militantes negavam o lugar tradicionalmente atribuído à mulher ao assumirem um comportamento sexual que questionava a virgindade e a instituição do casamento. Essas mulheres discordantes da moralidade começaram a mudar o seu estilo de vida, como inserir o hábito de fumar cigarros (Del PRIORE, 1997).

Para Pinto (2003), uma das singularidades do movimento feminista no Brasil é que, enquanto as mulheres na Europa discutiam sua participação na vida pública e questões relativas ao seu corpo e sexualidade, as mulheres no Brasil foram “menos agressivas” quanto à crítica das normas sociais. Todavia, a segunda onda dos feminismos designado como “dupla militância” na América Latina, ocorria tanto pelos movimentos de oposição contra o governo militar e a presença das mulheres na luta armada nos anos 1960 e 1970 (SARTI, 2004), como pelas reivindicações próprias das feministas (PINTO, 2003).

No Brasil, houve a tentativa de limitar essas discussões contra as normas tradicionais por meio do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 1968, que censurava qualquer prática cultural que questionasse os valores sociais vigentes e que abordasse temas políticos (PINTO, 2010). Mas, mesmo diante da censura, os Estudos Feministas se consolidaram no país no final dos anos 1970, tendo como questões o trabalho (MORAES, 1997; PINSKY, 2003), aborto (MORAES, 1997; PINTO, 2003).

Apenas com o advento da pílula anticoncepcional, nos anos de 1960, e a chamada Revolução Sexual, no final da década, diminuíram alguns dos preconceitos e as repressões em relação à sexualidade das mulheres heterossexuais e

homossexuais na busca por prazer dissociados da necessidade de reprodutiva, derrubando o tabu sobre a virgindade até o casamento para as mulheres e as opressões das pessoas separadas. Em 1973, a Associação Médica Americana excluiu a homossexualidade como doença, mas as discriminações sociais ainda persistem na atualidade (LINS, 2012). Em meados de 1970, as feministas brasileiras recusavam os padrões sexuais e o modelo de feminilidade de suas antecessoras, ao mesmo tempo em que tinham como proposta alternativa a organização social com relações mais igualitárias (RAGO, 1994).

Enquanto movimento social, as primeiras ações feministas datam do ano de 1975. Em 1975, a ONU definiu a data como Ano Internacional da Mulher e o marco para a Década da Mulher (1975-1985), mesmo em governos autoritários e sociedades consideradas tradicionais como a brasileira. Nesse contexto, segundo Pinto (2003), em diversas grandes universidades do país, dentre elas, a Fundação Carlos Chagas, que, no mesmo ano de 1975, fundou o Núcleo de Pesquisa em Estudo da Mulher que discutiam diversas pautas. Como vimos essas representações na mídia impressa no capítulo anterior.

Os direitos civis foram debatidos publicamente também no Movimento Negro. Para Bebel Nepomuceno (2012), o golpe civil militar de 1964 invisibilizou as lutas antirracistas que emergiram novamente, em 1978, como o Movimento Negro Unificado contra a Discriminação Racial (MNU) com estereótipos repercutidos na mídia e contrários a democracia racial.

Nessa possibilidade de construção do conhecimento, das práticas sociais e dos significados, as discussões acadêmicas na próxima década também começaram a compreender a fragmentação do movimento feminista e as múltiplas formas de lutas dentro do feminismo (LOURO, 2016; TELES, 2018). Estas abordamos na terceira onda do feminismo.

3.3. Complexidade e democracia: a terceira onda

Em sociedades democráticas com eleições, liberdade de imprensa e formação partidária, uma pluralidade de projetos políticos, ongs, movimentos sociais

inserem os indivíduos como cidadãos dotados de direitos que participam da gestão social. Entretanto, essas representações democráticas embatem com políticas neoliberais, com a presença do estado mínimo e as privatizações desde os anos de 1980. Entre essas feministas universitárias e as mulheres que se manifestaram publicamente, as lutas no Brasil culminaram na redemocratização nacional dos anos 1980 (MEYER, 2003; PINTO, 2010; TELES, 2018). Em 1988, os direitos civis foram igualados no casamento, na união estável e no reconhecimento dos filhos fora do casamento (MORAES, 2003).

Portanto, a partir das mudanças nas formações das famílias e no Estado (LOURO, 1995; ROSE, 1998), foram desenvolvidas políticas públicas para promover o respeito às sexualidades, favorecer o divórcio, pensões, combater ou criminalizar a violência (GIDDENS, 2001). Em 1981 surgiram as organizações como SOS Mulher. Em 1985 tivemos a criação da delegacia específica para atender mulheres que sofreram violência, a Delegacia da Mulher (TELES, 1999).

A terceira onda abarcou o final dos anos 1980 até 2010 com a questão dos marcadores sociais que visam desafiar ou evitar as definições essencialistas das feminilidades. Diante disso, a universalização da categoria mulher começou a ser questionada por feministas que reivindicaram as suas diferenças e não mais a igualdade (SARTI, 2004; LOURO, 1995; SCHIEBIENGER, 2001; GOMES; SORJ, 2014; HOLLANDA, 2018). Esse “feminismo da diferença” retoma pautas do século XIX, com abordagens que envolviam a busca por igualdade, liberdade e fraternidade ao recuperar atributos considerados desqualificados como “subjetividade, cooperação e empatia” atrelados às feminilidades (SCHIEBIENGER, 2001, p.10).

Ao retomar os estudos da década de 1970, não existe uma correspondência direta e prévia do sexo com o gênero do indivíduo (STOLLER, 1993). Joan Scott (1995) examinou a inserção dessa categoria analítica gênero como um modo de ampliar os estudos sobre a História das Mulheres ao inserir as contribuições dos feminismos, os quais evidenciam as construções sociais de características consideradas como “essenciais” ou “naturais” que determinam um indivíduo. Além da identidade de gênero, que evidencia a construção relacional, social e cultural entre as feminilidades e masculinidades desvinculadas do sexo anatômico, do desejo, das práticas sexuais e são construídos “performativamente”, ou seja,

fabricadas pelo indivíduo (BUTLER, 2018, p. 56), outros marcadores são importantes para essa elaboração.

Nesse íterim, Constantina Xavier Filha (2006) discute a sexualidade pautada em discursos que regulam e limitam a sua experiência. Para a autora, a sexualidade abarca os desejos, sentimentos, sensações, fantasias e interesses diversos dos indivíduos na busca por prazer, conhecimento e usabilidade do seu corpo para atingir tal objetivo. A prática sexual, portanto, apenas é uma dessas manifestações da sexualidade.

Além da sexualidade, a partir das imbricações nas relações entre gênero, raça, classes sociais (ESCOSTEGUY, 2018; HALL, 2006), nacionalidades (HALL, 2006), regiões ou localidades (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013), gerações e religiosidades (BECKER; BARBOSA, 2016; RÍOS, 2012), as mulheres redefiniram as diferenças e outros sistemas discriminatórios resultantes das intersecções desses marcadores nas pautas feministas (HUNT, 2009; TELES, 2018).

Dentro da terceira onda do feminismo, a “interseccionalidade”, termo criado em 1989 por Kimberlé Crenshaw, difere a opressão da mulher negra em relação à da mulher branca (McCANN, 2019). Uma dessas opressões é pautada no racismo que é pouco discutido no Brasil. Fanon (2012), ao estudar o racismo, considera essas práticas como veladas em toda América Latina, as quais excluem e subordinam o negro, como as mulheres negras, desde o processo de colonização da África, opera no capitalismo contemporâneo nas desigualdades sociais e nos entraves para a ascensão social.

Durante séculos, desde o Brasil colonial que se fundiu na superioridade branca e na exploração do trabalho humano, as mulheres negras - vendidas como escravas -, eram feridas em sua dignidade, sendo violentadas física, psicológica e sexualmente pelos homens. Amparada em Heleieth Saffioti (1967), Lélia Gonzalez (1982) articula que as mulheres negras, no sistema escravocrata, sofriam violências físicas e sexuais, por serem consideradas, não como indivíduos, mas como objetos sexuais para os homens. Essas práticas foram amenizadas em discursos nacionais que inserem as mulheres escravas nas funções de serviços domésticos, amas de leite e mucamas.

As mulheres negras sempre trabalharam para o sustento dos filhos, após a abolição da escravidão no Brasil. Para Nepomuceno (2012), neste período, as mulheres negras tiveram maior facilidade de arrumar empregos em atividades com pouca valorização social e com baixa remuneração, mas para sustentar a família. Outro ponto a ser destacado pela autora é que esse árduo trabalho as afastava drasticamente da educação escolar e contribuía para os altos índices de analfabetismo. A partir dos anos de 2000, as chefes de família tornaram-se visíveis pelo crescente número de famílias lideradas por mulheres.

Além da culpa, a omissão ou a naturalização das agressões faz com que as masculinidades violentas sejam consideradas algo intrínseco aos homens e não combatidas pela sociedade (LINS, 2012). Entretanto, nas pautas feministas, anos 1990, foram criadas Organizações Não-Governamentais (ONGs), conselhos, atendimentos especializados com o intuito de proteger as mulheres e criar espaços para participação política, principalmente contra a violência. Uma das principais conquistas foram as Delegacias Especiais da Mulher e a Lei Maria da Penha, Lei n. 11.340, de 7 de agosto de 2006 (PINTO, 2010).

Sustentados em discursos do sistema patriarcal colonial brasileiro, as mulheres de matrizes africanas não foram devidamente valorizadas e sobrem com outras violências. Idealizadas em estereótipos sexuais, a estética privilegiada para serem consideradas belas, ainda são forjadas em estéticas brancas e europeias. Sueli Carneiro (2003), ao discutir sobre as diferenças entre a aparência de brancos e negros, o brasileiro considera as últimas como inferiores dentro do sistema patriarcal de gênero. Isso coaduna com Wolf (1992), pois para a autora o ideal de beleza do europeu branco é uma das condições para uma mulher ser considerada boa, conquistar o amor e, conseqüentemente, por essa lógica, acender socialmente.

Desde a década de 1990, o empoderamento das mulheres geralmente é abordado como uma forma de viabilizar espaços para as feminilidades, em diferentes relações de poder, mas que enfatizam o sentido de algo oferecido para as mulheres como no termo em inglês, e não como um processo de conquistas dos feminismos (PRÁ; SANTOS, 2010). O “empoderamento”, conceito desenvolvido por Paulo Freire e Ira Shor na área da Educação a partir do termo *empowerment*, na língua inglesa, refere-se a promover por si mesmo as transformações para o seu

desenvolvimento individual e coletivo de qualquer ordem (VALOURA, 2006). Diferentemente, portanto, do significado em inglês que compreende uma autorização para agir, em Freire e Shor (1986), o empoderamento implica a “conquista de liberdade”, por meio de mudanças internas dos indivíduos em sua relação com a sociedade ao deixar de se submeter ao outro (SCHIAVO; MOREIRA, 2005 apud VALOURA, 2006). Entretanto, o termo como uma forma de consumismo, como de produtos e serviços ligados à aparência foi distorcido do conceito freireano.

A beleza não é natural, mas construída com inúmeros cosméticos, dietas, exercícios e cuidados com o corpo. Para Wolf (1992), essa feminilidade relacionada ao cuidado extremo com a beleza propicia outras amarras: efêmera, diária e continua para se manter uma determinada aparência e corpo, dentro do sistema capitalista de grandes organizações internacionais, faturam com a circulação dos estereótipos de beleza. Segundo esses apontamentos, para Mary del Priore (1994), as mulheres, em algumas situações, saíram da subordinação aos homens, mas estão inseridas em outros aprisionamentos.

Uma das fundadoras do MNU, criado na segunda onda por Leila Gonzáles, almejava uma especificidade contra essas desigualdades de gênero e raça. Nessas estimativas, em 2001, o Brasil passou a incluir propostas para as cotas raciais no ensino superior entre outras agendas para as ações afirmativas para a ampliação nos espaços públicos e de conhecimento.

Acompanhando as desigualdades, políticas, étnicas, raciais e de gênero no Brasil, os movimentos feministas abarcam as opressões, dominações e subordinações em diversas intensidades que as mulheres vivenciam. Diante dessas considerações, percebemos as feministas como fragmentadas ao se identificarem com diferentes grupos quanto aos marcadores de gênero, econômicos, raciais, sexuais, nacionais e locais. Entre tantas feminilidades, ocorre o desenvolvimento da quarta onda do feminismo com os avanços tecnológicos após a virada do milênio.

Assim, na contemporaneidade, a cada vitória do movimento feminista, surgem novas demandas, enfrentamentos e retrocessos. Os feminismos, longe de um consenso na sociedade brasileira, enfrentam resistências para a aplicação de políticas particulares (COSTA, 2004).

3.4. Feminilidades libertadas e empoderadas: a quarta onda

A ideia conservadora, retomada no final dos anos 2010, fez com que as conquistas dos feminismos sofressem retrocessos e, novamente, há a tendência de considerar relações naturalizadas aquelas nas quais mulheres complementam os homens na vida familiar. Este posicionamento pode ser percebido desde a década de 1980, na expressão *backlash*. Esta expressão alude a um movimento reacionário contra os feminismos. (HOLLANDA, 2018).

Podemos nos referir às lutas e reivindicações feministas contra o pós-feminismo na primeira década do século XXI. O pós-feminismo deslocado de pautas coletivas e políticas democráticas, considera que a igualdade entre as relações de gênero já foi alcançada (RAGO, 1994). Assim, analisamos que existe um grande distanciamento entre as presunções subjacentes aos feminismos e as identificações mais pessoais com as injustiças sofridas pelas mulheres.

Supostamente, a adesão ao movimento feminista poderia contrariar o feminino, definido para elas como um projeto de vida pautado pelo desejo de casamento (RABENHORST; CAMARGO, 2013) e de maternidade (TEIXEIRA; CAPPELLE; OLIVEIRA, 2011; RABENHORST; CAMARGO, 2013). Algumas mulheres rejeitam os feminismos ao declarar as mulheres femininas como o oposto de feministas (TEIXEIRA; CAPPELLE; OLIVEIRA, 2011).

De modo análogo ao “homem cordial” de Sergio Buarque de Holanda (1936), que insere as questões privadas no espaço público e busca por meio de suas amizades os interesses particulares, algumas mulheres se desvincularam das lutas feministas e procuraram na individualidade seus anseios, prazeres e direitos. Caso a mulher seja mãe, está representada como uma “mulher independente”, geralmente chefe de família, que também explora a sua sexualidade e não considera as lutas feministas para que hoje decida sua vida. Nesse sentido, as mulheres são consideradas “coronelas” que se reafirmam no espaço privado. Diante desse suposto distanciamento das mulheres com os movimentos sociais, uma pauta do feminismo contemporâneo é reconstruir o aspecto público sem a referência dos interesses privados neste espaço (RAGO, 1994, p.6).

No Brasil, pesquisas recentes associadas à Crítica Feminista de Mídia procuraram questionar o pós-feminismo na mídia quanto à apresentação de escolhas supostamente individuais das mulheres, mas que estão, historicamente, relacionadas aos entraves e conquistas feministas (ESCOSTEGUY, 2018). Nesse mesmo sentido, para Leal (2019), o discurso midiático, ao reivindicar os poderes das garotas, destaca o individualismo e o poder ancorados na promoção do consumo de produtos e serviços de beleza desde os anos 1990.

Essa aparência da “nova mulher” é descrita por Sarmiento (2017) como de mulheres brancas, magras e de cabelos alisados. Entre as feminilidades valorizadas no século XX, estão as práticas corporais das mulheres reguladas por mecanismos que as inserem na tríade beleza-juventude-saúde e não evidenciam as conquistas das mulheres ao longo do processo histórico. Assim, McLaren (2016) pondera que esses valores de beleza, vestuário, sexualidades, relações sociais e comportamentos direcionam subjetividades ao produzirem corpos considerados femininos.

Nessa representação da “super-mulher” (SARMENTO, 2017), está uma feminilidade que realiza várias atividades ao mesmo tempo, profissional, atenta às tecnologias e considerada uma mãe exemplar. Essa postura antifeminista acredita ser possível mudar a sociedade e superar as injustiças apenas a partir de comportamentos individuais, não defende os direitos das mulheres e não combate às desigualdades de gênero, como a dupla jornada, como uma questão pública (COSTA, 2004). Entretanto, consideramos oportuno destacar que esses estudos sobre as representações das mulheres na mídia foram desenvolvidos na Inglaterra e pouco desenvolvidos no Brasil (ESCOSTEGUY, 2018).

Entre as permanências das ondas anteriores, podemos destacar o conhecimento de direitos civis, sociais e políticos para o cumprimento da lei para uma sociedade democrática, o que legitima as lutas feministas discutidas no público (MORAES, 2003). As discussões, pautadas ainda pelas imposições ao corpo como violência, assédio, sexualidade, aborto, padrões compulsórios de beleza e comportamento (MATOS, 2010; HOLLANDA, 2018).

Essas pautas levaram as feministas a repensar a anorexia, bulimia, cirurgia, dietas, exercícios intermináveis para a construção de feminilidades influenciadas

pela mídia e sociedade (McCANN, 2019). Outras questões ainda alicerçadas nos como direitos advindos da maternidade e a luta por salários iguais entre homens e mulheres ao exercerem as mesmas funções (MORAES, 2003). Acreditamos ainda que seja relevante ressaltar que, para Escosteguy (2018), existe uma quinta onda do feminismo, pois ela considera a divisão entre o pós-feminismo e a retomada de uma onda feminista com o suporte das mídias.

A partir de 2010, vários movimentos feministas surgiram, bem como organizações e coletivos, e as feministas manifestavam preocupação com relação aos debates na mídia que procuravam criticar e refletir sobre as construções de feminilidades, mesmo com um pequeno desenvolvimento da Crítica Feminista de Mídia (ESCOSTEGUY, 2018).

Em meio a um avanço de discursos antifeministas, a quarta onda desenvolveu-se desde 2010 até contemporaneidade com os diversos feminismos, ativismos, coletivos e considerando a importância da mídia para essas manifestações (McCANN, 2019). Nesse período de multiplicidade de feminismos e suas especificidades, verificamos a ascensão do feminismo lésbico, feminismo das mulheres negras, feminismo decolonial, feminismo árabe, ecofeminismo, ciberfeminismo etc (VARELA, 2008).

De acordo com a Organização Mundial da Saúde (2020), a sexualidade envolve a centralidade da vida e abarca a prática sexual, identidades de gênero, prazeres, vida íntima e a reprodução humana e que delinea regras, comportamentos, sentimentos e as relações sociais.

Em concordância com a autora Xavier Filha (2006) e os direitos declaradas na OMS (2020), entendemos a sexualidade abrangendo desejos e interesses plurais, como parte inerente do ser humano, o conhecimento do próprio corpo e a descoberta de sensações de prazer, manifestações de sentimentos e fantasias consigo e com outrem. Dessa concepção de sexualidade, reconhecidas diversas formas de prazer, o ato sexual em si e a genitália são somente uma dessas possibilidades não restritas a reprodução da espécie, sobretudo a partir do advento da pílula anticoncepcional dos anos de 1960.

Sobre as práticas do feminismo contemporâneo, podemos propor que elas são mais diretas, com maior autonomia das participantes e podem chegar à

ocupação e protesto com performances nas esferas públicas e à circulação de informações em diversos suportes, como as redes sociais. Em 2011, a mídia social *Twitter* oportunizou autonomia e práticas diretas dos indivíduos e um mecanismo de mobilização coletiva. Ademais, podemos citar o compartilhamento de experiências na rede e a mobilização de ativistas para encontros públicos, como a *Marcha das Vadias*.

Segundo Carla Gomes e Bila Sorj (2014, p. 1) a primeira *Marcha das Vadias* aconteceu em Toronto, em 2011, como uma crítica a um policial em um fórum sobre segurança na universidade, no qual ele discursou que as mulheres evitariam o estupro se não se vestissem como vadias. Para Sarmiento (2017), nesse feminismo contemporâneo, a nudez, principalmente os seios pintados, como são expostos na *Marcha das Vadias*, por exemplo, emblemam o período, como a apropriação das mulheres de seus próprios corpos como um suporte para comunicar seus ativismos.

Como parte dessas resistências das feminilidades, entre 2017 e 2018, denúncias como o *#MeToo*, publicadas por mulheres nas mídias sociais, alarmavam abusos sexuais (McCANN, 2019), como os praticados pelo ator protagonista de *House of cards*, que foi cortado do papel da série. Segundo Eva Alterman Blay e Lúcia Avelar (2017), as conquistas do século XXI são promissoras para a equidade entre os gêneros, alicerçadas nos direitos humanos e sem diferenças quanto à sexualidade, origem social, cor e etnia. No entanto, as atividades domésticas e o cuidado com os familiares, as carreiras profissionais ficaram em segunda instância. Assim, ainda podemos dizer que, em muitos casos, a dupla jornada remunerada e não remunerada dificulta as oportunidades na sociedade. Por outro lado, Teles (2018) enfatiza que, na atualidade, as lutas das mulheres contra violências, racismo e contra a heteronormatividade compulsória são evidenciadas de modo público ao defenderem a dignidade pela democracia.

Segundo Eva Alterman Blay e Lúcia Avelar (2017), as conquistas do século XXI são promissoras para a equidade entre os gêneros, alicerçadas nos direitos humanos e sem diferenças quanto à sexualidade, origem social, cor e etnia. No entanto, As atividades domésticas e o cuidado com os familiares, as carreiras profissionais ficaram em segunda instância. Assim, ainda podemos dizer que, em muitos casos, a dupla jornada remunerada e não remunerada dificulta as

oportunidades na sociedade. Por outro lado, Teles (2018) enfatiza que, na atualidade, as lutas das mulheres contra violências, racismo e contra a heteronormatividade compulsória são evidenciadas de modo público ao defenderem a dignidade pela democracia.

Diante das pesquisas da “teoria do nó” elaboradas por Saffiotti (1987), seguidas por Motta (2018), Daniele Cordeiro Motta (2018), destaca que o sistema patriarcal constitui as desigualdades e hierarquias econômicas, a desvalorização das ocupações femininas, bem como o controle do corpo pela sexualidade regulada pelos pais, maridos, leis e instituições, como na valorização e preferência da reprodução dentro do matrimônio e a falta de discussões públicas sobre as violências sofridas no âmbito privado.

Portanto, a partir da teoria do nó (SAFIOTTI, 1987; MOTA, 2018), pensamos que o estudo das feminilidades envolve tramas formadas pelo gênero, classe social, raça, como outros marcadores de sexualidade e religiosidade dentro do capitalismo contemporâneo e influenciado pelo processo histórico da colonização brasileira forjada no sistema patriarcal.

As mulheres também verbalizam essas representações que inferiorizam as mulheres com base nas relações assimétricas de poder em narrativas com base em valores patriarcais, sexistas e racistas (SAFIOTTI, 1987). Verificamos essas representações patriarcais nas relações com rivalidade, inveja, traições, constrangimento social pela presença das mulheres em espaços públicos e pela falta de apoio em suas realizações entre as mulheres.

Chimamanda Ngozi Adichie (2018) critica que as mulheres ainda são interpeladas a competir umas com as outras, não no mercado de trabalho, mas, sobretudo, ainda para atrair o olhar dos homens, criticado desde os anos 1970 pela segunda onda do feminismo. Além dos relacionamentos ou “atenção do olhar”, as mulheres, de acordo com o posicionamento da autora, desejam, resistem e ainda lutam para serem respeitadas por suas feminilidades.

Diferente da rivalidade entre as mulheres proposta pelos modelos tradicionais de feminino, os pensamentos, sentimentos, exercícios e práticas de sororidade procuram estabelecer vínculos de confiança entre as mulheres para que possam se unir para conquistar respeito. A sororidade entre as mulheres possibilita que sejam

pensadas como “amigas” umas das outras (BECKER; BARBOSA, 2016; SANTOS, 2018; ADICHIE, 2018; LEAL, 2019;).

Nesse sentido, as transformações defendidas por Marcela Lagarde y de Los Ríos (2012) possibilitam que a mulher seja protagonista da construção de suas próprias feminilidades. Uma das primeiras transformações para essa mudança social é a luta contra a misoginia, o ódio entre as próprias mulheres que se consideram inferiores em relação aos homens (BECKER; BARBOSA, 2016; SANTOS, 2018). Outra transformação envolve o reconhecimento de desejos, sofrimentos e problemas recorrentes entre as próprias mulheres (RÍOS, 2012; BECKER; BARBOSA, 2016; LEAL, 2019).

Para Leal (2019), o enlace da sororidade com a ética significa que se direcione a conduta ou o modo “correto” de relações entre a pluralidade de feminilidades. Nesse delineamento da sororidade, a autora oportuniza pensar em uma “ética feminista contemporânea”. A sororidade, como um princípio moral, possibilita justiça para os problemas que as mulheres enfrentam. Entre esses princípios éticos da sororidade, elencamos a valorização de si e da vivência de outras mulheres para estreitar o relacionamento entre elas, bem como reconhecer e proporcionar atuação em diversas áreas sociais. Nesse processo de reconhecer das semelhanças entre as feminilidades, ocorre também a verificação das diferenças, subjetividades e emerge o apoio coletivo entre as mulheres para que desenvolvam o respeito à liberdade de todas (BECKER; BARBOSA, 2016; RÍOS, 2012).

A sororidade, na quarta onda, contempla diferentes feminilidades, além da participação de mulheres privilegiadas da segunda e terceira onda, as quais eram brancas, acadêmicas e da classe média (LEAL, 2019). A sororidade atualmente envolve a capacidade do reconhecimento da liberdade de expressão pela voz, corpo e escrita diferentes dos ditames estereotipados e procura dar visibilidade (BECKER; BARBOSA, 2016).

Segundo Pinto (2010), empoderamento vincula-se aos movimentos feministas em suas lutas pelo fim das desigualdades econômicas, sociais e pela conquista de direitos para todas as mulheres. Lutas que dependem do acesso das mulheres aos espaços públicos para que reivindiquem suas particularidades enquanto mulheres atravessadas por marcadores sociais fixos e sexistas.

Dentre as práticas dos feminismos da quarta onda, a sororidade e o empoderamento, resgatados dos feminismos anteriores, evocam a elaboração de estratégias contra as discriminações e as violências sofridas por diversos marcadores sociais, como o enfrentamento de políticas antifeministas (RÍOS, 2012; BECKER; BARBOSA, 2016; SANTOS, 2018).

Para Teixeira e Lisboa Filho (2018), o empoderamento compreende as práticas de feminilidades quanto à participação social e cultural, de modo a conhecerem seus direitos. Semelhante a essa concepção de algo dado e não conquistado pelas mulheres, a Entidade das Nações Unidas para a Igualdade de Gênero e Empoderamento das Mulheres (ONU, 2016) desenvolveu princípios do empoderamento de feminilidades, como a valorização das mulheres a cargos mais elevados nas instituições, a oferta de oportunidades iguais para o desenvolvimento no trabalho sem distinção de gênero, a flexibilidade nas atividades laborais para o cuidado familiar e estratégias para erradicar assédio moral, sexual e práticas não discriminatórias.

McLaren (2018) enfatiza que tanto as feministas empregam o corpo como um instrumento político de resistência às construções sociais normativas ao reinventar prazeres e pelo exercício sobre si para constituir-se como mulher. O empoderamento, alicerçado nas perspectivas feministas, enfatizam os exercícios de poder que almejam resistências, por parte das mulheres, para novas ideias e práticas e relações que reconhecem as desigualdades nas relações sociais. Esse reconhecimento formula práticas divergentes do controle das normas sociais e a dominação masculina.

As formulações sobre o empoderamento foram tratadas por McLaren (2010) ao considerar o empoderamento, a partir do poder explicitado por Foucault (2000), como um exercício de poder positivo, de modo não coercitivo, diferente da dominação, pois elabora transformações criativas entre o indivíduo e a coletividade no cotidiano. A concepção de liberdade, como uma forma de resistência às desigualdades sociais e de poder entre indivíduos e grupos, está intimamente relacionada com os movimentos que buscam o empoderamento das mulheres. O conceito de empoderamento, de acordo com a autora, designa os movimentos de

resistência às práticas normalizadoras das feminilidades, bem como a criação de novas formas de ser mulher por meio de ações cotidianas e políticas mais amplas.

Contrariamente a essa visão de empoderamento como um aspecto somente individual desde os anos de 1990, pretendemos direcionar a pesquisa pelo enlace das questões individuais e coletivas, a valorização da emancipação e da conquista da liberdade promovidas pelos feminismos na mídia.

Essas explicações sobre as representações de feminilidades empoderadas e preteridas no estereótipo de gênero, foram respaldadas em trabalhos como de Horochovski e Meireles (2007), aproximam esse exercício de poder com a autonomia, como a faculdade individual e coletiva de decidir sobre suas experiências dentro da liberdade conquistada por todo cidadão.

Maria Lygia Quartim de Moraes (2010) retoma das ondas feministas anteriores que a superação da condição de dependência financeira é primordial para a autonomia das mulheres. Atualmente, as mulheres são indivíduos economicamente ativos, chefes de família e com mais educação formal para o exercício de sua cidadania em uma sociedade democrática que propõe mudanças em instituições e em propostas públicas para suas demandas particulares. Uma das grandes barreiras para maior participação na sociedade é diminuir as desigualdades materiais que oprimem as mulheres na falta de alimento em vidas precárias, como a estigmatização das feminilidades na dupla jornada de trabalho.

Portanto, há diferentes modos do percurso pessoal, militante, acadêmico e vertente dos feminismos para possibilitar que mulheres e homens produzam ciência e lutem por questões políticas diversas e pela construção de suas feminilidades, bem como por uma cidadania em sua plenitude. Em nossa pesquisa, consideramos que, pelo processo de empoderamento, os indivíduos podem elaborar e legitimar suas feminilidades, dentre outras identidades de gênero, para mudança social.

Após essas considerações acerca das feminilidades e feminismos, na próxima seção, abordamos a metodologia da nossa pesquisa para analisar, em particular, a série *Coisa mais Linda*.

4. REPRESENTAÇÕES SOCIAIS ENTRE ÓRBITAS: METODOLOGIA E RESULTADOS

Desde meados do século XX, a mídia apresenta grande importância para a elaboração da “realidade” por parte dos indivíduos e comunidades (GUARESCHI; BIZ, 2017; THOMPSON, 2007). Ao partimos da perspectiva teórica e metodológica das representações sociais, os objetos produzidos por essas diferentes mídias podem ser considerados artefatos culturais que, em seu processo de produção e veiculação, acabam por se tornar naturalizados e escondem sua condição histórico-social. Em outras palavras, as representações que circulam nos artefatos midiáticos têm sua produção e distribuição atravessada por relações sociais e de poder apagadas no cotidiano (SILVA, 2010).

Em nossa pesquisa, ao abordarmos as pedagogias culturais presentes na série brasileira *Coisa mais Linda*, optamos por uma modalidade qualitativa, com delineamento documental nas ponderações de Nilse Wink Ostermann (2003), consideramos documentos quaisquer registros históricos, desde diários, materiais orais, entrevistas, iconografias e audiovisuais, como é o caso das séries televisivas, foco de nossa pesquisa. Em nossa perspectiva, os documentos permitem analisar o contexto sócio-histórico representado, as permanências e rupturas da realidade e as orientações que permitiram reconstruir o passado a partir do presente.

Conforme Arruda (2002), a pesquisa com documentos permite interpretar a realidade ao manter a fidelidade do material, ainda que seja elaborada com a subjetividade do/a pesquisador/a. Essa proposta exige um trabalho minucioso de familiarização do/a pesquisador/a, tanto com o documento, quanto com a teoria escolhida para sua análise. Segundo Bardin (1977), a análise de documentos possibilita ainda sua manipulação pelo pesquisador a fim de selecionar, classificar, evidenciar e interpretar as representações contidas nesses registros.

Nesta seção, apresentamos os procedimentos metodológicos de nossa pesquisa e a análise dos resultados. Descrevemos os passos da análise documental que realizamos sobre a série *Coisa mais Linda*, com base no método de Análise de Conteúdo (BARDIN, 1977; MORAES, 1999). Discutimos os resultados da análise

das representações sociais sobre as feminilidades expressas pelas protagonistas, Malu, Adélia, Thereza e Lígia da série *Coisa mais Linda* (2019 - 2021), exibida pelo serviço de *streaming Netflix*. A seguir, apresentamos os elementos contemplados na série, os quais consideramos relevantes para a compreensão do leitor sobre o nosso trabalho.

Para a análise das representações sobre as feminilidades presentes na série *Coisa mais Linda*, escolhemos o método de Análise de Conteúdo (AC) formulado por Laurence Bardin (1977) que contempla múltiplos registros de comunicação humana, desde escritas pessoais até entrevistas e informações veiculadas pela mídia. Ao seguir sua proposta, Roque Moraes (1999) destaca nesta metodologia a presença do pesquisador com voz atuante nas condições de seleção e interpretação dos dados produzidos pelas pesquisas. De acordo com Bardin (1977), este tipo de análise é favorável à identificação de estereótipos e preconceitos compartilhados que orientam as relações sociais de indivíduos e grupos em determinado contexto. Em nossa pesquisa, optamos por realizar a categorização pós-definida das unidades de análise que emergiram do documento por meio da (re)organização laboriosa dos elementos recorrentes e discordantes.

Na primeira fase, denominada “preparação”, como o nome sugere, ocorre o preparo e a leitura do material a ser analisado e consiste na seleção dos documentos que serão investigados; além disso, este é o momento de realizar o levantamento de hipóteses e objetivos por meio da “leitura flutuante” do material da pesquisa. Moraes (1999) indica a criação de um código para identificar os elementos documentais, como números e letras para facilitar que o pesquisador localize determinado elemento no documento que será analisado.

Na segunda fase, a “unitarização”, são definidas as unidades de análise, chamadas também de unidades de registro, as quais serão classificadas posteriormente. Nesta etapa, o material passa pelo isolamento dos elementos textuais por parágrafos, falas, frases ou cenas, de modo que o significado seja mantido, mesmo que recortado do contexto primário. Assim, pudemos definir unidades de contexto que contêm as unidades de registro que as inserem nas circunstâncias de sua enunciação. Esses fragmentos do material são destinados a

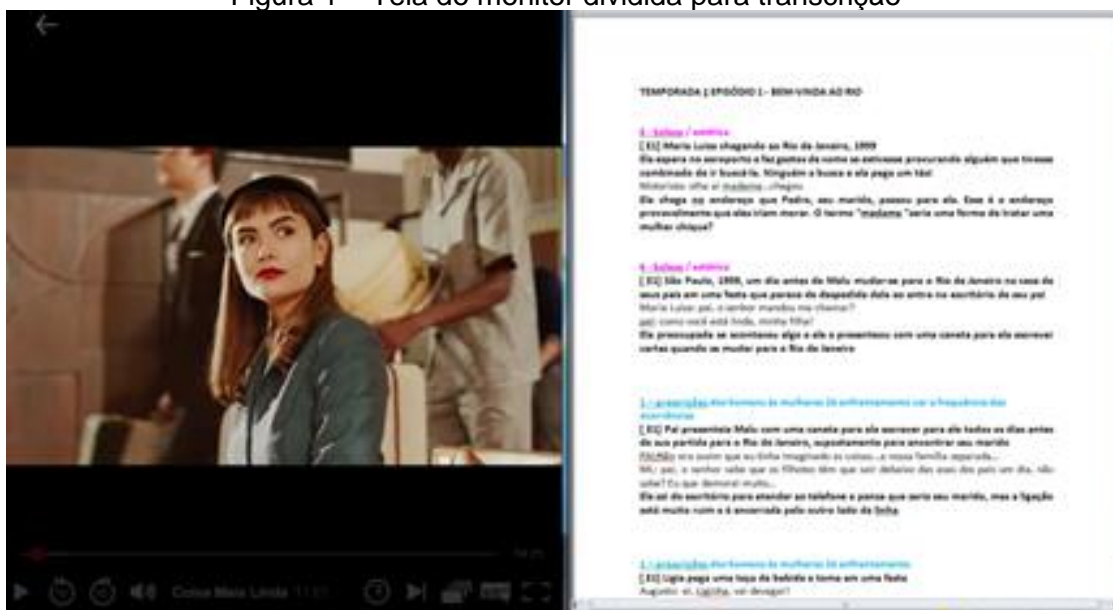
uma nova leitura para a designação da primeira catalogação dos elementos textuais do documento.

Para a realização dessas duas primeiras fases, em uma primeira aproximação dos dados brutos da pesquisa para posterior organização de seu *corpus*, assistimos de modo ininterrupto todos os episódios da série para sua compreensão geral. Após isso, selecionamos as cenas dos episódios que seriam transcritas com base em falas tanto de homens quanto de mulheres que remetesse às representações de feminilidades presentes na série televisiva pesquisada.

Para a transcrição das cenas, adotamos como estratégia pausar o áudio da série e transcrever os diálogos da legenda em português. Para ajustar o sentido das transcrições com os diálogos da versão original, confrontamos os textos das legendas com os dos áudios das cenas. Para tanto, assistimos cada cena entre 25 e 30 vezes, em um processo bastante lento e minucioso de checagem das falas. Essa estratégia contribuiu para uma maior rapidez das transcrições e foram tomados os cuidados de confrontação das versões e feito posteriormente o ajuste com relação à versão em áudio.

Conforme as recomendações de Bardin (1977) e Moraes (1999) para a organização das unidades de registro, as falas das personagens foram transcritas sem alterações como acréscimos, omissões ou correções de palavras ou expressões usadas pelas personagens. Com o intuito de facilitar a compreensão das representações sobre feminilidades manifestadas pelas personagens, ao apresentá-las, inserimos as unidades de registro em unidades de contexto que detalham cenas, gestos e olhares das personagens da série (Figura 1).

Figura 1 – Tela do monitor dividida para transcrição

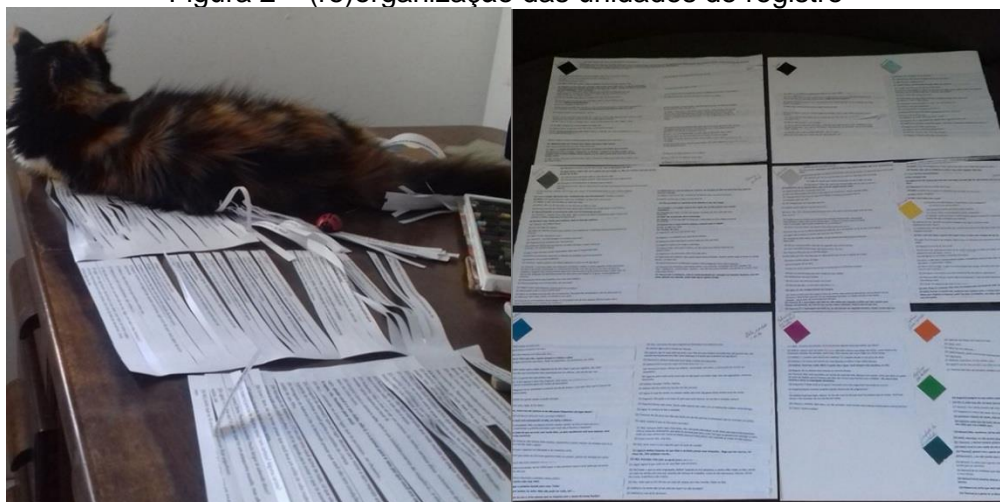


Fonte: Elaboração nossa (2019).

Na terceira etapa, a “categorização”, as unidades de registro semelhantes são agrupadas em categorias temáticas e continuamente refinadas pelo pesquisador para abarcar todas as unidades de registro encontradas. Nesse processo, alguns critérios são exaltados por Bardin (1977) e Moraes (1999) como a “homogeneidade”, que orienta o pesquisador a coletar os dados com a mesma técnica e a inserção de elementos semelhantes na mesma categoria, como a aproximação das palavras pela semântica ou significações; a “exaustividade”, com o estudo da totalidade do material selecionado; a “exclusividade”, na qual cada elemento do material somente poderá ocupar uma categoria e não outra; e a “representatividade”, ou seja, a unidade de registro representa o que se deseja analisar fora do contexto de origem. Das categorias elaboradas, subcategorias podem emergir, conforme a temática dos fragmentos textuais encontrados no material da pesquisa.

Em nossa pesquisa, para o desenvolvimento da fase de categorização, as unidades de registro foram impressas, recortadas e separadas por temáticas, nas quais foram inseridas as unidades de registro com significações semelhantes (Figura 2). Após várias tentativas de organização de temáticas e inserção das unidades de registros nesses agrupamentos, emergiram as categorias e subcategorias iniciais, que sofreram, porém, 10 alterações até sua categorização final no texto da tese.

Figura 2 – (re)organização das unidades de registro



Fonte: Elaboração nossa (2019).

Na quarta etapa, “descrição”, o pesquisador pode organizar tabelas, quadros e sínteses com as frequências e a porcentagem das categorias temáticas encontradas. Na fase final, “interpretação”, são realizadas inferências sobre conteúdos expressos pelo material analisado, tanto os explícitos, quanto os latentes. Tanto a descrição como a interpretação das categorias e unidades de registro emergentes das falas das personagens da série *Coisa mais Linda* serão apresentadas na seção que contempla os resultados de nossa pesquisa.

Ao acessar a plataforma *Netflix* e pesquisar a série *Coisa mais Linda*, o usuário depara-se uma imagem montada das personagens em uma praia (Figura 3) que se vale do imaginário brasileiro ao combinar o ambiente de praia carioca, mulheres e sensualidade remetendo à diversão entre jovens. A quantidade maior de mulheres presentes na cena reproduz o protagonismo, bem como a predominância de mulheres brancas nesta condição.

Figura 3 – Abertura da série Coisa mais Linda (2019)



Fonte: *Netflix Brasil* (2019).

Na aba do serviço de *streaming* denominada “detalhes”, encontra-se, como gênero do programa, os tópicos “dramas românticos para a TV”, “séries dramáticas” e “programas e séries brasileiras”. Além disso, a série é censurada para maiores de 16 anos. Em seu resumo, encontra-se a descrição de uma mulher que abandonada pelo marido que busca um caminho diferente para seguir em frente em sua vida, sugerindo a construção de uma nova feminilidade: “Uma mulher chega ao Rio dos anos 50 para encontrar o marido e descobre que foi abandonada. Em vez de sofrer, ela decide ficar na cidade e abrir um clube de bossa nova”. A série exhibe sete episódios na primeira temporada (Anexo A), disponibilizada em 22 de março de 2019 e seis episódios na segunda temporada (Anexo B), disponível desde 19 de junho de 2020 até o presente.

Conforme Silverstone (2014), para tornar novos produtos familiares, a mídia recorre às lembranças do público. Diante dessa ressalva de Silverstone, a contratação de atrizes que fizeram outras personagens na maior emissora do Brasil foi uma estratégia comercial da *Netflix*. Silva (2013) acrescenta que outra característica do serviço de *streaming* é que os programas são assistidos e recebem a participação do público em seus sites oficiais ou outras mídias.

Fernanda Vasconcellos (Lígia), Maria Casadevall (Malu), Mel Lisboa (Thereza) e Pathy Dejesus (Adélia), protagonistas da série (Anexo C), encaixam-se neste perfil uma vez que atuaram em novelas da emissora Rede Globo. No elenco, além das protagonistas, a série conta com Thaila Ayala (Helô), que, assim como Mel Lisboa, atuou na série *As Canalhas*, de 2013, veiculada pela *Rede Globo*.

Para iniciarmos os resultados da pesquisa sobre a série *Coisa mais Linda*, consideramos oportuno situar a emergência de novas feminilidades da classe média nas mídias, como as revistas semanais *O Cruzeiro*, na coluna social denominada *Garotas do Alceu* (1938-1967). Paradoxalmente, essas representações, tanto agradavam o “olhar masculino”, quanto iniciavam as mulheres a novos comportamentos libertários (GONÇALO JUNIOR, 2010). Essa construção de identidades de gênero mais fluidas presentes tanto nas *Garotas do Alceu* teve seu ápice nos movimentos de emancipação das mulheres dos anos 1960, quando a apropriação de seus corpos e a liberdade sexual se tornaram bandeiras de luta.

Em artigo publicado no site *Justificando*, a professora e advogada Maíra Zapater (2019), defensora dos direitos humanos e membro do Núcleo de Estudos sobre o Crime e a Pena, afirma que o programa ajuda a “desmistificar e desconstruir ideias equivocadas sobre feminismos e desigualdades de gêneros” na medida em que apresenta algumas vertentes do feminismo, por meio das diferenças entre mulheres brancas e negras, das diferenças econômicas e de sexualidade, como a homossexualidade e a bissexualidade.

Na segunda temporada, enquanto Lígia não sobrevive ao atentado de seu ex-marido, o criminoso argumenta que a conduta de sua ex-esposa durante o casamento e o aborto o impulsionaram a honrar sua masculinidade e a justiça o condena em regime aberto.

4.1. As representações sociais sobre as feminilidades das protagonistas

Apresentadas as características da série, discorreremos sobre as representações sociais que emergiram do *corpus* de nossa pesquisa. As representações sociais encontradas nos episódios das 1^a. e 2^a. temporadas da série foram organizadas em duas categorias: **Feminilidades Cidadãs** e **Estereótipos de Gênero**.

A categoria **Feminilidades Cidadãs** dividimos em três subcategorias: **Autonomia e Independência**; **Sororidade**; e, por último, **Descobertas da Sexualidade**. Enquanto a segunda, **Estereótipos de Gênero**, dividimos em outras

três subcategorias: **Recato e Amor Romântico**; **Chefe de Família**; e **Antissororidade**.

A categoria **Feminilidades Cidadãs** compreende o exercício da cidadania garantido por meio da Constituição de 1988, que foi promulgada no período da redemocratização brasileira, e que abarcou, pela primeira vez, a igualdade de todo cidadão em termos de direitos e deveres, os quais são construídos com o fim de promover transformações sociais. Entre esses cidadãos, as mulheres conquistaram direitos civis, como o direito à vida, à propriedade privada, à liberdade de escolha da profissão, à liberdade de expressão de pensamentos, à isonomia e a ter comportamentos não censurados. Entre os direitos sociais, essas cidadãs tiveram garantido, na forma da lei, pelo Estado, o acesso à educação, ao lazer, ao trabalho e a um salário digno.

Durante o reinado de Dom Pedro I e, posteriormente, de Dom Pedro II, os indivíduos escravizados, alforriados, as mulheres e tantos outros, que tinham péssimas condições de vida, eram excluídos do exercício da cidadania. Mesmo depois, com o advento da República, essas discrepâncias entre as camadas sociais não tiveram grandes modificações. Somente na década de 1930 algumas leis trabalhistas e o sufrágio universal foram conquistados, mas ainda havia uma escassez de direitos sociais.

Foi um longo processo até que a cidadania fosse expandida e alcançasse as mulheres. Esse alcance só foi possível como resultado das chamadas revoluções liberais, particularmente, da Revolução Francesa. Além disso, contribuíram para esse processo as concepções de Independência dos Estados Unidos da América no século XVIII e da Revolução Industrial, que fundamentaram, a partir de princípios liberais burgueses, a *Declaração Universal dos Direitos do Homem*, em 1948. Esses direitos, posteriormente, alicerçaram a Constituição Brasileira de 1988 (FAUSTO, 2010).

Na última Constituição do Brasil, acionada a cidadania para os brasileiros, expandiram-se, pela primeira vez, os direitos e deveres para todas as camadas sociais. Entre essas práticas de cidadania, consideramos as lutas das brasileiras para que o coletivo tivesse condições de sobreviver dignamente nos âmbitos público e privado. Por essa razão, a categoria **Feminilidades Cidadãs** objetiva abarcar

representações sociais que expressam rupturas com os estereótipos de feminino convencionais e ancoram-se em feminilidades independentes financeira, intelectual, emocional e sexualmente.

Essas mulheres são as que seguem autodeterminadas, que têm seus sonhos e procuram outras realizações pessoais e sociais para além da maternidade ou do casamento, como está proposto pela divisão sexual do trabalho. Tais mulheres buscam ser respeitadas por suas decisões dentro de uma gama de possibilidades para as suas vidas. Essas representações sociais sobre as feminilidades, ancoradas nos feminismos, foram assimiladas pela mídia em outras representações, que, agora, inserem traços feministas a elas, como a “nova mulher” e a “mulher forte”.

Na subcategoria **Autonomia e Independência**, abordamos as representações sociais sobre as feminilidades que são independentes economicamente e que, apesar dos obstáculos e constrangimentos sociais, seguem seus propósitos pessoais para a realização do trabalho fora de casa, para a ascensão profissional e para garantir para si melhores condições de vida. A subcategoria **Sororidade**, por sua vez, refere-se à empatia, à amizade e ao respeito entre mulheres que têm posicionamentos e modos diferentes de viver suas feminilidades. Por fim, a subcategoria **Descobertas da Sexualidade** evidencia a legitimidade da busca das protagonistas por conhecer o corpo como suporte de prazer e por envolverem-se em relações amorosas e práticas sexuais não dependentes do casamento ou de outros compromissos.

As representações objetivadas de feminilidades que se ancoram em funções sociais convencionais, como esposas e donas de casa dependentes de seus maridos, foram denominadas como **Estereótipos de Gênero**. Esses estereótipos de feminino tendem a limitar as possibilidades de existência dessas mulheres em sua forma de pensar, sentir, agir e se relacionar com o outro na esfera privada. A subcategoria **Recato e Amor Romântico** engloba o estereótipo de feminino – esposa e mãe burguesa –, que é sustentado pelo ideal do amor romântico. As mulheres representadas nesse grupo mantêm-se dependentes financeira, intelectual e emocionalmente de seus maridos, expressando os valores patriarcais e sexistas provenientes do século XIX.

A subcategoria **Chefe de Família** manifesta sobreposições entre feminilidades, etnia e classes sociais que se responsabilizam economicamente pela família e pelos cuidados com os filhos. Em geral, com pouca escolarização, realizam trabalhos em que não há uma grande exigência de qualificação profissional e nos quais têm baixos salários. A subcategoria **Antissororidade**, por seu turno, expressa desconfiança e falta de apoio entre as mulheres, as quais seguem formas libertárias de feminilidade, mas que estão calcadas em concepções patriarcais.

Em seu conjunto, essas categorias revelam que as representações sociais das protagonistas sobre as feminilidades movimentam-se em torno do estereótipo de feminino burguês, de suas renovações no estereótipo da rainha do lar e de suas resistências. Entretanto, essas resistências parecem renovar representações na mídia, com as influências dos movimentos feministas, como no exemplo da “nova mulher”, que é influenciado pelo feminismo liberal, e a “mulher forte”, o qual parece alicerçado na multiplicidade de feminilidades ancoradas na quarta onda do feminismo.

A categoria **Feminilidades Cidadãs** expressa a independência e a autonomia (civil, financeira, social e sexual) conquistada pelas mulheres com sustentação dos movimentos feministas que, ao longo dos séculos XIX e XXI, modificaram as concepções de gênero e de sexualidade dos indivíduos. A representação da “nova mulher” abarca as concepções do feminismo liberal para as feminilidades da classe média e branca. Essas mulheres procuravam trabalhar fora de casa e de forma remunerada. Por sua vez, a “mulher forte” abrange mulheres de várias etnias, com condições materiais diversas e que lutam por uma maior qualidade de vida e por acesso a práticas de cidadania.

Por sua vez, a categoria **Estereótipos de Gênero** expressa sonhos de vida como se casar, formar uma família e permanecer na esfera privada da sociedade e são representações sociais que se ancoram nas funções e papéis atribuídos às mulheres durante o século XIX, durante o desenvolvimento da sociedade burguesa e capitalista. Essas representações, depois da ascensão do estilo de vida estadunidense, foram desenvolvidas no sentido do estereótipo da rainha do lar que é amparado por avanços tecnológicos.

Com o intuito de expor as representações sociais manifestadas pelas protagonistas da série *Coisa mais Linda*, organizamos os dados de acordo com a aparição cronológica. A seguir, indicamos as representações sociais expressas por Malu, Adélia, Thereza e Lígia. Ao analisar as representações sociais sobre as feminilidades objetivadas pelas protagonistas, optamos por denominá-las entre órbitas, para designar o movimento entre essas representações sociais sobre as feminilidades que transitam entre estereótipos limitantes e resistências. Ou seja, as protagonistas manifestam representações sociais que oscilam entre mais de uma forma de vivenciar sua feminilidade durante as duas temporadas da série. Essas oscilações correspondem a mudanças de comportamento em diferentes áreas da vida das personagens e fazem emergir diferentes formas de pensar, sentir e agir como mulher.

4.1.1. Malu entre órbitas

No início da primeira temporada da série, encontramos Malu cumprindo o seu papel de esposa que permanece no ambiente privado, que deixa o marido cuidar de seus negócios e que se responsabiliza sozinha pela educação e formação de seu filho, Carlinhos. Após o desaparecimento de seu marido, Pedro, que a abandona e rouba o patrimônio do casal, a personagem começa um movimento de busca por sua independência financeira e emocional.

Com o apoio de amigas, Malu passa a experimentar novas formas tanto de ser mulher quanto de concretizar a ambição de ter um clube de música. Entretanto, esporadicamente, a protagonista retoma hábitos antigos. Por exemplo, após uma dificuldade para conseguir um empréstimo financeiro no Rio de Janeiro, ela volta para a casa de seus pais em São Paulo. Todavia, com o apoio de sua mãe e de Adélia, uma de suas amigas, a personagem inaugura seu clube de música noturno.

Mais adiante, na segunda temporada, em uma nova oscilação de sua feminilidade, após sofrer um atentado e manter-se hospitalizada por um longo tempo, ela aceita Pedro, seu ex-marido, em sua vida. Além disso, ele passa a administrar o clube de música e, sem o seu consentimento, o transforma em um

restaurante. Contudo, em uma nova transição, Malu retoma a direção do clube e de sua vida, agora, mais uma vez, de modo independente.

As mudanças na vivência de sua sexualidade acompanham essas transições. De uma mulher que se casa virgem – o que era considerado um valor fundamental do feminino em seu meio social e familiar –, ela passa a experimentar formas alternativas e livres de sexualidade e amor com dois homens, Roberto e Chico, simultaneamente, ao longo da segunda temporada da série.

Esses movimentos de suas representações sociais sugerem uma polifasia cognitiva das feminilidades como constituintes e constituidoras da identidade de gênero. Detectamos esse estado de polifasia cognitiva da protagonista quando ela aciona diferentes representações sociais sobre o mesmo objeto, ou seja, sobre a construção de sua feminilidade.

Diferentes racionalidades, distantes da hierarquia de saberes, coexistem em um mesmo indivíduo e/ou grupo social, por isso são passíveis de mudanças por meio de processos comunicacionais (JOVCHELOVITCH, 2008; MOSCOVICI, 2011). Nesse sentido, de acordo com a circunstância, a protagonista manifestou uma representação. Essas representações, por vezes, são contraditórias, e umas não excluem as outras em seu repertório simbólico. Em um contexto, há uma representação que se ancora no estereótipo de rainha do lar; e em outro, ela manifesta representações sociais que se ancoram em feminilidades resistentes, como ser independente do marido.

Tanto as representações sobre as feminilidades que condensam a inferioridade e a submissão das mulheres nos espaços privados, como a dependência e o amparo em relação ao masculino são reforçados pelas instituições e a mídia (BASSANESI, 1997; LINS, 2012). Essas representações que limitam as feminilidades ao ambiente doméstico e subordinado ao marido foram denominadas como **Estereótipos de Gênero**.

Aos poucos, a personagem parece consolidar, com algumas oscilações, representações sociais sobre as feminilidades que denominamos como **Feminilidades Cidadãs**. Essas representações foram ancoradas em movimentos liberais que culminaram na ampliação de direitos para as mulheres e foram desenvolvidas com base tanto na igualdade quanto na equidade entre os gêneros,

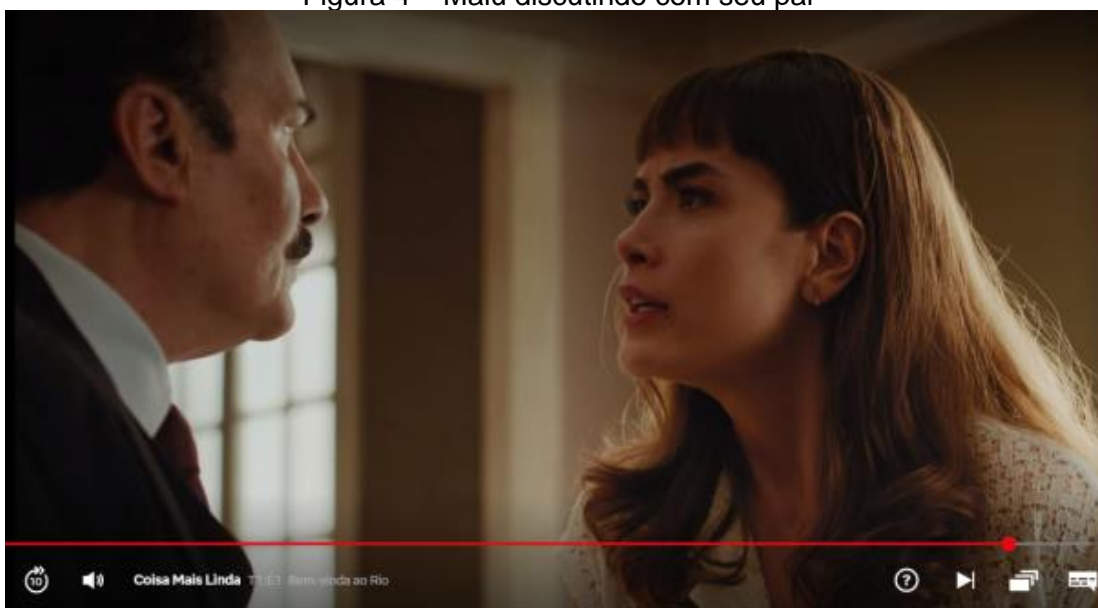
bem como na busca por autonomia e participação social, e a fim de que elas pudessem decidir sobre sua vida e seu corpo. Além disso, essas representações também são fundamentadas em uma independência que se consolidaria por meio do trabalho remunerado fora de casa (BIROLI; MIGUEL, 2014).

Ainda, houve a manifestação de comportamentos de sororidade entre as protagonistas para uma ampliação de seus direitos enquanto cidadãs. Essas relações entre as feminilidades foram descritas como o direito de as mulheres possuírem direitos, ou seja, sem a hierarquia entre os gêneros. O fim dessa hierarquização ainda não foi consolidado socialmente, sobretudo, devido à representações que se reconfiguram com “novas roupagens, visando assombrar as mínimas conquistas” (PINSKY; PEDRO, 2015, p.95).

Constatamos, na categoria **Feminilidades Cidadãs**, manifestações contrárias aos valores patriarcais, sexistas e coloniais do processo histórico brasileiro. Para tanto, amparamo-nos nos estudos de Saffioti (1987). Ainda com relação a essas representações sociais sobre as feminilidades, a partir dos estudos de Leal (2019) e Ríos (2012), entendemos que a promoção de sororidade entre as protagonistas foi fundamental para o exercício da dignidade humana e para o conhecimento de alternativas para suas vivências, bem como para a sua liberdade. Esses valores ainda não foram plenamente sustentados pelo Estado, mas são concretizados por meio da mobilização entre as mulheres e para elas.

Essas construções de feminilidades emergem como divergências, mas o respeito e o apoio prevalecem, para que essas mulheres persistam na imposição de seus sonhos para suas vidas. Em cada caso, essas mulheres desempenharam novas práticas na busca por prazer independentemente de seu estado civil e ancoradas na liberdade sexual promovida pela pílula anticoncepcional, a partir de 1961, e alavancada pela segunda onda do feminismo em meados dos anos 1970 (MORAES, 1997; PINTO, 2003; RAGO, 1994) assim como pelo “pós-feminismo”, que tentou, no início dos anos 2000, apresentar mulheres livres e distantes dos movimentos feministas (RAGO, 1994).

Figura 4 – Malu discutindo com seu pai



Fonte: *Netflix* Brasil (2019).

No primeiro episódio da primeira temporada, após sofrer com o término de seu casamento, Malu recebe apoio de Thereza para superar a traição e o roubo que seu ex-marido cometeu contra ela, bem como para viver outras formas de existir e se posicionar como mulher. Em outras palavras, a protagonista transita entre a feminilidade centrada na família em **Recato e Amor Romântico** para vivenciar formas alternativas de sua condição de mulher.

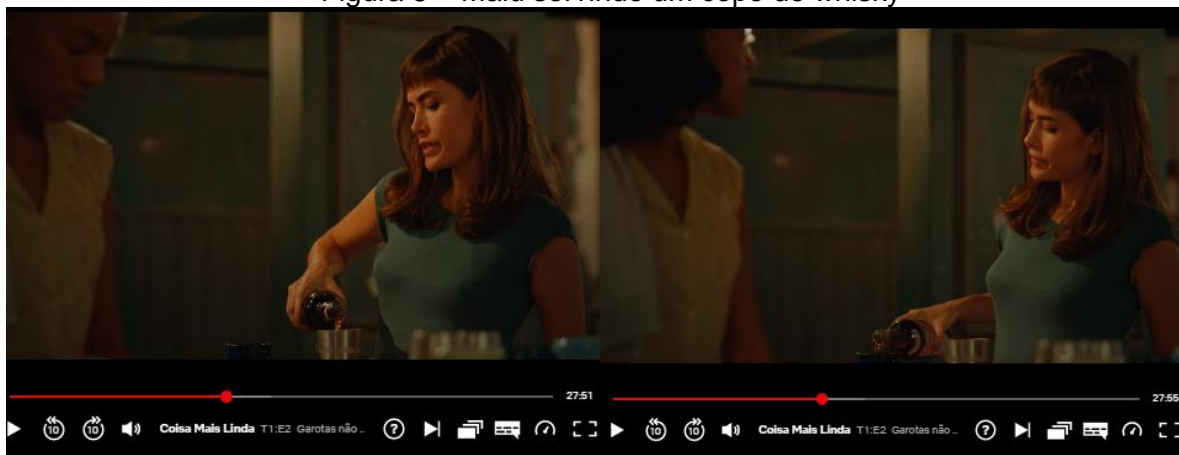
Nesse movimento, para conquistar sua **Autonomia e Independência**, como empresária, primeiro episódio da primeira temporada (Figura 4), Malu enfrenta a visita de seu pai, Ademar, que está disposto a levá-la para cuidar dela e de seus pertences em São Paulo. Depois de negar a proposta do pai, a personagem fala sobre a dependência dos homens e sobre seu desejo de romper com essa forma de ser mulher.

[...] É que a minha vida inteira sempre girou em torno de ser a filha do Ademar... E depois a esposa do Pedro... E agora eu vou ser a pobre viúva? A coitadinha desquitada? Não. Eu quero criar a minha própria identidade, pai... Eu quero que ninguém consiga tirar isso de mim... Entendeu? (*Malu T1E1*³).

³ Para indicar a fala da protagonista dentro do episódio de cada temporada da série *Coisa mais Linda*, convencionamos utilizar entre parênteses e, em itálico, o nome da personagem que manifesta determinada representação social sobre feminilidade. Em seguida, o número correspondente do episódio e da temporada. Diante disso, o código (*Malu T1E1*) indica que Malu na primeira temporada e no primeiro episódio expressa esse posicionamento.

A gente vai voltar para SP, agora. A sua vida é lá, Maria Luiza! Você ainda vai me agradecer quando perceber que está louca por causa de tanto sofrimento (*Ademar T1E1*).

Figura 5 – Malu servindo um copo de whisky



Fonte: *Netflix* Brasil (2019).

No segundo episódio na primeira temporada (Figura 5), mais tarde, Malu comenta com Adélia a vontade de não repetir, como sua mãe e tantas outras mulheres, a condição de mulher submissa, bonita e gentil:

Servia um copo de whisky pro meu marido, todos os dias. Só que eu não estava satisfeita e agora eu sei por quê. Porque eu queria ser a pessoa com o copo de whisky na mão (*Malu T1E2*).
 Você queria ser como eles [os homens]? (*Adélia T1E2*).
 Eu queria não ter que me preocupar só em ser bonita e tá bem arrumada. Eu quero mais... Quero ser livre [...] (*Malu T1E2*).

A maneira como o pai reage às negativas de Malu de se manter subordinada a uma figura masculina, protetora e provedora, por conta de sua fragilidade e insuficiência para lidar com as adversidades da vida, nos faz lembrar das conclusões de Lins (2012), Pinsky (2003) e Rago (1994). Conforme as autoras, a partir de meados do século XIX, as concepções de mulher foram convencionadas pela burguesia. Por meio delas, as mulheres eram vistas como dependentes dos homens, além disso consolidou-se uma segregação entre o privado e o público e uma consequente separação entre o feminino (privado) e o masculino (público).

A distinção entre homens e mulheres, pautada somente nas diferenças biológicas e em uma naturalização da divisão social do trabalho, conforme Strey

(1999), legitima a subordinação das mulheres de que Malu procura desvencilhar-se. Pinsky (2002) nos lembra que, nos anos de 1950, período retratado na série *Coisa mais Linda*, esperava-se que as mulheres, ainda que letradas, executassem o serviço de casa com maestria e que não almejassem competir com os homens pelo espaço público.

Esse pensamento binário classificava as mulheres como diferentes e inferiores aos homens. A partir dessa concepção, tornar as mulheres iguais aos homens era um motivo para criticar os movimentos feministas, os quais eram considerados formas de as mulheres mimetizarem os homens e exercerem, indevidamente, o lugar deles na sociedade. Isso acontece com Malu, quando sua amiga Adélia, por exemplo, começa a supor que a amiga está agindo como os homens ao obter empréstimo financeiro para organizar e gerir um clube de música.

Os direitos humanos e o exercício de cidadania aumentaram a gama de representações sociais sobre as feminilidades, mas sofreram represálias durante os anos de 1950 e 1960. Essas retaliações são retratadas na série nas falas de Ademar, pai de Malu e da protagonista Adélia. De acordo com Cunha (2017), as representações midiáticas do estilo de vida estadunidense, que circulavam o estereótipo da rainha do lar, retaliavam as mulheres independentes e que trabalhavam.

Subjacente a essas desigualdades nos corpos e nas vivências econômicas e sociais, tanto Foucault (2010), quanto as feministas radicais analisam os efeitos do poder por meio da disciplina em normas de vestir, de beleza, de sexualidade e de comportamento. Os valores da dominação masculina, que moldam as subjetividades, operam na produção de práticas consideradas como femininas e, ao mesmo tempo, organizam a sociedade ao subordinar a mulher (McLAREN, 2010). Ao partir do feminino que restringe a existência do indivíduo e que possui um conhecimento limitado de suas possibilidades, entre as feministas radicais, Millet (2000) argumenta que essa subordinação e essa discriminação se fundamentam no âmbito doméstico nas funções de mãe e de esposa.

Contra essa subordinação, as feministas e suas antecessoras conquistaram a dignidade independente da etnia ou condição social pelas e para todas as mulheres, assim como para os demais indivíduos, conforme consta na *Declaração dos Direitos*

Humanos, em 1948. Assim, no exercício da liberdade, possuem direitos e deveres civis, sociais e políticos. Todavia, vários grupos ainda sofrem e lutam para acessar a esses direitos contra a precariedade de suas vidas advinda de práticas discriminatórias para o pleno desenvolvimento intelectual e para o acesso a outras possibilidades de existência.

Ancoradas nos direitos humanos, as mulheres elaboram suas identidades de gênero com liberdade. Em todo o caso, as manifestações de resistências aos estereótipos, asseguradas e promulgadas na Constituição Cidadã, em 1988, são confundidas por e pelas próprias mulheres como tentativas de tornarem-se iguais aos homens. Concordamos com Arendt (1993), quando a autora aprecia a cidadania como a faculdade individual de reconhecer-se como ser assegurado de direitos construídos coletivamente.

A partir dessas considerações, parece-nos que Malu, após a sua separação, passa a viver representações sociais sobre as feminilidades ancoradas nos direitos humanos e no exercício de sua cidadania. Isso explica a perseverança da personagem em seu propósito de abrir o clube de música mesmo diante das dificuldades para conseguir um empréstimo bancário sem o aval de um homem. Importa-nos ainda notar que, para abrir o seu negócio, ela contou, posteriormente, com o apoio de Adélia.

Diante desses impasses, Malu falsifica a assinatura do marido e consegue um empréstimo bancário para o clube de música. Entretanto, mais adiante, esse estabelecimento sofre uma inundação. Assim, a personagem passa a ser novamente financeiramente dependente da família e fica sem perspectivas. Malu retorna à casa dos pais e reencontra seu filho, Carlinhos. Logo após a sua chegada, Ademar, seu pai, a adverte que a sua prioridade é casar-se novamente.

Essas manifestações do pai de Malu nos remetem ao estereótipo de feminino burguês que reduz a mulher solteira a ser esposa e mãe, deixando-a confinada no lar. Parece-nos que, para Ademar, uma mulher abandonada, em decorrência de sua incompetência para cuidar de sua vida, deveria voltar para a casa dos pais até encontrar um novo marido para ser amparada por outro homem, o chefe da casa. Essas concepções sexistas e limitantes das feminilidades se ancoram no estereótipo de feminino burguês desenvolvido no estereótipo da rainha do lar, conforme

mostram pesquisas anteriores, como as de Lins (2012) Pinsky (2003) e Rago (1994). Bassanezi (1997), que destaca, que, no modelo de família tradicional, entre os anos 1945 e 1964, a autoridade do pai limitava a feminilidade das mulheres a filhas obedientes e, depois, a esposas fiéis e subservientes aos maridos.

Como nos lembra Boris Fausto (2012), o Estado composto por governantes das famílias brancas, cristãs, abastadas economicamente e proprietárias de grandes latifúndios, privilegiavam, em todos os aspectos da vida, seus interesses entre os membros da família, os afilhados e os amigos. Isso admitia a exclusão social e a violência contra os demais. No caso da protagonista Malu, o pai, um grande cafeicultor, um exemplo desse patriarca mencionado pelo autor, restringia as escolhas da filha ancorado em valores hierarquizantes e impunha esses valores a todos que dependiam financeiramente dele.

Desde os anos 1950 até a atualidade, esse estereótipo do feminino é enfatizado também em outras séries brasileiras, como *A Grande Família* (FRIEDRICH, 2018) *Cinquentinha*, *Subúrbia* e *Entre Tapas e Beijos* (RAMOS, 2016). Nessas séries, a feminilidade é representada ainda sob as lentes do sistema patriarcal, as quais são redutoras das vidas profissional e pública das mulheres (BIROLI; MIGUEL, 2011).

Ao sair da casa da família, diante de sua impetuosidade de roubar o carro do pai, Malu procura Adélia no morro carioca e a convida para assumir uma sociedade comercial para a abertura de um clube de música noturno. A protagonista paulista busca, novamente, vivenciar uma nova forma de ser mulher. Para tanto, aceita recorrer a um contrabandista, Nanico, para lhe emprestar dinheiro e fornecer bebidas, e a Chico, para cantar no clube. Em nossa concepção, esta representação social sobre as feminilidades, que almeja igualdade entre homens e mulheres, se ancora nas lutas iniciadas na primeira onda dos movimentos feministas, a qual é expandida na segunda onda, decorrente do feminismo liberal.

Desses movimentos, é oriunda a igualdade entre homens e mulheres no que tange ao direito à liberdade, à propriedade e ao trabalho fora de casa e remunerado (BIROLI; MIGUEL, 2014; HUNT, 2007; PINTO, 2010). Entretanto, decorrentes do feminismo liberal do século XVIII, essas conquistas ainda se atêm às mulheres

brancas, de classe média e escolarizadas, que conseguem desenvolver certa autonomia financeira em relação a seus maridos e pais.

Entre essas brasileiras visionárias, Nísia Floresta, a visionária do feminismo no Brasil e na América Latina, defendia, ainda diante do segundo reinado de Dom Pedro II, na República do Brasil em 1889, a igualdade de oportunidade de estudo entre os gêneros, bem como apontava a falta de mulheres em cargos de chefia. Mesmo com esses avanços para a construção das feminilidades, Nísia foi permeada pelos valores de sua época ao considerar que a educação feminina seria voltada para a educação dos filhos (DUARTE, 2010).

Apesar das conquistas desses movimentos feministas, de acordo com Biroli (2011), apaga-se a complexidade das desigualdades existentes entre as etnias e as classes sociais, as quais atravessam as desigualdades de gênero no feminismo da terceira onda.

Conforme argumenta Sá (2011), em outra série brasileira, *Malu Mulher*⁴, a protagonista, também denominada Malu, em suas ações, objetivava representações sociais sobre as feminilidades que sinalizavam dúvidas e inseguranças em se colocar contra os padrões sociais que não poderiam se movimentar sem a ajuda de alguma figura masculina. Dúvidas similares são evidentes nas ações de Malu, protagonista de *Coisa mais Linda*, pois, quando está hospitalizada, ela aceita seu ex-marido de volta e retoma seus papéis de esposa e mãe. Apesar disso, reverberam em sua mente as críticas que fez à sua amiga Lígia sobre a subordinação e a passividade das mulheres diante do casamento e da maternidade.

Quando Malu reassume o comando de seu clube de música, transformado em restaurante por seu ex-marido durante o período em que ela estava gravemente hospitalizada, busca encontrar outras formas de viver sua feminilidade. Nesse momento, a personagem precisa lidar com as realidades social e jurídica brasileiras que protegem a vida comercial e pública dos homens. Esse confronto fica expresso na cínica argumentação de seu advogado, Valtinho, que tenta convencê-la de que

⁴ Essa série, produzida pela *Rede Globo*, em 1979, foi considerada uma das mais importantes para a discussão sobre as reivindicações dos movimentos sociais em relação às alternativas de feminilidades da mulher (MORAES, 1999) por abordar temas como o divórcio, orgasmo e aborto, os quais foram detalhados no capítulo sobre feminilidades.

manter o casamento é a melhor opção para uma mulher, enquanto Malu defende outras feminilidades.

Mulheres não podem tocar negócios sem a autorização dos homens. A intenção foi proteger vocês... Tá na lei (*Valtinho T2E2*).
É... Muito obrigada, por nos proteger da nossa própria liberdade (*Malu T2E2*).

O advogado tenta convencê-la de que manter o casamento é a melhor opção para uma mulher, enquanto Malu retruca que prefere se distanciar dos comportamentos prescritos pela sociedade para as feminilidades.

Claro. O conselho de sempre para todas as mulheres. Seja gentil. Se comporte. Sorria. E se eu não tiver disposta a sorrir? Hum? E se, Valtinho, eu estiver exausta de brincar de boa moça para que os homens me respeitem? E se, ao invés de falar baixo, eu queira ser assertiva, talvez arrogante? Não é por nada, mas vocês homens fazem isso desde sempre e tem dado bastante certo pra vocês (*Malu T2E2*).

O diálogo entre Malu e seu advogado sugere duas concepções opostas sobre feminilidades: o advogado defende a manutenção de uma concepção binária e sexista entre os gêneros, que hierarquiza e subordina as mulheres em toda e qualquer relação social; enquanto a protagonista argumenta o contrário. A perspectiva do advogado nos remete a representações sociais sobre as feminilidades ancoradas em discursos médicos, religiosos e midiáticos, que convertem as diferenças biológicas em diferenças sociais e morais. Como assinala Foucault (2010), ao estudar o processo histórico da constituição das sexualidades, a partir do século XIX, a sexualidade lícita foi delimitada para os casais heterossexuais e para a procriação sob prescrições disciplinares que hierarquizam e vigiam os corpos e os desejos. Essas prescrições são reforçadas pelo discurso religioso judaico-cristão que contribui para a naturalização do controle da sexualidade das mulheres (BIROLI, 2011; LINS, 2014).

Contrariamente às representações sociais sugeridas pela fala de seu advogado, que remetem à incapacidade intelectual e administrativa das mulheres, Malu expressa representações sociais sobre as feminilidades ancoradas na

resistência e no empoderamento das mulheres no exercício de novas ideias, práticas sociais e relações interpessoais. Em acordo com McLaren (2010), aventamos a hipótese de que Malu busca exercer uma forma de poder positivo, não coercitivo, que enfrente a dominação de forma criativa, por meio de novas relações entre os indivíduos e a coletividade.

Esse exercício de poder é aproximado, por Freire e Shor (1986), do empoderamento, ou seja, a capacidade individual e coletiva de decidir livremente sobre as experiências de vida. Nas palavras de Biroli (2011), com as quais concordamos, o exercício de autonomia constitui uma condição para o sentimento de ser suficientemente capaz e livre, nos âmbitos privado e público, para determinar horizontes de vida. Nesse sentido, opinamos que esse movimento é ilustrado pelo percurso de Malu na série.

Em outra transição de representações sociais sobre as feminilidades, encontramos, em Malu, objetivações que oscilam entre a **Sororidade** e a **Antissororidade**, que são subcategorias emergentes de suas falas ao longo das duas temporadas de *Coisa mais Linda*. Essa oscilação de representações sociais é considerada por nós, mais uma vez, como manifestação da polifasia cognitiva (MOSCOVICI, 1978; JOVCHELOVITCH, 2008) da personagem sobre as feminilidades. Malu, na produção de suas representações sociais, mostra como elas permanecem em determinada ancoragem e como, ao mesmo tempo, modificam de modo completo suas convivências.

Por exemplo, no início da série, Malu divide com Thereza seus medos de viver sem um marido. Essa lhe propõe não desistir de seus sonhos de independência, sugerindo sentimentos de sororidade entre as duas mulheres que se admiram reciprocamente.

É, mas esse sonho que você falou... Esse é seu sonho de verdade? Porque se for você não pode desistir dele, nunca, ou claro, você pode desistir e você vai passar o resto da sua vida se lamentando pelo que poderia ter acontecido. Tá vendo como você tem opção? (Thereza T1E1).

Quando você fala parece tudo mais fácil... (Malu T1E1).

Não, eu nunca disse que seria fácil... Uma escolha nunca é fácil. Mas e se esse for um daqueles momentos, sabe? Uma daqueles que você vai olhar para trás e pensar... Foi bom... Foi bom eu ter passado por

essa dificuldade... Eu cresci... Amadureci... Olha, quem sabe até um dia você agradeça esse seu marido por isso... (Thereza T1E1).

Em suas falas, Malu sugere admiração pela coragem com a qual sua amiga enfrenta as adversidades da vida, e recebe de Thereza apoio moral e afetivo para que possa experimentar formas de viver sua feminilidade. É desse apoio que parece se consolidar, em parte, a persistência de Malu em reaver seu clube de música.

O apoio mútuo entre essas mulheres para a construção de suas feminilidades, alternativas ao modelo convencional burguês de esposa e mãe, nos remete ao conceito de sororidade (ADICHIE, 2018; LEAL, 2019; RÍOS, 2012), a qual é compreendida como a aliança e o apoio entre as mulheres em seu enfrentamento aos estereótipos e preconceitos. Essa sororidade é evidenciada nas relações entre as protagonistas da série *Coisa mais Linda* em vários momentos. Ancorados na segunda e na quarta onda dos movimentos feministas, os sentimentos de sororidade entre as mulheres estiveram presentes em outras séries que representam formas resistentes de feminilidades, como *Sex and the City*, *Anatomia de Grey* e *Orange is the New Black*, estudadas, anteriormente, por Friedrich (2018), Jangrossi (2019) e Lahni, Dornellas e Auad (2017), respectivamente.

Com apoio das considerações de Ríos (2012), inferimos que, somente após um processo de reconhecimento das diferenças entre as mulheres, elas podem se respeitar e se apoiar nas diferentes formas de viver suas feminilidades, como parece ser o caso de Malu e Thereza, que, apesar de suas diferenças, se admiram e se apoiam em suas iniciativas e projetos de vida. A experiência de sororidade, afinal, depende, em última instância, de modificações nas representações das próprias personagens sobre como é possível ser mulher, das diferentes formas dessa construção e do respeito e amparo entre as sujeitas.

Contrariamente, porém, às manifestações de sororidade mencionadas, em alguns momentos, Malu apresenta sentimentos, os quais denominamos como de **Antissororidade**. Por exemplo, quando não leva em conta as dificuldades de sua amiga Adélia, ao desistir, ainda que momentaneamente, de retomar o clube de música junto com ela. Isso porque, diferente de Malu, Adélia é negra, tem poucos recursos financeiros e abandona seu emprego assalariado para seguir o sonho de ser sócia do clube criado pela amiga. Consideramos, portanto, antissororidade o

movimento contrário ao compartilhamento e apoio entre as mulheres quanto às práticas emancipadoras.

Depois de sua conversa com Lígia, no quarto episódio da primeira temporada, Malu começa a pensar em retornar ao Rio de Janeiro sozinha, mas conta, para isso, com o apoio de sua mãe, Ester, em mais uma expressão de sororidade. Agora entre mulheres de gerações diferentes. Ester, que abandonou seus anseios pessoais para dedicar-se à família, espera que a filha não cometa o mesmo erro que ela e permaneça infeliz na casa dos pais em São Paulo.

Não, não, você não pode mais voltar para casa, para a sua vida antiga, para sua casa, seria um erro. Não vai ter um dia da sua vida que você não vai se arrepender. Eu sei do que estou falando. Eu também já deixei essa vida para trás, mas eu voltei. Por você. O seu pai nunca ia me deixar levar você comigo. Eu tive que escolher. Mas eu não tinha com quem contar. Você tem. Você pode contar comigo. Você e o Carlinhos. O Rubens, aquele rapaz que seu pai quer que você conheça, vem almoçar aqui amanhã. Então, se você decidir alguma coisa, é melhor você sair antes do almoço (*Ester T1E4*).

Ao reconhecer seu erro no passado, Ester aceita a opção de sua filha por viver uma nova forma de feminilidade para além de esposa e mãe, apoiando-a em seu retorno ao Rio de Janeiro, onde buscará retomar o clube de música.

Em mais uma oscilação de sua forma de viver e ser mulher, os movimentos seguintes de Malu sugerem uma passagem de **Recato e Amor Romântico** para representações sociais sobre as feminilidades as quais denominamos como **Descobertas da Sexualidade**. Nelas, a personagem transita de moça de família, para uma mulher que se separou do marido e que assume relacionamentos amorosos descompromissados. Mais uma vez, Malu, nessa órbita entre representações sociais sobre as feminilidades, parece evidenciar uma pluralidade e uma plasticidade que são próprias da polifasia cognitiva dessas representações – conceito desenvolvido por Moscovici (2011) e desenvolvido por e Marková (2017).

Em alguns momentos, como quando perto do casamento de sua amiga Adélia, que experimentou relações sexuais enquanto era solteira, Malu elucida que seu ex-marido foi o primeiro homem com quem manteve relações sexuais. *Malu* (T2E2): “Bom, eu não sei, porque eu casei virgem”. No segundo episódio da primeira

temporada, após descobrir as traições e conhecer uma das amantes do “ex”, decepcionada, ela decide que não se envolverá emocionalmente com mais ninguém.

“Eu não vou me apaixonar, nunca mais” (*Malu T1E2*). Esse comentário de Malu a suas amigas, após sua decepção no casamento, remete-nos às diferenças entre gênero e sexualidade de homens e mulheres, que são vivenciadas pelos personagens na série. Enquanto Malu, depois das traições, desiste de amar, o ex-marido, mesmo durante o casamento, sentiu-se livre para manter relacionamentos extraconjugais. Um comportamento diferente, por parte da protagonista, com menos recriminação social e moral seria possível apenas em um momento histórico posterior aos anos 1950 e 1960, período no qual se passa a série, como resultado das lutas dos movimentos feministas, que buscaram romper os estereótipos de gênero e de sexualidade.

Formas diferentes de vivenciar a sexualidade foram construídas na dupla moralidade entre homens e mulheres. Os atributos da liberdade sexual e a variedade de parceiras sexuais foram valorizados para o masculino, por isso há uma associação entre estas características e a virilidade. No que se refere ao feminino, as práticas sexuais se apagaram em detrimento da valorização da maternidade e do amor romântico. As mulheres foram educadas e vigiadas para se manterem sem experiência sexual até o matrimônio. As que fugiam dessa restrição eram vilipendiadas como vagabundas, putas e eram abandonadas pelos homens (LINS, 2012; SAFFIOTI, 2013; PINSKY, 2003).

Essa exclusão da mulher da vida sexual foi convencionalizada pelo que se denominou como preceitos bíblicos. Nesse sentido, Lins (2012) aponta que essa exclusão começou entre os séculos II e IV, a partir de convenções religiosas judaico-cristãs. Diferentemente, Pinsky (2003) ressalta que essa valorização da abstinência sexual ocorreu durante o período medieval e circulava, nos anos de 1950, para que as moças de família considerassem a castidade como algo associado à sua pureza e à honra da própria família.

Com o desenvolvimento dos centros urbanos, o trabalho assalariado e o aumento da escolarização da mulher, essa dupla moral foi questionada pela juventude entre 1960 e 1970. A partir do que se passou a reivindicar maior liberdade

sexual para as mulheres. Assim, a procura por informação, o conhecimento do próprio corpo para a satisfação passou a ser um direito civil.

Contudo, apesar das conquistas dos movimentos feministas, ainda hoje, em certas localidades e para determinados grupos sociais, manter-se virgem até o casamento é considerado um valor e uma proteção para a imagem social e a dignidade das mulheres. No período retratado pela série *Coisa mais Linda*, no cinema, os filmes que abordassem a sexualidade da mulher de forma mais livre eram censurados; esse controle aconteceu até por volta dos anos 1970 (FRIEDRICH, 2018). As revistas femininas também aconselhavam as jovens a manterem-se sexualmente “castas” e a reprimirem seus desejos e prazeres sexuais (PENNA, 2010) até se casarem.

Como nos lembra Pinsky (2003, p. 480), para uma jovem “dar-se ao respeito”, de acordo com a expressão da época, deveria esperar o casamento como um ideal de vida, para que pudesse se tornar esposa e mãe. Trata-se, portanto, de um estereótipo de feminino burguês, de acordo com o qual as mulheres casadas eram vistas como seres assexuados ou cuja sexualidade deveria ser, preferencialmente, restrita ao ato sexual para a procriação (LINS, 2012).

No final da segunda temporada, encontramos Malu ainda legalmente casada, mas apaixonada simultaneamente por dois homens: Roberto, dono da gravadora de música; e Chico, músico da bossa nova. Para o primeiro, confessa: “Ah, eu te amo, Roberto. [...], mas eu também amo o Chico” (*Malu T2E6*). A protagonista explica que não deseja renunciar a seus dois amores, quer aceitem ou não sua forma de amar. A experiência amorosa e sexualmente livre de Malu neste momento de sua vida remete-nos ao início das conquistas reivindicadas pelos movimentos feministas dos anos de 1970, as quais foram denominadas como a segunda onda do feminismo (PINTO, 2010).

Desenvolvido a partir do feminismo liberal, este movimento priorizou a liberdade sexual e a busca das mulheres pelo prazer (ESCOSTEGUY, 2018; SÁ, 2011), tendo como suporte a comercialização das pílulas anticoncepcionais no Brasil, que passaram a ser vendidas a partir de 1961 (PINSKY, 2003). Sarti (2004) destaca que, apesar dessas conquistas, as militantes brasileiras demoraram a reivindicar essas mudanças no comportamento das mulheres ao questionarem a

virgindade e a instituição do casamento por conta de seu envolvimento na luta contra a ditadura civil militar (1964-1985). Apesar disso, a protagonista da série em análise, ao assumir seu relacionamento amoroso com dois homens ao mesmo tempo, ancora-se na busca pela liberdade sexual dos movimentos feministas.

Os deslizamentos das representações sociais sobre as feminilidades de Malu, como uma mulher sexualmente livre e que assume um trabalho considerado masculino, dona de um clube de música, sugerem uma forma de ser mulher que, acompanhando Friedrich (2018), podemos nomear como a “nova mulher”. Esta feminilidade está também representada em séries de língua inglesa, como *The Mary Tyler Moore Show* (CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2018), e no Brasil, em *Malu Mulher* (ALMEIDA, 2017).

As séries brasileiras posteriores à *Malu Mulher*, com influência da segunda onda do feminismo e revestidas de concepções neoliberais no pós-feminismo objetivam representações sobre as feminilidades com a ênfase nas práticas sexuais que denominadas de “feminilidade bem-sucedida” de mulheres jovens e heterossexuais, como *Mulher* (ALMEIDA, 2017), ou *Aline* (RAMOS, 2016). Nesse sentido, concordamos com Friedrich (2015) e Lins (2012) que inserem a valorização da sexualidade na mídia como uma aliada de mulheres que procuram autonomia em suas vidas, mas que apagam outros espaços para a liberdade.

A seguir, analisamos os deslocamentos das representações sociais sobre as feminilidades da protagonista Adélia.

4.1.2. Adélia entre órbitas

As oscilações entre as representações sociais sobre as feminilidades objetivadas por Adélia parecem ter sido decorrentes de suas marcas étnicas e sociais. Diferentemente de Malu, Thereza e Lígia, que expressam feminilidades da classe média alta, branca, letrada, com filhos nascidos dentro do casamento; Adélia é afrodescendente, com escassos recursos financeiros, é moradora de uma favela do Rio de Janeiro, analfabeta e trabalhadora doméstica, que sustenta e educa sozinha Conceição, sua filha, e Ivone, sua irmã mais nova.

Enquanto a independência financeira das demais protagonistas é uma conquista das mulheres brancas, letradas e da classe média, ou seja, reivindicações no feminismo liberal desenvolvido na segunda onda feminista, o trabalho assalariado de Adélia é a garantia diária para o sustento familiar. Esta personagem, portanto, está ancorada no estereótipo de batalhadora. Aos poucos, ela manifesta liberdade e aceita trabalhar como funcionária para Malu, passando a valorizar suas experiências e a ampliar suas representações sociais sobre as feminilidades. Assim, torna-se sócia da amiga no clube de música e começa a ter liberdade para que a formação de sua família seja respeitada.

Entre outros problemas enfrentados, Adélia sente falta de apoio de sua empregadora, que causa a ela constrangimentos sociais. Além das humilhações recorrentes, Adélia não tem direitos nessa relação de exploração no trabalho. Entretanto, a personagem parece consolidar sentimentos de sororidade, principalmente com relação à Malu. A manifestação de práticas autônomas e independentes em sua vida aliada à sororidade mantiveram, em parte, as objetivações de Adélia em **Feminilidades Cidadãs**.

Destarte, mesmo a protagonista inserida em uma realidade distinta das demais, esta compartilha com as outras a coexistência do feminino valorizado e circulado pelo estereótipo do feminino burguês. Mesmo com oscilações entre liberdades de formas de vivenciar a sexualidade, ao ser independente financeiramente e manter-se solteira, ela parece consolidar o relacionamento por amor, bem como destitui-se de sua liberdade para cuidar da família e valoriza os padrões brancos de beleza. Ao valer-se de suas vivências, a personagem parece consolidar também **Estereótipos de Gênero** ao manifestar “estereótipo de batalhadora”, que desenvolve, em parte, suas representações, com algumas oscilações de práticas libertárias em relacionamentos, mas que, ao mesmo tempo, estão voltadas em direção a valores calcados no “estereótipo de feminino burguês”, com ênfase para o amor romântico.

De um lado, vemos a discriminação advinda do processo de colonização e escravidão que fluem para as relações conjugais na sociedade sem a legalidade ou distante do modelo burguês de família com filhos gerados após o matrimônio (DEL PRIORE, 2000). Por outro, observamos formas de resistências a esses mesmos

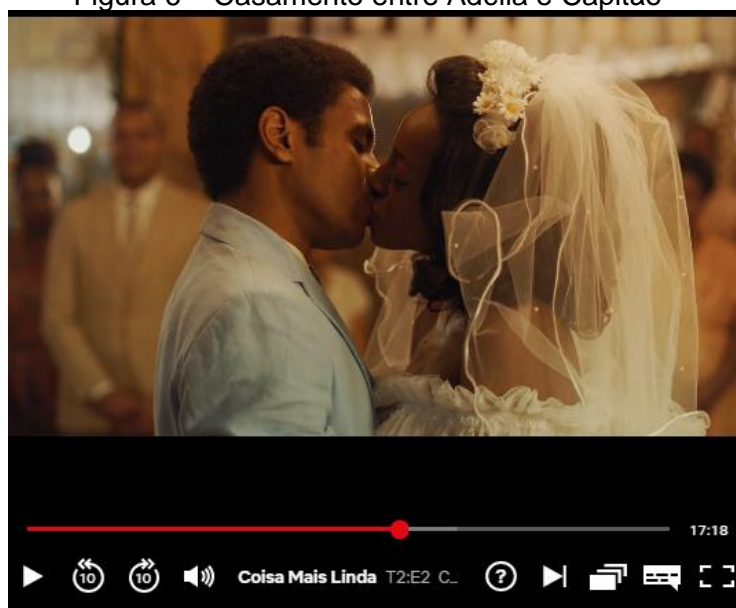
estereótipos das relações conjugais quando Adélia valoriza a filha, enquanto uma mulher, mãe de uma menina e solteira em seu estado civil. Essas diversas e contraditórias representações sociais sobre as feminilidades também efetivam estados de polifasia cognitiva em Adélia. Para Moscovici (2011) e Marková (2017), racionalidades diferentes são acionadas pelo indivíduo quando ele atende às necessidades dos processos comunicacionais intersubjetivos, como nos mostra a personagem em contato com suas amigas.

Ao longo da primeira temporada, Adélia escolhe permanecer solteira e não se casa com Capitão, que insiste no casamento. Na primeira temporada, no primeiro episódio, Adélia resgata Malu. A paulista, após confirmar a traição do marido, queima os pertences dele e provoca um incêndio no apartamento. O fogo chama a atenção de Adélia, empregada doméstica de outro apartamento do mesmo prédio, que arromba a porta e apaga as chamas. A personagem, ao supor o ocorrido nas relações de Malu com um homem, comenta que prefere permanecer solteira a se relacionar com homens que causam transtornos e decepções:

Por essas que eu penso que as vezes que o melhor para gente é ficar sozinha mesmo. Ué, você não botou fogo nas roupas tudo? É do seu marido? Ele deve ter feito alguma coisa muito grave para a senhora, né (*Adélia* T1E1).

Descobrimos, ao longo da série, que o pai biológico de sua filha é Nelson, que está casado com a protagonista Thereza. Adélia e Nelson tiveram um romance enquanto ela trabalhava como doméstica para a família dele. Por conta da discriminação racial e de condições de vida distintas, eles foram afastados e ele não soube de sua gravidez. Inferimos que a personagem sonha com o retorno de Nelson à sua vida, mas, ao saber que ele e sua nova amiga, Thereza, são casados, ela modifica suas representações ao menos em um primeiro momento.

Figura 6 – Casamento entre Adélia e Capitão



Fonte: *Netflix* Brasil (2020).

Mais adiante, no segundo episódio na segunda temporada (Figura 6), Adélia casa-se com Capitão, entretanto, essa união não dura muito tempo, pois a protagonista trai o marido ao se relacionar, novamente, com Nelson, enquanto este ainda está casado com Thereza. Ao retomar seu relacionamento com Nelson, Adélia assume seu antigo amor e o modelo de família burguês em sua vida. Abandona o casamento e, posteriormente, desfaz a sociedade comercial com a amiga Malu para continuar com essa relação que teve durante a juventude.

As marcas nas representações sociais sobre as feminilidades de Adélia estão inseridas em **Chefe de Família** no estereótipo de batalhadora e são deslocadas para **Autonomia e Independência** ao trabalhar para Malu e, depois, ao tornar-se sócia do clube de música *Coisa mais Linda*. Diante das limitações das representações sociais sobre as feminilidades por parte de Adélia, verificamos manifestações do estereótipo de trabalhadora, pois ela é uma mulher negra, com poucas condições financeiras, que arca sozinha com o sustento e educação da filha Conceição e da irmã Ivone. A protagonista, com novas amigas ou à procura de emprego, omite o fato de ser mãe, pois se considera inferior às outras mulheres por sua situação econômica e social.

Na primeira temporada, no segundo episódio, ao ser questionada por Malu sobre as péssimas condições de trabalho como doméstica, Adélia admite que os

maus tratos, a exploração e a baixa remuneração são recorrentes em sua vida e são aceitos passivamente como consequência de sua necessidade de trabalhar para garantir o sustento da família. “Eu sou mãe solteira, não tenho muito que escolher, não [...] Eu não gosto de falar da minha filha, mas difícil de conseguir emprego”. (Adélia T1E2).

Essa mulher negra, com poucos recursos, sustenta e é a responsável pela educação de sua filha e se considera inferior às outras mulheres por ser mãe e permanecer com o estado civil de solteira – a própria personagem denomina essa situação como de “mãe solteira”. Esse termo, empregado como pejorativo, para Bassanesi (1997), refere-se a mulheres solteiras que cuidam e se sacrificam pelos seus filhos e que, em muitos casos, são chefes de família. Concordamos com a autora que essa classificação preconceituosa limita a feminilidade à função de mãe. Inferimos que Adélia se posiciona, nesse momento, como rejeitada e esconde que gerou uma filha fora do casamento, contra os valores burgueses de virgindade, de casamento e de formação familiar.

Enquanto mãe devota, Adélia se preocupa com a família dentro da construção histórica e social do feminino. Ressaltamos que ela compartilha o estereótipo de feminino ao cuidar da prole, mas subordina-se a um trabalho explorador por não ser casada e ter que se posicionar como a provedora da família. Diante dessas manifestações, apoiamos-nos em Soiet (2000), que verificou a circulação do ideal de feminino burguês das jovens brancas e abastadas economicamente entre as mulheres de outras camadas sociais, as quais trabalhavam, mas, em seu íntimo, esperavam por um marido que as sustentasse, por uma família nuclear e ansiavam ficar responsáveis apenas pelas tarefas domésticas e pelos filhos.

Entre as mulheres indígenas, africanas e afrodescendentes das camadas econômicas menos favorecidas e em condições de vida precárias e analfabetas, outras formas de feminilidades coexistiam além do ideal burguês de feminino, sendo comum mulheres chefes de família, muitas com os maridos em empreitadas colonizadoras e exploradoras, abandonadas por seus companheiros e viúvas que reorganizavam seus lares, conforme as pesquisas de Del Piore (2000) e de Vainfas (2001). Adélia representa essas mulheres que viviam outras feminilidades. Assim como direcionado pelos autores, elas eram classificadas como menos dignas por

suas formações familiares, que, como vimos, foram diversas no processo histórico do Brasil.

Ao seguir o mesmo posicionamento de Soiet (2000), Lins (2012) ressalta que as mulheres podem se considerar infelizes ou incompletas em relação às demais por não serem casadas, mas também não serem mais virgens, durante o estado civil de solteira. Portanto, inferimos que Adélia, mesmo com uma realidade distante das demais protagonistas, compartilha os mesmos valores de castidade, de casamento, de família e se humilha por ter fugido a esses preceitos burgueses que limitam a sexualidade.

Entre os séculos XVI e XVIII, a formação das representações sociais conectava a mulher que fosse mãe e vinculada ao casamento oficial a uma esposa dedicada e obediente à igreja e ao marido (DEL PRIORE, 1990). Essas representações contribuíram para a tentativa de oficialização do casamento e a marginalização de mulheres, como Adélia, que eram mães e que permaneciam solteiras e sem a intencionalidade expressa, neste contexto, de contrair núpcias.

As peles negras, associadas à inferioridade em relação às mulheres brancas devido ao nosso processo de colonização, eram subordinadas a papéis que envolviam a exacerbação da sexualidade para o deleite masculino, como no estereótipo de mulata, ou no estereótipo de empregada, que se dedicava à família dos outros. Essas acepções do feminino implicavam em mulheres limitadas por suas funções biológicas, mas construídas com o amor romântico idealizado na família burguesa.

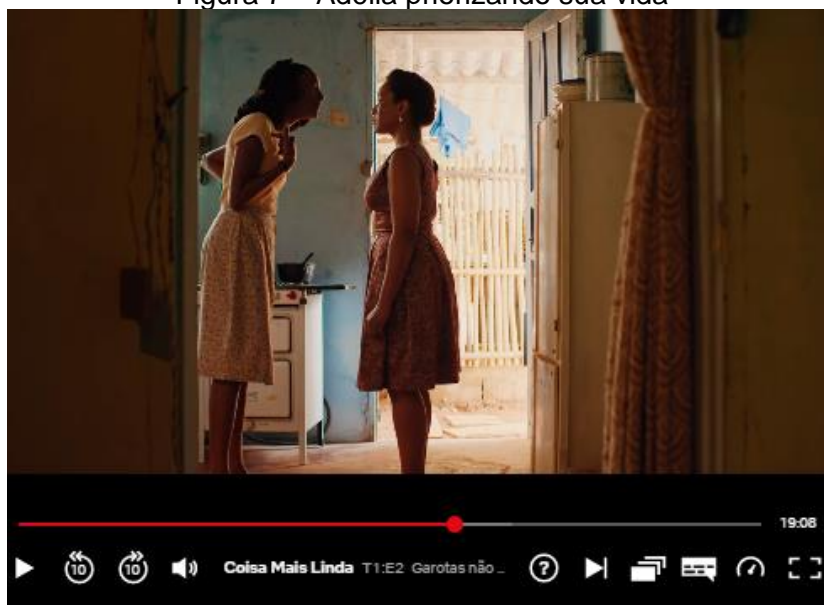
Do mesmo modo que outros artefatos culturais, como lembra Silva e Rosemberg (2008), a mídia veicula representações estereotipadas em relação ao feminino negro, que não problematizam a ascensão social e econômica dos brancos e que se limitam a representações em péssimas condições de vida. Este é o caso de Adélia, que se posiciona como estereótipo da mulher negra e batalhadora.

Entre alguns dos estereótipos ligados aos negros e associados às péssimas condições econômicas, as mulheres são limitadas ao estereótipo de batalhadora, o qual é manifestado por Adélia. Na pesquisa de Candido e Ferres Junior (2019), esse estereótipo condensa o estereótipo da empregada, que trabalha como doméstica e luta para a sobrevivência da família no cotidiano.

Esse estereótipo sobre a mulher negra, favelada, pobre, solteira e chefe de família engendra Adélia entre outras mulheres constrictas a representações cristalizadas, as quais segregam e excluem sistematicamente afrodescendentes no Brasil desde o processo de colonização. Essas representações estão respaldadas em morais patriarcais e capitalistas que subjagam mulheres como mercadorias para a exploração no trabalho doméstico e as tratam como objetos excluídos de dignidade. Com base em Biroli (2011), afirmamos, assim como a autora, que as mulheres negras e pobres são limitadas, na realidade social, aos afazeres domésticos e a poucas opções de trabalhos entre os com baixa remuneração.

Analisamos o deslocamento das representações sociais sobre as feminilidades quando a protagonista empregada doméstica, que priorizava a filha em sua vida e não rechaçava a exploração no trabalho, começa a se preocupar mais com seus desejos, se torna funcionária e, posteriormente, sócia, de Malu no clube de música *Coisa mais Linda*.

Figura 7 – Adélia priorizando sua vida



Fonte: *Netflix* Brasil (2019).

Na primeira temporada, no segundo episódio (Figura 7), Adélia começa a priorizar suas escolhas dentro de sua liberdade, a correr riscos com novas oportunidades de emprego e a fazer mudanças em sua vida, no lugar de somente se responsabilizar pelo sustento, cuidados e preocupações com a irmã e a filha.

[...] Ontem eu recebi uma proposta de emprego. Proposta não, uma grande oportunidade. E sabe o que eu fiz? Quase neguei. Porque eu sempre coloco na frente você, a Conceição, todo mundo, menos eu. Eu tô cansada, tá? A partir de agora as coisas vão mudar, eu vou pensar em mim. [...] (*Adélia* T1E2).

Depois de se tornar sócia no clube de música, Adélia, ao conhecer a mãe de Malu, modifica a sua concepção de inferioridade por ser uma mãe que é solteira, e passa a se orgulhar da maternidade e de seu estado civil no pleno exercício de sua autonomia e cidadania, desfrutando das novas oportunidades no mercado de trabalho e tendo uma remuneração maior em relação a que tinha em seu serviço anterior.

O enfrentamento de situações que envolvem exclusões sociais e racismo foi identificado no sétimo e último episódio da 1ª temporada, quando a protagonista não se subordina a outras mulheres brancas, enquanto passeia na praia com Conceição, sua filha, e Ester, mãe de Malu, pergunta se ela é a babá da criança. A protagonista, além de se posicionar como sócia da paulista no clube *Coisa mais Linda*, apresenta a criança como sua filha com orgulho.

Você é a babá? (*Ester* T1E7).

Não, eu não sou babá, eu sou sócia da sua filha no clube... (*Adélia* T1E7).

Sócia? (*Ester* T1E7).

É, sou sócia da Malu no Coisa mais linda. Essa aqui é minha filha, Conceição (*Adélia* T1E7).

Sabe que hoje eu conversei com o meu marido e... pela primeira vez em 40 anos eu disse que ele tava errado e que ele era um homem teimoso. As coisas estão mudando muito ultimamente. Prazer, eu sou a Ester. (*Ester* T1E7).

Licença. Vamos para o Mar (*Adélia* T1E7).

Ah, Maria Luiza... (*Ester* T1E7).

Conforme constatamos no caso de Ester em relação à emancipação de Adélia, entre as próprias mulheres circulam representações que as subjugam e estão ancoradas em narrativas de morais patriarcais, sexistas e racistas (SAFFIOTI, 1987). Ester interpreta que a protagonista, por ser uma mulher negra, tem como única opção ser uma empregada quando esta frequenta a praia com uma criança. Essa situação, que envolve uma mulher negra passear na praia com sua filha,

poderia ser considerada como uma conduta que transgredia os princípios morais da sociedade da época – os anos de 1950.

Esses critérios de discriminação nas relações entre brancos, cristãos e livres de um lado, e os povos africanos e afrodescendentes que foram escravizados pelos primeiros, de outro, indefiniram as fronteiras dos espaços públicos e privados para o exercício das relações de poder. Ester, que reproduz esses valores patriarcais, concebidos desde o Brasil colonial entre rupturas e permanências, apresenta a visão de mulheres que se consideram hierarquicamente superiores aos negros e às outras mulheres; enquanto Adélia é percebida de forma restrita à sua função de prestadora de serviços domésticos e não como pessoa inteira em sua dignidade e liberdade.

Com fundamento nas pesquisas de Saffioti (1987), contemplamos em nosso estudo as representações sociais sobre as feminilidades advindas pela justaposição de gênero, classe social, etnia e formação familiar com outros marcadores dentro do capitalismo contemporâneo, que é influenciado pelo processo histórico da colonização brasileira, a qual foi forjada por meio do sistema patriarcal. Nesse sentido, reunidas na terceira onda do feminismo, as feministas negras ampliam, de certo modo, essa teoria do nó, proposta por Saffioti (1987), e consideram que enfrentam problemas mais complexos do que as mulheres brancas (GONZALES, 1982; CARNEIRO, 2003), como Adélia em relação à Ester em nossa análise, sendo esta última – como o conjunto das mulheres brancas – privilegiada pelo sistema patriarcal.

A falta de renda e de educação culminam em uma vida precária e que distancia Adélia, e tantas outras mulheres, do exercício de sua plena cidadania devido à exclusão social; esse cenário é combatido pelas feministas negras. Esse primeiro termo, exclusão social, legitimado por Anthony Giddens (2001), refere-se a maneiras pelas quais grupos sociais e indivíduos podem ser separados da participação na sociedade, manifestando um modo de vida degradante, com poucas oportunidades de trabalho e sem acesso a escolas. Como no exemplo de Adélia, que tem socialmente excluído seu direito de participar de atividades recreativas da elite econômica em praias no Rio de Janeiro por parte de Ester.

A colonização brasileira excluiu as mulheres negras de suas dignidades ao tratá-las como uma mercadoria e como objeto sexual enquanto escravizadas e, após

o processo abolicionista no século XIX, com as influências das transformações industriais ocidentais. De acordo com as pesquisas de Praxedes e Praxedes (2014), esse legado do processo histórico, sem políticas sociais para amparar os libertos e as próximas gerações, contribuiu para a marginalidade das mulheres negras em relação às brancas e à realidade social.

Adélia e outras mulheres negras sempre trabalharam para o sustento dos filhos, diferente das mulheres brancas de classe média que almejavam trabalhar fora de casa para serem independentes. Após a abolição da escravidão no Brasil, em 1888, segundo Bebel Nepomuceno (2012), os homens negros tiveram dificuldade de encontrar trabalho, e essas mulheres arrumaram empregos em atividades desvalorizadas e com baixa remuneração para sustentar toda a família. Ainda assim, não houve a superação da falta de escolaridade dos afrodescendentes. Entretanto, a partir dos anos de 2000, essas mulheres chefes de família tornaram-se visíveis e valorizadas pelo crescente número de famílias lideradas por mulheres, como verificamos no deslocamento das representações sociais desta protagonista.

Na ampliação das representações de Adélia, superando os estereótipos de batalhadora após a proposta de sociedade empresarial, a protagonista inicia um processo de empoderamento e modifica suas representações sociais sobre as feminilidades. Esse empoderamento e a luta por direitos, agora com ancoragens no feminismo da quarta onda, organizado na representação da “mulher forte”. Esta única protagonista negra, na primeira temporada, abandona o serviço de doméstica e aceita o trabalho e, depois, a sociedade com Malu. O empoderamento, novamente, foi ancorado em teorias emancipatórias e feministas com a reformulação de dilemas e relações de sororidade a favor da cidadania com base em pesquisas de Freire e Shor (1986), Horochovski e Meireles (2007) e McLaren (2010).

Outra personagem negra que enfrentou os dilemas de gênero e de raça, se responsabilizando por um filho sem ajuda de terceiros, pelo menos em parte da série, na “mulher forte”, foi a personagem Miranda Bailey, em *Anatomia de Grey*. Ela não aceitou a domesticidade e trabalhou arduamente, enfrentando inúmeras práticas discriminatórias para a sua ascensão profissional. Apesar de tudo, a personagem passou de estudante de medicina a chefe de um hospital (JANGROSSI, 2019). Nesse sentido, no Brasil, *Antônia* (2006) foi uma das poucas séries a explorar as

feminilidades em diversos âmbitos nas pluralidades de etnias, de classe social, de gênero e em luta por espaços considerados masculinos (FORQUIM, 2008).

A partir desses apontamentos dos autores, consideramos que, na contemporaneidade, são reforçados os estereótipos da batalhadora, que são circulados pela mídia, por meio da exclusão social que ainda marginaliza diversos grupos sociais. As feministas negras recusam esses estereótipos e, em práticas de resistências, valorizam seu passado e reivindicam seus direitos civis e sociais, por meio da mulher forte. Essas experiências de autonomia servem para combater e modificar as desigualdades e diferenças acometidas pelas sobreposições entre classe social, gênero e etnia. No caso de Adélia, por exemplo, que passa a valorizar a sua formação familiar quando amplia as suas oportunidades no mercado de trabalho.

Um novo deslocamento pode ser percebido nas relações humilhantes entre Adélia e sua empregadora. Esse é considerado como um movimento desde a **Antissororidade** para a categoria **Sororidade**, quando Malu apoia a nova amiga durante as duas temporadas da série. Com isso, inserimos nesta análise a patroa de Adélia, Regina, que profana a doméstica por ser negra, por não ter oportunidades de trabalho e por conceber uma criança fora do casamento e sem a presença de um pai provedor. A protagonista, além do trabalho doméstico, ainda executa as compras da casa e lava as roupas da empregadora no morro carioca em sua casa e durante a folga do trabalho, no domingo. Reafirmamos que esse aparente descompasso de representações sociais expressas por Adélia pode ser compreendido pelo processo de polifasia, no qual múltiplas representações coexistem em um mesmo indivíduo. Inferimos que Adélia ampliou suas representações durante seu relacionamento com Malu, pois, por meio desta personagem, ela teve contato com outras formas de pensar sobre o trabalho, as relações familiares e a ascensão social.

No segundo episódio da primeira temporada, Adélia, sem ter outra pessoa para compartilhar os cuidados de sua filha doente, caminha para o trabalho com a criança e, por esse motivo, chega atrasada. Regina, indiferente com a delicada situação em que Adélia e a filha se encontram, desconta o dia de trabalho da doméstica e a dispensa sem remuneração e sem nenhuma assistência ou empatia.

Seu Zé, estou atrasada, estou com a menina (*Adélia T1E2*).
 Empregado não pode usar esse elevador, você sabe (*Zé T1E2*)
 Olha só quem resolveu aparecer e batendo papa no saguão.
 Parecendo uma rainha. Depois reclama quando a gente chama eles
 de preguiçosos! E ainda trouxe a menina de novo. (*Regina T1E2*).
 Desculpe o atraso, dona Regina... (*Adélia T1E2*).
 Adélia, você já trabalha pra mim a dois anos e você sabe como eu
 sou generosa... (*Regina T1E2*).
 Aim, senhora.. (*Adélia T1E2*).
 Eu não faço você dormir aqui. Eu deixo você levar a minha roupa pra
 casa, pra lavar. E ainda te dou folga no domingo! (*Regina T1E2*).
 Eu sou muito agradecida (*Adélia T1E2*).
 Eu vou te dar mais uma chance. Hoje, você pode ir embora, eu não
 quero essa menina mexendo nas minhas coisas. Eu vou descontar o
 dia e fica tudo certo (*Regina T1E2*).
 Sem problema... (*Adélia T1E2*).

Malu presencia essa situação embaraçosa e a questiona a respeito dessa relação empregatícia e sobre as humilhações. Adélia consente essa impiedade de Regina e justifica para a amiga que não possui alternativa e, por conseguinte, sujeita-se a esse emprego.

Figura 8 – Adélia e sua feminilidade



Fonte: *Netflix Brasil* (2019).

No terceiro episódio na primeira temporada (Figura 8), após a inundação do clube de música em que as amigas trabalham, a ex-empregada doméstica se

diferencia da paulista ao compartilhar a exploração, violência e dificuldades que seus antepassados cativos enfrentaram e que ainda solapam a sua vivência.

Adélia, eu tava tão perto, você entende? Eu tava lutando pelo meu direito de trabalhar, eu deixei meu filho na casa da minha mãe. Tô tentando fazer alguma coisa pela minha vida, mas tá muito difícil! (*Malu T1E3*).

Eu trabalho desde os oito anos de idade. A minha avó nasceu em uma senzala e é difícil. É bem difícil mesmo. Eu trabalhei seis, sete dias na semana. Saía de casa às quatro horas da manhã, ficava mais de uma hora no ônibus na ida e mais de uma hora na volta e chegava em casa e a Conceição tava dormindo! Tudo isso pra por um prato de comida na mesa, isso sim é relevante! (*Adélia T1E3*).

Mas...(*Malu T1E3*).

Eu não acabei! Você sente falta do seu filho, não sente? Quantas vezes, de verdade, Malu, você precisou ficar longe dele? Eu sinto falta da Conceição todas as horas do meu dia. Seu filho já te pediu alguma coisa que você nunca vai poder dar? A minha, já (*Adélia T1E3*).

Você tem razão. A gente não é igual. Você é muito mais corajosa do que eu, Adélia. Desculpe, mas eu não aguento mais. (*Malu T1E3*).

Você tem razão, Malu. A gente não é igual. Você sempre teve escolhas, eu não. (*Adélia T1E3*).

Momentaneamente, Malu abandona as dificuldades de Adélia e retorna para a casa dos pais em São Paulo. Mas, Adélia, desamparada e sem perspectivas de outro trabalho, volta ao trabalho como doméstica de Regina. Todavia, a amiga a procura novamente para a execução e divisão dos lucros de seu projeto empresarial. No quarto episódio da primeira temporada, a doméstica e a paulista aceitam suas representações sociais sobre as feminilidades e almejam, com o novo empreendimento em sociedade comercial, modificar as suas trajetórias. “Você tem certeza de que você quer uma negra, que não sabe ler, mãe solteira, para ser sua sócia?” (*Adélia T1E4*). “Só se você aceitar uma branquela maluca, que nunca trabalhou na vida e que não sabe nem fritar um ovo para ser sua sócia” (*Malu T1E4*).

Verificamos, no desamparo praticado por Regina, empregadora de Adélia, expressões contra a sororidade. As mulheres, alicerçadas nas relações assimétricas de poder em narrativas envolvidas em morais patriarcais, sexistas e racistas, também verbalizam as representações que inferiorizam outras mulheres (SAFFIOTI, 1987). Essas representações sociais degradantes e que ferem a dignidade humana

foram naturalizadas no estereótipo de batalhadora quando Adélia não repudia as injúrias dirigidas à sua feminilidade.

Essas relações entre as mulheres, que envolvem a falta de empatia, foram constatadas em outras séries pela subjugação de mulheres negras, moradoras de favela e que, durante o processo histórico do Brasil, encontraram poucas condições para ampliarem suas feminilidades. Mesmo com direitos constitucionais para o exercício da cidadania, muitas mulheres não possuem meios simbólicos, materiais e econômicos para serem livres. Entre outros programas, a minissérie *Sexo e as Negras*, para Maia e Silva (2019), também veicula concepções estereotipadas de feminino negro ao apresentar uma personagem subserviente no emprego e sem amparo para prover sua vida.

Para Teles (2018), os direitos humanos foram constantemente violados, sendo considerados como atos contra a moral da sociedade vigente. Ainda na contemporaneidade, as feministas lutam por práticas antirracistas que permitam uma convivência comum e igualitária entre brancos e negros. Refletimos, portanto, que essa falta de apoio à feminilidade de Adélia por sua empregadora está imbricada no “racismo à brasileira”, a partir da concepção de Schwarcz (1998), que discute o “racismo à brasileira” como sendo as práticas discriminatórias tratadas como privadas e que não são reconhecidas e não discutidas nas esferas públicas.

Essas práticas racistas distanciam os afrodescendentes do pleno exercício de sua cidadania. Assim, em práticas antidiscriminatórias, inserimos a luta do feminismo negro pelo acesso a direitos promulgados na Constituição de 1988, período posterior ao que é representado pela série. No caso de Adélia, a protagonista não discute ou se posiciona contra esse “racismo à brasileira” diante de sua empregadora devido ao medo e à falta de oportunidades de trabalho, assim, naturaliza-se essa relação de subordinação a uma mulher branca.

Essas relações sociais assimétricas de poder, as quais têm como base a invisibilidade e a marginalização de determinados grupos sociais que lutam para romper e reparar a construção da nacionalidade brasileira, forjada como igualitária, destoam da violência e do racismo brasileiros. Diferente da postura de Regina, verificada anteriormente, Malu oferece apoio para que Adélia desenvolva-se pessoal

e profissionalmente, a fim de ampliar suas representações sociais sobre as feminilidades com base na cidadania.

Quanto ao reconhecimento desses contrastes e desigualdades, na perspectiva de feminilidades, a objetivação de Adélia no diálogo com Malu se ancora na “teoria do nó” (SAFFIOTI, 1987) e é avultada na terceira onda do feminismo, que desafiou as definições essencialistas do feminino. Nesse período, as feministas despertaram contra a universalização da categoria mulher para a reivindicação de suas heterogeneidades (GOMES; SORJ, 2014; HOLLANDA, 2018).

Diferentemente da incomplacência de Regina, constatamos o apoio de Malu à Adélia. A paulista reconhece que a construção das representações sociais sobre as feminilidades da outra protagonista se diferencia de suas vivências, mas, a partir do respeito às diferenças destacado na terceira onda do feminismo (HUNT, 2009; ESCOSTEGUY, 2018), ela apoia a amiga para que esta realize novas experiências, conquistas e tenha oportunidades para o exercício de sua cidadania.

Nesse sentido, Malu não considera intempestivo uma mulher que tenha a tutela de uma criança sem estabelecer vínculos matrimoniais e que seja negra e analfabeta. Ao contrário, coopera para que Adélia, como sua funcionária, transforme sua condição econômica e social, mesmo sem contar com mecanismos previstos na Constituição da época. A paulista continua a afirmar que os predicados de Adélia, como mãe, solteira, negra e analfabeta, são constituintes da protagonista, como uma pessoa confiável e que trabalha com esmero. Assim, respeitam-se como diferentes e não subordinadas a nenhum estereótipo.

Ao levarmos em conta as ponderações sobre o feminismo negro de bell hooks (1993), consideramos que Malu exerce uma pedagogia da autonomia em seu compromisso de luta, a qual é capaz de promover o respeito por Adélia, sem manifestar discriminação de gênero, raça ou classe, objetivando uma sociedade mais justa. Isso porque, após a inundação do clube de música, quando o descaso de Malu deixa Adélia desamparada, a personagem reconsidera sua posição e recorre, novamente, à amiga, para que juntas, sendo agora sócias, realizem sua independência econômica retomando o clube.

A partir de relações sociais amistosas com a experiência de vida de Adélia, constatamos o exercício da sororidade entre as protagonistas. Novamente, a

sororidade foi elencada como a empatia e o apoio entre as mulheres (RÍOS, 2012; LEAL, 2019) para a ascensão pessoal, profissional e social e a ampliação das representações sociais sobre as feminilidades e como um exercício para a ampliação e a conquista de direitos civis e sociais. Como uma das formas de “reparações retroativas”, nos termos de Frantz Fanon (2008, p.190), a mídia procura modificações para as ampliações das feminilidades negras. Nesse sentido, concluímos que constatamos algumas dessas alterações para a visibilidades de outras formas de vida e experiências na série *Coisa mais Linda*.

Consideramos que, se de um lado, as ações de Adélia em vários momentos exaltam a autonomia da mulher, em outros, mantêm estereótipos femininos. Em outra transição entre as órbitas das representações sociais sobre as feminilidades, Adélia passa da categoria **Descobertas da Sexualidade**, em que expressa seu desejo de manter-se independente emocional e sexualmente para a categoria denominada **Recato e Amor Romântico**, na qual casar-se com Capitão e, posteriormente, assumir Nelson, o seu amor da juventude, são as suas manifestações mais relevantes.

Ao expressar representações sociais compatíveis com a categoria **Recato e Amor Romântico**, Adélia parece assumir os padrões burgueses de casamento como ideal feminino. A manifestação de diferentes e antagônicas representações sociais por parte da personagem sugere a presença de processos de polifasia cognitiva, conforme descrito por Jovchelovitch (2006). Ancoradas em diferentes sistemas de saberes, essas representações sociais são objetivadas em diferentes momentos da vida da personagem, na medida em que vai atendendo às suas demandas de vida (internas) e às da realidade (externas).

Adélia, quando jovem, relacionou-se amorosa e sexualmente com Nelson, um dos filhos de uma patroa, e dessa relação nasceu sua filha, sem o conhecimento do pai. Diferentemente da objetificação da mulher negra no estereótipo de mulata, embora eles tenham sido separados pela discriminação da família abastada, a série *Coisa mais Linda* retrata Adélia como uma mulher que viveu um amor romântico com o filho de uma empregadora. Quando a matriarca soube da sua relação amorosa, Nelson, desconhecendo o nascimento da criança, foi mandado para Paris por sua

mãe. Ele, enquanto morava no exterior, casou-se com Thereza, outra protagonista da série.

Restrita ao estereótipo de batalhadora, com uma gravidez não programada decorrente da relação sexual com o filho da patroa na juventude, durante a gestação, Adélia se relaciona de modo sexual e amoroso com o músico Capitão. Ele pensava ser o pai biológico de Conceição. Essa mentira foi sustentada pela protagonista e, depois do nascimento da criança, essa relação sexual continuou sem que se oficializasse um compromisso como namoro ou casamento entre os personagens.

No primeiro episódio da primeira temporada, Adélia resgata Malu, pois a paulista, após confirmar a traição do marido, queima os pertences dele e provoca um incêndio no apartamento. O fogo chama a atenção de Adélia, empregada doméstica de outro apartamento do mesmo prédio, que arromba a porta e apaga as chamas. A personagem, ao supor o ocorrido nas relações de Malu com um homem, comenta que prefere permanecer solteira a se relacionar com homens que causam transtornos e decepções.

Por essas que eu penso que as vezes que o melhor para gente é ficar sozinha mesmo. Ué, você não botou fogo nas roupas tudo? É do seu marido? Ele deve ter feito alguma coisa muito grave para a senhora, né? (*Adélia* T1E1).

Assim, verificamos que Adélia adere a representações sociais sobre as feminilidades com liberdade em sua sexualidade. No começo da série, a protagonista prefere não se casar com o músico Capitão. Inferimos que isso pode acontecer porque ela ainda espera por Nelson, pois há, na série, por exemplo, uma cena em que ela retira uma aliança que estava guardada sob uma estátua. Entretanto, ao reencontrá-lo inesperadamente, ele está casado com Thereza. Assim, a personagem manifesta outras representações momentaneamente.

Figura 9 – As protagonistas comemorando a liberdade



Fonte: *Netflix* Brasil (2020).

No segundo episódio na segunda temporada, a personagem espera Malu retornar do coma para se casar com Capitão. No segundo episódio na segunda temporada, o casamento de Adélia e Capitão é celebrado. Antes desse evento, Malu, Thereza e Ivone preparam Adélia para o casamento (Figura 9), e a paulista presenteia a noiva com uma suíte presidencial no Copacabana Palace, para que ela celebre a noite de núpcias. Diante disso, a noite de núpcias é celebrada, mesmo sem marcar a primeira relação sexual da protagonista.

No quarto episódio da primeira temporada, enquanto Malu ganha um vestido azul acetinado tomara que caia, Adélia comenta que não tem um vestuário apropriado para a inauguração do clube de música. Por isso, ambas sobem para o quarto de Malu e, na próxima cena, descem as escadas arrumadas. Adélia também está trajada com um vestido, semelhante ao de Malu, mas na cor vermelha. Contente com sua aparência, Adélia observa a fila de clientes que aguardam a vez para entrar na inauguração do clube de música *Coisa Mais Linda*. Entre esses clientes, Nanico, o contrabandista de bebidas do clube, comenta com outro homem sobre ela ser a proprietária do estabelecimento comercial. Além disso, Adélia reconhece a irmã nessa fila e recebe um elogio por sua aparência. “Você tá bonita, hein? Tá parecendo uma branquela da zona sul” (*Ivone T1E4*).

Esses estereótipos da beleza branca com influências europeias e estadunidenses procuram fixar sentidos e significados cingidos na aparência, como argumenta Praxedes e Praxedes (2010). Assim, esses estereótipos se impõem favorecidos pelo mito da democracia racial, o qual elaborou a identidade brasileira como amistosa e harmoniosa no que se refere às relações entre colonizados e colonizadores dentro do sistema escravista brasileiro. Esse mito tem como representação uma suposta igualdade de chances de desenvolvimento, de ganho de bens materiais e de participação social durante o processo democrático entre brancos e negros, mas, na verdade, não valoriza a plenitude da estética negra.

No comentário da irmã de Adélia, Ivone, evidencia-se a associação de beleza a uma mulher branca e rica, remetendo ao estereótipo de beleza associado ao corpo feminino nos anos de 1950: da moça de família que se tornaria, posteriormente, o estereótipo da rainha do lar. Segundo Wolf (1992), o ideal de beleza do europeu branco é uma das condições para a realização de uma mulher que busca ascensão social, para que seja considerada boa e conquiste o amor. No caso do Brasil, particularmente, assim como manifestado por Adélia e pela irmã, a mulher negra valoriza um padrão branco de beleza (CORRÊA, 1996).

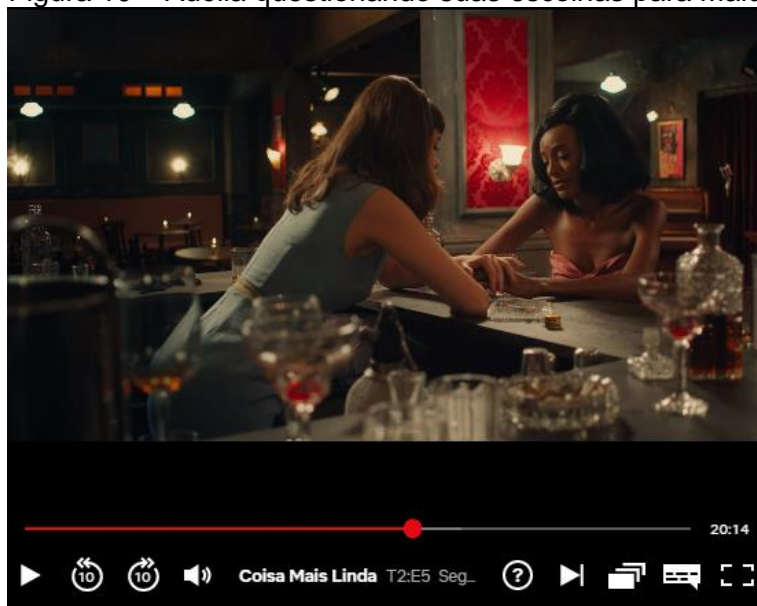
A protagonista não valorizou os cabelos naturalmente crespos afro-brasileiros quando se arrumou para a inauguração ao aceitar como modelo o padrão de beleza branca como o mais adequado para a ocasião social, uma vez que alisou os fios. Esse posicionamento de Adélia coaduna com as pesquisas de Carneiro (2003) sobre as diferenças entre a aparência de brancos e negros. Em sua pesquisa, a autora indicou que as mulheres negras são sexualizadas e inferiorizadas em relação às mulheres brancas. As últimas são as que possuem a estética valorizada como padrão de beleza e são recomendadas para o matrimônio no sistema patriarcal que se fundamenta no modelo da rainha do lar. Portanto, concordamos com Del Priore (1994), quando manifesta que as mulheres se libertaram de alguns aprisionamentos, mas se colocaram em outros, por conta da influência do social, como nos exemplos citados de beleza para Adélia, que se constrange por conta de sua aparência e descendência e procura certo embranquecimento.

Hamburger (1998) acrescenta que essas representações perpetuam desigualdades sociais. Isso porque há uma maioria de protagonistas brancas em

relação aos negros, quando a população brasileira não é majoritariamente branca. Assim cria-se um descompasso em termos de representatividade e essas feminilidades continuam padecendo de injustiças e sendo vistas a partir de valores hierarquizantes cuja legitimidade está calcada no sistema patriarcal reproduzido pelas novelas.

Consoante com Gonzalez (1982), Carneiro (2003), destacou que o estereótipo de mulheres negras destinadas à função de doméstica naturaliza a subordinação das relações a partir de uma suposta superioridade branca. Outra série que corrobora para a valorização da aparência branca em detrimento das belezas negras é *Sexo e as Negras*, pesquisada por Silva (2019). Além disso, para a Coutinho (2010), a série *Antônia* apresenta contradições nas feminilidades, exaltando as origens afrodescendentes ao mesmo tempo em que expressa uma preferência pela aparência de mulheres brancas. Em nossa pesquisa, consideramos que Adélia é uma mulher honesta e que começa a se orgulhar de suas vivências e conquistas, bem como de suas origens africanas, assim como acontece na série *Antônia*. Mas, em ambas, há uma naturalização da beleza de padrão eurocêntrico, como foi apontado pela autora.

Figura 10 – Adélia questionando suas escolhas para Malu



Fonte: *Netflix* Brasil (2020).

Outra manifestação da permanência em **Recato e Amor Romântico** foi expressa no quinto episódio da segunda temporada (Figura 10). Quando, Adélia desabafa com Malu sobre seu envolvimento amoroso com Nelson enquanto ela ainda está casada com Capitão. Nesse momento, o amor da juventude da protagonista está em processo de separação de Thereza. Ela compartilha que não sabe mais o que seria certo a fazer nessa situação e Malu recomenda que a amiga pense sobre o que está sentindo. Adélia assume que ama Nelson. “O Nelson é o amor da minha vida... Mas, para ficar com ele, eu tenho que magoar gente que eu amo, que eu respeito, que fez muito por mim”. (*Adélia* T2E5).

Logo em seguida, Adélia rompe com Capitão e constitui uma família com Nelson. O casal decide que se mudará para Paris, a fim de evitar as discriminações que a filha sofre no Rio de Janeiro por ser a única negra a estudar em um colégio particular e a morar em uma área da cidade frequentada somente por brancos de classe média.

Entre os estereótipos de gênero feminino, ocorre a valorização do sentimentalismo e do amor como algo fundamental (FIGUEIRÓ, 2010). Com Adélia não é diferente. A protagonista que, na primeira temporada, não se subordina ao casamento, posteriormente, manifesta consolidar representações ligadas ao amor romântico. Por volta de 1940, de acordo com Lins (2012), ocorreu uma valorização do amor romântico entre os casais para a plena felicidade de ambos para toda a vida; uma consequência disso foi o aumento de pedidos de separação entre casais que não desejavam apenas cumprir as funções tradicionais dicotômicas.

O amor romântico faz parte do modelo burguês de família, devido a este paradigma, Adélia escolhe relacionar-se com o pai biológico de sua filha, larga a sociedade comercial para priorizar a família acima de outros interesses. A relação entre Adélia, uma mulher negra, e Nelson, um homem branco de classe média alta, não a exime do racismo. Fanon (2008) aborda que essa escolha por um parceiro sexual branco como um parceiro ideal se dá, tanto pela beleza, quanto pelo financeiro, ou por conta de privilégios sociais. Entretanto, consideramos que essa escolha por Nelson está associada ao amor de juventude e não ao fenótipo do rapaz.

Assim como na série *Antônia* (RAMOS, 2016), as mulheres negras da série passam por conflitos e discriminações e, ao mesmo tempo, são independentes, lutam por seus sonhos, trabalham fora de casa e, em outros momentos, procuram um homem para dividir suas vidas. Como no caso de Adélia, que sempre permaneceu com um homem em sua vida ao longo da série, mas de formas diferentes das tradicionais, na primeira temporada, ao não assumir um compromisso com Capitão e, posteriormente, contradizendo sua representação anterior ao casar-se com ele.

A protagonista Adélia se envolve emocionalmente com um homem branco e de posição social elevada, lembrando-nos o enredo da novela *Da Cor do Pecado* (ANDRADE; FARIA, 2007). Diante desses apontamentos, consideramos que Adélia valorizou o amor romântico; e esse é o ideal de tantas outras mulheres na contemporaneidade, as quais manifestam estados de polifasia cognitiva ao apresentar diferentes objetivações a respeito das representações sociais sobre as feminilidades.

Destoante dos estereótipos negros limitantes, mas na circulação da “mulher forte”, decorrente da quarta onda do feminismo, Virgínia Jangrossi (2019) destaca que a personagem negra Miranda Bailey, da série *Anatomia de Grey*, de 2005, ascendeu profissionalmente enfrentando discriminações de gênero, etnia e aparência. Assim como Bailey, a personagem Adélia também enfrenta essas adversidades com vigor.

A vulgarização da palavra no trato com mulheres negras, a violência e a exploração pelas péssimas condições de vida como exercícios de poder no colonialismo escravocrata, conforme Boris Fausto (2012) e Del Priore (1994), ecoam no presente. As leis não extinguiram o preconceito com base na raça ou etnia. Como as vantagens na sociedade associam-se, principalmente, aos valores patriarcais ligados ao homem, branco e heterossexual (SAFFIOTI, 1987), entendemos que Adélia escolhe permanecer ao lado de um homem branco e abastado economicamente, mas que é, acima de tudo, o seu amor romântico de juventude, seguindo, ainda que inconscientemente, o estereótipo de feminino branco burguês.

4.1.3 Thereza entre órbitas

Thereza é uma mulher à frente de seu tempo. Considera-se feminista e é a única repórter na revista *Ângela*, um ambiente composto majoritariamente por homens que escrevem por e para mulheres. Cosmopolita, ela viveu em Paris e retornou ao Rio de Janeiro casada com Nelson, de quem se separa na segunda temporada. No percurso da série, a protagonista apresenta poucas oscilações de suas representações sociais sobre as feminilidades, graças, em grande medida, à sua independência e estabilidade financeira, a seu cargo e ao exercício de poder decorrente de sua ascensão profissional como editora-chefe de revista, além de sua participação em lutas sociais por seus ideais feministas.

Como repórter de uma revista na primeira temporada, ela alcança o cargo de editora-chefe em decorrência de sua autonomia, iniciativa, estratégias e determinação no trabalho. Essa mesma conduta se manifesta em sua vida privada ao manter uma vida sexual dentro e fora do casamento em relacionamentos amorosos bissexuais. Já separada de seu marido, Nelson, ela mantém relacionamentos sexuais livres. Na segunda temporada, ao anunciar sua decisão de trabalhar no setor público como radialista de notícias, a personagem manifesta mais uma vez representações sociais que podemos classificar como **Feminilidades Cidadãs**.

Na segunda temporada, porém, a protagonista decide abandonar, temporariamente, seu cargo de editora para viver como esposa e cuidar de sua enteada, a filha de seu marido com Adélia. Outro breve movimento foi constatado quando se decepciona com o fim do casamento com Nelson e, sem o amparo emocional do marido, sente-se incompleta. Esse deslize foi verificado também quando não apoia a cunhada, Lígia, a interromper uma gravidez indesejada, pois não pode engravidar devido aos procedimentos médicos realizados após perder um filho. Essa contradição de Thereza, uma feminista independente em suas finanças e de ideias libertárias para outras mulheres, mas que não apoia o aborto e depende do amor do marido também confirmam estados de polifasia cognitiva.

As representações sociais sobre as feminilidades de Thereza, mesmo transitando, esporadicamente, para outras subcategorias, consolidam-se em

Feminilidades Cidadãs, legitimando-se por meio da plena cidadania em regimes democráticos com direitos e deveres que culminaram na Constituição de 1988. A igualdade entre os gêneros foi promulgada somente na Constituição de 1988. Os brasileiros foram agentes, como nas lutas feministas, ou concordaram com essa ordem jurídica para a igualdade em teoria, na lei e nas práticas sociais (PINSKY, PEDRO, 2015; SCHWARCZ, 2010). De acordo com a Constituição Federal (1988), a cidadania compreende direitos e deveres fixados em leis que permitem aos indivíduos ter liberdade e isonomia.

Essas experiências serviram, para que, ao longo das duas temporadas da série, as falas da personagem se mantivessem na categoria **Feminilidades Cidadãs**, ou seja, nas subcategorias **Autonomia e Independência**, **Sororidade** e **Descobertas da Sexualidade**. Ainda assim, foram identificadas breves oscilações para **Recato e Amor Romântico**, expressando um processo de polifasia cognitiva da protagonista quando ela exprime contraditoriamente representações sociais de mulher feminista e, simultaneamente, moralmente conservadora.

Durante a primeira temporada da série, encontramos em Thereza objetivações de suas representações sociais sobre as feminilidades categorizadas como **Autonomia e Independência**, e breves deslizos para **Recato e Amor Romântico** durante a segunda temporada da série. Na revista *Ângela*, em que trabalha inicialmente como repórter, Paulo Sérgio, o então editor-chefe, ridiculariza as mulheres ao comentar que qualquer um pode escrever como e para esse público.

Entretanto, a protagonista questiona o editor, e ao realizar algumas entrevistas preliminares, não aceita os homens que se candidataram ao cargo de repórter. Nessa época ainda, após conseguir a contratação de Helô, que era apenas uma jovem modelo de prova, mas tinha competência para o cargo de repórter, para ser a segunda mulher que trabalha na revista, ela continua a ascender profissionalmente ao tomar decisões independentes e pertinentes sobre os temas das publicações.

Com o intuito de lutar pelas vozes das mulheres, mesmo sob pena de ser demitida, Thereza escreve na revista comentários feministas sobre comportamentos, valores, sexualidade e casamento. A protagonista se orgulha de sua promoção para editora-chefe da revista e comenta com suas amigas que [...] “o número de leitoras

praticamente dobrou [ênfase na última palavra] depois que comecei a publicar aquilo que me dava na telha. Aliás, meninas, tenho que contar, fui promovida a editora chefe da revista” (*Thereza T1E6*).

O sucesso profissional de Thereza pode ser avaliado à luz das considerações de Bassanezi (1997). De acordo com a autora, entre os anos 1950 e 1960, as mulheres consideradas independentes, porque trabalhavam fora de casa, eram acusadas de perder suas características femininas, como as de necessidade de proteção dos homens. A mulher considerada independente era desprezada socialmente e, conforme Sarmiento (2017), ridicularizada pelos jornais da época como masculinizadas, feias e assexuadas. A feminilidade valorizada continuava a ser a do estereótipo da rainha do lar (ALVES; PITANGUY, 1991; McCANN, 2019). Influenciadas pelas ideias positivistas do século XIX, segundo Engel (2000), não era permitido à mulher ter dinheiro, mas esses pensamentos restritivos não impediram que mulheres como Thereza trabalhassem e fossem independentes.

Diferentemente desses estereótipos de gênero, Thereza preocupa-se com sua aparência, é destemida e segue suas aspirações profissionais apesar das barreiras do ambiente profissional da revista. O movimento feminista que ancora as objetivações da protagonista ganhou notoriedade entre 1960 e 1970 ao discutir a igualdade nas relações de trabalho, sobretudo em profissões que eram consideradas masculinas, embora fossem exercidas também pelas mulheres. A forma de a personagem vivenciar a feminilidade pode ser caracterizada como feminista liberal, que, como esclarece Friedan (1971), incentivava as mulheres brancas de classe média e escolarizadas a trabalharem fora de casa e a conquistarem a independência financeira. Entretanto, ela não questiona a dupla moral ao cuidar do marido, participar de festividades, receber convidados em sua casa e se responsabilizar, momentaneamente, pela filha de Nelson.

Biroli (2011) argumenta que essa liberdade em práticas libertárias das mulheres, embora fosse já garantida pelo Estado, enfrentava imposições sociais quanto ao trabalho, entre outros aspectos da vida. A ascensão profissional e os salários equivalentes entre homens e mulheres eram também reivindicações da segunda onda feminista (ALVES; PITANGUY, 1991). Esse tema foi discutido pela protagonista Thereza em seu ambiente de trabalho quando ela percebeu que as

mulheres recebiam um salário menor do que os homens mesmo exercendo as mesmas funções. Outras séries que também valorizam a não subserviência ao homem e podem ser citadas são *Game of Thrones* (COMIOTTO; GUIZZO, 2016) e *Orange is the New Black* (LAHNI; AUAD, 2018).

Mais adiante, entretanto, ao enfrentar o dilema de sua cunhada, Lígia, com relação ao aborto, ela se encontra com dificuldade de manter sua posição de feminista liberal. Ao saber que Lígia pretendia fazer um aborto, a personagem relata que sofreu com a perda de um filho, enquanto morava em Paris: “Eu perdi um filho, Lígia. Ele nasceu morto. Já estava tudo pronto [...] era tudo lindo e foi por isso que a gente voltou para o Brasil, pra... Tentar superar”. (*Thereza T1E6*). Neste momento, ela parece se aproximar de representações sobre as feminilidades ancoradas no estereótipo de feminino burguês. Essa feminilidade centrada na família e na maternagem, desdobradas no estereótipo da rainha do lar foram pesquisadas por Pinto (2010), que ressalta a importância da Igreja Católica, do Estado e da família conservadora nessa valorização do feminino domesticado e que pode ser associado ao **Recato e Amor Romântico**.

Nesse momento, a repórter feminista, autônoma e independente expressa valores que, segundo Giddens (2001), inserem Thereza no estereótipo de feminino que encontra sua completude na função de cuidados com os membros da família. Concordamos com Bassanezi (1997) que afirma que a maternidade é considerada uma característica natural das mulheres, mas, na verdade, é construída culturalmente como algo intrínseco à mulher. Isso, conforme a autora, pode ter contribuído com um mal-estar da personagem com relação à decisão enfrentada por Lígia.

A partir de relatos sobre a colonização brasileira, sabemos que as mulheres brancas trazidas de Portugal foram as mais vigiadas moralmente pela Igreja e governantes. Para o controle do corpo da mulher, sua menstruação era vigiada, pois fornecia indícios de saúde para o casamento e para a procriação (SOIETH, 2000; DEL PRIORE, 2000). Como Thereza não poderia mais gerar filhos, inferimos que isso feria também a sua representação sobre feminilidade ancorada no estereótipo de feminino ligado ao aspecto biológico da procriação.

Em outro momento da série, na segunda temporada, ao abandonar sua promoção como editora-chefe da revista *Ângela* para se dedicar a escrever um romance dentro de casa e a cuidar da enteada, Conceição, filha biológica de Adélia e Nelson, fruto de um relacionamento que tiveram quando solteiros, inferimos que há um novo deslizamento das representações sociais sobre as feminilidades por parte de Thereza. Esse movimento de volta ao lar depois da emancipação, ancora-se em um modelo conservador de família, que preconiza o casamento como prioridade da mulher e o amor romântico no estereótipo da rainha do lar.

Esse pensamento restrito do feminino coaduna com os estudos de Giddens (2001), que inserem o amor romântico como uma construção social do século XVIII, a qual idealizava a busca por um outro indivíduo para a completude da mulher. Diante disso, as mulheres eram retratadas valorizando o sentimentalismo e procurando um relacionamento duradouro. O estereótipo do feminino ligado à maternidade e à devoção aos filhos e ao marido contribuiu para o amor romântico entoado por Thereza. Como encontramos em Engel (2000), as mulheres cuidavam também dos filhos ilegítimos, ou seja, assim como a protagonista, outras mulheres também cuidavam dos filhos do marido com outras mulheres. Além disso, elas podiam até mesmo conviver ou suportar traições para manter a relação conjugal.

Ademais, a construção da autonomia das mulheres não se completa com a dependência emocional do marido também na série *Mulher*, que apresenta mulheres que abandonam o trabalho para se dedicarem ao lar (SÁ, 2011; MESSA, 2006). Essa valorização do casamento também foi verificada como importante para a construção de feminilidades em períodos posteriores às segunda e terceira ondas do feminismo, em séries como *Cinquentinha* e *Subúrbia* (RAMOS, 2016). Essa construção da mulher forte, calcadas nas representações sobre as mulheres que trabalham e enfrentam diversos e complexos problemas familiares, no trabalho, nas relações sexuais e amorosas, como podemos notar em Thereza, que é feminista, e, em algum momento de sua vida, almeja também o estereótipo da rainha do lar.

Figura 11 – Thereza reorganizando sua carreira



Fonte: *Netflix* Brasil (2020).

Um outro aspecto que merece ser destacado é o discurso dignificante de Thereza para que as outras protagonistas realizem intervenções em suas próprias vidas e para que rompam com estereótipos que ofendam à cidadania, como a falta de acesso a direitos civis e sociais. Um pouco adiante, depois de Adélia e Capitão se casarem, no segundo episódio na segunda temporada (Figura 11), Thereza anuncia sua volta ao trabalho fora de casa, como radialista da *Rádio Brasileira*, uma instituição pública. Ao ser questionada pelo marido sobre sua decisão, a protagonista argumenta que somente a vida de esposa e mãe não lhe satisfaz plenamente e ela precisa de seu trabalho fora de casa.

Achei que você queria focar na família (*Nelson T2E2*).
 Nelson, eu tentei, eu juro que eu tentei. Eu tentei ser essa mulher que cozinha no almoço e jantar, tentei cuidar de você, da sua filha... Eu pensei que eu podia ser feliz só de fazer vocês felizes, mas... Não. Eu amo o meu trabalho, entende? (*Thereza T2E2*).

Ao valorizar sua carreira profissional, a protagonista retoma a feminilidade associada à **Autonomia e Independência**, distanciando-se, novamente, do estereótipo de feminino burguês, retomado no estereótipo da rainha do lar, que aceita a divisão sexual das tarefas: o homem como provedor do lar; e a mulher como aquela que se mantém no espaço privado e cuida do marido e da prole (PERROT,

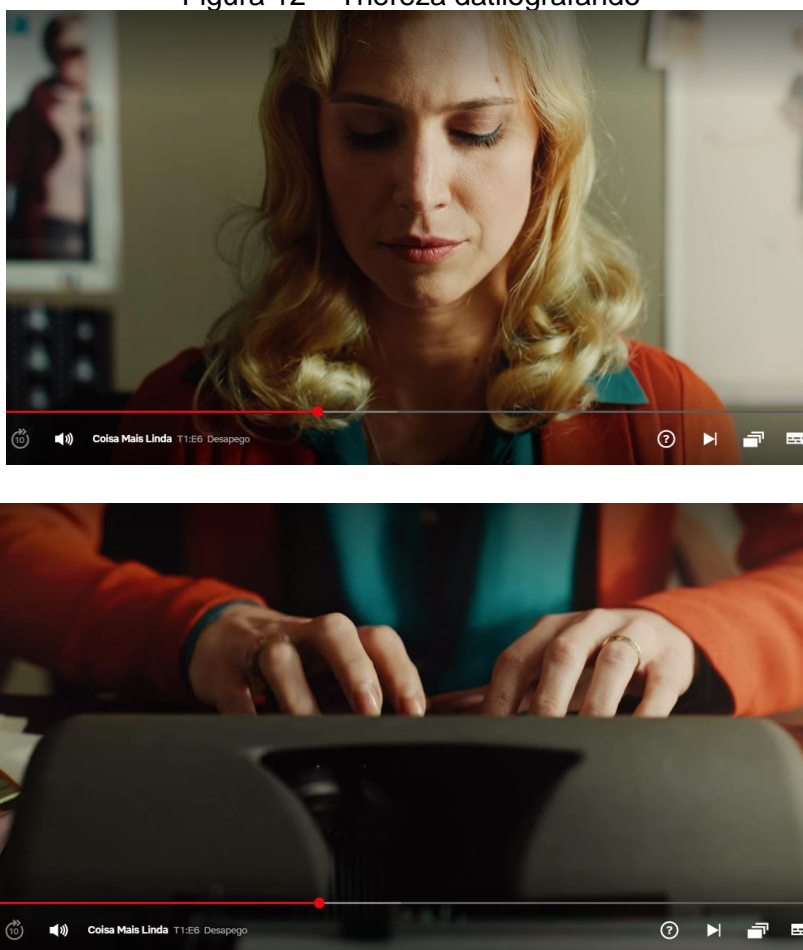
2001; McLAREN, 2016). Conforme Pateman (1992), o matrimônio envolve um contrato sexual que assegura aos homens direitos sobre a mulher destituída de sua liberdade, portanto, considerada relativamente incapaz. Somente com o Estatuto da Mulher Casada, estabelecido em 1962, foi concedido às mulheres o direito de trabalhar fora de casa sem autorização do marido. Thereza almeja trabalhar e manter os cuidados com o marido e a enteada.

Ao assumir todas as tarefas, Thereza passa a exercer o que denominamos como dupla jornada de trabalho da mulher, a qual não é questionada pela personagem. Essas discussões sobre a dupla jornada de trabalho fazem parte de outro momento dos movimentos feministas e são posteriores ao momento retratado pela série *Coisa mais Linda*. Debatida por Saffioti (2013), Moraes (1999) e Millet (1979), a “dupla jornada” da mulher, que acumula as tarefas domésticas, os cuidados com os filhos e o trabalho fora de casa, envolve a falta de práticas e políticas que modifiquem o sistema capitalista e os valores conservadores burgueses.

Saffioti (2013) advertiu que o sistema capitalista insere a mão de obra das mulheres de acordo com suas conveniências e o que seria a emancipação da mulher traz outros problemas sociais, como o acúmulo de funções e as permanentes discriminações, contrárias à plena realização da feminilidade. Thereza, ao seguir seu sonho de retornar ao trabalho, ancora-se em algumas das pautas das feministas radicais. Consoante com Firestone (1976), a protagonista toma consciência de que o confinamento ao lar com atividades não remuneradas restringe a sua vivência e ressalta as desigualdades entre homens e mulheres.

Essa forma resistente de Thereza viver sua feminilidade é acompanhada por apoio e incentivo a outras mulheres, para que elas conquistem autonomia e independência financeira, social e sexual. Essa atitude remete ao que denominamos como **Sororidade**; todavia, como já identificamos, há um breve deslocamento para **Antissororidade** quando ela não apoia o aborto de Lígia.

Figura 12 – Thereza datilografando



Fonte: *Netflix* Brasil (2019).

Essa moral liberalizante de Thereza influencia as suas amigas a seguirem projetos de vida destoantes do estereotipo de gênero, como na escrita para outras mulheres letradas. Já no primeiro episódio na primeira temporada, ao conversar com suas amigas, bem como as leitoras da revista feminina *Ângela* (Figura 12), Thereza assinala a importância de conversarem sobre suas identidades de gênero e sobre as dificuldades que elas têm para viverem plenamente suas feminilidades. A personagem questiona o quanto a sociedade espera que as mulheres sejam muitas coisas ao mesmo tempo: “fortes”; “modestas”; “instruídas”; e “acima de tudo bonitas”.

O que significa ser mulher nos dias de hoje? Espera-se que sejamos fortes, mas modestas, instruídas, mas sem opiniões polêmicas, e acima de tudo, bonitas. Será que não chegou a hora de termos uma conversa séria umas com as outras? De nos abirmos e admitirmos que por trás da maquiagem perfeita, do cabelo armado e dos lindos

vestidos que alguns dias são extremamente difíceis? (*Thereza* T1E1).

Por escrevermos e conversarmos com mulheres, concluímos que a personagem busca quebrar o silenciamento das vozes como uma forma de promover empoderamento, como destacam Ríos (2012) e Leal (2019). As reportagens de Thereza podem ser comparadas às produzidas pela repórter Carmem da Silva, que, na revista *Ângela*, também dos anos 1950 e 1960, fazia circular representações sociais sobre as feminilidades alternativas à época. Conforme Xavier Filha (2011), a revista valorizava a carreira das mulheres e a sua liberdade sexual. Podemos associar a representação da mulher forte a essas mulheres que enfrentam diversos desafios e lutas para efetivar seus direitos civis e sociais.

Figura 13 – Lígia pedindo o apoio de Thereza



Fonte: *Netflix* Brasil (2019).

Verificamos um breve deslocamento para a **Antissororidade** quando Lígia deseja abortar e procura a sua cunhada, Thereza, que possui ideias diferentes das conservadoras e se considera feminista. Na primeira temporada, no sexto episódio (Figura 13), após a separação, Lígia deseja interromper uma gravidez indesejada e seguir com a carreira de cantora. Nessa intenção, ela comunica para a cunhada que está grávida. Após receber os elogios de Thereza pela gravidez, Lígia verbaliza que uma mulher do meio social delas não desempenha plenamente as duas funções de mãe e de profissional ao mesmo tempo e que precisa de ajuda para abortar.

Lígia surpreende-se pela falta de apoio de Thereza, pois possui uma representação cristalizada sobre as feministas e pensa que todas devem apoiar as outras mulheres quanto ao aborto, entre outros direitos. Entretanto, Thereza, que possui várias ideias emancipadoras, modifica suas representações sociais sobre as feminilidades e não concorda com o posicionamento de Lígia de abortar e sente por não poder ajudá-la devido à sua vivência traumática.

Thereza, a gente sabe que a mulher tem que escolher ou o filho ou a carreira, você sabe que não dá para ter os dois. Eu preciso de sua ajuda, eu não quero ter esse filho. Eu não posso (*Lígia T1E6*).
 Como? E aquele discurso feminista sobre os direitos das mulheres? É para inglês ver? (*Lígia T1E6*).
 Não, é claro que não, é que eu não posso ajudar a minha cunhada a se livrar de uma coisa que eu quero tanto... E eu não posso ter... escuta, Lígia, isso pode ser um erro. Espera... Aqui, oh... Fica com você. Eu não consigo jogar fora, mas... também é doloroso guardar... (*Thereza T1E6*).

Thereza responde que não pode ajudar a cunhada a fazer um aborto, pois, para ela, esta é uma questão muito pessoal, já que ela não pode gerar filhos biológicos. Para Lígia pensar sobre fazer um aborto ou ter um filho, a cunhada entrega uma manta de tricô que guardara do seu filho que nasceu morto. Devido à falta de apoio de Thereza, ainda no sexto episódio, na primeira temporada, a protagonista que passa por uma gravidez indesejada recorre à Malu, para receber ajuda para fazer um aborto clandestino em uma clínica.

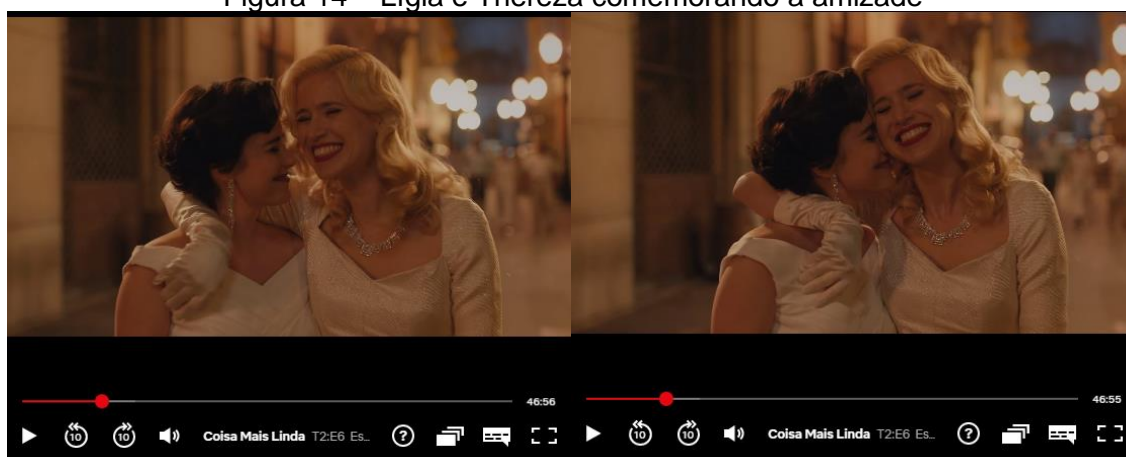
Ao longo da série, analisamos incoerências da protagonista ao manifestar sororidade para que cada uma das outras protagonistas conquistasse mais espaço em suas vidas públicas e privadas, mas ela não consegue abarcar todas as pautas

feministas de segunda onda, pois deseja ser mãe e não apoia Lúgia na realização do aborto.

No sétimo e último episódio da primeira temporada, as protagonistas comemoram a passagem de 1959 para 1960 no clube *Coisa mais Linda* e Lúgia planeja recomeçar a sua vida. No entanto, o sonho de viver em Nova York foi interrompido por Augusto, que atirou nela e em Malu.

Mais adiante, na segunda temporada, Thereza divulga as letras das músicas compostas por Lúgia; estas ainda com a interpretação da irmã de Adélia, Ivone. Ademais, juntamente com Malu, elas publicizam na rádio os abusos cometidos pelo criminoso Augusto e estimulam as mulheres a denunciarem esse tipo de situação enfrentada na esfera privada, para que possam viver de forma diferente de Lúgia, que sofreu violências e se separou do marido, mas não recebeu o apoio da lei nos anos de 1950.

Figura 14 – Lúgia e Thereza comemorando a amizade



Fonte: *Netflix* Brasil (2020).

Esse também é um momento, no sexto episódio, na segunda temporada (Figura 14), em que as protagonistas se desculparam pelas diferenças e intrigas durante o percurso de sua amizade. Nas lembranças de Thereza, são manifestadas representações sociais sobre Lúgia. As duas se abraçam e pensam nos planos que podem projetar juntas.

É que no fundo, eu sempre quis ser o que você é. Uma mulher confiante, livre (*Lígia T2E6*).

Lígia, eu queria te pedir desculpas. Ah, eu te critiquei tanto por você querer ser a esposa perfeita para o Augusto e não foi justo te julgar por você querer ser feliz, né? (*Thereza T2E6*).

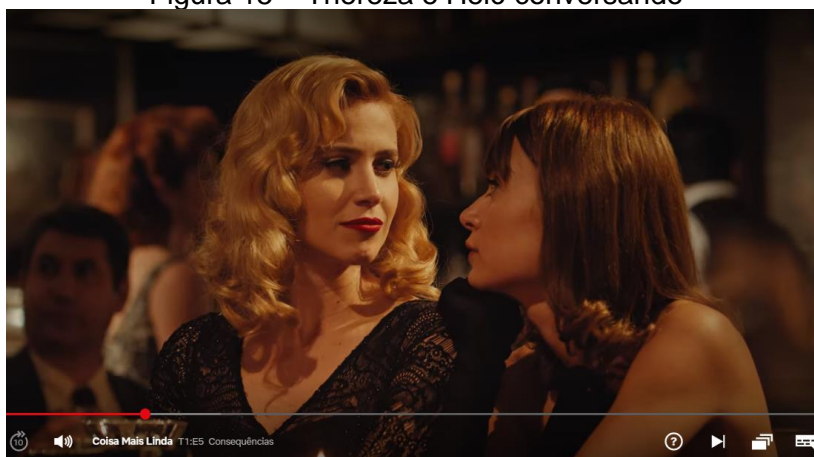
A gente sempre teve nossas diferenças, Thereza, mas eu queria que você soubesse que você é mais do que uma cunhada pra mim (*Lígia T2E6*).

Lígia, nós somos irmãs (*Thereza T2E6*).

Ao levarmos em conta o conceito desenvolvido por Ríos (2012) e Leal (2019), as especificidades da relação entre Thereza e Lígia parecem se consolidar na categoria **Sororidade**, uma vez que prevalece o sentimento de empatia e apoio, com base no respeito de suas diferenças, no exercício autônomo de suas escolhas e trajetórias.

Thereza também parece manifestar representações sociais sobre as feminilidades compatíveis com as categorias de **Descobertas da Sexualidade** por meio de seu relacionamento sexual com Helô, recém-contratada pela revista em que ela trabalha. Helô presenteia Thereza com flores e um livro, *A Convidada*, de Simone de Beauvoir (BEAUVOIR, 1943), uma escritora francesa, feminista que vivia sua sexualidade com liberdade. Acompanha o presente um bilhete que diz “Você já leu? Diz que mulheres fortes preferem outras mulheres. Eu concordo. Beijos, Helô” (*Thereza T1E4*). Apesar de gostar desse envolvimento, Thereza mostra-se ambivalente e receosa a respeito de uma descoberta pública.

Figura 15 – Thereza e Helô conversando



Fonte: *Netflix* Brasil (2019).

No clube *Coisa mais Linda*, no quinto episódio da primeira temporada (Figura 15), Thereza, acompanhada de Nelson, é surpreendida por Helô. Nessa ocasião, ficam evidentes as diferenças entre suas visões de amor. Enquanto para Thereza o relacionamento de ambas é algo prazeroso e livre; para Helô, é um relacionamento sério, em relação ao qual ela tem expectativas de compromisso. Para a protagonista, seu compromisso é com o seu marido, embora ela busque viver sua sexualidade de todas as formas possíveis, assim como fazem os homens.

[...] é que você está entendendo errado, eu tenho o Nelson. (*Thereza T1E5*).

Eu não quero viver em uma farsa como você e seu marido. (*Helô T1E5*).

[...] o Nelson é a minha vida real, Helô. Isso aqui [aponta para elas duas] que é uma farsa (*Thereza T1E5*).

Consideramos aqui que se, de um lado, Thereza exerce plena e livremente sua sexualidade, de outro lado, parece reproduzir a conduta masculina, ou seja, igualdade entre homens e mulheres. As suas ações sugerem ancorar-se nas representações sociais sobre as feminilidades resistentes aos estereótipos de gênero em vigor nos anos 1950 e remetem ao feminismo liberal desenvolvido nos anos de 1970, conforme esclarece Rossi (2017). Nesse período, conforme Escosteguy (2018) e Sá (2011), as mulheres reivindicavam a liberdade sexual e a busca por prazer. Isso não impedia, no entanto, que experiências homossexuais fossem consideradas doenças (LINS, 2012).

O temor e, simultaneamente, a ousadia de Thereza no que se refere a um relacionamento homossexual se coadunam com as pautas da Revolução Sexual dos anos 1970, as quais, segundo os estudos de Bassanezi (1997), eram contrárias aos valores patriarcais que reprimem a sexualidade da mulher e a confinam ao casamento monogâmico e heterossexual. Os relacionamentos paralelos da personagem se contrapõem a uma dupla moral social, consoante a qual, a mulher que trai o marido é repudiada, diferentemente do homem, que não é punido por sua infidelidade conjugal. Essa dupla moral, de acordo com Quartim (2012), está alicerçada em um conjunto de princípios morais, os quais estão condensados em obras como *Educação Sexual da Mulher*, de 1915, segundo a qual os homens

teriam uma libido mais aflorada e livre que as mulheres, e, portanto, socialmente aprovada, independente de seu estado civil.

Essa mudança de representações sociais sobre as feminilidades pela apresentação do cotidiano de jovens amigos possui como parâmetro *sitcoms* como *Friends* (1994). Outro artefato que circulou novas representações sociais sobre a sexualidade foi *Ellen*, de 1994, pois a atriz, protagonista desse programa, assumiu para o público a homossexualidade em sua vida real. Essa série foi um marco para a ampliação das representações sobre gênero e sexualidade das feminilidades ao desassociar a construção do gênero enquanto uma feminilidade diferente da heteronormativa.

As representações circulavam também com os antigos estereótipos da rainha do lar e da mística feminina e eram manifestados de acordo com o contexto ou com o planejamento de um novo artefato cultural. Os anos 1970 ampliaram, novamente, as representações sobre as feminilidades, sem excluir outras representações existentes e circulantes na mídia e na sociedade. Agora, com a “nova mulher” e com novas possibilidades para a descoberta da sexualidade.

Como argumenta Jovchelovitch (2008), a variedade de racionalidades existe no sistema cognitivo do indivíduo com a fluidez necessária para a adaptação ao contexto e aos meios simbólicos com os quais pretende interagir.

Outra série que teve forte apoio dos movimentos LGBT foi *Xena: a Princesa Guerreira* (1995), por expor a força de duas mulheres que se empenhavam em aventuras, bem como pelo desfecho do artefato, que culmina em um beijo entre elas. Furquim (2008) constatou que há poucos personagens que não aceitam o seu sexo e que a feminilidade lésbica foi retomada somente no século XXI, com *The L Word* (2004), de modo pedagógico e não discriminatório. A bissexualidade também foi constatada, posteriormente, em *Glee* (MEIMARIDIS; CASTELLANO, 2018).

Um deslocamento de Thereza para as representações sociais sobre as feminilidades correspondentes ao **Recato e Amor Romântico** pode ser encontrado em algumas situações. Na segunda temporada, no quarto episódio, Nelson, seu marido, rompe o casamento, e assume Adélia, o amor de sua juventude. Thereza sente a perda de seu casamento como algo que lhe completava junto com outras formas de amar fora do casamento. Assim, comenta com Malu, enquanto chora, “[...]”

existe liberdade dentro do casamento. Ele me respeita do jeito que eu sou. Ele me fez sentir a única mulher do mundo [...]”. (*Thereza T2E4*).

Nesse momento, Thereza parece estar expressando, em parte, valores do casamento instaurados no século XIX por meio do estereótipo de feminino burguês e desenvolvidos dentro do estereótipo da rainha do lar. Podemos afirmar, por conseguinte, que, apesar de suas conquistas profissionais e financeiras, Thereza ainda mantinha o sonho de um casamento duradouro como parte inerente de sua feminilidade. Como lembra Alain Corbin (2001), as mulheres são educadas para idealizar um companheiro para a vida e projetar sonhos para um futuro sempre acompanhadas por um homem. Entretanto, no quinto episódio da segunda temporada, o tema da sexualidade livre e prazerosa volta à tona na vida de Thereza em uma conversa com colega em seu novo trabalho na rádio.

O que a gente prega é que nós mulheres somos iguais a vocês homens. Nem melhores, nem piores. Por isso, merecemos os mesmos direitos (*Thereza T2E5*).

E a tal da revolução sexual, hein, Thereza? Mulheres fazendo sexo com quem bem entendem (*Wagner T2E5*).

Eu sou completamente a favor. Eu acho maravilhosa a ideia de fazer sexo com quem eu tiver vontade (*Thereza T2E5*).

Ao manter um relacionamento casual com um colega de trabalho, Thereza expressa, mais uma vez, sua escolha por uma vivência sexual livre. Encontramos esse movimento por parte de mulheres retratadas em obras televisivas brasileiras, como na minissérie *Anos Rebeldes*. Além desta obra, a prática sexual por prazer, não restrita à procriação e sem depender de enlances matrimoniais, estava presente em novelas como *Irmãos Coragem*; a traição da mulher casada foi representada em *Homem que Deve Morrer*, e, com o advento da pílula, uma maior liberdade sexual foi advogada no artefato *Estúpido Cupido*.

Após a primeira década do milênio, os feminismos retomaram suas forças por meio de uma pluralidade de vertentes e ainda circularam na mídia em diversas representações sociais sobre as feminilidades (MEIMARIDIS; CASTELLANO, 2017). Embora a protagonista da série *Anatomia de Grey*, Meredith, seja branca e magra, ela enfrenta uma busca por salários iguais, questiona a dupla jornada de trabalho e busca a sororidade e a liberdade sexual. Entre outros dilemas, a série mostra,

quanto às pautas feministas da quarta onda, um confronto a respeito da dupla jornada – fruto das atribuições do casamento e da carreira – de Meredith, que é, como já indicamos, uma protagonista de classe alta, branca e magra. Assim, os limites entre o público – trabalho, ascensão profissional – e o privado – os cuidados com os filhos, algumas vezes na creche do hospital e o marido para manter o casamento – são tensionados.

A série ainda enfatiza a luta por um salário maior para as mulheres, tematiza o assédio, a sororidade e a liberdade sexual, ancorando-se na quarta onda do feminismo. Nas cinco primeiras temporadas dessa série, ocorre o julgamento restritivo dos homens sobre a liberdade sexual das mulheres. No entanto, a liberdade sexual das feminilidades distante da maternidade é desenvolvida nas demais temporadas e evidencia-se quando a médica Cristina expressou não desejar ter filhos (JANGROSSI, 2019).

Em *House of Cards*, por exemplo, a protagonista, Claire Underwood, constrói uma feminilidade empoderada, que enfrenta adversários políticos e pessoais, e conquista uma ascensão na carreira política, chegando ao cargo de presidente dos Estados Unidos da América (REICHMANN, 2019). A ascensão de Claire, na representação da mulher forte, e de outras protagonistas no universo público, bem como o desenvolvimento da complexidade das personagens relacionam-se com o que tradicionalmente foi associado ao masculino, como um cabelo curto e uma falta de vaidade. Todavia, no caso de Thereza, ela se enquadra na “mulher forte” sem perder a vaidade, que é outra forma de expressão de sua feminilidade.

Conforme constatado por Daniele Gross (2018), as protagonistas se modificam em seus percursos, transitando entre mulheres fortes e dependentes dos pares amorosos, como nas representações sociais manifestadas por Thereza. Isso faz com que não atendam completamente às demandas feministas durante as narrativas, visto que essas séries são produzidas principalmente como entretenimento. Assim, a representação da mulher forte e sem vínculos amorosos é escassa nos artefatos culturais midiáticos (FRIEDRICH, 2015).

4.1.4 Lígia entre órbitas

Ao analisarmos as representações sociais sobre as feminilidades objetivadas por Lígia, verificamos transições entre suas experiências e relacionamentos na primeira temporada da série. Na segunda temporada, ela apenas aparece nas lembranças das amigas, pois morreu vítima de feminicídio cometido pelo ex-marido, Augusto. Inicialmente, Lígia expressa representações em **Estereótipos de Gênero** por seguir, em conflito, seu amor romântico no estereótipo de moça de família e, posteriormente, se subjugava aos desígnios do marido no estereótipo da rainha do lar por reprimir sua competência como cantora. O canto era considerado, pelos valores morais conservadores, como algo próprio das mulheres levianas ou da “mulher fatal” que procura uma vida pública distante da domesticidade. As representações sociais sobre as feminilidades que pulsam liberdade fazem com que a protagonista transite no final da primeira temporada, consolidando **Feminilidades Cidadãs** quando ela aceita o divórcio, aborta e começa a se relacionar com um músico, para seguir com ele seu sonho de juventude de ser cantora.

Essa pluralidade de representações sociais sobre as feminilidades que permeiam a protagonista está imbricada em sentimentos, racionalidades, tradições, senso comum e movimentos feministas conflitantes que coexistem, sugerindo a presença de processos de polifasia cognitiva. Diferentes representações emergem para o exterior de acordo com a ocasião em Lígia se encontra, como é o caso de sua hesitação entre as práticas dentro do estereótipo da rainha do lar e um projetar-se como cantora na noite, que é independente e segura de suas escolhas.

A paulista Lígia faz parte da classe média alta, é amiga de Malu desde a adolescência e cunhada de Thereza. Ela saiu do estado de São Paulo para se casar e morar no Rio de Janeiro. O marido, Augusto, almeja um cargo no governo carioca e ela o apoia em seus planos de ascensão na política. Entretanto, Augusto não aceita o seu sonho de ser cantora e, para agradá-lo, a protagonista procura esconder dele, em um primeiro momento, esse desejo latente desde sua juventude.

Na primeira temporada, a esposa devota sofria calada as agressões e violências, correspondendo ao estereótipo de feminino burguês e amor romântico. A sogra, Eleonora, dentro dessas concepções patriarcais, foi contrária ao

posicionamento da protagonista de seguir seus anseios pessoais. Lígia, logo após assinar os papéis do divórcio, objetivou representações remanescentes do feminino conversador ao pensar no matrimônio como finalidade de sua vivência.

Ainda na primeira temporada, no sexto episódio, Lígia após assinar os papéis do divórcio que Eleonora, mãe de Augusto os levou, a cantora oscilou entre **Autonomia e Independência** para, novamente, **Recato e Amor Romântico** ao retornar para Augusto e, insegura, pensa nas mudanças de suas representações sociais sobre as feminilidades que começam a destoar do estereótipo de esposa perfeita para seguir suas conquistas.

Como contraponto disso, para realizar seu sonho, Lígia recebe, desde a sua juventude, quando cantava escondida da sua família, o apoio de Malu. Dentro de seu ambiente social, ela deveria ser uma moça de família, que não saia em público sozinha. Depois de esconder seu talento da família, a protagonista continua a escondê-lo, agora, do marido. Em uma audição, ela chega a ser aprovada em um teste para cantora em São Paulo e convida Malu para prestigiá-la; nesta situação, ela faz tudo escondida dos familiares. Depois, no final da primeira temporada, desloca suas representações sociais quando conquista a liberdade, segue seu sonho de ser cantora e rompe com um casamento em que sofria agressões e violência sexual.

Ao interagir com as amigas, a protagonista recebe acolhimento no processo de separação conjugal. Lígia também foi amparada por Malu, sua amiga de adolescência, na interrupção de uma gravidez indesejada. Após a separação, ela segue sua liberdade sexual e aceita os flertes e beijos de um músico.

Após a falta de punição legal de Augusto, que assassinou Lígia, e a difamação que proferiu em relação à ex-esposa, as amigas fazem uma revanche. Malu e Thereza compartilham na rádio suas representações sociais sobre as feminilidades de Lígia, que desejava ser uma esposa dedicada; mas também desejava cantar. Esse apoio das amigas em relação à feminilidade de Lígia foi uma forma de justiça; uma maneira de compensar o que faltava às das leis da época e aos estereótipos dos anos 1950.

De acordo com nossa análise, Lígia apresentou, nas duas temporadas da série, maior incidência de representações sociais sobre as feminilidades como

Estereótipos de Gênero. Nossa afirmação baseia-se em situações como a inibição de seu sonho de ser cantora, do qual abriu mão para atender às demandas pessoais, sociais e sexuais de seu marido (de ser esposa, dona de casa e cuidadora da prole). Contudo, no final da série, ela começa a apresentar práticas condizentes com as representações sociais de **Feminilidades Cidadãs**, quando decidiu comportar-se diferente, assumindo uma maior autonomia de sua vida, exercendo seu direito de cantar em público, livrando-se de uma gravidez indesejada, separando-se do marido e iniciando um novo romance.

No terceiro episódio da primeira temporada, Lígia perdoa as agressões físicas cometidas pelo marido e se culpabiliza pela violência que sofreu em suas órbitas em **Recato e Amor Romântico**. A protagonista justifica as agressões recebidas por ter feito algo que desejava – cantar –, contrariando a vontade de seu marido.

Na primeira temporada, no segundo episódio, Lígia está em uma confraternização na casa de sua cunhada Thereza, sem a presença de seu marido e na presença da amiga Malu. Após alguns drinks, a festa contava com som ambiente e Lígia se sente confortável para cantar. Depois de receber os elogios de Malu pela voz, Lígia chega em casa para compartilhar que a festa a surpreendeu e ela estava feliz em cantar, mas é surpreendida e recebe um tapa na cara de Augusto, seu marido.

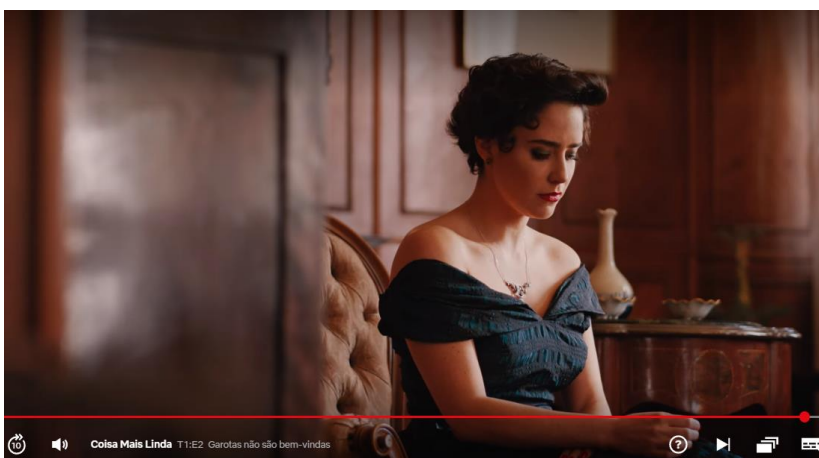
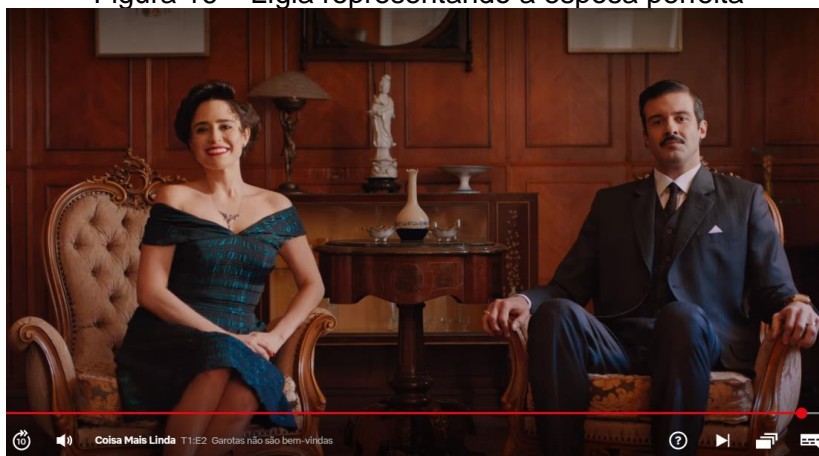
Ele se arrepende da agressão e fala que possui ciúmes da sua esposa quando ela está sem ele, quando canta ou chama a atenção dos outros, principalmente dos homens por sua beleza: “A culpa foi minha. Eu sempre soube que você não gosta dessa minha cisma de cantar” (*Lígia T1E2*).

No mesmo segundo episódio, Lígia é violentada sexualmente pelo marido e após o estupro, fica paralisada e chora. Para continuar com a função de esposa perfeita, no dia seguinte, posam para uma fotografia e Lígia sorri para o retrato como se estivesse em um bom relacionamento com o marido agressor. Deste modo, Lígia evita discussões e não reage contra a violência que sofre dentro do casamento.

Subordinada ao marido em representações estereotipadas do feminino passivo e que não questiona a figura masculina, em **Recato e Amor Romântico**, na primeira temporada no segundo episódio, a protagonista sofre violência sexual: “Augusto, assim você tá me machucando... Ai, pera aí”. (*Lígia T1E2*). Para Millet (2000), essas relações violentas se mantêm apoiadas no patriarcado e remetem à

subordinação das mulheres à família, ao casamento e à violência doméstica e sexual, como no caso do estupro.

Figura 16 – Lígia representando a esposa perfeita



Fonte: *Netflix* Brasil (2019).

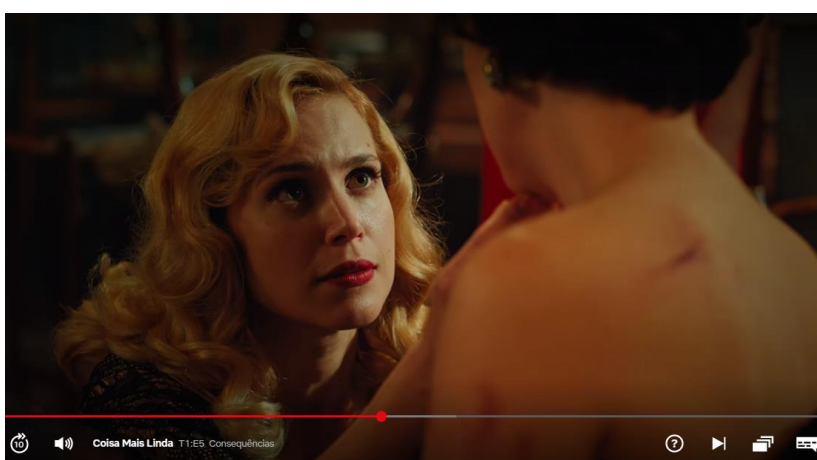
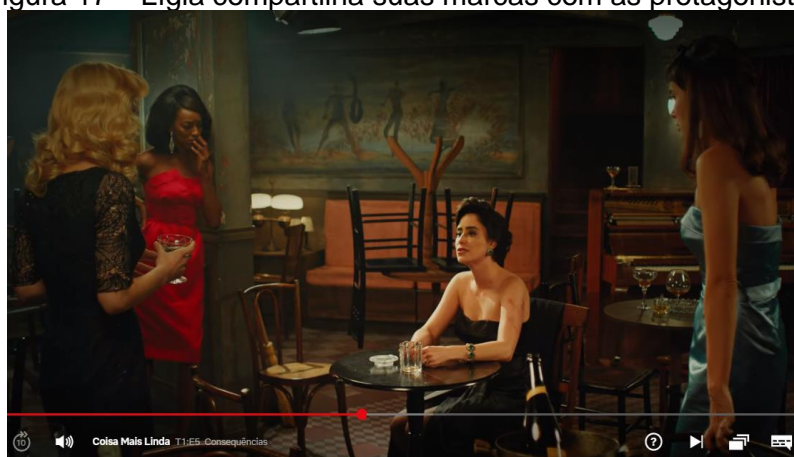
Ao manter-se como mulher obediente ao marido, no dia seguinte ao crime, a esposa posa com ele para uma fotografia (Figura 16) e finge um sorriso como se

estivesse em um casamento perfeito. Logo após a fotografia, manifesta em sua fisionomia e expressão corporal um sentimento de descontentamento e tristeza na relação matrimonial. Como indicamos anteriormente, as ações de Lígia parecem ancorar-se nos ideais da família burguesa (GIDDENS, 2001) e, conseqüentemente, no de boa esposa (HAMBURGER, 1998; PARTERMAN, 1993; BASSANEZI, 2003).

Para manter essa idealização, a personagem guarda segredo sobre sua intimidade doméstica, em um misto de vergonha e medo, uma vez que a falta de problematização da violência doméstica e masculina fazia parte da “atmosfera” do feminino para a manutenção da harmonia familiar na época retratada pela série. A omissão e a naturalização das agressões masculinas fazem parecer que a violência é considerada intrínseca aos homens e, conseqüentemente, ela não é combatida pela sociedade. Isso imprime nas mulheres, de acordo com Lins (2012), sentimentos de coesão social, ou seja, ter um relacionamento estável com as figuras de namorado ou esposo. Para reforçar esse ponto de vista, podemos apontar a fotografia que retrata o casal como um reflexo do imaginário social da família urbana nuclear, conforme assinala Quartim (2012).

No quinto episódio na primeira temporada (Figura 16), a protagonista decide mostrar as marcas das agressões às amigas. Malu aconselha Lígia a não revidar as agressões, enquanto Thereza objetiva solicitar ajuda do marido. Lígia, entretanto, segue tentando manter seu casamento de todas as formas possíveis: “Eu não vou transformar meu casamento em um inferno... Ele não quis me machucar”. (*Lígia* T1E5).

Figura 17 – Lúgia compartilha suas marcas com as protagonistas



Fonte: *Netflix* Brasil (2019).

As ações da protagonista parecem consistentes representações cristalizadas no estereótipo de feminino burguês ao acionar representações de boa esposa, as quais são ancoradas em uma perspectiva de casamento duradouro e de que a mulher seria o pilar para a convivência familiar. Trata-se, portanto, de uma construção cultural, que atribui às mulheres a responsabilidade pela harmonia do lar, independentemente das atitudes do marido, sejam elas traições, discussões ou agressões verbais e físicas. De acordo com Giddens (2001), Lins (2012) e Saffioti (1987), enquanto no estereótipo burguês, desdobrado do estereótipo de feminino burguês, a feminilidade implica em idealização e devoção ao marido e ao casamento, que deve ser mantido a todo custo; a masculinidade remete à força, à repressão e à hierarquia patriarcal na família.

Como nos lembra Vagliati (2020), é comum que as mulheres sintam merecimento e culpa pelas agressões sofridas, que se configuram, afinal, como um

círculo vicioso. Da parte da família e amigos, muitas vezes, o que se tem é indiferença em relação à violência sofrida, ou marginalização. Apesar disso, após descobrir as mentiras de Augusto, Lúgia começa a enfrentar o marido e a priorizar suas vontades, manifestando práticas independentes. Na expressão de um comportamento diferente dos anteriores, a protagonista abandona o marido em um jantar de negócios e, contrariando às suas vontades, prioriza as amigas e vai prestigiar a abertura do clube de música de Malu e Adélia.

Ronsini (2016), ao concordar com Ferreira (2011), reafirma a identidade das mulheres brasileiras em representações cristalizadas, como as de objeto sexual, bonita e amorosa. No caso da submissão de Lúgia, o feminino é identificado como aquele com disponibilidade sexual em relação ao masculino.

Diante de conflitos familiares – como na escolha temporária de Lúgia de abandonar seus sonhos –, a mulher prefere ficar em casa ao invés de trabalhar fora também na série *A Grande Família* (2001), a qual é uma versão atualizada de uma obra dos anos de 1970. O seriado, adaptado dos anos 1970 para os anos 2000, apresenta o estereótipo da rainha do lar (FRIEDRICH, 2018).

No quinto episódio da primeira temporada, Lúgia prestigia a inauguração do clube de música da amiga de adolescência, Malu, e é convidada a cantar em público. Diante da proposta, ela diz sim prontamente e com alegria: “[...] essa é a Lúgia... [...] ela tem a voz mais incrível que eu já ouvi... Canta pra gente, por favor... Agora com vocês, a voz mais incrível do Rio de Janeiro, Lúgia Soares” (*Malu* T1E5).

No sexto episódio dessa temporada, Lúgia assina o divórcio, sugerindo objetivações de representações sociais da categoria de feminilidades em **Autonomia e Independência**. Mais adiante, ao se sentir insegura e sozinha, cogita voltar ao casamento, pois o considera mais seguro frente a várias outras perspectivas. Assim, ela se aproxima, mais uma vez, da categoria **Recatada e Amor Romântico**. Contudo, diante desse impasse, ela mantém a sua decisão pela autonomia e independência emocional, sexual e financeira. Agora, como divorciada, ela pode encontrar possibilidades para manifestar suas representações sociais sobre a feminilidade insubordinadas ao masculino hierárquico.

Vocês acreditam que antes da Eleonora aparecer hoje, eu pensei... Pensei de verdade em voltar com o Augusto [...] A maioria das mulheres deve achar que eu sou louca, não deve? Abrir mão de um marido rico, da chance de ter uma família, pra ficar... [interrompida pela Malu] (*Lígia* T1E6).

Pra viver uma vida que você escolheu. E a gente nunca foi igual às outras mulheres. A gente sempre soube disso (*Malu* T1E6)

Neste momento, Lígia parece visualizar, com a amiga e ex-cunhada, Thereza, que suas feminilidades eram restritas, pois, como esposa de Augusto, sentia-se insatisfeita como mulher e submissa às diferentes formas de violência de seu marido: “O problema é que eu não era feliz, só agora que eu consigo ver isso” (*Lígia* T1E6). Importa-nos destacar a coragem de Lígia em um momento da sociedade brasileira, no final dos anos 1950, que é retratado pela série, em que o divórcio, embora tenha se constituído uma das pautas do feminismo de segunda onda, foi aprovado e regulamentado apenas em 1977 (LINS, 2012).

Ainda assim, apesar de amparadas pela lei, o divórcio se constituía uma opção difícil para as mulheres, pois era sobre elas que recaíam os maiores prejuízos dessa ação, tanto os econômicos, quanto o desprezo social, incluindo o das outras mulheres. Como nos lembra Quartim (2012), como parte das lutas feministas pela cidadania, o divórcio rompe a divisão das funções sociais pelo sexo e a hierarquização entre os gêneros. As decisões significam, portanto, modificação das objetivações de suas representações sociais sobre a feminilidade em direção ao empoderamento das minorias sociais (HOROCHOVSKI; MEIRELLES, 2007).

O conhecimento de seus direitos civis e sociais para o cumprimento da lei, em uma sociedade democrática, legitima as lutas feministas discutidas no espaço público para acompanhar as ampliações das representações sociais sobre as feminilidades decorrentes das dificuldades de participação das mulheres para empreender mudanças sociais e legislativas; todavia, ao mesmo tempo, permanece o estereótipo do masculino ligado à violência e à dependência econômica como uma forma de o homem exercer poder sobre as mulheres.

Moraes (2010) retoma as ondas feministas anteriores ao século XX, identificando que a superação da condição de dependência financeira é primordial para a autonomia das mulheres. Concordamos com a autora que uma das grandes barreiras para uma maior participação das mulheres na sociedade seja a diminuição

das desigualdades materiais que as oprimem, bem como a estigmatização das feminilidades na dupla jornada de trabalho.

A ascensão de representações sociais insubordinadas ao patriarcado e às divisões sexistas é uma proposta das feministas da segunda e da quarta onda. Essas lutas evidenciam o exercício da cidadania em uma sociedade que propõe mudanças em suas instituições e nas propostas públicas que visam a efetivação das liberdades das mulheres. Essa insubordinação pode ser vista na série *Coisa mais Linda* nas demandas de Lígia no que se refere ao aborto e no aceite do divórcio contra as práticas de violência de gênero que ela sofria.

Após o divórcio, as representações sociais sobre as feminilidades correspondentes a **Descobertas da Sexualidade** começam a se manifestar nas ações e verbalizações de Lígia. Ao seguir seu sonho de ser cantora, dentro de suas novas práticas libertárias, ela conhece um músico estadunidense no clube de música *Coisa mais Linda*, que a convida para apresentar-se em uma turnê. Além dessa parceria musical, ambos passam a se relacionar sexualmente sem compromisso. A protagonista planejava recomeçar a sua vida em Nova York, cantando junto com o músico, mas esse projeto de vida foi interrompido pelo ex-marido, que a assassinou.

Podemos afirmar, compartilhando as conclusões de Branca e Pitanguy (1981), que a sexualidade é uma das primeiras restrições das feminilidades contra as quais os movimentos feministas lutaram e lutam até o presente. Essa autonomia da Lígia, que se deu por meio de um processo de empoderamento, assegurou a ela uma liberdade também em sua sexualidade, pois, enquanto mulher divorciada, ela esteve com outro homem sem compromisso matrimonial, assim vinculou-se às revoluções sexuais (PINTO, 2010) trazidas pela segunda onda do feminismo e reanimadas na quarta onda.

Em um movimento contrário à opressão, o processo de autonomia como o exercício de cidadania vivido pela personagem lhe proporciona novas experiências com sua sexualidade e nos remete aos movimentos sociais dos anos 1960, para os quais a transformação da vida das mulheres está relacionada à apropriação de seus corpos (PINTO, 2010). Nesse sentido, constatamos que a segunda onda do feminismo ampliou a participação social das mulheres, aumentou as taxas de

divórcio e possibilitou uma maior quantidade de relacionamentos amorosos e sexuais desconectados da procriação.

Por último, a análise das ações e falas de Lígia nos sugere representações sociais sobre as feminilidades correspondentes à categoria de **Sororidade**, quando apoia Malu em seus sonhos de juventude. De outro lado, ela vivencia a **Antissororidade** quando a sogra não a apoia em sua escolha de abandonar um casamento infeliz.

No sexto episódio da primeira temporada, Eleonora, mãe de Augusto, procura Lígia para discordar de seu divórcio por considerar uma atitude ousada e indigna de uma mulher casada. Apesar de saber das agressões do filho, a sogra insiste na ideia de que uma esposa deve permanecer ao lado do marido por toda a vida. No final da temporada, Eleonora continua a não apoiar Lígia e a recrimina e profana por sua liberdade com o seu corpo, referindo-se à interrupção de uma gravidez indesejada.

Lígia, quanto antes você sumir da nossa família, melhor (*Eleonora T1E6*).

Eu não fiz nada além de amar o seu filho de uma maneira incondicional, até quando ele... até quando era impossível pra mim, dona *Eleonora*, e é assim que a senhora me agradece? (*Lígia T1E6*).

[...] mas eu achei que você ia ficar feliz, que você ia ficar livre para viver essa vida de sonhos que você escolheu... [...] você acha isso [cantar] mais importante do que a reputação da sua família? [...] Eu esperava esse comportamento da Thereza, não de você. Eu sempre achei que você fosse a minha nora boazinha (*Eleonora T1E6*).

Eu saí de casa porque o seu filho me batia (*Lígia T1E6*).

Você fala como se não tivesse dado motivo. Casamento é assim mesmo. Os homens têm lá os seus dias piores, cabe a nós dar todo o apoio (*Eleonora T1E6*).

Ela estava grávida e fez um aborto. [...] Devia ir para prisão, essa piranha. A sua campanha não será arruinada por uma biscate dessas, Augusto. Você precisa ficar bem longe dela (*Eleonora T1E6*).

Antagônica à sororidade, a antissororidade implica em práticas contrárias à emancipação das mulheres e, conseqüentemente, na falta de apoio às que agem contrariamente ao estereótipo de rainha do lar. Dessa perspectiva, qualquer comportamento destoante é considerado um desvio dos designíios naturais das mulheres. Para explicar isso, recorreremos a Saffioti (1987), que argumenta que o valores patriarcais e sexistas ainda se manifestam entre as mulheres na falta de

apoio para as experiências de feminilidade diferentes das calcadas e restritas aos aspectos biológicos, como procriação, e nos considerados intrínsecos às mulheres, como a passividade no casamento. Neste sentido, a falta de empatia de uma mulher para com a outra, no caso da ex-sogra Eleonora para com o posicionamento de Lígia, pode ser compreendida como reprodução de uma moralidade social ancorada no binarismo dos gêneros e no patriarcado que destinava a mulher ao casamento.

Durante o século XX, valorizou-se novamente, mas com uma nova roupagem, a vigilância sobre as mulheres, principalmente as brancas e mais abastadas, a fim de que elas mantivessem a castidade até o casamento para a manutenção da herança dos filhos legítimos, por meio do exercício das funções de mãe e de esposa dedicada e amável. A respeito desses espectros do estereótipo da rainha do lar, são pertinentes os comentários de Maria Ângela D’Incao (2000), que considera essa domesticidade inconciliável com uma vida pública distinta da imagem do marido. Concordamos com a autora, pois, durante os anos de 1950 e 1960, os quais são retratados na série, ocorreu certa dependência do homem da representação de sua esposa. Uma mulher casada, como Lígia, seria discreta, não se envolveria em polêmicas, como o aborto, para manter a reputação da masculinidade.

Estudos como o de Carla Bassanezi (2012) também indicam que as casadas não deveriam ter uma beleza chamativa, usando muita maquiagem ou trajando roupas que mostrassem o corpo, para não provocarem ciúmes nos maridos. Semelhante a esses apontamentos, Lígia, para manter a reputação do marido, não deveria se envolver com práticas que o questionassem moralmente, como cantar, que envolve, na perspectiva da objetificação da mulher, a exposição do corpo e da voz da mulher para o deleite de outros homens, ou abortar. Caso ela praticasse qualquer um desses atos, lançando mão da independência em sua vida, ela estaria colocando-se contra a formação da família nuclear e avessa à imagem de seu marido como um homem respeitável e provedor para seus filhos legítimos, bem como em oposição à sua própria imagem de uma mãe zelosa para com a prole.

Especialistas, como o médico italiano Lombroso, com base nessas distinções, sustentavam a função da mulher-mãe. As mulheres que se dedicassem a outras atividades ao invés da maternidade eram consideradas criminosas ou loucas e, portanto, eram distanciadas da comunidade (SOIHET, 2002). Esse estereótipo do

feminino burguês era de mulheres sem autonomia e dependentes dos homens. Para Pinsky (2003), essa representação da mulher foi construída também como uma pessoa perfumada, que remete à delicadeza, sem intenções de competir com os homens, em comportamentos congêneres à fragilidade, ao recato e à indecisão; diferente disso é o posicionamento de Lígia, quando ela enfrenta a violência sofrida no casamento e aceita o divórcio.

Esses questionamentos das feminilidades estão presentes também na obra de Badinter (1985), que segue os pressupostos de Ariès (1960), reafirmando que, assim como a infância, a elaboração do casamento e da maternidade são conceitos construídos como fundamentais para as feminilidades. Em síntese, o casamento e o amor aos filhos não possuem uma relação intrínseca com a feminilidade e a satisfação plena de uma mulher (MORAES, 1997). No caso de Lígia, ela não se completava com o casamento e os filhos devido à brutalidade na relação com o marido, que também reprimia os seus desejos de cantar.

Diante das pesquisas da teoria do nó, elaboradas por Saffiotti (1987), e seguidas por Motta (2018), destacamos que o sistema patriarcal constitui as desigualdades e hierarquias econômicas, a desvalorização das ocupações femininas, bem como o controle do corpo pela sexualidade regulada pelos pais, maridos, leis e instituições, através da valorização e da preferência da reprodução dentro do matrimônio e da falta de discussões públicas sobre as violências sofridas em âmbito privado.

As mulheres também verbalizam essas representações que inferiorizam outras mulheres com base nas relações assimétricas de poder em narrativas fundamentadas em valores patriarcais, sexistas e racistas (SAFFIOTTI, 1987). Verificamos essas representações patriarcais nas relações entre Lígia e a ex-sogra pela coerção social em relação a transitar em espaços públicos, como cantar fora de casa e devido à falta de apoio em suas realizações pessoais.

A moça leviana, a que era ousada e procurava liberdade e trabalho remunerado, é difamada socialmente. No caso de Lígia, por ser contrária aos estereótipos do feminino, a personagem pode se ancorar, pelo menos em parte, na “mulher fatal”. Desde o filme *Gilda*, a mulher fatal coloca a carreira como uma forma de independência. Esse estereótipo compreende os modos pelos quais as mulheres

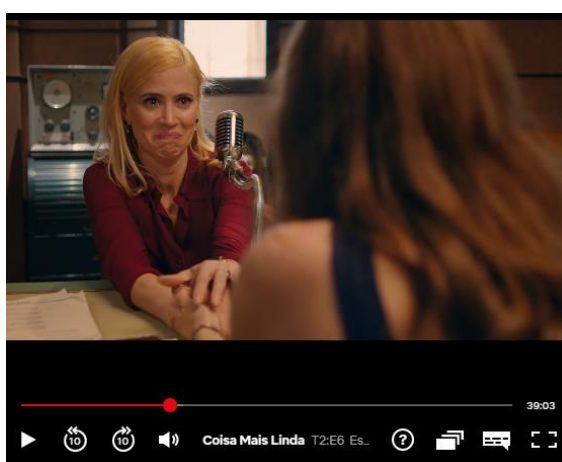
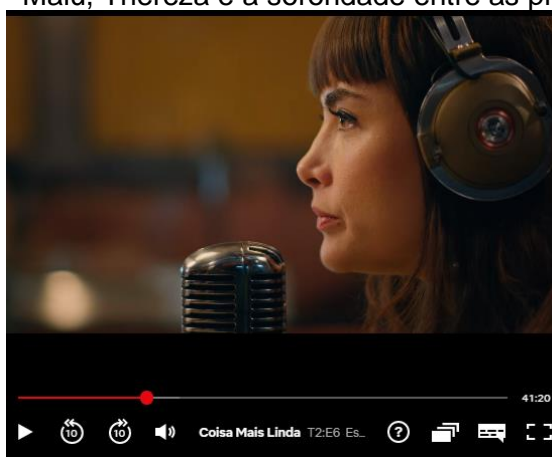
tentavam fugir do feminino burguês e de moça de família e manifestavam a independência de suas escolhas pessoais como ligadas a uma sensualidade. Concordamos com Alexandra Delaplace (2015), que pontua que as mulheres poderiam conquistar a independência pelo trabalho – como ser cantora, no caso desta personagem –, o que era contrário à dependência da mulher defendida pelos conservadores.

Contrárias à posição da sogra, as amigas de Lígia a apoiam a não voltar para o casamento mesmo estando grávida e, amparada pela amiga Malu, Lígia escolhe interromper a gravidez e seguir com a sua independência do ex-marido agressivo, a fim de consolidar uma liberdade para exercer sua carreira de cantora. A sororidade foi acionada na medida em que Malu, independentemente da decisão de Lígia, respeita a decisão da amiga e lhe apoia em sua escolha, por se tratar de seu corpo e de sua vida, sem manifestar juízos de valor pessoais com relação às práticas da amiga.

No final da primeira temporada, Lígia que estava prestes a viajar para os Estados Unidos da América para uma turnê musical em Nova York, em seu processo de autorrealização, é alvo de um tiro de Augusto, seu ex-marido. Após o falecimento de Lígia, Thereza encontra algumas letras de música escritas pela amiga e compartilha essas informações com Malu. Esta, por sua vez, procura Ivone para interpretá-las. Depois dos ensaios, a irmã de Adélia apresenta-se no Festival de Música Brasileira e ganha o primeiro lugar no concurso.

Na segunda temporada no primeiro episódio, depois de Lígia não ter resistido aos ferimentos causados pelo marido, a personagem aparece, em alguns episódios, nas lembranças da amiga Malu e da amiga e ex-cunhada Thereza. No sexto e último episódio da segunda temporada, Thereza relembra que as amigas comemoravam a virada da década de 1959 para 1960 no clube de música *Coisa mais Linda*.

Figura 18 – Malu, Thereza e a sororidade entre as protagonistas



Fonte: *Netflix* Brasil (2020).

Além disso, nesse mesmo sexto episódio da segunda temporada (Figura 18), Thereza tem a ideia de levar Malu à rádio, para que, em uma entrevista, elas detalhem suas representações sociais sobre Lígia e propaguem a experiência desta última para todos os ouvintes. A paulista compartilha na entrevista que Augusto não aceitava a feminilidade da esposa e que era violento e a estuprou enquanto eles eram casados.

Ele achava que ela ofuscava o brilho dele. E ela ofuscava mesmo. [...] e aos poucos o Augusto começou a ser violento com ela. Ele batia nela. Não, ele estuprava ela (*Malu* T2E6).

Tudo que ela mais queria era construir uma família com o Augusto. Ela queria tanto, que ela achava que só ser esposa dele bastava para ser feliz. Que mulher nunca pensou assim? [...] (*Malu* T2E6).

A radialista e a empresária se emocionam, os olhos enchem de lágrimas e ficam em silêncio por alguns instantes. Essas protagonistas, como tantas mulheres, organizações e comunidades angariam recursos que lhes permitam ter voz, oportunizar a escuta, o amparo e a discussão de seus problemas privados em um ambiente público. Esse apoio, ajuda, amizade e comprometimento entre as mulheres para exaltar suas feminilidades e a própria visibilidade por compartilhar suas escritas, verbalizações e representações se ancoram na quarta onda do feminismo com reminiscências da segunda, ao mostrar a sororidade entre as amigas. Essas reações contra a difamação de Lígia por parte do ex-marido estão inseridas em **Sororidade**.

Lígia nos remete ao conceito de sororidade por estar alicerçada em mulheres que a incentivem a realizar seus sonhos e a autodeterminar suas escolhas a fim de reconstruir suas feminilidades de modo alternativo ao estereótipo da rainha do lar (RÍOS, 2012; LEAL, 2019). Esses aspectos morais, sentidos nas assimetrias entre as mulheres, ampliam a concepção de empatia, além disso possibilitam que um indivíduo se coloque no lugar de outro, mantendo o respeito à liberdade nas sociedades democráticas.

A sororidade e o empoderamento são contrários às representações conservadoras e hierárquicas e estão ancorados nas práticas dos feminismos da quarta onda. Essa emancipação das mulheres é resgatada dos feminismos anteriores e evoca a elaboração de estratégias contra as discriminações e as violências sofridas a partir de diversos marcadores sociais, como o enfrentamento de políticas antifeministas (BECKER; BARBOSA, 2016; RÍOS, 2012; SANTOS, 2018).

Em regimes democráticos, são inconcebíveis os atos de violência psicológica, física e/ou moral contra um indivíduo. Próxima às ideias liberais de Mill (1859), a autonomia das feminidades depende de que a liberdade seja garantida pela lei, como argumenta Flávia Biroli (2011). As práticas autônomas liberais indicam conflitos entre as liberdades individuais e as regulações do Estado, e, ao mesmo tempo, as coações de juízos alheios nas sociedades, como no caso da difamação de Lígia pelo ex-marido, a qual foi motivada por ela ser cantora.

Em prol da sororidade e do apoio a outras mulheres, em período posterior ao retratado pela série, em 1981, surgiram as organizações, como SOS Mulher e, em

1985, criou-se uma delegacia específica para atender mulheres que sofreram violência, a Delegacia da Mulher (TELES, 1999). A partir dos anos de 1990, em decorrência da instituição da Constituição brasileira de 1988, aumentaram as iniciativas de enfrentamento à violência contra a mulher na extensão de cidadania às mulheres vítimas de maridos algozes. Uma das principais conquistas foram as Delegacias Especiais da Mulher e a Lei Maria da Penha, Lei n. 11.340, de 7 de agosto de 2006 (PINTO, 2010). Portanto, a partir das mudanças nas formações das famílias e no Estado (LOURO, 1995; ROSE, 1998), foram desenvolvidas políticas públicas para promover o respeito às sexualidades, favorecer o divórcio, instituir as pensões e combater ou criminalizar a violência (GIDDENS, 2001).

Antes desse período, as mulheres que se posicionavam contra a submissão ao masculino enfrentavam a violência doméstica e não eram apoiadas na mídia para combater ou incriminar seus agressores no Brasil. Nos jornais, a violência sexual, promovida também dentro do ambiente familiar, era retratada como uma atitude de tarados, psiquiátricos, contra mulheres que frequentavam lugares inadequados, a fim de culpabilizar as vítimas pelos crimes. Para Araújo (2015), a violência era considerada legítima quando era justificada pela defesa da honra do homem.

Entretanto, crimes foram denunciados nos jornais, como o julgamento de Doca Street no Rio de Janeiro. Em 1976, ele matou a socialite Ângela Diniz e, pela desaprovação da sociedade, o criminoso foi condenado em um segundo julgamento. Depois de *Malu Mulher*, na década de 1990, destacaram-se artefatos culturais, como *Um Céu de Estrelas*, de 1996, os quais discutiam a violência contra a mulher e as relações profissionais depois da entrada da mulher no mercado de trabalho.

Outra constatação é que, entre os programas estudados, mesmo após o movimento feminista de segunda e quarta onda, a temática das violências sofridas pelas mulheres não é estável e circula entre permanências e rupturas (RAMOS, 2016). Alguns temas eram novos nos anos de 1970, por exemplo, em *Malu Mulher*, quando a série trata sobre o divórcio e sobre o aborto como uma escolha individual dentro da liberdade do indivíduo sobre seu corpo, bem como quando trabalha-se a questão da violência doméstica (SÁ, 2011; FOURQUIM, 2008).

Ainda, semelhante à pesquisa sobre *Orange in the New Black* (LAHNI; AUAD, 2018), acreditamos que a série *Coisa mais Linda* veicula feminilidades alternativas

aos estereótipos de gênero. Assim, mesmo que os relacionamentos amorosos façam parte da trama, pautas feministas, de diferentes ondas dos feminismos, são abordadas na obra.

A seguir, apresentamos as Considerações Finais da pesquisa proposta tecendo possíveis resultados das representações sociais sobre as feminilidades das protagonistas da série.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As identidades de gênero e sexualidade se formam e se manifestam em diferentes campos simbólicos. Dentre esses campos simbólicos, os artefatos culturais midiáticos como cinema, revistas, novelas e séries destacam-se no contexto sócio-histórico desde a metade do século XX. Seleccionadas como objeto de estudo de nossa pesquisa, as séries produzidas e apresentadas pelos serviços de *streaming* destacam-se pela popularização e ampliação do uso da Internet pela população brasileira.

Ao finalizar nossa pesquisa sobre a série televisiva *Coisa mais Linda* produzida e apresentada pelo serviço de *streaming Netflix*, concluímos que as representações sociais sobre as feminilidades expressas pelas protagonistas – Malu, Adélia, Thereza e Lígia – durante as duas temporadas podem ser consideradas contraditórias, antagônicas e não-excludentes quanto às funções sociais das mulheres na sociedade brasileira. A convivência de representações sociais diversas e antagônicas nos levam a concluir também sobre a condição de polifasia cognitiva das quatro personagens em acordo com o referencial teórico adotado.

Esses resultados são convergentes com os de estudos anteriores sobre as representações de gênero e sexualidades presentes em artefatos culturais midiáticos, em especial na série televisivas analisada, *Coisa mais Linda* (GRECO; SOUZA; PEREIRA, 2020). Conforme pesquisas anteriores, ocorre uma pedagogia cultural, que (re)produz, veicula e legitima por meio de artefatos culturais representações sobre as feminilidades, as quais contribuem para a formação das identidades de gênero e sexualidade (GIROUX, 1995; KINCHELOE, 1997; STEINBERG, 1997; BRISOLLA, 2019; COSTA; WORTMANN; BONIN, 2015; TAVARES, 2018).

Entre as quatro protagonistas da série, encontramos representações sociais sobre as feminilidades como “moça de família” que remete à domesticidade do casamento e do lar, como também “brotos” que remetem a certa rebeldia contra os costumes e a moral dos anos 1950. De forma contraditória, as personagens

transitam entre o estereótipo da boa esposa, mãe cuidadora e confinada ao lar e a luta pelo divórcio, pelo direito a interrupção da gravidez e contra a violência doméstica. Essas lutas direcionam a busca pela liberdade no espaço privado e no público, características do feminismo radical desenvolvidos na quarta onda do feminismo.

Ao manter acriticamente os estereótipos de esposa e mãe, as protagonistas ressoam feminilidades despossuídas de seu próprio corpo e de seu prazer e, em algumas cenas, manifestam a objetificação da mulher pelo olhar masculino também estereotipado enquanto gênero. Ao participar criticamente das lutas para a superação desses estereótipos de gênero e sexualidade, as protagonistas da série *Coisa mais Linda* realizam movimentos de resistência significativos na constituição de novas formas de ser mulher e de ser homem almejados pelos diferentes feminismos. Parte importante da história das feminilidades, os movimentos feministas continuam a ampliar as representações sociais sobre as feminilidades e fazem circular novas formas de pensar, sentir e de experimentar ser mulher.

Emersas das verbalizações das quatro protagonistas da série, as duas categorias de representações sociais sobre as feminilidades que organizamos em nossa pesquisa – **Estereótipos de Gênero** e **Feminilidades Cidadãs** – descrevem o conjunto das manifestações plurais, contraditórias e polifásicas. A categoria **Estereótipos de Gênero** reuniu as representações sobre as feminilidades ancoradas no amor romântico e na dedicação à família como prioridade das protagonistas e que culmina na abdicação da carreira profissional e intelectual. Cristalizadas pelo pensamento judaico-cristão circulante e pelos valores burgueses liberais, esses estereótipos inferiorizam a mulher em sua relação com o homem. Ainda mais acentuados entre as mulheres negras, na sociedade brasileira, esses estereótipos associam à etnia e à cor da pele a inferioridade intelectual, escolar e trabalhos de baixo valor social e salarial.

A segunda categoria, **Feminilidades Cidadãs**, reúne as representações sociais sobre as feminilidades ancoradas em ideais liberais, como a participação das mulheres dos espaços públicos, autonomia de pensamentos, opiniões e liberdade de comportamento. No âmbito dessa feminilidade, aparece a sedutora que usa sua beleza e seu corpo para a conquista do homem e a mulher independente financeira

e sexualmente. Essas feminilidades são consideradas resistentes aos estereótipos da mulher esposa e mãe por se apresentarem como formas alternativas de viver.

A análise dessas categorias permitiu-nos observar as oscilações das representações sociais sobre as feminilidades das quatro protagonistas ao longo das duas temporadas da série. Se recorrermos ao referencial teórico adotado em nossa pesquisa, explicamos essas oscilações como movimentos internos da estrutura de suas representações sociais. Nossa hipótese é de que tais oscilações expressa a localização de elementos de suas representações sociais sobre as feminilidades em seu núcleo central e de outros elementos em sistema periférico. Entre as quatro protagonistas, ao levar em consideração o contexto sócio-histórico que a série *Coisa mais Linda* busca compor, supomos que a representação social sobre a feminilidade ancorada na mulher esposa e mãe constitui-se um elemento de seu núcleo central e, portanto, cristalizada e mais consistente; enquanto as outras formas de ser mulher expressas pelas personagens alternativas a essa feminilidade constituem elementos de seu sistema periférico e, por conseguinte, mais fluído e inconstante.

A protagonista Malu, por exemplo, entre as duas temporadas orbitou entre representações sociais sobre as feminilidades ancoradas em elementos como **Recato e Amor Romântico** (quando aceita o ex-marido em sua vida pessoal e profissional), **Autonomia e Independência** (ao estabelecer uma sociedade comercial com Adélia) e **Descobertas da Sexualidade** (ao se relacionar com dois homens ao mesmo tempo); assim como entre **Sororidade** (ao apoiar a feminista Thereza em seu estilo de vida) e **Antissororidade** (ao desistir, por um instante, do clube de música).

A protagonista Adélia, no início da série, objetiva representações sociais sobre as feminilidades ancoradas em **Chefe de Família** (ao sustentar sozinha sua filha como doméstica e morar na favela) e desloca-se para uma mulher com **Autonomia e Independência** (quando assume a sociedade do clube de música); transita entre **Antissororidade** (ao ser humilhada pela empregadora) e **Sororidade** (ao receber o suporte de Malu para modificar a sua vida profissional); atravessa elementos das feminilidades como **Descobertas da Sexualidade** (ao não desejar casar-se e sustentar a família) e **Recato e Amor Romântico** (ao se casar com o amor de sua juventude e pai biológico da sua prole).

A personagem Thereza orbita entre representações sociais ancoradas em elementos como **Recato e Amor Romântico** (no estereótipo da rainha do lar ao abandonar o cargo de editora chefe da revista *Ângela*) e **Autonomia e Independência** (ao manter-se independente financeiramente em várias profissões e ao iniciar uma nova carreira como radialista); oscila entre **Sororidade** (ao apoiar a ampliação das feminilidades de Malu) e **Antissororidade** (por não ajudar Lígia a interromper uma gravidez indesejada), bem como entre **Descobertas da Sexualidade** (quando manifestou relacionamentos amorosos e sexuais fugazes dentro do casamento aberto) e **Recato e Amor Romântico** (ao se decepcionar-se com o fim da relação conjugal).

Lígia, quarta protagonista, objetiva representações sociais sobre as feminilidades ancoradas em elementos como **Recato e Amor Romântico** (no estereótipo de rainha do lar ao aguentar as violências do marido), **Autonomia e Independência** (ao separar-se, seguir seu sonho de cantora) e **Descobertas da Sexualidade** (após o divórcio, para iniciar um novo relacionamento sem compromisso); oscila entre **Sororidade** (ao ser apoiada por Malu em sua juventude) e **Antissororidade** (quando não é amparada pela sogra ao romper com o casamento abusivo).

Esses resultados nos levam a afirmar que as representações sociais objetivadas pelas protagonistas sobre as feminilidades evidenciam o quanto artefatos culturais midiáticos como a série *Coisa mais Linda* reproduzem, produzem e disseminam significados que, ao mesmo tempo, reforçam estereótipos e abrem possibilidades para novas feminilidades. Apesar de circularem estereótipos e preconceitos que reforçam a subordinação das mulheres a um sistema social patriarcal e sexista, a série também propaga representações sociais que problematizam essas condições de experiência. Consideramos exemplos disso, o protagonismo de Malu como proprietária e administradora do clube de música *Coisa mais Linda*; o de Thereza em uma relação extraconjugal e homossexual; o de Adélia como mãe solteira e administradora da família; e o de Lígia para o rompimento de um casamento violento e abusivo.

Após análise das representações sociais sobre as feminilidades manifestadas pelas quatro protagonistas na série *Coisa mais Linda* também concluímos que,

enquanto artefato cultural, a série ensina valores, saberes, atitudes e comportamentos que permitem aos que a assistem, sejam mulheres ou não, a problematizarem suas próprias identidades de gênero e sexualidade. Por meio da veiculação dessas representações, a série produz, veicula, legitima e problematiza representações sociais sobre as feminilidades de seu público.

Como consequência dessas considerações, reconhecemos como pertinente refletir sobre as possibilidades educativas do uso da série *Coisa mais Linda* como cultura visual no ambiente escolar. Enquanto artefato cultural midiático, a série oportuniza condições relevantes de problematização das identidades de gênero e sexualidade de meninas, adolescentes e mulheres. As representações sociais sobre as feminilidades que circulam na série apresentam o potencial pedagógico significativo de discutir as feminilidades vigentes entre as estudantes e no meio social.

Entre essas possibilidades, sugerimos o uso das personagens e situações da série *Coisa mais Linda* para a discussão de estereótipos e preconceitos de etnia, gênero e sexualidade em diferentes processos históricos. Aborto, casamento, divórcio, violência doméstica e as relações entre a mulher e a mídia, além da formação familiar são temáticas que podem ser discutidas por meio da exibição de cenas da série.

A busca pelo respeito às escolhas e às vivências das feminilidades por parte de cada menina e de cada mulher constitui-se a base de uma abordagem pedagógica da série. Como outros artefatos culturais midiáticos, as séries televisivas se constituem produtores e difusores de estereótipos e preconceitos, mas também de resistência contra esses mesmos conceitos se acompanhados de uma abordagem teórica e crítica desse material imagético. Entre essas abordagens e tratamento pedagógico de imagens, sugerimos o método de análise PROVOQUE – Problematizando Visualidades e Questionando Estereótipos –, composto por cinco etapas organizadas para orientar exercícios de investigação visual crítica e inventiva sistematizado por João Paulo Baliscai, participante de nosso grupo de pesquisa GEPAC-CNPq/UEM. Em seu método didático, organizado a partir de pesquisas anteriores sobre a Cultura Visual, é proposta a análise das imagens acompanhadas das falas e comportamentos das personagens.

Ao finalizar essa pesquisa e ao relacionar suas conclusões para a minha atuação profissional e pessoal, seus resultados foram sentidos, aprofundados e manifestados em diferentes contextos. Enquanto docente na graduação de História/UEM, a partir do conhecimento das estudantes sobre os conceitos de empoderamento e sororidade relativos ao feminismo da quarta onda, abordamos o processo histórico de lutas das mulheres por meio da série *Coisa mais Linda*.

A partir desse trabalho, foi gratificante constatar que esses temas circulam nas conversas informais, tanto das estudantes como de seus colegas, homens interessados na problemática social. Como docente na graduação de Artes Visuais/UEM, acrescentei ao conhecimento das acadêmicas a série e artistas feministas até a quarta onda do feminismo.

No Ensino Fundamental II, em uma escola privada, ao utilizar a série *Coisa mais Linda* para abordar os estereótipos e preconceitos raciais e de gênero, observei que tanto as meninas como os meninos identificaram-se com as protagonistas quanto à busca por vivências mais livres de sua sexualidade, entre outras decisões de ordem pessoal, familiar e profissional.

Esse conjunto de exemplos enfatizam a relevância do desenvolvimento de uma pedagogia do olhar que permita o acesso a representações sociais, além das circulantes nos artefatos culturais em um processo de formação das identidades de gênero e sexualidades como preconizado pela Base Nacional Comum Curricular (BNCC, 2017, p. 432) que, apesar dos limites culturais e morais presentes, sugere a discussão das “diversidades identitárias e seus significados históricos no início do século XXI, combatendo qualquer forma de preconceito e violência”. Consideramos essa lacuna política importante para /os profissionais da área da Educação discutirem temas ainda considerados delicados para a escola por parte da sociedade brasileira.

Por último, para futuras pesquisas acadêmicas deixamos algumas questões que ficaram em aberto em nossa tese, como as implicações das feminilidades objetivadas pelas protagonistas em suas relações com as masculinidades presentes na série. Indubitavelmente, novas formas de ser e viver as feminilidades no século XXI exigem, em contrapartida, novas formas de ser e viver as masculinidades em um movimento de ampliação recíproco dessas identidades de gênero e sexualidade.

REFERÊNCIAS

ABRIC, J. A abordagem estrutural das representações sociais. In: MOREIRA, A. S. P; OLIVEIRA, D. C. de (org.). **Estudos interdisciplinares de representação social**. Goiânia: AB, 1998. p.27-38.

ADICHIE, A. N. **Sejamos todas feministas**. Tradução Christina Baum. 11. reim. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ALBUQUERQUE, R. A.; LIMA, A. F. Tráfico de mulheres e direitos humanos: análise dos discursos veiculados na telenovela 'Salve Jorge'. **Psicologia em Revista** (online), v. 23, p. 81-105, 2017.

ALMEIDA, H. B. Educação do corpo: o seriado Mulher e a promoção de mensagens médicas. **Revista Estudos Feministas**, UFSC, Florianópolis, v. 25, p. 315-335, 2017.

ALVES, B. M.; PITANGUY, J. **O que é feminismo?** São Paulo: Brasiliense, 1991.

ALVES, I. I. D. Representações de mulheres em *sitcoms*: neoconservadorismo (mulheres em séries, 19). In: SOUZA, M. F. de L.; BONETTI, A. de L. (org.). **Gênero, mulheres e feminismos**, Salvador: EDUFBA/NEIM, 2017, v. 1, p. 237-258. (Coleção Bahianas, 14).

ALVES-MAZZOTTI, A. J. Repensando algumas questões sobre o trabalho infanto-juvenil. **Revista Brasileira de Educação**, Campinas, v.19, p.87-98, 2002.

ANDRADE, Danubia; FARIA, M. C. B. Representação da identidade negra na telenovela brasileira. **E-Compós**, Brasília, v. 9, p. 28, 2007.

ARAÚJO, K. de T. **Representações sociais de estudantes do ensino médio sobre a prática do futebol por mulheres**: intersecções entre gênero, corpo e sexualidade. 218 f. 2015. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá - PR, 2015.

ARAÚJO, M. G. de. **Representações do feminino no cinema brasileiro de ficção**: Mar de rosas, Um céu de estrelas e Trabalhar cansa. 91 f. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2018.

ARRUDA, A. Teoria das representações sociais e teorias de gênero. **Caderno de Pesquisa**, Fundação Carlos Chagas, Campinas, n. 117, p.127-147, 2002.

BADINTER, E. **Um amor conquistado**: o mito do amor materno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BALISCEI, João Paulo. Vilões, heróis e coadjuvantes: um estudo sobre masculinidades, ensino de arte e pedagogias Disney. 260 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Maringá. Orientadora: Geiva Carolina Calsa. Maringá, 2018.

BALBINO, Jéfferson. A representação do empoderamento feminino na teledramaturgia brasileira. **La ventana**, Guadalajara, v. 6, n. 54, p. 326-361, 2021.

BARBOSA, G. G.; RABAÇA, C. A. **Dicionário de comunicação**. 2. ed. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BASSANEZI, C. Mulheres dos anos dourados. In: DEL PRIORE, M. (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997. p. 607-639.

BEAUVOIR, S. de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Círculo do Livro, 1949.

BEAUVOIR, S. de. **A convidada**. Tradução Víttor Ramos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1949.

BECKER, M. R.; BARBOSA, C. M. Sororidade em Marcela Lagarde y de los Ríos e experiências de vida e formação em Marie-Christine Josso e algumas reflexões sobre o saber fazer-pensar nas ciências humanas. **Coisas de Gênero**, São Leopoldo, v.2. n.2, p.243-256, 2016.

BIROLI, Flávia. Mídia, tipificação e exercícios de poder: a reprodução dos estereótipos no discurso jornalístico. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n. 6, p. 71-98, dez. 2011.

BLAY, E. A; AVELAR, L. (org.). **50 anos de feminismo**: Argentina, Brasil e Chile, a construção de mulheres como atores políticos e demográficos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, FAPESP, 2017.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil: promulgada em 05 de outubro de 1988. Brasília. 2010.

BRASIL. Base Nacional Comum Curricular. 2017. Disponível em: <https://basenacionalcomum.mec.gov.br/abase/>. Acesso em: 20 dez. 2021

BRISOLLA, M. R. S. **De menina a mulher**: imagens publicitárias, representações e pedagogias culturais. 258f. 2019. Tese (Doutorado em Arte) - Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2019.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução Renato Aguiar. 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CANDIDO, Marcia Rangel; FERES JÚNIOR, João. Representação e estereótipos de mulheres negras no cinema brasileiro. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 27, n. 2, 2019.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 117-132, 2003.

CASTILHO, Fernanda. Relações de Gênero na Ficção Televisiva Ibero-Americana. **Comunicação e Educação**, USP, v. 20, p. 143, 2015.

CASTELLANO, M.; MEIMARIDIS, M. “Mulheres difíceis”: A anti-heroína na ficção seriada televisiva americana. **Revista Famecos**, UFRGS, v. 25, n. 1, 2018.

CAVALCANTI, Gêsa; FERREIRA, Vinicius. Visibilidade Gay em Malhação Vidas Brasileiras: dispositivo pedagógico da diferença e recepção da trama. INTERCOM, Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2020.

CEDRONI, G. Saiba como é trabalhar para a *Netflix* com o criador de *Coisa mais Linda*. [entrevista cedida a] Krishna Mahon, **Canal Imprensa Mahon**, jun. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3tVvhKh5Tcs>. Acesso em: 23 fev. 2022.

COISA mais linda. Produção: Beto Gauss. Francesco Civita. Direção: Caito Ortiz, Hugo Prata, Julia Rezende. Brasil: Netflix, 2019. *online*, son., color, primeira temporada.

COISA mais linda. Produção: Beto Gauss. Francesco Civita. Direção: Caito Ortiz, Hugo Prata, Julia Rezende. Brasil: Netflix, 2020. *online*, son., color, segunda temporada.

COMIOTTO, A. B.; GUIZZO, B. S. Representações femininas na série *Game of Thrones*: uma análise da personagem Arya Strak. In: COLÓQUIO ULBRA DE EXTENSÃO PESQUISA E ENSINO, 2., 2016, Canoas, RS, **Anais...** Canoas: ULBRA, 2016.

CONNELL, R. W.; MESSERSCHMIDT, J. W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Revista Estudos feministas**, Florianópolis, n.21, v.1, jan./abr., 2013.

CONNELL, R. W. Políticas da masculinidade. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v.20, n.2, jul./dez.,1995.

CORBIN, Alain. A relação íntima ou os prazeres da troca. PERROT, Michelle (org.). História da vida privada 4: da Revolução Francesa à primeira guerra. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cia das Letras, 2001 p.503-562.

CORRÊA, Mariza. Sobre a Invenção da Mulata. **Cadernos Pagu**, São Paulo, vol. 6, n. 7, p. 35-50, 1996.

COSTA, S. G. Movimentos feministas, feminismos. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 12, p. 23-36, jan. 2004.

COUTO, P. R. D.; RIBEIRO, J. L. Identidade e representação da mulher na série *Game of Thrones*: uma análise da personagem Cersei Lannister. In: CONGRESSO LATINO AMERICANO DE INVESTIGADORES DE LA COMUNICACIÓN, 12., 2017, Lima, Peru. **Anais...** Lima, PUCP, 2017.

CRANE, D. **Moda e seu papel social**: classe, gênero e identidades das roupas. São Paulo: SENAC, 2008.

CUNHA, P. R. F. **American way of life**: representação e consume de um estilo de vida modelar no cinema norte-americano dos anos 1950. 247 f. 2017. Tese (Doutorado em Comunicação e Práticas de Consumo) - Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, 2017.

DANTAS, S. G. **Geração femininas em (re)construção**: o discurso da série televisiva 3 Teresas. 330 f. 2018. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

DE CARLI, A. M. S. **O corpo no cinema**: variações do feminino. 234 f. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica, PUC, São Paulo, 2007.

DELAPLACE, A. J. **Entre espelhos partidos**: significações da *femme fatale* em três filmes estrelados por Rita Hayworth na década de 40. 132 f. 2015. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, UNIFESP, Guarulhos, 2015.

DEL PRIORE, M. **A mulher na história do Brasil**. 4 ed. São Paulo: Contexto, 1994.

DIAS, R. **Introdução à sociologia**. 2. ed. São Paulo: Pearson, 2010.

ENGEL, M. Psiquiatria e feminilidade. In: DEL PRIORE, M. (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2015.

ENGELS, F. **A origem da família, da propriedade e do Estado**. São Paulo, Boitempo, 2019.

ESCOSTEGUY, A. C. D. Apontamentos sobre a formação de uma crítica feminista de mídia no Brasil. In: BIANCHI, G.; WOITOWICZ, K. J.; ROCHA, P. M. (rg.). **Gênero, mídia & lutas sociais**: percepções críticas e experiências emancipatórias. Ponta Grossa: Ed. UEPG, 2018.

FARR, R. Representações sociais: a teoria e sua história. In: JOVCHELOVITCH, S.; GUARESCHI, P. (org.). **Textos em representações sociais**. Petrópolis: Vozes, 1994, p.31-59.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 12. ed., 1. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

FEITAL, Y.; WINTER, Y.; SOUZA, F.; MACHADO, F. V. *The Handmaid's Tale*: a representação a mulher na série e a proximidade com a realidade brasileira. In: INTERCOM, SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO, CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 23., 2018. **Anais...** Belo Horizonte, MG, jun., 2018.

FERNANDES, W. R.; SIQUEIRA, V. H. F. O cinema como pedagogia cultural: significações por mulheres idosas. **Revista Estudos Feministas**, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, v. 18, p. 101-119, 2010.

FERREIRA, T. Professores/as de teatro e dança brasileiros/as como espectadores/as. 301 f. 2017. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

FIGUEIRÓ, Mary Neide Damico. **Educação sexual**: retomando uma proposta, um desafio. 3. ed. Londrina: Eduel, 2010.

FIRESTONE, S. **A dialética do sexo**: um estudo da revolução feminista. Rio de Janeiro: Labor do Brasil, 1976.

FISCHER, R. M. B. Mídia e educação da mulher: uma discussão teórica sobre modos de enunciar o feminino na TV. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v.9, n.2, p.586-599. 2001.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. 13 ed. Tradução Maria Thereza da Cosa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2010.

FRANÇA, F. F. Representações sociais de gênero e sexualidade na escola: diálogo com educadoras. 186 f. 2004. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Estadual de Maringá, Maringá - PR, 2014.

FRANCO, R. F. L.L. O vestuário como cultura material: costurando a memória e a construção de si das mulheres em Maringá. 2014. 119 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Estadual de Maringá, Maringá - PR, 2014.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 59. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 52. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

FRIEDAN, B. **A mística feminina**. Petrópolis: Vozes, 1971.

FRIEDRICH, F. **As mulheres da sitcom**: uma análise da representatividade das protagonistas nas telas. 265 f. 2010. Tese (Doutorado em Literatura) - Centro de

Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

FRIEDRICH, F. As mulheres seriadas: uma breve análise sobre as protagonistas femininas nas séries brasileiras de comédia. In: SOCIEDADE BRASILEIRA DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, INTERCOM, CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 38., 2015. Rio de Janeiro, RJ, **Anais...** Rio de Janeiro, RJ, 2015.

FRIEDRICH, F. **Uma série de mulheres engraçadas**: as protagonistas das *sitcoms* em 70 anos de mudanças dentro e fora das telas. Rio de Janeiro: Gramma, 2018.

FRIEDERICH, M. C. Quanto mais quente melhor: corpos femininos nas telas do cinema. 207 f. 2015. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

FURQUIM, F. **As maravilhosas mulheres das séries de TV**. São Paulo: Panda Books, 2008.

GIDDENS, A. **Sociologia**. São Paulo: Artmed, 2001.

GIROUX, H. A. Praticando estudos culturais nas faculdades de educação. In: SILVA, Tomaz T. (org.). **Alienígenas na sala de aula**: uma introdução aos estudos culturais em educação. Petrópolis: Vozes, 1995. p.85-103.

GOMES, A. L. C. A constituição de mulher no seriado *The Good Wife*: dialogia no seriado e na fanfic. 256 f. 2015. Dissertação (Mestrado em Ciência, Tecnologia e Sociedade) - Programa de Pós-Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade, Universidade Federal de São Carlos, UFSCAR, São Carlos, 2015.

GOMES, C.; SORJ, B. Corpo, geração e identidade: a Marcha das vadias no Brasil. **Soc. Estado**. Brasília, v. 29, n. 2, p. 433-447, ago. 2014.

GONÇALO JUNIOR. **Alceu Penna e as garotas do Brasil**. São Paulo: Manole, 2010.

GONÇALVES, L. A. O. Preconceitos, estereótipos e resistências do dia-a-dia. In: GARCIA, R. L; ZACCUR, E. (org.). **Cotidiano e diferentes saberes**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. p.131-150.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: SILVA, L. A. *et al.* Movimentos sociais urbanos, minorias e outros estudos, **Ciências Sociais Hoje**, Brasília, ANPOCS, n. 2, 1983. p. 223-244.

GRECO, C.; SOUZA, G.; PEREIRA, S. Luci. Consumo midiático, localismos e cosmopolitismos: a série brasileira *Coisa mais Linda*. **Lumina**, v. 14, n. 1, p. 156–173, 2020.

GREGOLIN, M. R. F. V. Análise do discurso e mídia: a (re)produção de identidades. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 04, p. 12-26, 2007.

GUARESCHI, P. A.; BIZ, O. **Mídia, educação e cidadania**: para uma leitura crítica da mídia. 2 ed. Porto Alegre: Evangraf, 2017.

GUARESCHI, P. A. Representações sociais, mídia e movimentos Sociais. In: GUARESCHI, P. A.; HERNANDEZ, A.; CÁRDENAS, M. (org.). **Representações sociais em movimento**: psicologia do ativismo político. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010, p. 77-93.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAMBURGER, E. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, L. M. (org.). **História da vida privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HARUMI, P.; MEDEIROS V. **Guia das séries**. São Paulo: Évora, 2014.

HOLLANDA, H. B. de. **Explosão feminista**: arte, cultura, política e universidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HUNT, L. **A invenção dos direitos humanos**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

JOVCHELOVITCH, Sandra. Psicologia social, saber, comunidade e cultura. **Psicologia & Sociedade**, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 20-31, ago. 2004.

JOVCHELOVITCH, Sandra. **Os contextos do saber**: representações, comunidade e cultura. 2ª Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

JANZEN, S. O. de A. História, cultura, gênero e poder: representações sociais em movimento no seriado de TV Homeland (2001-2013). 182 f. 2016. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2016.

JODELET, D. **Representações sociais e mundos de vida**. Curitiba: Pucpress; Fundação Carlos Chagas, 2018.

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

KELLNER, D. **A cultura da mídia**: estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KINCHELOE, J. L. McDonald's, poder e criança: *Ronald McDonald faz tudo por você*. In: SILVA, L. H. da; AZEVEDO, J. C. de; SANTOS, E. S. dos (org.). **Identidade social e a construção do conhecimento**. Porto Alegre: SMED, 1997.

KURTZ, Adriana Schryver; MARSIGLIA, F. O 'B' Invisível: apagamento bissexual e bifobia na série televisiva *Glee*. In: 43 INTERCOM - Congresso Brasileiro de Comunicação, 2020, Virtual. **Anais...**, GP Ficção Seriada, 2020.

LAHNI, C. R.; AUAD, D. Feminismos e direito à comunicação: lésbicas, bissexuais e transexuais em série. **Laplage em Revista**, Sorocaba, v.4, n.1, p.92-108, jan./ abr., 2018.

LAHNI, C. R.; DORNELLAS, R. C.; AUAD, D. Lésbicas, bissexuais, transexuais e negras na prisão: direito à comunicação e feminismo interseccional, em uma análise de *Orange is the new black*. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 11., 2017, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: UFSC, 2017.

LEAL, T. A invenção da sororidade: sentimentos morais, feminismo e mídia. 2019. 261f. Tese (doutorado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

LEAL, T. A mulher poderosa: construções da vida bem-sucedida feminina no jornalismo brasileiro. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura.) - Escola de Comunicação, UFRJ, 2015.

LISITA, Ana Carolina Rocha. **Quando crescer quero ser princesa**: um estudo de representações fílmicas de gênero feminino sob a perspectiva da educação da

cultura visual. 2018. 156 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

LOURO, G. L. Gênero, história e educação: construção e reconstrução. **Educação & Realidade**, v. 20, n.2, 101-132. jul./dez. 1997.

LOURO, G. L. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. 16 ed. 3ª reim. Petrópolis RJ: Vozes, 2016.

MACHADO, C. S.; FONSECA, M. J. S. Representações do gênero feminino nos filmes mais vistos nos cinemas brasileiros em 2015: quando a representatividade pode levar ao empoderamento. **Revista Communitas**, Porto Alegre, v. 2, n.3, p. 138-57, 2018.

MACHADO, J. O. da M. Mulher Maravilha (2017): Um filme de Segunda Guerra Mundial ambientado na Primeira Guerra Mundial. **Literatura e Autoritarismo**, n. 24, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/44358>. Acesso em: 23 fev. 2022.

MACHADO, L. M. M. E a mídia criou a mulher: como a TV e o cinema constroem o sistema de sexo/gênero. 244 f. 2006. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília – DF, 2006.

MATOS, Maria Izilda; BORELLI, Andrea. Espaço feminino no mercado produtivo. In: MUNERATO, E.; OLIVEIRA, Maria H. D. **As musas da matinê**. Rio de Janeiro: RioArte, 1982.

McCANN, H. *et al.* **O livro do feminismo**. Tradução Ana Rodrigues. Rio de Janeiro: Globo livros, 2019.

McCRACKEN, G. **Cultura & consumo II**: mercados, significados e gerenciamento de marcas. Tradução Ana Carolina Balthazar. São Paulo: Mauad, 2012.

McLAREN, M. **Foucault, feminismo e subjetividade**. São Paulo: Intermeios, 2016.

MARKOVÁ, Ivana. A fabricação da teoria de representações sociais. **Cadernos de Pesquisa**, online, 2017, v. 47, n. p. 358-375.

MATOS, M. Movimento e teoria feminista: é possível reconstruir a teoria feminista a partir do sul global? **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, v. 18, n. 36, p. 67-92, jun. 2010.

MESSA, M. As mulheres só querem ser salvas: *Sex and the city* e o pós-feminismo. 138 f. 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

MEYER, D. E. Gênero e educação: teoria e política. In: LOURO, G. L.; NECKEL, J. F.; GOELLNER, S. **Corpo, gênero e sexualidade**: um debate contemporâneo na educação. Petrópolis: Vozes, v. 9, p. 27, 2003.

MIGUEL, L. F.; BIROLI, F. **Feminismo e política**: uma introdução. São Paulo: Boitempo, 2014.

MILLET, K. **Sexual politics**. Chicago: University of Illinois Press, 2000.

MORAES, Maria Lygia Quartim de. Brasileiras: cidadania no feminismo. In: Pinsky, Jaime; Pinsky, Carla Bassanezi (org.). **História da cidadania**. São Paulo: Contexto, 2003.

MORAES, L. Q. de. **Vinte anos de feminismo**. Tese (Livre docência) - Departamento de Sociologia, IFCH/Unicamp, Campinas, 1997.

MORAES, R. Análise de conteúdo. **Revista Educação**, Porto Alegre, v. 22, n. 37, p. 7-32, 1999.

MOSCOVICI, S. **Representações sociais**: investigações em psicologia social. 3. ed. Petrópolis - RJ: Vozes, 2011.

MOSCOVICI, S. **A Representação social da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978

MOSCOVICI, S. **A psicanálise sua imagem e seu público**. São Paulo: Vozes, 2012.

MOUTINHO, M. R.; VALENÇA, M. T. **A moda no século XX**. Rio de Janeiro: Senac, 2000.

MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo (1975). In: Xavier, I. (org.). **A experiência do cinema**. 4º ed. Rio de Janeiro: Edições Graal Embrafilme, 1983.

NEPOMUCENO, Bebel. Protagonismo ignorado. In: PEDRO, Joanna Maria; PINSKY, Carla B. (org.) **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2013.

NEPOMUCENO, Bebel. Mulheres Negras: Protagonismo Ignorado. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. **Nova História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012.

NOGUEIRA, Marco Aurélio. **As desventuras do liberalismo**: Joaquim Nabuco, a Monarquia e a República. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

NOVAES, C.C. Pedagogia do olhar: a potência comparativa no diálogo cinema, literatura e cultura audiovisual. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 15, n.22, p.67-88.

OSTERMANN, N. W. **Filmes contam História**. 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 2003.

PÁTARO, R. **Entre educar e ensinar**: complexidade e Representações Docentes sobre os Objetivos da Escola. 2015. 198f. Doutorado (Doutorado em Educação). Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2015.

PATEMAN, Carole. **Participação e teoria democrática**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de televisão**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva Alegre: Sulina, 2013.

PEDRO, J. M. **Mulheres honestas e mulheres faladas**: uma questão de classe. Florianópolis: Editora da UFSC, 1994. p.144-145.

PENNA, G. O. Alceu Penna: moda, corpo e emancipação feminina (1928-1967). Dissertação (Mestrado em Moda, Cultura e Arte). 165 f. 2007. Centro Universitário Senac, São Paulo, 2007.

PEREIRA, G. da C. As representações do gênero feminino no seriado televisivo A grande família: uma análise crítica do discurso imagético-verbal. 155 f. 2014. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-graduação em Linguística, Fortaleza, CE, 2014.

PIMENTEL, Naiana Lopes. Entre guerreiras e rainhas: representação feminina na série *Game of Thrones*. **Caminhos da educação**: diálogos, culturas e diversidades, v. 1, p. 87-101, 2020.

PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. Mulheres: igualdade e especificidade. In: PINSKY, Jaime; PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **História da cidadania**. São Paulo: Contexto, 2015.

PERROT, M. Outrora, em outro lugar. PERROT, Michelle (org.). **História da vida privada 4**: da Revolução Francesa à primeira guerra. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cia das Letras, 2001.p. 17-20.

PINSKY, J.; PINSKY, C. B. **História da cidadania**. São Paulo: Contexto, 2003.

PINSKY, C. B. Imagens e representações 2: a era dos modelos flexíveis. In: PINSKY, C. B.; PEDRO, J. M. (org.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2003, p. 513-543.

PINTO, C. R. J. Feminismo, História e poder. **Revista Sociol. Polít.**, Curitiba, v. 18, n. 36, p. 15-23, jun. 2010.

PINTO, C. R. J. **Uma história do feminismo no Brasil**. Fundação Perseu Abramo: São Paulo, 2003.

PRÁ, J. R.; SANTOS, T. C. B. O movimento feminista: lutas, conquistas e reivindicações. In: GUARESCHI, P; HERNANDEZ, A.; CÁRDENAS, M. (org.). **Representações sociais em movimento**: psicologia do ativismo político. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

PRADO, L. A; BRAGA, J. **História da moda no Brasil**: das influências às autorreferências. São Paulo: Disal Editora, 2011.

RABENHORST, E. R.; CAMARGO, R, P. do A. (Re)presentar: contribuições das teorias feministas à noção das teorias feministas à noção da representação. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 21, n.3, set./dez. 2013.

RAGO, M. A mulher na historiografia brasileira. In: SILVA, Z. L. (org.). **Cultura Histórica em debate**. São Paulo: UNESP, 1994.

RAMOS, D. G. Entregêneros: representações do feminino na teledramaturgia brasileira. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais). 334 f. 2016. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 2016.

REICHMANN, B. T. "Tá difícil competir": adaptação da trilogia de Michael Dobbs, *House of Cards*, pela BBC e pela Netflix. **Ilha Desterro**, Florianópolis, v. 72, n. 1, p. 213-234, abr., 2019.

REIS, T. B. A mulher e o cinema: representação feminina no mercado cinematográfico brasileiro. 2017. 128 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, 2017.

RÍOS, M. L y del los. **El feminismo en mi vida**: hitos, claves, y topías. Cidade do México: Instituto de las mujeres del Distrito Federal, 2012. Disponível em:<www.inmujeres.df.gob.mx>. Acesso em: 15 jul. 2020.

RONSINI, V. M. Telenovelas e a questão da feminilidade de classe. **Matrizes**, USP, São Paulo, v. 10, n.1, p. 45-60, 2016.

ROSE, N. Governando a alma: a formação do eu privado. In: SILVA, T. T. da (org.). **Liberdades reguladas**: a pedagogia construtivista e outras formas de governo do eu. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

ROSEMBERG, F. Mulheres educadas e a educação de mulheres. In: PINSKY, C. B; PEDRO, J. M. (org.). **Nova história das mulheres no Brasil**. 1. Reim. São Paulo: Contexto, 2013.

ROSSI, T. C. Feminilidades e suas imagens em mídias digitais: questões para pensar gênero e visibilidade no século XX. **Tempo Social**, São Paulo, v. 29, p. 235, 2017.

SÁ, C. F. de. A mulher na ordem do dia: estudo de temas em *Malu Mulher* (1979/80) e *Mulher* (1998/1999). 239 f. 2001. Dissertação (Mestrado em Estudos Interdisciplinares sobre mulheres, gênero e feminismo) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre mulheres, gênero e feminismo, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, FFCH/UFBA, Salvador, 2011.

SAFFIOTI, H, I. B. **A mulher na sociedade de classes**. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

SANTOS, I. S. dos. Narrativas do empoderamento: um olhar à ficção de Paulina Chiziane. 105 f. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Recife, 2018.

SANTOS, L. Os seriados brasileiros, tentativas de apontar o lugar do gênero na produção televisual. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO, 26., Belo Horizonte, MG, set. 2003. **Anais...** Belo Horizonte, MG: INTERCOM, 2003.

SARMENTO, R. Das sufragistas às ativistas 2.0: feminismo, mídia e política no Brasil (1921 a 2016). 220 f. 2017. Tese (Doutorado em Ciências Políticas) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, 2017.

SARTI, C. A. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 12, n. 2, 2004.

SCHIEBINGER, L. **O feminismo mudou a ciência?** Tradução Raul Fiker. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

SCOTT, J. O gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v.20, n.2, jul./dez. 1995. p.71-99.

SZEZECINSKI, A. C.; ALMEIDA, G. M. R. A agenda da diversidade na cultura pop: o apelo feminista das séries televisivas *Supergirl* e *Agente Carter*. **Revista Geminis**, UFSCAR, São Carlos, v. 9, n.1, p. 93-110, 2018.

SILVA, A. C. N.; PASSOS, L. da S. F.; FREITAS, R. O. A representatividade feminina em séries: uma breve análise sobre a personagem Miranda Bailey de *Greys Anatomy*. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 41., 2018, Joinville. **Anais...** Joinville, 2018.

SILVA, M. V. B. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 22., 2013, Salvador. **Anais...** Salvador: UFBA, 2013.

SILVA, N. de F. Dzi croquettes: invenções, experiências e práticas de si. Masculinidades e feminilidades vigiadas. 2017. 174 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SILVA, T. T. da. **Documentos de identidade**: uma introdução às teorias do currículo. 2 ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2010.

SILVERSTONE, R. **Por que estudar a mídia**. São Paulo: Loyola, 2014.

SPINK, M. J. P. O conceito de representação social na abordagem psicossocial. **Cad. Saúde Pública**. Rio de Janeiro, v. 9, n. 3, p. 300-308, jul./set. 1993.

SOIHET, R. Mulheres pobres e violência no Brasil Urbano. In: COSTA, A. A. A.; SARDENBERG, C. M. B. (org.). **Feminismo, ciência e tecnologia**. Salvador: REDOR/NEIN-FFCH/UFBA, 2002, p. 25-38.

SHOR, Ira; FREIRE, P. **Medo e Ousadia**: o cotidiano do professor. tradução de Adriana Lopez. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

STARLING, Heloisa Murgel; SCHWARCZ, Lilia. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

STEINBERG, S. R. Kindercultura: a construção da infância pelas grandes corporações. In: SILVA, L. H. da; AZEVEDO, J. C. de; SANTOS, E. S. dos (org.). **Identidade social e a construção do conhecimento**. Porto Alegre: SMED, 1997.

TAVARES, O. P. Feminilidade (im)possíveis em Malévola: uma abordagem de gênero. 105 f. 2018. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

TEIXEIRA, J. C.; CAPPELLE, M. C. A.; OLIVEIRA, M. L. S. Feministas? Não, femininas! Analisando visões sobre o feminismo no discurso de mulheres que vivenciaram o auge do movimento feminista brasileiro. **Revista Sociais e Humanas**, v. 25, p. 75-97, 2012.

TORISU, Bárbara, L. O espaço destinado às mulheres na telenovela *Orgulho e Paixão*. Intercom Nacional, 2019, Belém - PA. **Anais...** Intercom Nacional, 2019.

TEIXEIRA, I. S.; LISBOA FILHO, F. F. Representação feminina em *Friends*: uma análise da representação de Monica Geller. In: COMUNICAÇÃO AUDIOVISUAL DA INTERCOM JUNIOR, XIV JORNADA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM COMUNICAÇÃO, CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 41., 2018. Joinville, SC, **Anais...** Joinville, SC, 2018.

TELES, M. A. de A. **Breve história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

TELES, M. A. de A. Gênero, Direitos humanos e lutas sociais. In: BIANCHI, G.; WOITOWICZ, J.; ROCHA, P. M. (org.). **Gênero, mídia & lutas sociais**: percepções críticas e experiências emancipatórias. Ponta Grossa: Ed. UEPG, 2018.

TIBURI, M. **Feminismo em comum**: para todas, todes e todos. São Paulo: Rosa dos ventos, 2018.

THOMPSON, J. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. Petrópolis-RJ: Vozes, 2007.

TAVARES, O. P. Feminilidade (im)possíveis em Malévola: uma abordagem de gênero. 2018. 105 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

VARELA, N. **Feminismo para principiantes**. Barcelona, Espanha: Edicionesb, 2008.

VAGLIATI, A. C. Representações sociais de docentes sobre violência sexual contra meninas: uma experiência com círculos dialógicos. Maringá – PR., 2020. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Teoria e Prática da Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2020.

VALOURA, L de C. Paulo Freire, o educador brasileiro autor do termo empoderamento, em seu sentido transformador. In: SCHIAVO, M. (Ed.). **Residência Social**: um programa inovador da Comunicarte. Rio de Janeiro: Comunicarte, Otics Rio, 2006.

VLACIC, Marina; MENDONÇA, Fernanda; LISBOA FILHO, F. F. Identidades e representação feminina em *Coisa mais Linda*. In: INTERCOM, Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, 2019, Porto Alegre. Fluxos Comunicacionais e crise da democracia, 2019.

WOLF, N. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

WORTMANN, M. L; COSTA, M. V.; SILVEIRA, R. H. Sobre a emergência e a expansão dos Estudos Culturais em Educação no Brasil. **Educação**, PUCRS, Porto Alegre, v. 38, n. 1, p.32-48, jan./abr. 2015.

ZAPATER, Maíra. Coisa Mais Linda: uma legislação que não era ficção, **Justificando**, 2019. Disponível em: <http://www.justificando.com/2019/04/12/coisa-mais-linda-uma-legislacao-que-nao-era-ficcao>. Acesso em: 23 fev. 2022.

ANEXOS

ANEXO A – Resumo da primeira temporada

COISA MAIS LINDA: PRIMEIRA TEMPORADA/2019
<p>Episódio 1: Bem-vinda ao rio. Dirigido por: Caito Ortiz. Escrito por: Heather Roth. Duração: 56 min. Resumo: Depois que o marido desaparece, Maria Luiza se sente perdida e sozinha. Até que a cidade do Rio e o seu amor pela música a inspiram a recomeçar.</p>
<p>Episódio 2: Garotas não são bem-vindas. Dirigido por: Caito Ortiz. Escrito por: Patrícia Corso. Duração: 46 min. Resumo: Maria Luiza faz uma proposta a Adélia. Lígia redescobre sua paixão pelo canto. Thereza tenta convencer seu chefe a contratar uma segunda redatora.</p>
<p>Episódio 3: Águas de agosto. Dirigido por: Hugo Prata. Escrito por: Leonardo Moreira. Duração: 43 min. Resumo: A dívida de Pedro coloca sua esposa em apuros com um credor suspeito. Adélia tem uma conversa com Cap⁵ sobre Conceição. Malu se aproxima de Chico.</p>
<p>Episódio 4: As sonhadoras. Dirigido por: Julia Rezende. Escrito por: Luna Grimberg e Giuliano Cedroni. Duração: 40 min. Resumo: Uma conversa com a mãe inspira Malu a não desistir do clube e a pede perdão a Adélia. Thereza e Helô são advertidas no trabalho.</p>
<p>Episódio 5: Consequências. Dirigido por: Caito Ortiz. Roteirista: Patrícia Corso. Duração: 48 min. Resumo: Na abertura do clube, as palhaçadas de Chico ameaçam estragar a noite, e Nelson se aproxima de Adélia. No dia seguinte, Malu lê uma crítica sobre o clube.</p>

⁵ O resumo da série apresenta o nome Cap para designar o personagem Capitão.

Episódio 6: Desapego.**Dirigido por:** Julia Rezende.**Escrito por:** Heather Roth, Leonardo Moreira e Luna Grimberg.**Duração:** 43 min.**Resumo:** Adélia fala a verdade para Nelson. Lígia tem uma notícia surpreendente. Malu recebe um telefonema preocupante de sua mãe. Thereza começa um trabalho como editora-chefe.**Episódio 7: Fantasmas do natal passado.****Dirigido por:** Hugo Prata.**Escrito por:** Heather Roth.**Duração:** 34 min.**Resumo:** Coisa mais Linda comemora o ano novo com um convidado famoso. Nelson implora por um favor de Adélia. Lígia e Chico recebem uma oportunidade emocionante.Fonte: *Netflix* Brasil (2020)

ANEXO B – Resumo da segunda temporada

COISA MAIS LINDA: SEGUNDA TEMPORADA/2020**Episódio 1: Sobre Viver.****Dirigido por:** Caito Ortiz.**Escrito por:** Heather Roth.**Duração:** 56 min.**Resumo:** Muitas surpresas aguardam Malu - algumas boas, outras nem tanto. Thereza tenta conseguir um emprego no rádio.**Episódio 2: Compromissos.****Dirigido por:** Caito Ortiz.**Escrito por:** Patrícia Corso.**Duração:** 41 min.**Resumo:** Adélia se prepara para o casamento. Um amigo do Capitão desperta o interesse de Ivone. Malu recebe notícias preocupantes sobre a situação legal do Coisa mais Linda.**Episódio 3: Jeitinho Carioca.****Dirigido por:** Caito Ortiz.**Escrito por:** Mariana Tesch.**Duração:** 36 min.**Resumo:** Pedro enfrenta um problema no clube. Thereza e Nelson tem uma DR⁶. Adélia sente uma pontada na barriga.**Episódio 4: Só as mulheres.****Dirigido por:** Julia Rezende.**Escrito por:** Patrícia Corso.**Duração:** 48 min.**Resumo:** Malu planeja uma noite só para as mulheres no clube, mas um vereador cria problemas. Adélia revela um segredo sobre sua saúde para Nelson.**Episódio 5: Segunda Chance.****Dirigido por:** Julia Rezende.**Roteirista:** Mariana Tesch.**Duração:** 48 min.**Resumo:** Malu se surpreende com dois encontros. Ivone canta em um concurso no rádio. Adélia toma uma decisão difícil.**Episódio 6: Escolhas.****Dirigido por:** Julia Rezende.**Escrito por:** Heather Roth e Patrícia Corso.**Duração:** 56 min.**Resumo:** O julgamento de Augusto cria polêmica, Malu e Thereza se arriscam para contar a história de Lígia. Ivone participa de uma competição nacional.Fonte: *Netflix* Brasil (2020)⁶ A sigla significa coloquialmente uma “discussão de relacionamento”.

ANEXO C – Apresentação das personagens

COISA MAIS LINDA: MULHERES E PERSONAGENS⁷

Malu é apelido de Maria Luiza Carone Furtado, tem entre 25 e 30 anos, branca, classe média alta paulistana e letrada. A personagem não trabalhava, mas, ao longo da temporada, abre um clube de música em sociedade com Adélia, no Rio de Janeiro. Mãe de Carlinhos. É heterossexual e era casada com Pedro Furtado, foi abandonada, traída e roubada pelo marido. Relaciona-se amorosamente com Chico, um músico da Bossa Nova. Conhece Thereza por meio de Lígia, sua amiga de longa data. Alegre, sonhadora, comunicativa e boa negociadora.

Lígia Soares, 28 anos, branca, classe média alta, paulistana, residente no Rio de Janeiro e letrada. A personagem não trabalhava e, ao longo da temporada, torna-se cantora. Sem filhos. É heterossexual e era casada com Augusto, sofre diversas violências do marido, aborta um filho decorrente de estupro do marido. Aceita o desquite e inicia um romance com um músico americano. É cunhada de Thereza e amiga de longa data de Malu. Procurava ser uma esposa perfeita, dentro de um estereótipo até decidir seguir o sonho de cantar. No último episódio sofreu um tiro de seu ex-marido.

Adélia Araújo, cerca de 30 anos, negra, classe baixa, mora na favela no Rio de Janeiro, iletrada. A personagem trabalha desde cedo, é doméstica e sofria agressões verbais da patroa, mas, ao longo da temporada, torna-se sócia de Malu. Mãe de Conceição e irmã de Ivone, ela é heterossexual e possui um relacionamento estável com o músico Capitão, e tem um caso com Nelson, pai biológico de Conceição, o qual, atualmente, é marido de Thereza. Conhece as outras protagonistas pelo relacionamento com Malu. Conta com o apoio de Capitão para aprender a ler e a escrever. É sonhadora e devota de lemanjá.

Thereza Soares, cerca de 30 anos, branca, classe média, mora no Rio de Janeiro, letrada. Trabalha como jornalista e, ao longo da temporada, torna-se editora-chefe da revista Ângela, direcionada às mulheres. Perdeu um filho enquanto morava em Paris. É bissexual, possui um casamento aberto com Nelson e envolve-se com Helô. Ela é cunhada de Lígia. Comunicativa, alegre,

⁷ Essas características foram baseadas na primeira temporada.

expressa suas emoções e é a única personagem que se considera feminista.

Helô, entre 20 e 25 anos, branca, classe média, mora no Rio de Janeiro, letrada. Trabalha como modelo de prova e, ao longo da série, torna-se repórter com a ajuda de Thereza. Sem filhos. É homossexual e possui um relacionamento amoroso com Thereza. Impulsiva, dedicada ao trabalho, expressa bem pela escrita suas ideias de feminilidades fora dos estereótipos.

Ester Carone, cerca de 40 anos, branca, classe média alta, mora em São Paulo, letrada. Não trabalha. É mãe de Malu e casada com Ademar. Uma mulher séria, discreta, tem um bom relacionamento com a filha, dedicada à família. Procura obedecer ao marido, mas coloca a filha e o neto como prioridades e, ao longo da temporada, questiona as convenções de ser esposa.

Ivone Araújo, entre 20 a 25 anos, negra, classe baixa, mora na favela no Rio de Janeiro junto com sua irmã Adélia e, provavelmente, é letrada. Cuida da sobrinha, Conceição, mas não tem filhos. Ao longo da temporada, trabalhará no clube de Malu e Adélia. É heterossexual e tem um namorado que saem à noite para se divertir. Simpática, comunicativa e imatura, com a ajuda da irmã, torna-se independente financeiramente.

Fonte: *Netflix* Brasil (2020).