

TROCANDO EM MIÚDOS

Gênero e sexualidade na TV a partir de *Malu Mulher*

Heloísa Buarque de Almeida

*Começar de novo e contar comigo
Vai valer a pena ter amanhecido
Ter me rebelado, ter me debatido
Ter me machucado, ter sobrevivido
Ter virado a mesa, ter me conhecido
Ter virado o barco, ter me socorrido*

*Começar de novo e contar comigo
Vai valer a pena ter amanhecido
Sem as tuas garras sempre tão seguras
Sem o teu fantasma, sem tua moldura
Sem tuas escoras, sem o teu domínio
Sem tuas esporas, sem o teu fascínio*

*Começar de novo e contar comigo
Vai valer a pena já ter te esquecido*

Ivan Lins e Vitor Martins

Malu mulher

A canção de Ivan Lins e Vitor Martins na voz de Simone era o tema de *Malu mulher*, e fecha o primeiro episódio, que estreou em 24 de maio de 1979, uma quinta-feira, no horário das 22hs.¹ O seriado, que visava atingir mulheres escolarizadas de classe média urbana, tratava da história de Maria Lucia (interpretada por Regina Duarte), socióloga, 32 anos, com uma filha, Elisa (Narjara Tureta), que se separa no primeiro episódio, buscando, como diz a canção, encontrar-se com si mesma e libertar-se do marido e do casamento. O ex-marido (Pedro Henrique, interpretado por Denis Carvalho), que no primeiro capítulo poderia soar como uma espécie de “vilão” melodramático, ao longo dos dois anos do seriado e de algumas disputas, torna-se uma pessoa normal, com defeitos e qualidades, nem sempre assumindo posturas antagonistas em relação a Malu, chegando mesmo a se tornar seu amigo. A crítica incidia

efetivamente sobre os “vilões”, ou seja, o machismo, os preconceitos (de toda ordem, contra negros, homossexuais, desquitadas), a hipocrisia, o casamento tradicional, a opressão e a violência (não apenas dos homens contra mulheres, mas também a violência urbana e até mesmo a violência da polícia). Conjugalidade, autonomia feminina e sexualidade foram temas centrais discutidos em diversos episódios. Alguns constituíam questões importantes para grupos feministas, particularmente na sua vertente de classe média, como espelha o perfil estereotipado da socióloga Malu. No entanto, a seleção e o tratamento particular desses temas refletem o quanto a emissora visava alcançar um público determinado, além de ter que lidar com outros constrangimentos, tais como a censura do regime militar e a reação do público.

No primeiro episódio (“Acabou-se o que era doce”²), os espectadores entram em contato com a história de Malu, acompanhando sua tentativa de conversar com o marido para tentar renovar um casamento que, a seu ver, tinha se tornado uma relação formal e falsa. Nas palavras do marido, “casamento é assim mesmo”, mas a protagonista se recusa a aceitar esta ideia, iniciando sua jornada por uma relação mais *verdadeira*. Os conflitos neste episódio mostram cenas em que Malu tenta conversar e esclarecer a situação diante do desinteresse do marido. Uma delas ficou marcada na memória do público: Pedro Henrique joga pela janela do apartamento o texto datilografado que Malu lhe dera poucos minutos antes. Nesse episódio, a discussão se torna cada vez mais acalorada até acabar numa agressão física, que não é a primeira, como se pode deduzir pelas falas dos protagonistas. Porém, naquele momento Malu dá um ultimato: é o fim, não quer mais aturar agressões, não quer mais aceitar aquela dupla moral sexual que supõe “natural” que seu marido “dê umas transadinhas por aí”. Ela não acredita mais, esta não é mais uma relação verdadeira, ela precisa “respirar” e “sobreviver”.

Os dois negociam a separação em meio à influência dos pais: de um lado, os pais de Malu a aconselham sobre seus direitos (partilha de bens, 30% do salário do marido como pensão), de outro, a mãe de Pedro Henrique mostra-se receosa quanto ao que poderia acontecer com a herança deixada por seu marido já falecido. A esse respeito Malu afirma

categoricamente: “Assim que a gente assinar a petição para o juiz [do pedido do desquite], eu assino seu documento [abrindo mão de seus direitos sobre parte da herança do sogro].” O diálogo entre Malu, sua filha e a amiga Vilma (Natália do Vale) é emblemático das ideias reiteradas em todo o seriado:

Malu: Estou aprendendo a me defender, né?

Vilma: Mas é isso que eu sempre te falei. Mulher para viver sozinha tem que saber se defender.

Malu: Engraçado que homem não tem vergonha de ser agressivo. E mulher tem, por que ter esse pudor, né?

Elisa: Mamãe, do que é que vocês estão falando, hein?

Malu: Que mulher não tem que ser essa coisinha frágil, indefesa, não. Mulher tem que saber ser agressiva também de vez em quando, saber lutar para se defender, enfim... Vai aprendendo porque a barra é pesada, minha filha.³

“Defender-se”, “saber se virar sozinha”, “lutar”, “impor-se” são insígnias da luta feminista explicitadas ao longo do seriado, sobretudo quando se trata de aconselhar as mais jovens sobre os direitos da mulher. O feminino deve ser forte.

Ainda neste episódio, Malu e Pedro aproximam-se na cena em que dividem objetos afetivos e simbólicos da vida em comum – os discos; acabam tendo uma relação sexual que termina num clima melancólico. Depois de finalizarem os trâmites da separação no fórum, a cena final mostra Malu sozinha em casa, pés descalços sobre a mesa, sorridente, quando chega sua filha, sentando-se ao seu lado. As duas brincam com os pés descalços, numa cena singela de intimidade e afeto entre mãe e filha: em primeiro plano, os pés, ao fundo, os rostos sorridentes das duas.⁴ Amenizados todos os conflitos envolvidos no processo de separação, a sensação é de alívio e de certa libertação, como sugere a canção-tema.

Construções de gênero na teledramaturgia

Para a construção da personagem Malu e no intuito de torná-la verossímil como mulher de classe média altamente escolarizada, a pesquisadora da

rede Globo, Cristina Medicis, seguindo o conselho da antropóloga Ruth Cardoso, fez uma visita de campo à Universidade Estadual de Campinas. Assim nasceu a personagem, que mora num apartamento de dois dormitórios, cuja sala de estar serve também como lugar de trabalho com escrivaninha e uma máquina de escrever; cenário repleto de objetos de artesanato, tapete de sisal e samambaias, como era comum nas casas de classe média da época.

No período em que o seriado foi exibido, entre maio de 1979 e dezembro de 1980, suas referências e proximidade com algumas pautas do movimento feminista eram explícitas. A ONU decretou 1975 como o Ano Internacional da Mulher; a partir de então, no Brasil, cresceu a visibilidade não só do movimento feminista, mas também de movimentos associados às demandas da periferia no que diz respeito às mulheres (reivindicação de creches, por exemplo). Esse momento político é central na concepção da personagem e das histórias contadas.

Em linhas gerais, como de fato acontecia em várias correntes do feminismo brasileiro, vemos Malu discutir formas de desigualdade que afetam especialmente as mulheres; o casamento tradicional é questionado, assim como a dupla moral sexual; os episódios defendem uma ideia de autonomia e independência da mulher, valorizando o trabalho feminino como realização pessoal – uma pauta típica do movimento de classe média, para o qual o trabalho feminino pode ser visto como realização pessoal e autonomia financeira, o que nem sempre acontece com as mulheres de camadas populares, para as quais o trabalho fora de casa pode ser condição e não escolha. Em alguns episódios, são discutidos temas que até hoje estão em pauta: politização da violência doméstica⁵ e legalização do aborto. De acordo com certas correntes do movimento feminista, Malu defende grupos vítimas de preconceito (homossexuais, negros e deficientes) e denuncia as desigualdades sociais, muitas vezes por intermédio de personagens como as empregadas domésticas. Malu questiona inclusive, ainda que indiretamente, o regime militar e clama pela abertura política. Tal associação entre feminismo e esquerda, vinculada à luta pela anistia e contra a ditadura, é recorrente em trabalhos sobre o movimento feminista no Brasil.⁶ Termos explícitos sobre certos temas – como

por exemplo “anistia” – não aparecem, mas há referências à tortura durante o regime militar ainda vigente e críticas ao “custo de vida”.⁷

Trata-se de um certo feminismo com evidente foco na vida privada – o trabalho aparece na medida em que é o meio de acesso a certa autonomia, mas grande parte dos episódios fala de relacionamentos íntimos, vida a dois, vida em família, relações entre pais e filhos, e muitos deles com foco na sexualidade (o prazer e a experiência sexual vistos como um encontro consigo próprio).⁸

Na visão de Mariza Corrêa, o seriado causou impacto ao popularizar alguns temas do feminismo de então, expondo publicamente, “com uma linguagem acessível, várias das questões que eram discutidas nos centenas de grupos de mulheres que foram criados no país nesta época” (2001, p. 16). Euclides Marinho, que participou da equipe de criação (com Armando Costa,⁹ Lenita Plonczynski e Renata Palottini) e escreveu o primeiro episódio, considerado um guia do “clima” do seriado, conta que na época em que escrevia *Malu mulher* participou de reuniões feministas a convite de Ruth Cardoso e Rosiska de Oliveira, lembrando que as feministas “estavam muito ativas” naquele momento.¹⁰ A própria Renata Palottini, em entrevista sobre o seriado, afirma-se feminista.

A análise deste seriado tem como objetivo uma reflexão sobre as construções do gênero na produção de televisão. Considero que *Malu mulher* faz parte de um movimento de transformação das construções simbólicas sobre a mulher na TV brasileira, uma vez que se desprende das “heroínas” melodramáticas mais tradicionais para criar uma imagem de mulher mais “moderna” e menos submissa. A produção cultural é uma “tecnologia do gênero”, como propõe Teresa De Lauretis (1994), ou seja, uma prática discursiva que produz efeitos sobre os corpos, comportamentos e relações sociais. Gênero não é uma propriedade dos corpos que se dá *a priori*, mas ocorre sob o efeito de várias tecnologias ou aparatos, produto e processo de diferentes tecnologias sociais e “de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como de práticas da vida cotidiana” (*Idem*, p. 208). Se na década de 1970 predominava nas novelas heroínas “boazinhas” e a censura garantia que certas “imoralidades” não fos-

sem veiculadas, é a partir *Malu mulher* e do início da abertura política no país que tais construções parecem se transformar, ao menos em parte. Ainda que o seriado tenha incorporado temas do feminismo, apenas alguns foram retraduzidos em novas construções simbólicas, como é o caso da sexualidade: de heroínas puras e virginais, a televisão passou a promover tipos femininos mais “livres” sexualmente, seja reforçando a associação entre amor e completude sexual, seja reafirmando a vivência da heterossexualidade como algo normal e saudável.

É claro tudo isso foi feito de modo parcial, jogando com certa “negociação de sentidos”. Christine Gledhill (1988) mostra que na produção cultural industrializada, para garantir verossimilhança numa realidade em transformação, convivem tanto modelos femininos tradicionais, presos às estruturas melodramáticas, como modelos influenciados pelo feminismo, especialmente aquele promovido na indústria de Hollywood. As narrativas fazem, portanto, referências a personagens mais próximas do ideal feminista, construindo imagens que parecem adequadas ao “mundo moderno”, ao lado de imagens e construções que reforçam certos padrões de corporalidade da sociedade de consumo (padrões de beleza, por exemplo) e reiteram noções “tradicionais” de maternidade e amor conjugal. O fato de ser Regina Duarte, até então a “namoradinha do Brasil”, quem personifica o discurso feminista em *Malu mulher* é exemplar nesse sentido.¹¹

Nesse período, a imagem pública da doce e bela mocinha era predominante na carreira de Regina Duarte: oriunda de uma de família sem recursos do interior de São Paulo, entrou para a televisão via publicidade para a fábrica Kibon, estreando em novelas com 18 anos como uma das protagonistas, em *Véu de noiva* (1965), de Ivani Ribeiro na TV Excelsior. Regina, que havia sido a ingênua e doce Ritinha em *Irmãos coragem* (1970), par romântico do então galã Claudio Marzo, personificou no ano seguinte Patrícia, em *Minha doce namorada*, de onde ganhara o apelido de “namoradinha do Brasil”, promovido largamente pela indústria cultural e seu *star system*.¹² Some-se a estes personagens, outros do mesmo tipo em *Selva de pedra* (1972), *Carinhoso* (1973) e *Fogo sobre terra* (1974-1975), sempre a boa moça e par romântico de galãs. Em 1977, a atriz começa, aos poucos, a mudar sua

imagem pública, vivendo a personagem questionadora e quase feminista de *Nina*, novela das 22hs. Contudo, sua *persona* pública ainda era a de “namoradinha”.

No primeiro episódio de *Malu mulher* assistimos a uma inversão: a personagem, ao discutir com o marido, diz que cansou de ser bem-comportada, que quer se separar... pede o desquite... e o final feliz é inesperadamente a separação. No entanto, parece-me que isso só pôde ocorrer graças à imagem pública de boa moça da atriz. A questão de gênero presente no seriado pode ser entendida sob duas perspectivas. Em primeiro lugar, é preciso pensar o que significa ter no horário nobre da televisão um discurso abertamente feminista, por vezes tratando de temas polêmicos à época e condizentes com o discurso da esquerda de então. Por outro lado, deve-se considerar que há ali uma “negociação de sentidos”. O discurso é, por vezes, abertamente feminista, contudo é expresso na estrutura narrativa por intermédio de uma atriz que tinha uma imagem associada a um modelo de comportamento tradicional, típico de uma heroína melodramática. A personagem Malu é constituída, assim, a partir da *persona* pública da atriz Regina Duarte. A simpatia inicial provocada por determinada personagem ou produto cultural vincula-se a um sistema de estrelato, que constrói tipos públicos, *personas*, para esses atores. Regina Duarte, ou melhor Malu, pode falar abertamente sobre um tema polêmico como legalização do aborto, na medida em que a personagem é personificada como “boa moça”.¹³ Neste caso, a imagem pública da atriz mistura-se à imagem das personagens que interpretou, mas, mais do que isso, há uma aproximação entre a vida da atriz, suas experiências, e as personagens que interpreta.

Teledramaturgia e “realismo”

A grade de horários da rede Globo tem desde os anos de 1970 elevada audiência, alternando novelas e noticiários – “novela das seis”, noticiário local, “novela das sete”, *Jornal Nacional*, “novela das oito” – e, seguida, uma programação variava a cada dia da semana (exibição de filme, programas humorísticos e documentários como *Globo Repórter*). Na década de 1970, horário nobre fechava com a

“novela das dez”. Diante da evidente queda de audiência nas classes populares depois deste horário das 22hs, exibiam-se novelas mais elaboradas, feitas para um público de camadas mais altas, com conteúdo mais reflexivo ou crítico, mais ousadas em termos formais e contando com autores mais inovadores e polêmicos como Dias Gomes, que escreveu, entre outras, *O Bem-amado* e *Saramandaia*.

Substituindo as telenovelas das 22hs, as séries nacionais de 1979 – *Malu Mulher*, *Carga pesada* e *Plantão de polícia* – seguiram as mesmas diretrizes no sentido de atingir um público de camadas médias e altas (chamados pela indústria de “classes AB”)¹⁴, proporcionalmente mais masculino. Estas séries tinham a pretensão de fazer um retrato do país, num esforço de atingir um público de maior capital cultural e agregar qualidade e prestígio à teledramaturgia. É um período que a produção da Globo busca se diferenciar de seus concorrentes “popularescos”.¹⁵

Há inúmeras séries, seriados, minisséries e novelas cujo título contém a palavra “mulher”, o que denota o interesse da emissora em atingir seu público mais fiel; considerado o maior consumidor, vale lembrar, o público feminino atrai anunciantes.¹⁶ *Malu mulher* certamente pretendeu atingir este público em toda sua amplitude, não só mulheres na faixa dos 30 anos, como a protagonista, mas também jovens como sua filha, Elisa, e mulheres mais velhas que poderiam se identificar com a mãe de Malu. Em outras palavras, ainda que o título se refira a uma só mulher, Malu, subjaz uma referência metafórica a todas as mulheres, à condição feminina.

Entrevistas recentes realizadas pelo projeto Memória Globo com autores, atores e diretores revelam a pretensão da emissora em construir um retrato social do Brasil. Na época de lançamento de *Malu mulher*, havia certamente por parte da imprensa uma expectativa nesse sentido, reiterada posteriormente em imagens, entrevistas e matérias de jornais. Tarefa difícil, e parcialmente cumprida, num período de repressão: discutir temas sociais na televisão e conseguir a aprovação da censura num regime militar.

Ciranda cirandinha, de 1978 – relato das experiências de quatro jovens que dividem um apartamento no Rio de Janeiro –, representa um marco precursor de ousadia na TV brasileira, mas foi duramente censurado, tendo apenas sete episódios exibi-

dos. As séries de 1979 foram pensadas para substituir o horário antes ocupado pela “novela das dez”. *Carga pesada*, por exemplo, retrata as aventuras de dois caminhoneiros pelo interior do país com base em uma abordagem social por vezes inspirada em notícias de jornais. O mesmo foco em “fatos reais” aparece em outra produção da época, *Plantão de polícia*.

As opiniões a respeito de *Malu mulher* – em matérias de jornal, no DVD lançado em 2004 pela Globo Marcas, em entrevistas com Regina Duarte, Daniel Filho e Dennis Carvalho e no site do Memória Globo, entre outros – tendem a relacionar o seriado ao momento de vida “das mulheres”, ou seja, haveria uma mudança social em curso que o seriado buscava captar e retratar. Os textos da época de sua exibição associam-no mais diretamente ao movimento feminista, porém, textos posteriores de memória da emissora (exceto as entrevistas de Euclides Marinho e Renata Palottini) negam qualquer referência a isso, enfatizando apenas a “emancipação feminina” como algo discutido ali.

Isso também aconteceu em alguns episódios de *Malu Mulher*, como, por exemplo, o de número 37, “Legítima defesa da honra e outras loucuras”, de Armando Costa. Certamente faz referência a um caso de grande repercussão na época, o assassinato de Angela Diniz por Doca Street. A defesa da honra foi o argumento usado para a libertação de diversos agressores e homicidas. O episódio “Filhos, melhor não tê-los”, de Marta Góes e Walter Negrão, mostra a vida de uma mãe solteira que é demitida e busca emprego como doméstica; confundida com prostitutas, sofre violência (subentende-se inclusive sexual) da polícia. O caso faz menção à operação limpeza promovida pelo delegado Richetti, entre maio e junho 1980, que tentou “limpar” o centro da cidade.

No entanto, as escolhas das narrativas de *Carga pesada* e *Plantão de polícia* remetem mais diretamente a notícias de jornais, como índice de realidade, ao passo que *Malu mulher* remete à *experiência de pessoas* conhecidas ou próximas à produção do programa. Malu é recém-separada, assim como Regina Duarte havia se separado há pouco, e os dramas de casamento e separação não só são afins à trajetória pessoal da atriz, mas também são referidos pelos diretores e alguns autores.¹⁷ Segundo depoimentos e entrevistas com autores, atores e diretores, o aspecto “real” do

seriado refere-se a fatos que eles próprios vivenciaram: separações e desquites, momentos de tensão no casamento, relações entre pais e filhos. É dessa forma que se unem temas típicos do feminismo de então às experiências pessoais. Em outras palavras, temas do feminismo que adentravam as relações pessoais das camadas médias urbanas a quem o seriado se destinava, assim como o contexto social dos profissionais que trabalhavam na produção do seriado; temas mais afeitos ao âmbito do privado, explorados de modo semelhante às telenovelas.

Os tipos femininos mais comuns e mesmo hegemônicos das novelas sofrem uma transformação a partir desse período. As heroínas melodramáticas mais comportadas são, aos poucos, substituídas por mulheres independentes e profissionais, com vida sexual ativa. Aumentam paulatinamente ao longo dos anos de 1980 imagens com conteúdo sexual, mesmo quando os personagens não são casados oficialmente.¹⁸ Apenas algumas das abordagens ao feminismo passaram a permear a teledramaturgia produzida pela rede Globo. Outros temas raramente retornaram à cena, como o debate sobre a divisão do trabalho doméstico. Alguns reaparecem em outros seriados – como a violência contra as mulheres ostensivamente vivida e denunciada no período, que propiciou minisséries como *Quem ama não mata*.¹⁹ Temas como homossexualidade reaparecem apenas nos anos de 1990, mostrando o quanto este seriado teria sido de fato inovador em sua época. A questão do aborto, nunca mais foi abordada da mesma maneira pela rede Globo.

No final dos anos de 1970, quando o regime militar dá indícios de enfraquecimento, a Globo precisa construir uma outra imagem da emissora, já não quer mais ser vista como tão próxima do governo e do regime. Mostrar o Brasil “verdadeiro”, de uma maneira mais “realista” é uma forma de tentar mudar a própria imagem da emissora.

Censura

Artistas e produtores que trabalhavam para a emissora tentaram abordar temas que haviam sido ferozmente censurados. O divórcio era um deles, e a novela das 22hs, *Despedida de casado*, fora inteira-

mente censurada em 1977. A censura durante a ditadura no Brasil não era apenas de cunho político, mas também moral e não tinha um código claro – como o chamado “Código Hays” norte-americano (de 1922), que especificava o que exatamente era proibido em termos de moralidade sexual.²⁰ Como lembra Inimá Simões (2000), a tentativa em *Nina* de tocar em questões mais ousadas não teria dado certo por conta da censura, que proibiu vários temas que a novela pretendia tratar.

A produção inicial imaginara fazer de *Malu mulher* um *sitcom*, ou seja, uma comédia de situação, algo semelhante a *Mary Tyler Moore*, considerada por Daniel Filho uma das séries mais importantes da história norte-americana, que retrata o dia a dia, inclusive no trabalho, de uma mulher que mora sozinha. Este modelo, contudo, foi rejeitado por Boni, que propôs algo mais dramático em virtude do abrandamento da censura:

Eu acabei, gravei 6 episódios, e quando mostrei para o Boni, ele disse: “Daniel, a história que você me contou é muito mais forte do que essa. Está vindo aí um processo de abertura, parece que o Geisel está passando para o Figueiredo essa ideia. Pode pisar mais no acelerador, vai mais fundo”. Nós voltamos e refizemos. Eu praticamente gravei o *Malu mulher* em uma semana e meia.²¹

O seriado, então, poderia tratar de temas mais polêmicos, porque a censura parecia estar se abrandando num contexto que apontava a abertura política. O pioneiro *Ciranda cirandinha* havia sofrido muito com a censura, e toda a década de 1970 vivera esse embate. Daniel Filho declarou que viajava a Brasília em média a cada 15 dias para negociar com censura.²²

Apesar dessa impressão inicial, a censura esteve muito presente na produção dos seriados brasileiros. Manter a produção de *Malu mulher* no primeiro ano resultou num longo e constante embate e eventuais mudanças no texto e nas imagens exibidas. Negociar com a censura significava, muitas vezes, depois da avaliação dos roteiros, que os produtores ainda teriam que assistir a cenas juntos com os censores, numa cabine, em Brasília, e discutir

seus significados, optando por algumas mudanças no programa se isso permitisse sua liberação. Em alguns episódios, foi preciso uma longa negociação com a censura até serem parcialmente aprovados. Outros foram totalmente censurados, inclusive um escrito por Walter Negrão, que promoveria a renovação da série por mais um ano, segundo o autor.²³ Alguns profissionais mencionam a censura interna da própria rede Globo como causadora do encerramento do seriado, embora essa censura possa ser interpretada como estratégia de produção, pois produzir episódios e mesmo novelas inteiras censuradas gerava um custo sem retorno à empresa.

A censura avaliava inicialmente os roteiros, e depois as imagens. Todavia, parece-me que o que ia ao ar de fato era ainda diferente do que fora a negociação, pois desse modo se pode entender melhor a aprovação de episódios como “Hospício geral” (escrito por Armando Costa e exibido em 19 de julho de 1979) que, indiretamente, fazia menções à tortura, o que era corroborado pela canção entoada (“O bêbado e a equilibrista”, de João Bosco e Aldir Blanc). Talvez a censura não tivesse visto as cenas com a canção, ou talvez no início de 1979 ela estivesse mais branda do que se tornou posteriormente. O episódio tratava de um antigo amigo de Malu que havia enlouquecido e, internado num manicômio, tomara choques elétricos. A sugestão é mais ampla e evidente, considerando que a canção remete aos presos e exilados políticos. É preciso lembrar que havia, na produção cultural desse período, maneiras de se dizer as coisas de modo indireto, exatamente por conta de censura. Para quem não entendeu, as próprias críticas e artigos dos jornais impressos do período desvendavam essa chave de leitura.

O episódio “Hospício geral” causou surpresa por ter passado pelo crivo da censura (Paulo César Pereio, neurótico, faz um discurso em praça pública e suas palavras são abafadas por *O bêbado e a equilibrista*, de João Bosco e Aldir Blanc, “uma das favoritas dos que lutam pela anistia”)²⁴.

Se é surpreendente na produção da Globo, tendo em mente sua audiência elevada e sua conexão com o próprio governo militar, que certos temas

tenham aparecido, eles não eram totalmente inusitados e nem propriamente inéditos na produção cultural de então – só não tinham adentrado essa grande indústria cultural nacional que era a Globo. Eram temas e questões que já estavam muito presentes, por exemplo, na MPB.

No primeiro episódio da série, nota-se que contrariamente ao imaginado, ainda que repleto de clichês narrativos e de interpretação típicos das novelas, a “mocinha” já não quer mais o galã, quer se livrar dele e de tudo que o casamento tradicional representa. O final feliz foi invertido – não o casamento, mas a separação. Tratar do tema do divórcio causou grande impacto no contexto da produção televisiva. No entanto, muitas dessas questões já estavam presentes na televisão, em filmes, seriados “enlatados”, assim como no teatro e na música. Basta lembrar o sucesso de Chico Buarque com a canção *Trocando em miúdos*, de 1978, mas isso não quer dizer que não houvera censura e, conseqüentemente, mudança de conteúdo em muitos episódios.

No episódio “A amiga”, por exemplo, Malu está envolvida com seu chefe numa empresa de pesquisa, o também sociólogo Paulo (Ney Latorraca), quando uma colega, Maria (Angela Leal), é demitida porque se recusa a ter relações sexuais com o diretor da empresa. Nota-se a preocupação do episódio em discutir as formas de opressão vividas pelas mulheres no ambiente de trabalho. Malu, revoltada com a situação da colega, escreve uma carta em protesto com a expectativa de que se torne um abaixo-assinado entre os colegas da empresa. Alguns assinam, mas Paulo, com medo de perder o emprego, não; decepcionada com ele e com a empresa, Malu pede demissão em solidariedade à amiga. Em outra cena, Maria chega à casa de Malu, levando queijos e vinhos; elas bebem e conversam sobre seus casamentos que não deram certo etc. Maria diz que não pretende mais se casar e que, depois de seis anos de análise, tinha conseguido resolver seu “problema”. Malu parece não perceber o interesse afetivo-sexual da amiga por ela. Depois de beber bastante, ela adormece, e Maria a leva para o quarto. Na manhã seguinte, apenas de *lingerie*, Malu lê o recado que a amiga deixara na mesa de cabeceira. Mudança de cena, as duas almoçam juntas num restaurante. Sem nunca mencionar a palavra “homossexual”, Malu diz que ao menos

ela, Maria, consegue falar no assunto com tranquilidade, ao que ela responde: “Você não sabe o que é ser considerada diferente, pervertida. As pessoas te olham com desprezo e nojo.”

Explicitamente, não houve envolvimento sexual ou amoroso entre as duas, mas se instaurou uma polêmica na imprensa a esse respeito. O fato de escrever e exibir sob o jugo da censura federal gerava imagens ambíguas, que podiam ser interpretadas de modos distintos; o próprio autor deste episódio, Euclydes Marinho, afirma ter tido a intenção de indicar a relação de modo mais explícito.²⁵ Este episódio foi um dos que, retidos na censura, exigiram algumas viagens de Daniel Filho a Brasília para garantir sua liberação, e certamente foi ao ar com modificações.

A primeira mulher que enfrenta cenas de aborto na televisão é também a primeira que sugere um caso de “homossexualismo”²⁶ feminino, alardeou a revista *Veja*. O “caso de homossexualismo feminino nunca antes apresentado por uma grande rede de televisão no mundo” deixa dúvidas sobre o que realmente haveria acontecido, já que a cena de sexo entre as duas é apenas sugerida. Daniel Filho afirma: “Não houve transa”, em contraponto, Marinho diz: “conforme as orientações de meu texto, era evidente que tinham transado”.²⁷

A reação do público

Alguns trabalhos sobre telenovela no Brasil mostram que há uma interação particular e mediada entre produção e audiências. Segundo Hamburger (2005), tanto a medição do Ibope como os grupos de discussão promovidos pela Globo, além de outras formas de medir não institucionalizadas (como o *feeling* dos autores com base em conversas privadas), afetam a produção e a direção narrativa de uma telenovela. No entanto, em relação a *Malu mulher*, considerando que a alta audiência lhe garantiu dois anos de produção, a proposta parece ter-se esgotado comercialmente não apenas por causa da censura interna da Globo (como supõem alguns autores) ou da censura oficial do regime militar (como indicam outros), mas porque ao longo dos meses a reação do público questionou consideravelmente os episódios mais ousados e inovadores.

O episódio “A amiga”, por exemplo, suscitou reações que iam do choque à indignação diante das cenas apresentadas. Contudo, aquele que gerou mais reações negativas – segundo as matérias da imprensa na época – foi “Ainda não é hora”, de Euclydes Marinho. Por incrível que pareça, este foi aprovado pela censura sem meias palavras, sem sugestões indiretas, ainda que tivesse um discurso favorável à legalização do aborto, o que era inédito em 1979 e até hoje é tema raramente discutido na televisão brasileira. O aborto voluntário, como tratado ali (como direto da mulher e não como crime ou maldade), nunca mais apareceu na tela da rede Globo.

Para chegar neste que foi o quarto episódio, é preciso analisar os anteriores, no intuito de entender como os espectadores foram se acostumando com a *performance* questionadora e alternativa da protagonista. Quanto ao primeiro, “Acabou-se o que era doce”, fiz breves comentários no início deste artigo. No segundo episódio, “Bendito Fruto”, escrito por Lenita Plonczynski, o roteiro trata de um tema caro ao movimento feminista: a dupla jornada de trabalho. Malu encontra-se em uma situação de conflito por ter que dar conta de muitas tarefas ao mesmo tempo – ser mãe, trabalhar fora, cuidar da filha e do lar. A personagem angustia-se quando Elisa, sua filha, tem um incidente em casa e é socorrida pelos avós, pais de Malu, e por uma vizinha; ela se pergunta se estaria “abandonando” a filha por trabalhar fora. E ainda outras tantas situações que as mulheres vivenciam às voltas com o processo de emancipação. As tarefas do lar que “não entram no circuito monetário e que, portanto, não são contabilizadas como parte do produto social”, e isso é parcela importante do trabalho feminino. “Qual o ordenado de uma dona de casa?”, pergunta Malu, ainda que tenha tido, ao longo da série, empregadas domésticas ou diaristas. Conversa com dra. Rute, com quem trabalha, sobre seu sentimento de culpa por não dar a devida atenção à filha. Chega a pedir demissão para poder ficar mais tempo com Elisa, mas isso gera outros conflitos entre elas, o que leva Malu a tomar a decisão de ensinar a filha a se cuidar, ensiná-la cozinhar, a arrumar a casa etc. Definitivamente Malu não deseja se tornar “escrava” de Elisa, como aconteceu com sua mãe. Além disso, não

quer que a filha seja uma “burguesinha incapaz” – nota-se aqui o vocabulário muito usado pela esquerda da época e uma preocupação em fazer algo diverso do que seria o padrão da geração anterior. Assim, Malu volta a procurar trabalho, exigindo que Pedro Henrique também arrume tempo para cuidar de Elisa. Se os filhos são sagrados, o trabalho também é, conclui a personagem. Em suma, todo o jargão sociológico está condensado neste episódio, que termina com uma predição a todas as mulheres: “Se eu conseguir trabalhar e ser mãe é porque muitas mulheres também poderão fazer o mesmo e isso quer dizer que o sonho da mulher de ser livre e independente não precisa ser só um sonho. Pode ser verdade.”

O terceiro episódio, “De repente, tudo novamente”, de Armando Costa, trata do prazer sexual e do encontro da mulher consigo mesma. Pela primeira vez na TV brasileira assistimos a uma cena de orgasmo feminino (“a mão de Malu, primeiro crispada, soltava-se e abria-se numa prova de que o orgasmo finalmente explodia no vídeo nacional”²⁸). A mãe de Malu a vê tomando pílula e pergunta, inocentemente, por que ela tomaria anticoncepcional se estava separada. Malu tem pela primeira vez uma relação sexual depois da separação, num envolvimento afetivo que não se desdobra num namoro, mas é apresentado como uma relação delicada entre dois amigos. A primeira relação sexual entre eles não é muito boa, mas a segunda gera em Malu um sentimento inusitado e extremamente prazeroso: “Hoje, com você, eu aprendi que posso ser mulher de novo. Como eu era antes. Você foi o primeiro depois do Pedro Henrique. Eu estou leve, voando...”. A noção do prazer sexual como um valor para o sujeito, como realização pessoal e como autorreconhecimento ultrapassa a ideia de que seja algo significativo apenas numa relação entre duas pessoas. É a partir daí que essa concepção se torna recorrente na dramaturgia da Globo, associada inclusive a certa mudança no padrão sexual, com maior “liberação feminina”.²⁹ Vemos aqui novamente ganhar corpo o feminismo associado às camadas médias: o direito ao prazer, o orgasmo como um valor, como porta de liberação. Mais ainda, neste episódio a relação sexual não se restringe nem ao casamento nem a um namoro es-

tável, mas acontece numa relação carinhosa e “liberada” entre amigos.³⁰

O quarto episódio da série, “Ainda não é hora”, trata da trajetória de uma jovem que deseja interromper a gravidez, e é auxiliada por Malu. Como vimos, essa história parece se basear nas experiências pessoais dos autores, ou ao menos está vinculada a um aspecto geracional e a questões pertinentes à classe social à qual pertencem os produtores do seriado. Os argumentos são similares aos utilizados em pesquisas empíricas sobre aborto no Brasil, no caso de mulheres de camadas médias e com maior escolaridade, embora a personagem que vive tal situação no seriado seja oriunda da camada popular. É, no entanto, o argumento da escolarização, do desejo de fazer faculdade e se profissionalizar que explica a decisão pela interrupção voluntária da gravidez.³¹ Ou seja, ideias muito mais próximas de uma classe social elevada. Também a escolha por uma clínica clandestina é mais dispendiosa e elitizada do que a opção por métodos ainda mais inseguros de que se valem as pessoas sem recursos no Brasil, e mesmo a narrativa adéqua-se mais a relatos de aborto por parte de mulheres de camadas médias e altas.

O foco narrativo desse episódio é a história de Jô (Lucélia Santos³²), filha do porteiro do prédio, que realiza trabalhos de datilografia para Malu. Numa conversa, Jô pergunta sobre uma tese que estava datilografando, cujo conteúdo tratava de métodos anticoncepcionais e controle de natalidade, e acaba revelando, aos prantos, que estava grávida. Malu, então, conversa com ela a respeito de como fazer para evitar uma gravidez, sobre o uso da pílula, e chega a sugerir, citando inclusive Freud, que talvez Jô tivesse um desejo oculto de ser mãe, já que ela lhe confessara ter esquecido algumas vezes de tomar a pílula. Malu insiste ainda que Jô deveria contar tudo para seu namorado, Jorginho (Fábio Jr.). A jovem, por sua vez, insiste que não pode levar adiante a gravidez, que seu pai iria matá-la etc.; diz que ainda não era hora, que ela gostaria de estudar, de terminar a faculdade. As justificativas são inúmeras, como que para criar a simpatia do espectador em relação à causa ali em jogo: segundo Jô, os pais do namorado achavam que ela queria dar o golpe do baú e, conseqüentemente, Jorge po-

deria resolver assumir o filho só para contrariá-los; Jô lembra também que Malu se casou na mesma situação, ainda muito jovem, e que seu ex-marido teve que largar a faculdade de economia para trabalhar como corretor de imóveis. Malu decide, então, levar Jô a seu ginecologista, dr. Pompeu (Fabio Sabag); durante a consulta, o médico diz a Jô: “Aceite o meu conselho. Ele é dado de todo coração. Aceite a maternidade. Ser mãe é a função psicobiológica da mulher. Deixe ele vir”. Diante da recusa do médico em ajudá-la, Jô consegue com uma prima a indicação de uma clínica clandestina.

Na sequência, Malu acompanha Jô à clínica, onde mulheres sozinhas e casais aguardam pelo atendimento e são chamados por um número de senha. Malu acaba discutindo com o médico (Cecil Thiré) quando Jô não passa muito bem após o procedimento. Ela acolhe Jô em sua casa e chama seu médico particular para examinar a jovem, temendo que tivesse acontecido algum problema. Neste momento, entra em cena Jorge, que descobre dessa maneira tudo o que se passara com a namorada. Moacir, pai de Jô, fica escandalizado quando se dá conta do ocorrido, discutindo violentamente com a filha. A moralidade do pai, que a imaginava se casando virgem, é contraposta às novas concepções da filha. Embora Malu ressalte a importância da contracepção, ao longo da narrativa seu discurso vai se modulando para uma ideia mais diretamente a favor da mudança na lei do aborto, como podemos observar no diálogo entre ela e dr. Pompeu:

Médico: Não foi por falta de aviso. Essas clínicas, se é que se pode chamar de clínicas, são espertos, um bando de irresponsáveis.

Malu: Mas o que é você pode fazer? Enquanto não for legalizado, as infelizes das mulheres estão nas mãos deles, mesmo. Todo mundo condena, diz que é crime, diz que é pecado, mas, na hora, todo mundo fecha os olhos porque um dia pode precisar. Isso chama-se hipocrisia.

Médico: O chamado mal necessário.

Malu: Mas, então, se é necessário, se é uma coisa inevitável, por que não legalizar? Por que não tornar menos sórdido, mais civilizado? Ah!

Nessa tomada de posição favorável à legalização do aborto, o seriado foi único na história da TV brasileira. O “crime” é a legislação restritiva. Este foi o episódio que parece ter gerado mais polêmica na imprensa escrita. Até mesmo jornalistas que admiravam abertamente o seriado, como o colunista do *Jornal do Brasil*, Artur da Távola, que muito elogiou episódios relativamente polêmicos, como “A amiga”, ficaram chocados com o episódio sobre o aborto. Távola afirma que “teria ocorrido um erro grave e um retrocesso”. Para ele, tratava-se apenas de um “proselitismo do aborto legal”, o que lhe parecia uma forma “superficial e juvenil” de lidar com o tema.³³

Na *Folha de São Paulo*, a matéria “‘Malu Mulher’, provoca polêmica”, de 17 de junho de 1979, apresenta comentários com perspectivas antagônicas. O *Jornal do Brasil*, por sua vez, publicou carta de uma leitora³⁴ que se mostra indignada e chocada com o episódio, qualificando-o como “propaganda do aborto” contra o “Ano Internacional da Criança”.

Quando um jornalista perguntou a Daniel Filho como ele tivera a coragem de colocar no ar um episódio que fazia “apologia ao aborto”, ele negou, dizendo que Malu era contra o aborto e que não houvera aquela intenção.³⁵ No entanto, é evidente que a protagonista defende a legalização, embora tenha inicialmente questionado Jô se ela não queria mesmo ter o filho e se não deveria contar ao namorado sobre a gravidez antes de tomar uma decisão.

Certamente outras intervenções foram direcionadas diretamente à Globo, por cartas ou outros meios de comunicação. A própria reação negativa do público foi objeto de notícia: “Mas a série tem sofrido ataques, há duas semanas no *Jornal do Brasil*, leitores expressaram sua repugnância diante do episódio que trata do aborto e a TFP (Tradição, Família e Propriedade) teria atacado o seriado em programas de rádio”.³⁶

O fato de alguns desses temas controversos jamais terem retornado à teledramaturgia é de se considerar. Provavelmente a resposta esteja relacionada com a preocupação em agradar a audiência e não incomodar setores como a Igreja Católica.

Da mocinha à divorciada

Neste artigo foram analisados fatores sociais que atuaram na produção do seriado *Malu mulher*, a partir do mapeamento de elementos que compuseram personagens e enredos. A escolha deste seriado especificamente tem a ver não só com sua visibilidade e qualidade, mas também com o fato de ter sido inovador e ousado, o que, a meu ver, é central para as mudanças ocorridas nas construções de gênero na teledramaturgia da rede Globo.

A série foi pensada com base em fontes variadas, algumas mencionadas de modo consciente pelos autores, outras destacadas aqui por seu contexto social de produção: questões presentes no movimento feminista que se destacavam no cenário político nacional da segunda metade da década de 1970; notícias de jornais e fatos que marcaram a época e que serviram de inspiração a vários episódios, muitos dos quais associados ao que era chamado de “condição feminina”; a vida pessoal de autores, produtores e atores que participaram do seriado; a imagem pública da atriz Regina Duarte; a censura do regime militar, que desaprovou certas abordagens; a reação do público. Esses elementos atuaram na composição dos episódios e explicam por que certas construções de gênero se tornaram mais hegemônicas e outras permaneceram um tabu na televisão.

Por outro lado, os temas tratados eram considerados inovadores e ousados dentro da própria emissora, mas, na realidade, já vinham sendo discutidos nos movimentos sociais, estando, portanto, presentes no cotidiano das camadas médias urbanas mais escolarizadas, além do que apareciam em outras produções, como nas canções da MPB e nos filmes e seriados norte-americanos. No entanto, foi apenas a partir de *Malu mulher* que certos temas passaram a ser debatidos na teledramaturgia. Afinal, estávamos no início do processo de abertura política e havia, por isso, um relaxamento da censura, ainda que comedido; por parte da emissora, havia uma tentativa explícita de se diferenciar dos concorrentes, criando produtos “de qualidade”, assim como um desejo de se desvencilhar de uma imagem muito próxima ao governo militar.

Notas

- 1 Mais adiante discuto as particularidades deste horário na grade de então da TV Globo.
- 2 Escrito por Euclides Marinho.
- 3 Não cabe no espaço deste artigo a descrição mais detalhada do seriado. Algumas imagens estão disponíveis em www.youtube.com.br. A abertura encontra-se em <http://www.youtube.com/watch?v=FCG7M-fLFHk> (acessado em 17/8/2011).
- 4 Algumas cenas deste episódio, inclusive esta cena final, podem ser vistas em <http://www.youtube.com/watch?NR=1&v=Ry203gATR-M> (acessado em 17/8/2011).
- 5 Sobre o retrato da violência doméstica em programas de TV, ver Silveirinha (2006).
- 6 Sobre o feminismo do período, ver Corrêa (2001), Gregori (1993), Moraes (1990), Pontes (1986) e Sarti (2001).
- 7 Para um aprofundamento desses temas presentes no seriado, ver Almeida (no prelo).
- 8 Foram lidos os roteiros de todos os 43 episódios disponíveis no Cedoc (Centro de Documentação) da Globo, a quem agradeço o acesso ao material. Tive acesso a catorze episódios filmados – dez disponíveis no DVD comercial lançado pela Globo Marcas, quatro assistidos em fitas no Cedoc. Agradeço especialmente às funcionárias desse centro pelo acesso a este material.
- 9 Armando Costa, companheiro de criação de teatro de Oduvaldo Vianna Filho, faz parte do grupo de autores de esquerda, ligados ao Partido Comunista, que desembocou na produção de teledramaturgia da Globo naquele período. Sobre o tema, ver Ridenti (2000).
- 10 Entrevista com o autor em Memória Globo (2008, pp. 338-339). Além dos livros e do *site* da Memória Globo, foram consultados materiais de imprensa do período e posteriores. Agradeço às bolsistas Maria Talib Assad, Ivi Belmonte Machado e Natália Mendonça, que participaram da coleta e da sistematização desses dados.
- 11 Sobre o conceito de “negociação de sentidos” em relação ao feminino num seriado policial, ver D’Acci (1994).
- 12 A expressão *star system* vem da produção de um sistema de promoção de certas personalidades públicas, principalmente atores, que foi muito explorado pelos grandes estúdios de Hollywood nos anos de 1930 e 1940. Evidentemente toda indústria cultural com base comercial faz isso. Sobre o *star system* de Hollywood, ver Schatz (1991).

- 13 Sobre como a simpatia e a relação com a *persona* pública de certos atores afetam a recepção das novelas, ver Almeida (2003). Sobre a construção do imaginário em torno do ator-*persona*, ver Sobral (2010).
- 14 Para uma discussão sobre tais classificações e a chamada “qualificação” da audiência nos termos da indústria, ver Almeida (2003 e 2006).
- 15 A esse respeito, ver Mira (1995), Kehl (1979 e 1986), Miceli (2004) e Goulart e Sacramento (2010).
- 16 Sobre a feminilização do consumo que favorece a atração de anunciantes em bens culturais destinados ao público feminino, ver Almeida (2002, 2003 e 2006).
- 17 Há assim uma particularidade que aproxima *Malu mulher* mais de *Ciranda Cirandinha* (1978) do que de outras séries de 1979: a proximidade social/pessoal entre personagem e seu contexto e a vida pessoal de seus produtores/autores.
- 18 Sobre a presença da telenovela no imaginário nacional e as mudanças de temas e abordagens ao longo dos anos de 1970, 1980 e 1990, ver Hamburger (2005).
- 19 Minissérie de vinte capítulos exibida entre 12 de julho e 6 de agosto de 1982, com texto de Euclides Marinho e direção de Daniel Filho. Marinho revela que foi a partir das reuniões com as feministas que encontrava quando escreveu *Malu mulher* que decidiu escrever *Quem ama não mata*.
- 20 Tal como estabelecer o tempo máximo em segundos que um beijo na boca poderia durar.
- 21 Ver Daniel Filho, Memória Globo, Depoimento. Disponível em <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYE0-5268-268478,00.html>>, acessado em 30/11/2010.
- 22 Na maior parte dos relatos encontrados, a censura é um agente genérico, “eles”. A entrevista de Euclides Marinho menciona uma negociação mais direta com a então chefe da censura, Solange Hernandez, conhecida na época como “Dona Solange”. (Memória Globo, 2008, vol. 2, p. 330)
- 23 Memória Globo (2008, vol. 2, pp. 415-416). Segundo Negrão, sua proposta era reformular os episódios no sentido dar um enfoque maior em pessoas comuns, a partir de pesquisa de campo que a socióloga Malu faria.
- 24 “Autocensura pode transformar Malu numa mulher sem problemas”, *Jornal do Brasil*, 1/9/1979.
- 25 *Idem*.
- 26 Em todos os artigos do período, assim como no seriado, usa-se o termo “homossexualismo”, em vez de homossexualidade, que seria mais adequado.
- 27 “Malu e Maria: no ar um pioneiro caso de homossexualismo”, *Veja*, 17/10/1979.
- 28 “A viajante solitária”, *Veja*, 18/7/1979.
- 29 Em trabalho anterior discuti como tais ideias sobre sexualidade e prazer aparecem em *Malu mulher* de modo ainda didático, ao passo que vinte anos depois, na teledramaturgia, já estão naturalizadas e consideradas óbvias. Cf. Almeida (2007).
- 30 Essa abordagem foi retomada em seriado posterior, *Amizade colorida*, exibido também às 22hs, e que teve apenas onze episódios apresentados no primeiro semestre de 1981. Também dirigido por Daniel Filho, foi escrito por Armando Costa, Lenita Ponczynski (ambos da equipe de Malu Mulher), além de Bráulio Pedroso, Domingos Oliveira e Joaquim Assis. O ponto de vista aqui era masculino, através do personagem Edu, interpretado por Antonio Fagundes.
- 31 O artigo de Martha Ramirez (2000) explora bem esse tipo de explicação entre as camadas médias da sociedade.
- 32 A atriz Lucélia Santos fazia parte do elenco de *Ciranda cirandinha*.
- 33 Matéria publicada em 19/6/1979, sob o título “Maluranda, malurandinha”, fazendo referência ao seriado *Ciranda Cirandinha* exibido em 1978.
- 34 “Aula de egoísmo”, por Cláudia Beatriz Agueda, *Jornal do Brasil*, 22/6/1979.
- 35 “‘Malu Mulher’ em debate”, *O Globo*, 19/7/1979.
- 36 “A viajante solitária”, *Veja*, 18/7/1979.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Heloisa Buarque. (2002), “Melodrama comercial: reflexões sobre a feminilização da telenovela”. *Cadernos Pagu*, 19: 171-194.
- _____. (2003), *Telenovela, consumo e gênero: “Muitas mais coisas”*. Bauru, SP, Anpocs/Edusc.
- _____. (2006), “Nas ondas do mercado: a pesquisa de audiência de TV”. Trabalho apresentado no 30º Encontro Anual da Anpocs, Caxambu, MG.
- _____. (2007), “Gênero e sexualidade na mídia: de ‘Malu’ a ‘Mulher’”. Trabalho apresentado no 31º Encontro Anual da Anpocs, Caxambu, MG.

- _____. (no prelo), “O feminismo dos anos 1970 pela TV Globo”, in Ana Paula Goulart e Igor Sacramento (orgs.), *Televisão, história e gêneros*, Rio de Janeiro, Vozes.
- CORRÊA, Mariza. (2001), “Do feminismo aos estudos de gênero no Brasil: um exemplo pessoal”. *Cadernos Pagu*, 16: 13-30.
- D’ACCI, Julie. (1994), *Defining women: television and the case of Cagney & Lacey*. Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- DE LAURETIS, Teresa. (1994), “A tecnologia do gênero”, in H. B. Hollanda (org.), *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*, Rio de Janeiro, Rocco.
- DICIONÁRIO da TV Globo. (2003), Projeto Memória das Organizações Globo, Rio de Janeiro, Zahar, vol. 1.
- FILHO, Daniel et al. (2001), *O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro, Zahar.
- GLEDHILL, Christine. (1988), “Pleasurable negotiations”, in E. D. Pribram (ed.), *Female spectators: looking at film and television*, Londres, Verso.
- GREGORI, Maria Filomena. (1993), *Cenas e queixas: um estudo sobre mulheres, relações violentas e a prática feminista*. São Paulo, Paz e Terra/Anpocs.
- GOULART, Ana Paula & SACRAMENTO, Igor. (2010), “A renovação estética da TV”, in A. P. Goulart, I. Sacramento e M. Roxo (orgs.), *História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje*, São Paulo, Contexto.
- HAMBURGER, Esther Império. (2005), *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro, Zahar.
- KEHL, Maria Rita. (1979), “As novelas, novelinhas e novelões: mil e uma noites para as multidões”, in E. Carvalho, M. R. Kehl e S. Ribeiro, *Anos 70: Televisão*, Rio de Janeiro, Europa.
- _____. (1986), “Eu vi um Brasil na TV”, in A. Costa, I. Simões e M. R. Kehl, *Um país no ar: história da TV brasileira em três canais*, São Paulo, Brasiliense.
- MEMÓRIA GLOBO. (2008), *Autores: histórias da teledramaturgia*. São Paulo, Globo, 2 vols.
- MICELI, Sergio. (2004), *A noite da madrinha*. São Paulo, Companhia das Letras.
- MIRA, Maria Celeste. (1995), *Circo eletrônico: Sílvia Santos e o SBT*. São Paulo, Olho d’Água/Loyola.
- MORAES, Maria L. Q. (1990), *A experiência feminista dos anos setenta*. Araraquara. FCL-Unesp (col. Textos).
- PONTES, Heloisa. (1986), *Do palco aos bastidores: o SOS Mulher e as práticas feministas contemporâneas*. Dissertação de mestrado em Antropologia, Campinas, Unicamp.
- RAMÍREZ, Martha Célia. (2000), “A propriedade do corpo”. *Cadernos Pagu*, 15: 297-335
- RIDENTI, Marcelo. (2000), *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro, Record.
- SARTI, Cynthia. (2001), “Feminismo e contexto: lições do caso brasileiro”. *Cadernos Pagu*, 16: 31-48.
- SCHATZ, Thomaz. (1991), *O gênio do sistema: a era dos estúdios em Hollywood*. São Paulo, Companhia das Letras.
- SILVEIRINHA, Maria João. (2006), “Obliterando o ‘político’: o ‘pessoal’ no espaço público mediatizado”. *Ex aequo*, 14: 67-92.
- SIMÕES, Inimá. (2000), “Nunca fui santa (episódios de censura e autocensura)”, in E. Bucci (org.), *A TV aos 50: criticando a TV brasileira no seu cinquentenário*, São Paulo, Editora da Fundação Perseu Abramo.
- SOBRAL, Luís Felipe Bueno. (2010), *Bogart duplo de Bogart: pistas da persona cinematográfica de Humphrey Bogart, 1941-46*. Dissertação de mestrado em Antropologia, Campinas, Unicamp.

**TROCANDO EM MIÚDOS:
GÊNERO E SEXUALIDADE NA TV
A PARTIR DE *MALU MULHER***

Heloísa Buarque de Almeida

Palavras-chave: Televisão; Gênero; Feminismo; Sexualidade; Censura.

Este artigo faz uma reflexão sobre os aspectos sociais que atuaram na produção do seriado *Malu Mulher*, exibido em 1979-1980 pela rede Globo, mapeando elementos que compuseram personagem e enredos. Este seriado é central para as mudanças de construção de gênero na teledramaturgia da emissora. Os autores basearam-se em fontes variadas para traçar suas linhas mestras: movimento feminista; notícias de jornais e fatos que marcaram a época; vida pessoal de autores, produtores e atores que participavam do seriado. Por outro lado, muitos foram os fatores que influenciaram a condução dos episódios: a audiência e a reação do público; a imagem pública da atriz Regina Duarte; a censura do regime militar. Esses elementos ajudam a explicar por que certas construções de gênero se tornaram convenções hegemônicas e outras permaneceram um tabu na televisão brasileira.

**MAKING IT CLEAR: GENDER
AND SEXUALITY IN TELEVISION
BASED ON *MALU MULHER***

Heloísa Buarque de Almeida

Keywords: Television; Gender; Feminism; Sexuality; Censorship.

The article develops a reflection on the social aspects involved in the production of the TV series *Malu Mulher* - broadcasted in 1979-1980 by the *Globo* network -, mapping out elements related to the composition of the script and the character. This TV series is central for the changes in gender construction in *Globo's* television dramaturgy. The authors have drawn on varied sources in order to outline the main lines of the script: the feminist movement; newspaper news and remarkable facts of the time; personal life of the authors, producers and actors participating in the series. On the other hand, many factors influenced the way the episodes were brought about: the audience and the reaction of the public; the public image of the actress Regina Duarte; the military regime's censorship. Such elements help to explain why some gender constructions became hegemonic conventions while others remained taboo in Brazilian television.

**GENRE ET SEXUALITÉ À LA TÉLÉ
À PARTIR DU FEUILLETON *MALU
MULHER*: UNE EXPLICATION
DÉTAILLÉE**

Heloísa Buarque de Almeida

Mots-clés: Télévision; Genre; Féminisme; Sexualité; Censure.

Cet article propose une réflexion sur les aspects sociaux qui sont intervenus dans la production du feuilleton *Malu Mulher*, transmis entre 1979-1980 par la chaîne de télévision Globo, en identifiant les éléments qui ont servi à créer les personnages et l'histoire. Ce feuilleton est central pour les changements de construction de genre dans la télé-dramaturgie de la chaîne. Les auteurs ont puisé sur diverses sources pour y tracer les lignes principales: mouvement féministe; nouvelles de journaux et faits divers qui ont marqué l'époque; vie personnelle des auteurs, producteurs et acteurs qui ont participé au feuilleton. Par contre, plusieurs facteurs ont influencé la conduction des épisodes: l'audience et la réaction du public; l'image publique de l'actrice Regina Duarte; la censure du régime militaire. Ces éléments aident à expliquer pourquoi certaines constructions de genre sont devenues des conventions hégémoniques et d'autres sont restées un tabou dans la télévision brésilienne.