

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO CULTURA E SOCIEDADE  
MESTRADO INTERDISCIPLINAR

**JOSIE DO AMARAL BASTOS**

**REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO NA MÍDIA TELEVISIVA DE SÃO LUÍS**

São Luís

2012

**JOSIE DO AMARAL BASTOS**

**REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO NA MÍDIA TELEVISIVA DE SÃO LUÍS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão para obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade. Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sandra Maria Nascimento Sousa

São Luís  
2012

**JOSIE DO AMARAL BASTOS**

**Bastos, Josie Amaral**

**Representações de gênero na mídia televisiva  
de São Luís / Josie do Amaral Bastos. - 2012.**

**129 f.**

**Impresso por computador (Fotocópia)**

**Orientadora: Sandra Maria Nascimento Sousa.**

**Dissertação (Mestrado)– Universidade Federal do Maranhão, Programa  
de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, 2012.**

**1. Programa de entretenimento - Gênero – São  
Luís- MA 2. Corpo 3. Sexualidade I. Título**

**CDU 654.19\_0552 (812.1)**

**JOSIE DO AMARAL BASTOS**

**REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO NA MÍDIA TELEVISIVA DE SÃO  
LUÍS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão, para obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade.

Aprovada: / /

**BANCA EXAMINADORA:**

---

**Prof<sup>ª</sup>. Sandra Maria Nascimento Sousa** (Orientadora)

Doutora em Ciências Sociais pela PUC- São Paulo

Universidade Federal do Maranhão

---

**Prof. Silvano Alves Bezerra da Silva**

Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Universidade Federal do Maranhão

---

**Iara Beleli**

Doutora em Ciências Sociais- IFCH, Unicamp, Campinas

Unicamp, Campinas

## AGRADECIMENTOS

Agradeço às pessoas que me apoiaram e acreditaram neste projeto, em especial a minha mãe, Regina Bastos, ao meu pai, Marcus Bastos e minha irmã, Jessica Bastos, e a todos os integrantes da minha família e amigos que, direta ou indiretamente, contribuíram nesta caminhada.

Dedico este trabalho à minha orientadora, com suas sábias observações, Professora Doutora Sandra Nascimento, a todos os integrantes do Grupo de pesquisa Gênero, Memória e Identidade (GENI) da Universidade Federal do Maranhão e ao Professor Doutor do Departamento de Comunicação Silvano Bezerra. Agradeço também ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (PGCULT), aos professores e aos colegas de curso as horas de convivência e experiências compartilhadas. Aos funcionários do Departamento de Jornalismo e Comercial do Sistema Difusora de Comunicação pelas informações prestadas para a realização desta pesquisa.

Não posso me esquecer de agradecer às pessoas que, pacientemente, colaboraram com este trabalho, em especial às professoras Mestras do Departamento de Comunicação Gisele Marques e Ester de Sá Marques, atual Assessora de Comunicação da UFMA. Devo-lhes a compreensão de tantos pedidos de liberação das atividades na Assessoria de Comunicação da UFMA para preparação de trabalhos, aulas e viagens para apresentação de trabalhos científicos em Congressos. Também não posso me esquecer do meu querido colega de trabalho, o estudante de Comunicação da UFMA Sansão Hortegal, que contribuiu muito com o auxílio na coleta e sistematização de dados desta pesquisa.

## RESUMO

Compreensão do modo como são en (gendrados) e representados os sujeitos nos programas televisivos *Feminíssima* e *Algo Mais* na TV aberta, em São Luís-MA. Para tanto, fez-se necessário apoiar nosso olhar e nossas interpretações em estudos feministas que sustentam as teses da construção socioeconômica das hierarquias nas relações de gênero. Associado a estas observações, apresenta-se um breve recorte histórico dos espaços construídos e ocupados pelas mulheres na TV brasileira, em especial nos programas de entretenimento. Os métodos elencados para a realização desta Dissertação estão pautados nos estudos da Sociologia, Antropologia e da mídia televisiva.

Palavras-chave: Estudos de gênero. Programas de entretenimento. Corpos e sexualidade.

## ABSTRACT

Understand the way how subjects are en (gendered) and represented in television programs *Feminíssima* and *Algo Mais* in TV, in Sao Luis, MA. Therefore, it was necessary support our vision and our interpretations in feminist studies that uphold the thesis of socio-economic hierarchies in gender relations. Associated with this discussion it was also made a brief historical overview of the spaces built and occupied by women in Brazilian television, especially in entertainment. programs. The methods listed for the realization of this thesis are graded in the study of Sociology, Anthropology and Media.

Keywords: gender studies. Entertainment TV shows. Bodies and sexuality.

## SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO .....	10
1.1	As primeiras impressões .....	10
1.2	Mulheres e mídia .....	11
1.3	Caminhos da pesquisa .....	16
	<b>CAPÍTULO 2 – GÊNERO COMO CATEGORIA ANALÍTICA .....</b>	<b>19</b>
2.1	Ruptura epistemológica .....	20
2.2	Relações de poder, sexualidade e gênero .....	22
2.3	Amarras identitárias e estudos <i>Queer</i> .....	27
	<b>CAPÍTULO 3. CONSTRUÇÃO DOS DISCURSOS NOS/PELOS SUJEITOS QUE OS LEGITIMAM .....</b>	<b>31</b>
3.1	Os sujeitos nos discursos .....	33
3.2	Enunciação e imagem .....	34
	<b>CAPÍTULO 4: AS MULHERES NA FORMAÇÃO DA TV BRASILEIRA .....</b>	<b>38</b>
4.1	A volta dos programas de variedades nos anos 80 e 90 .....	46
4.2	Programas de Entretenimento do gênero variedades: definição .....	50
4.3	A modernização do popular na emissora de Sílvio Santos .....	51
4.4	Programas de entretenimento do gênero variedades comandados por mulheres e exibidos na TV aberta de São Luís .....	53
4.5	Cenários .....	54
4.6	Enquadramento e composição de imagens .....	58
4.7	Sonorização e sonoplastia .....	60
4.8	Contexto comunicativo .....	60
4.9	Temas .....	63
	<b>CAPÍTULO 5: FORMAS DE ENGENDRAMENTO .....</b>	<b>66</b>
5.1	O modelo de família .....	66
5.2	Relações afetivas e amorosas .....	83
5.3	Maternidade em perspectiva .....	90
5.4	Produção de corpos engendrados .....	102
5.5	Construção / desconstrução do gênero? A presença de Cíntia Sapequara no Programa <i>Algo Mais</i> .....	115



<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>120</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>124</b>

## 1. INTRODUÇÃO

### 1.1 - As primeiras impressões

Esta dissertação foi idealizada a partir da minha vivência no Grupo de pesquisa Gênero, Memória e Identidade (GENI) da Universidade Federal do Maranhão, e de cinco anos de trabalho em redações de telejornais como repórter, editora e apresentadora em São Luís do Maranhão. O olhar diferenciado e crítico sobre a mídia televisiva, aliado às minhas leituras concernentes aos estudos de gênero, despertaram-me para algumas inquietações referentes às representações de gênero que estavam sendo construídas, reproduzidas e mobilizadas em programas locais da categoria de entretenimento comandados por mulheres.

Vale ressaltar que, a partir da constatação de certa ausência de trabalhos de pesquisa e análises críticas sobre mídia e relações de gênero em produtos televisivos na capital do Estado, me interessei mais ainda por problematizar esta situação. Desse modo, a participação no grupo GENI e o acesso às pesquisas com base nos estudos de gênero foram importantes para alguns questionamentos sobre formas de divisão da sociedade, baseadas na hierarquização de indivíduos fundamentada em discursos da biologia e da medicina, principalmente, adotando a genitália como referente de identidade de gênero.

Nessa acepção, a nossa matriz cultural ocidental está “apoiada” na construção científica da existência de dois sujeitos na espécie humana – o homem e a mulher, singularizando esta representação como expressiva da multiplicidade de sujeitos. Assim, os indivíduos de gênero, classe, cor, etnia ou geração diferenciadas são restritos a um universo preso, nas categorias homem/mulher, pobres/ricos, negros/brancos, jovens/velhos, entre outras.

É importante ressaltar que, neste trabalho, utilizo a categoria “mulher” para designar o sujeito da ação e das experiências que aqui são destacadas, ainda que se considere, de início, revelante registrar que o uso desta categoria é passível de problematizações na forma como decorre de sua construção sócio-histórica e política, o que será mais observado no conteúdo que constitui os capítulos seguintes.

Para a construção do texto dissertativo, interessaram, particularmente, como objeto de investigação e análise, dois programas de TV comandados por mulheres (Ana Paula Spindola, apresentadora do *Feminíssima* e Paulinha Lobão, apresentadora do *Algo*

*Mais*), na perspectiva de perceber em seus discursos modos de enunciação das representações de gênero. Estariam estas apresentadoras focadas em conservar, reproduzir ou tratar de forma diferente modelos, símbolos normativos que instituem princípios diferenciados para o “ser mulher”, ou o “ser homem”, ou contrário, produziram discursos críticos acerca desses domínios nas relações de gênero?

O fato de estas apresentadoras, portadoras de certo capital social, intelectual e econômico, possibilitar-lhes-iam trabalhar com discursos críticos e inovadores, no tratamento das relações de gênero e dos marcadores sociais de classe, etnia, geração ou outros?

Minhas primeiras impressões, ao assistir os programas *Feminissima* e *Algo Mais*, desde cedo, induziram-me à desilusão quanto a essas expectativas, mas aguçaram mais ainda meu interesse em investigar e analisar estas questões. Desde então, busco compreender que tecnologias específicas de gênero, no contexto dos programas em questão, são ali produzidas.

Levando-se em conta os impactos dos artefatos culturais e midiáticos, de modo particular a TV, que através de suas estratégias de linguagem, têm-se mostrado um poderoso instrumento de influência no comportamento, nas crenças e na formação de representações através das quais a sociedade e suas distintas culturas constroem as “identidades de gênero”, para além do objetivo central, esta dissertação propõe investigar a aparato discursivo e ideológico constituinte nos programas, de modo a permitir dimensionar-se a política que engendra os papéis de gênero; destacar algumas das modalidades de construção do gênero de acordo como são explorados nas produções; identificar as estratégias da produção televisual para seleção de temas e sua relação com o mercado publicitário e compreender, através de um breve recorte histórico, como as mulheres se apropriaram dos espaços da televisão brasileira por meio de sua inserção em um sistema simbólico de representação.

A realização desta pesquisa se justifica por tratar-se de temática fundamental, mas ainda pouco explorada na bibliografia especializada em mídia televisiva o que mostra a necessidade de estudos que ponham a descoberto as estratégias da “tecnologia de gênero” na construção dos universos designados como “masculino” e “feminino” na sociedade.

## 1. 2 – Mulheres e mídia:

Sabemos que, nas últimas décadas, a mulher<sup>1</sup> ocupou de forma significativa cargos de chefia em organizações governamentais públicas, privadas e também no mercado de trabalho, mesmo que isso tenha se dado de forma lenta e gradativa. Nos veículos de comunicação não foi diferente. Ao rever a trajetória delas na TV brasileira, com enfoque nos programas de entretenimento, objeto de estudo deste trabalho, podemos concluir, sem dúvida, que elas ocuparam espaços importantes no processo de formação, consolidação e popularização deste veículo no país. No entanto, os papéis definidos e ocupados por elas nos primeiros 20 anos da TV brasileira, foram, em sua maioria, secundários, sem que tenham sido problematizados ou questionados.

É importante destacar que a mudança ocorrida na programação televisiva a partir da década de 80, propiciada por fatores como a inserção de novas tecnologias, possibilitou a volta de alguns programas da categoria de entretenimento extintos em 1960, a criação de novos formatos, e, conseqüentemente, a abertura para a contratação de outros profissionais, que não majoritariamente os homens no comando das apresentações de diferentes formatos de programas.

O Maranhão acompanhou estas transformações nos veículos de comunicação de massa que passaram a reproduzir também modelos nacionais e apostar em novas produções televisivas locais. Neste contexto, interessou-me pesquisar outros sujeitos, no caso as mulheres maranhenses, como vêm se apropriando destes novos espaços, seja para repetir códigos estabelecidos ou instaurar novas perspectivas de abordagem destes, por meio de sua inserção em um sistema simbólico de representação, na TV.

Desse modo, procurei selecionar dois programas de entretenimento que exploram temas locais, criados após a década de 80, que fossem apresentados por mulheres em São Luís do Maranhão. Interessaram-me especialmente dois programas da TV aberta na capital, o *Feminíssima*, exibido durante seis anos, sob o comando da Ana Paula Spindola, e o *Algo Mais*, no ar há mais de dez anos, sob o comando de Paulinha Lobão, ambos transmitidos pela TV Difusora, canal 4, afiliada do SBT.

---

<sup>1</sup> É importante destacar que o termo “a mulher” neste contexto diz respeito às mulheres como sujeitas de uma ação específica (ação televisiva), sabendo que ele restringe a totalidade de mulheres, que, por sua vez, se constituem no gênero, sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual, e sim, por meio de códigos linguísticos e representações culturais.

A decisão de escolha destes programas se deu pela constatação da inexistência de outras produções locais<sup>2</sup>, do gênero variedades e auditório, que fossem comandadas por mulheres, em emissoras de grande abrangência no Estado, a partir de 2010, data do início desta pesquisa. Associada a esta observação, me interessou também o lugar em que estas produções eram exibidas e sua audiência. Desde sua criação, em 1981, O SBT- “A TV mais feliz do Brasil”, como o próprio *slogan* já sugere, é uma emissora conhecida nacionalmente pela programação de programas de entretenimento com gêneros considerados mais populares<sup>3</sup> e a afiliada no Maranhão segue o mesmo modelo.

Desde 1991, a TV Difusora de São Luís<sup>4</sup> é retransmissora do SBT. O canal, até então de propriedade do empresário e senador Eptácio Cafeteira, passou, desde o início da década de 1990, a pertencer à família Lobão, representada pelo atual ministro das Minas e Energia, Edison Lobão. O dono da empresa televisiva em São Luís é o empresário e atual senador (2012) pelo PMDB, Edison Lobão Filho, marido da apresentadora do programa *Algo Mais*, Paulinha Lobão, e filho de Nice Lobão (PSD), deputada federal, e Edison Lobão, como já destacado, ministro das Minas e Energia do Governo da presidenta Dilma Rousseff (2012).

A afiliada na capital investe em produções locais informativos e de entretenimento. Segundo informações do setor comercial da TV Difusora, em São Luís do Maranhão, atualmente (maio de 2012), são exibidos 14 programas. Deste total, três pertencem à categoria de jornalismo e onze, à categoria de entretenimento (auditório, variedades, policial, colunismo social, entre outros). A maioria dos telespectadores dos programas de entretenimento pertence às classes D/E, com exceção dos telejornais

---

<sup>2</sup> De acordo com informações extraídas da Revista do Laboratório do Curso de Comunicação - UFMA, Canal.com, nas duas maiores emissoras de São Luis, por exemplo, a TV Mirante (afiliada à Rede Globo) e a TV Difusora (afiliada ao SBT), apenas os jornais regionais e programas com temáticas especializadas, como esporte e agropecuária, são produções próprias. Na TV Difusora, além dos telejornais e programas com temáticas especializadas, existem produções próprias da categoria de entretenimento, como o programa *Algo Mais* e produções independentes do gênero colunismo social e religioso que utilizam o espaço arrendado da TV para exibir produções próprias cujo conteúdo é produzido externamente.

<sup>3</sup> Em um estudo da grade horária das sete redes de televisão que transmitiam, durante o ano de 1996, sua programação na cidade de São Paulo, na frequência VHF (sinais abertos de codificação), Souza (2004) conclui que o SBT dedicava 71% de sua programação a categoria de entretenimento, 27% a de informação, 2% a categoria outros. Nenhum programa foi classificado na categoria educação.

<sup>4</sup> A TV Difusora de São Luís, canal 4, emissora matriz do Sistema Difusora de Comunicação (composto por um complexo de emissora de rádio e TV) foi criada em 1963. Em 1972, passou a ser afiliada da Rede Globo. Em 1991, a TV Mirante passa a retransmitir a Rede Globo, e TV Difusora de São Luis e Imperatriz, o SBT.

locais, que seguem os mesmos indicadores nacionais, abarcando 89% dos telespectadores das classes A/B/C. Assim como na grade nacional, não há produções locais educativos<sup>5</sup>.

Hoje (maio de 2012), a TV Difusora está presente em 141 (o equivalente a uma população de 3.858.216 pessoas) dos 217 municípios maranhenses<sup>6</sup>, sendo contabilizados 800 mil domicílios com TV no Estado e 228 mil em São Luís. O Programa *Algo Mais* é transmitido para todo o Estado, inclusive para a TV Difusora Sul, em Imperatriz. O programa apresenta hoje (maio de 2012) uma média de três pontos de audiência. Já o *Feminíssima* apresentava em média seis pontos e era transmitido somente na capital (informações do setor comercial).

Além do alcance social de sua programação no Estado, o *Algo Mais* potencializa ainda mais seu fluxo de conteúdo por meio da realização de caravanas (*shows* que trazem apresentações de atrações musicais e gincanas em municípios no interior do Estado, patrocinadas e apoiadas pelas prefeituras destas localidades) e com a atualização permanente de *site* oficial<sup>7</sup> do programa, *blogs* e endereços nas redes sociais, com o intuito de aumentar as oportunidades de negócios, ampliar mercados e público.

O programa *Feminíssima* era apresentado por Ana Paula Spindola, diariamente, no período diurno, quase sempre ao vivo. O programa de produção local, com 30 a 40 minutos de duração, foi transmitido entre 2005 e início de 2011, tendo sido extinto da grade de programação comercial da emissora neste mesmo ano, por motivos de saúde da apresentadora. Ana Paula Spindola é carioca, formada em psicologia e, atualmente (2012), reside no Rio de Janeiro.

Já o *Algo Mais* foi criado em 2001 e continua no ar, sendo apresentado por Paulinha Lobão, também na TV Difusora - SBT, canal 4. O programa de produção

---

<sup>5</sup> De acordo com Souza (2004), na análise dos programas do gênero educativo encontram-se aulas com linguagem televisiva e programas produzidos para audiência em geral, como os telecursos e infantis. No Brasil, a maioria destas produções concentra-se nas emissoras educativas.

<sup>6</sup> Segundo dados do IBGE de 2010, a população do Maranhão totaliza 6.574.789 (informações extraídas no endereço: <http://www.ibge.gov.br/estadosat/perfil.php?sigla=ma>)

<sup>7</sup> Sobre este assunto, verifiquei, durante a pesquisa, que não havia um *site* oficial do programa *Feminíssima*, apenas uma página desatualizada nas redes sociais. Já a produção do *Algo mais* mantém um *site* oficial do programa atualizado com contatos, vídeos e fotos disponíveis para download no endereço: <http://paulinhalobao.com/>, além do blog da Paulinha Lobão, que pode ser acessado no próprio *site*: <http://paulinhalobao.com/blog/98-frases.html> e das redes sociais (a produção mantém três endereços no *facebook*). Em um deles, o da Paulinha II, a que eu tenho acesso, é possível visualizar 4.983 amigos.

semanal é exibido ao vivo, geralmente a partir das 12h, com duração de 2h30 até três horas. Além de apresentadora do programa, Paulinha Lobão acumula a função de diretora da Difusora FM e, em 2011, tornou-se presidenta da emissora, nomeada pelo próprio marido, o senador Edison Lobão Filho. Paulina Lobão é de Brasília, Distrito Federal. Antes de comandar o *Algo Mais*, no final da década de 90, ela apresentou um quadro no programa de entretenimento *Zé Cirilo na TV*, exibido na mesma emissora. O quadro era apresentado às sextas-feiras, com duração, no início, de 5 minutos.

Os programas de entretenimento aos quais me referi apresentam formatos semelhantes a outros programas de entretenimento nacionais exibidos com conteúdos voltados para as mulheres, como o *Super pop*, apresentado por Luciana Gimenez, na Rede TV! e o *TV show*, da Rede Record, comandado por Adriane Galisteu e extinto da programação da emissora em 2003.

Minhas primeiras observações me induziram a pensar na produção de discursos a respeito dos papéis de gênero (já identificados nas falas das apresentadoras do *Super pop* e do *TV show* como discursos que reproduziam atuações distintas para homens e mulheres), consolidando a esfera normativa que institui historicamente o masculino e o feminino como duas configurações de sujeitos opostos, ou como dois polos extremos unívocos em um sistema de relações que expressam profundas desigualdades de poder.

No entanto, como pesquisadora, coube a mim, diante do material empírico selecionado, fazer uma avaliação com posicionamento crítico sobre estas primeiras impressões e aprofundar as inquietações que me causaram, mesmo sabendo que, ao atravessar estas impressões iniciais, contradições e ambiguidades poderiam ser desveladas, as quais me levariam a outras constatações.

Envolvida neste exercício incessante de questionamentos e prática crítica, resolvi trabalhar meu modo de observar, na perspectiva de localizar nos discursos veiculados nos programas mencionados aproximações e distanciamentos das minhas primeiras observações, entendendo, assim, que a atenção maior às representações de gênero contidas nesses discursos poderia me conduzir a perceber não só reproduções, mas também rupturas, inovações e outras configurações de gênero.

Algumas correntes teóricas dos estudos de gênero entendem que as desigualdades entre os sujeitos não são estabelecidas apenas por diferenças biológicas, mas no campo cultural, já que estas relações estão inseridas no contexto de arranjos sociais, na história e nas condições de acesso aos recursos da sociedade e formas de

representação. De acordo com Lauretis (1994), estas classificações seriam constantemente reformuladas e atualizadas por discursos formulados por sujeitos e instituições, como, por exemplo, a mídia. Com base nesta perspectiva, me propus a compreender e apresentar de forma crítica como os discursos circulantes nos programas “engendram”<sup>8</sup> os sujeitos que são construídos nos programas de TV apresentados e nas imagens enviadas aos receptores.

### 1.3 - Caminhos da pesquisa

Para proceder à investigação e construir o texto dissertativo, foi necessário problematizar o conceito de gênero como norma. Para isso, tomaram-se de empréstimo algumas interpretações consideradas fundamentais no contexto dos estudos feministas que discutem as relações de gênero e sustentam a tese de que as hierarquias que diferenciam os sujeitos foram histórica e socialmente construídas. Entre estes destacam-se os desenvolvidos por Scott (1990), Perrot (2005), Lauretis (1994), Swain (2005), Butler (2010), Louro (1997, 2001), Fisher (2001), que foram aprofundadas no sentido de consubstanciar as análises sobre o foco de produção e reprodução de modelos propostos às mulheres, por meio dos programas televisivos em questão.

Além das análises sobre os estudos feministas e considerando que mídia não é apenas um veículo, mas um importante espaço de construção e reduplicação dos discursos de uma época, foi de suma importância utilizar as concepções de Foucault (2010) sobre discurso, enunciado e formações discursivas na tentativa de compreender e identificar como e quais os sujeitos engendrados estão sendo representados nas falas das apresentadoras.

Procurei utilizar o método de translação ou simplificação apontado por Rose (2010), no sentido de simplificar o processo de análise do material audiovisual, tendo como fio condutor os extratos discursivos que apresentam questões envolvendo relações de gênero associados aos “operadores não discursivos”<sup>9</sup>, a fim de que me auxiliassem na análise descritiva dos programas.

---

<sup>8</sup> Lauretis (1994) utiliza o termo engendrado para designar sujeitos marcados por especificidades de gênero.

<sup>9</sup> Para Coutinho (2011), em “Leitura da imagem”, durante a leitura do registro visual, o analista deve levar algumas características na tentativa de estabelecer uma espécie de direção do seu olhar, como o enquadramento, a perspectiva, a composição da imagem, a utilização da luz e cores, a relação entre os



Para fazer a análise descritiva dos programas e compreender as estratégias da cena enunciativa, foram elencados elementos que se apresentaram com certa regularidade e que foram considerados importantes para o registro visual, como o cenário, com destaque aos enquadramentos mais utilizados e composição das imagens, os recursos sonoros e o contexto comunicativo, de modo a entender como as apresentadoras se relacionam com a audiência a partir da constituição de um estilo, que identifica e diferencia os programas comandados por elas dos demais.

A coleta do material para a análise empírica se deu em 2011. Este processo seria realizado por meio de um aparelho de captura de TV denominado de *leadership*. Porém, para minha surpresa, no início desse mesmo ano, o programa *Feminíssima* saiu do ar, sendo extinto da programação da emissora, o que dificultou bastante o processo de gravação dos materiais conforme havia sido previsto inicialmente.

No entanto, para não causar prejuízos à pesquisa, optei por fazer o estudo de caso com base em programas exibidos em anos anteriores e que estavam arquivados. Para isso, foi necessário consultar o setor de arquivo da emissora, que cedeu, de forma aleatória, algumas produções gravadas entre os anos de 2008 e 2010. Além do material arquivado disponibilizado pela empresa, também foram gravados por mim, no ano de 2011, alguns programas exibidos do *Algo Mais* e outros foram extraídos do *Youtube*, no mesmo período.

Para esta pesquisa, cerca de 70 horas de gravação foram arquivadas (o equivalente a 4.200 minutos). Este exercício exigiu esforço e concentração, já que os programas variavam entre 40 minutos e três horas de exibição. Para a construção deste trabalho, foram importantes também as consultas a artigos e dissertações de diferentes áreas<sup>10</sup>, pela falta de ampla bibliografia sobre o assunto e necessidade de coleta de informações e conteúdo para uma pesquisa científica aprofundada.

Todo o material analisado está resumido, para além da introdução, em quatro capítulos. No capítulo I, “Gênero como categoria analítica”, expõe-se um breve retrospecto dos estudos de gênero que possibilitaram a inserção de novas ideias e

---

objetos representados e a função da mensagem visual. Estes seriam, portanto, os “operadores não discursivos”.

<sup>10</sup> Destaco os trabalhos de Josenildes Santos de Oliveira, que defendeu a tese de mestrado em 2005, intitulada *Os programas das mulheres e as mulheres dos Programas: Análise da condição Feminina nos Programas Mais Você e Note e Anote*; Thereza Helena Prates Scofield, que defendeu a tese de Mestrado em 2007 intitulada *Possibilidades do Feminino: as telespectadoras de Ponta Porã e as Mulheres do Mais Você*.

mudanças de paradigmas dos estudos feministas, com propostas surgidas no seio do movimento.

No capítulo II, “Construção dos discursos nos/pelos sujeitos que os legitimam”, serão apresentados os conceitos de discurso e enunciados sob algumas perspectivas teóricas. Além dessas discussões e levando em consideração que os discursos em questão se inserem em um meio audiovisual, irei destacar algumas ferramentas metodológicas importantes para a análise de um registro audiovisual, considerando elementos como imagem, som e texto.

No capítulo III, “As mulheres na formação da TV brasileira”, farei um breve histórico dos espaços que foram sendo construídos e ocupados pelas mulheres na TV brasileira, em especial nos programas de entretenimento, objetos de análise empírica deste trabalho. Como já destacado, a intenção é compreender como estas mulheres se apropriaram destes lugares que exercem considerável influência na sociedade.

Feito este recorte, irei encaminhar minhas observações para dois programas locais de programas do gênero variedades comandadas por mulheres em São Luís do Maranhão, com destaque às posições ocupadas pelas apresentadoras, os cenários, o formato das produções audiovisuais, seus aspectos sonoros, o contexto comunicativo e as temáticas abordadas que se apresentam com certa regularidade.

No capítulo V, “Formas de engendramento”, situarei os recortes discursivos que mais se destacaram para mim como carregados de sentidos sobre o ser homem e mulher, demarcando posições de sujeitos nas relações de gênero. Para esta pesquisa, foram elencadas cinco categorias para análise: modelo de família, relações afetivas e amorosas, maternidade em perspectiva, produção de corpos “engendrados” e construção /desconstrução do gênero. Tentarei perceber os pontos em que estes discursos se cruzam e/ou se distanciam da norma instituída enquanto ordenamento do “natural”.

Nas considerações finais, busco estabelecer um paralelo sobre os modos de enunciação trazidos pelos programas *Feminíssima* e *Algo Mais* inseridos em uma correlação de forças múltiplas que se formam e atuam nos aparelhos de produção do gênero. Esta análise será importante na tentativa de compreender as categorias acima apresentadas são mobilizadas e empregadas, com certa regularidade, nos discursos das apresentadoras dos programas de TV.

## CAPÍTULO 2 – GÊNERO COMO CATEGORIA ANALÍTICA

Neste capítulo, me proponho a apresentar algumas coordenadas conceituais que possibilitaram uma reorientação dos estudos feministas, não apenas em termos de dicotomia mulher/homem, heterossexual/homossexual, mas levando em conta a relativização do sujeito “mulher” que, muitas vezes, tem sido representado pelas mulheres brancas, heterossexuais, urbanas, das classes médias e da região ocidental.

Para Butler (2010), política e representação são termos polêmicos. Se a representação, no seio de um processo político, foi uma tentativa de dar visibilidade e legitimidade às mulheres como sujeitos políticos, considerando que elas eram mal ou simplesmente não representadas, no final do século XX, essa concepção dominante passou a ser questionada a partir do interior do discurso feminista. O próprio sujeito “mulher” não seria mais compreendido como estável e permanente. As reflexões da filósofa estão sintonizadas com as observações de Foucault (1990) de que os sistemas jurídicos produzem os sujeitos que, subsequentemente, passam a representar. Ele destaca:

A urgência do feminismo de conferir um *status* universal ao patriarcado, com vistas a fortalecer a aparência de uma representatividade das reivindicações do feminismo, motivou ocasionalmente um atalho de universalidade categórica ou fictícia da estrutura de dominação, tida como responsável pela produção da experiência comum de subjugação das mulheres (FOUCAULT, 1990, p. 21).

Para Butler (2010), a noção binária do feminino/masculino constitui não só a estrutura exclusiva em que a especificidade pode ser reconhecida, como é totalmente descontextualizada e separada da noção de classe, raça, etnia e outros eixos de poder, os quais constituem a identidade. A tarefa, segundo ela, “é justamente formular, no interior dessa estrutura constituída, uma crítica às categorias de identidade que as estruturas jurídicas contemporâneas engendram, naturalizam e mobilizam” (BUTLER, 2010, p. 22).

No entendimento da filósofa, é preciso estabelecer uma política feminista que adote a construção variável da identidade como pré-requisito metodológico e normativo. Esta visão será fundamental para compreendermos o percurso de análises e pesquisas que abarcaram outras experiências dos estudos de gênero como uma interpretação múltipla do sexo na constituição da dualidade feminino/masculino.

## 2.1. Ruptura epistemológica

Segundo Arruda (2000), os anos 70 testemunharam uma ruptura epistemológica no campo das ciências sociais decorrente da contribuição de ideias surgidas no próprio seio do movimento feminista. A perspectiva anterior, que foi fundamental no período para dar visibilidade às mulheres (com o levantamento de informações, sistematização de dados e construção de estatísticas), tinha como tema central “as relações de sexo” e a “condição feminina”, como um estado generalizado para todas elas, apontando para construção de características anátomo-fisiológicas, que serviam para compreender, ou melhor, justificar a hierarquia social. O interesse crescente da área pela desigualdade entre o que se designa como “os sexos” trouxe uma renovação no olhar da academia e dos movimentos políticos.

Neste contexto, o debate foi dando lugar para uma nova linguagem, na qual o gênero passou a ser um conceito fundamental. Este conceito foi aplicado nos estudos feministas a partir da década de 80, de modo a servir como categoria de análise que possibilitaria desvelar e transformar as relações de poder. Scott (1990) explica que, a partir deste momento, os estudos que antes priorizavam as análises das “mulheres” passaram, a compreender que mulheres e homens são polos de uma relação. Daí então, era importante compreender como se estabeleceu ao longo da história a aprendizagem dos papéis definidos como masculinos e femininos. A partir desse momento, estabeleceu-se uma noção de distinção entre sexo/gênero, o primeiro referente aos elementos biológicos (corpo, genitália) e o segundo, a uma interpretação deste na cultura. Não houve, contudo, a pretensão de negar a biologia, mas enfatizar a construção social e histórica que é “produzida sobre as características biológicas” (LOURO, 1997, p.22).

A frase da filósofa feminista Simone de Beauvoir, no livro *O segundo sexo*, foi marcante para os estudos neste período: “Ninguém nasce mulher: torna-se uma” (BEAUVOIR, 2000, p. 9). Apesar de inovador para os estudos na época, anos depois, este constructo do tornar-se mulher foi explicado e interpretado de variadas formas. A própria distinção entre sexo e gênero passou a ser também problematizada e questionada por algumas autoras mais críticas dos estudos feministas como a filósofa Butler (2010):

É o gênero tão variável e volitivo quanto parece sugerir a explicação de Beauvoir? Pode-se, nesse caso, a noção de construção reduzir-se a uma forma de escolha? Beauvoir diz claramente que a gente “se torna” mulher, mas sempre sob uma compulsão cultural a fazê-lo. E tal compulsão não vem do “sexo”. Não há nada em sua explicação que garanta que o “ser” que se torna mulher seja necessariamente fêmea. Se, como afirma ela, “o corpo é uma situação”, não há como recorrer a um corpo que já não tenha sido sempre interpretado por meio de significados culturais; conseqüentemente, o sexo não poderia qualificar-se como uma faticidade anatômica pré-discursiva. Sem dúvida, será sempre apresentado, por definição, como tendo sido um gênero desde o começo (BUTLER, 2010, p. 27).

Butler (2010) aponta os limites ao pensamento, que tanto forma como limita a controvérsia sobre o significado de construção, que parece se basear na polaridade filosófica entre livre-arbítrio e determinismo. Nos limites desses termos, o “corpo” aparece como um meio passivo sobre o qual se inscrevem as inscrições culturais. No entanto, o que a filósofa chama a atenção é que o próprio corpo é em si uma construção que constitui o domínio dos sujeitos com marcas de gênero.

Louro (1997) aponta que a pretensão dos debates nesse período era entender o gênero como constituinte da identidade do sujeito, outro conceito complexo que pode ser formulado por diferentes perspectivas. Uma formulação mais próxima baseada nas proposições mais críticas dos estudos Feministas e dos Estudos Culturais compreende os sujeitos como tendo identidades plurais e múltiplas que se transformam, não são fixas ou permanentes, e podem até mesmo ser contraditórias.

Neste contexto, afirmar que o gênero institui a identidade do sujeito “é perceber o gênero fazendo parte do sujeito constituindo-o” (LOURO, 1997, p. 25). Nesta perspectiva, é coerente afirmar que as diferentes instituições e práticas sociais são constituídas pelos gêneros e também constituintes dos gêneros. Essas instâncias, práticas e espaços sociais (justiça, igreja, escola, mídia, governo, política) são, portanto, “generificados” (produzem-se ou engendram-se a partir das relações de gênero, levando-se em consideração classe, etnia, entre outros fatores). Assim como ocorreu com a noção de identidade, alguns estudiosos começaram a buscar o refinamento nas análises sobre a sexualidade como uma dinâmica também em construção, sendo instáveis e também passíveis de transformação. Britzman (apud LOURO, 1997, p. 27) afirma que:

Nenhuma identidade sexual - mesmo a mais normativa - é automática, autêntica e facilmente assumida, nenhuma identidade existe sem negociação ou construção. Não existe de um lado uma identidade heterossexual lá fora, pronta e acabada, esperando para ser assumida, e, de outro, uma identidade homossexual instável, que deve se virar sozinha. Em vez disso, toda a identidade sexual é um constructo instável, mutável e volátil, uma relação social contraditória e não finalizada (BRITZMAN apud LOURO, 1997, p. 27).

## 2.2. Relações de poder, sexualidade e gênero

Os estudos feministas influenciados pelo pós-estruturalismo trouxeram importantes contribuições para vários paradigmas teóricos. Uma das estudiosas mais conhecidas é a historiadora Joan Scott, que escreveu o artigo “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”, traduzido no Brasil em 1986. Um ponto importante de sua argumentação foi a ideia de que é preciso *desconstruir* o caráter permanente da oposição binária feminino-masculino. As referências teóricas que irão instrumentalizar as análises da historiadora vêm do pós-estruturalismo francês<sup>1</sup>, fundamentadas nos conceitos e métodos de Derrida (2004) e Foucault (1988).

Scott (1979) explica que é constante nas análises e na compreensão da sociedade a tendência de retificar como dimensão principal do gênero o pensamento dicotômico e polarizado (um antagonismo entre homens e mulheres que se relacionam dentro de uma lógica invariável de dominação e submissão). Ela faz uma crítica às primeiras propostas dos estudos feministas ao denunciar em seu artigo:

Temos necessidade de uma rejeição do caráter fixo e permanente da noção binária de uma historicização e de uma desconstrução autêntica dos termos da diferença sexual. Devemos nos tornar mais atentas às distinções de análise e o material que queremos analisar. Devemos encontrar meios (mesmo incompletos) para submeter sem cessar nossas categorias à crítica e nossas análises à autocrítica. O que significa analisar dentro de um contexto a maneira pela qual opera toda a oposição binária, derrubando, descolando sua construção hierárquica, em lugar de aceitá-la como real, como evidente por si ou como sendo da natureza das coisas. Num certo sentido, as feministas não têm feito se não isso através dos anos. A história do pensamento feminista e a história da recusa de uma construção teórica

---

<sup>1</sup> Corrente teórica que problematizou as concepções clássicas do sujeito, identidade, identificação e agência. “O sujeito no pós-estruturalismo é sempre encarado como provisório, circunstancial e cindido” (MISKOLCI, 2009, p. 152).

hierárquica entre feminino e masculino, em seus contextos específicos, é uma tentativa de reverter ou deslocar seus funcionamentos (SCOTT, 1990, p. 11).

Além de Scott (1990), outros estudiosos apontam limitações implícitas no pensamento dicotômico. Eles se basearam nos conceitos de Derrida (2004) acerca da suplementariedade<sup>2</sup> e da perspectiva metodológica da desconstrução. Problematicar a polaridade rígida dos gêneros implicaria problematizar tanto a oposição entre eles quanto a unidade interna de cada um. Nas palavras de Louro (1997):

Implicaria observar o que o pólo masculino contém no feminino (de modo desviado, postergado, reprimido) e vice-versa: implicaria também perceber que cada um desses pólos é internamente fragmentado e dividido (afinal não existe a mulher), mas várias e diferentes mulheres que não são idênticas entre si, que podem ou não ser solidárias, cúmplices e opositoras (LOURO, 1997, p. 32).

Para Louro (1997), é fácil concluir que a lógica da oposição binária é problemática para a perspectiva pós-estruturalista, já que ela fixa o pensamento numa oposição. “Uma lógica que parece apontar para um ‘lugar’ natural e fixo de cada gênero” (LOURO, 1997, p. 32).

Outro autor que contribuiu para os estudos feministas influenciados pelo pós-estruturalismo foi o filósofo Michael Foucault. Em *A História da Sexualidade Volume I*, Foucault (1976) rompeu com a hipótese repressiva que marcara grande parte dos estudos sobre a sexualidade até meados da década de 70 ao considerar que a sexualidade não é proibida, pelo contrário, é construída por discursos que são produzidos por meio de Instituições como a igreja, a escola, a família, o consultório médico e de saberes como demografia, psicologia, psiquiatria, moral e pedagogia. “Não se fala menos de sexo, pelo contrário, fala-se de outros pontos de vista e para obter outros efeitos” (FOUCAULT, 1998, p. 33).

No cerne de suas flexões, está o dispositivo da sexualidade<sup>3</sup>, inventado e instalado no Ocidente a partir do século XVIII. O filósofo trouxe contribuições para as discussões sobre

---

<sup>2</sup> Na suplementariedade, os significados são organizados por meio de diferenças em um movimento de presença e ausência. Na perspectiva de Derrida, a masculinidade precisa da feminilidade, assim a heterossexualidade precisa da homossexualidade para se definir. Já a desconstrução é explicitar este jogo de ausências e presenças. “[...] de forma que estamos sempre dentro de uma lógica binária, que, toda vez que tentamos quebrar, terminamos por reinscrever em suas próprias bases” (MISKOLCI, 2009, p. 153-4).

<sup>3</sup> Para Foucault, o dispositivo da sexualidade é “o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas à grande rede da superfície em que a estimulação

as relações de poder. Foucault desorganiza a concepção tradicional que usualmente remete à centralidade e à posse do poder para mostrar as muitas e variadas direções de como é exercido, como se fosse uma teia que se constitui por toda a sociedade. Ele afirma:

Não há, no princípio da relação de poder, e como matriz geral, uma oposição binária e global entre dominadores e os dominados, dualidade que repercute de alto a baixo sobre grupos cada vez mais restritos até as profundezas do corpo social. Deve-se, ao contrário, supor que as correlações de forças múltiplas que se formam e atuam nos aparelhos de produção, nas famílias, nos grupos restritos e instituições servem de suporte a amplos efeitos de clivagem que atravessam o conjunto do corpo social (FOUCAULT, 1988, p. 104).

O poder possui um caráter relacional. Ele existe em função de uma multiplicidade de pontos que representa o papel do adversário, de alvo, do apoio, entre outros que estão presentes em toda a rede de poder. Tal referência foi útil aos estudos feministas, afinal, “homens e mulheres por meio das mais diferentes práticas sociais constituem relações em que há uma constante negociação, avanços, revoltas, consentimentos, entre outros” (LOURO, 1997, p. 39-40).

Outro ponto importante das ideias de Foucault foi perceber que o poder não é apenas coercitivo, mas também produtivo e positivo. O poder produz os sujeitos, induz comportamentos, “aumenta a utilidade econômica e diminui a força política dos indivíduos” (MACHADO, apud LOURO, 1997, p. 40). Neste sentido, diferente da noção de censura ou repressão, o que Foucault (1998) revelou é que homens e mulheres se constroem por meio de práticas e relações que instituem gestos, comportamentos, condutas, posturas, entre outros. Em outras palavras, como conclui o autor, “os gêneros se produzem, portanto, nas e pelas relações de poder” (FOUCAULT, 1988, p. 41).

Esta será a base para o conceito foucaultiano de “bio-poder”<sup>4</sup> na produção de disposição de conjuntos e práticas que foram historicamente criados para controlar homens e mulheres. E, de um modo geral, foi na junção entre corpo e população que o sexo, nas palavras do filósofo, “tornou-se alvo central de um poder que se organiza em torno da gestão da vida, mais do que ameaça de morte” (FOUCAULT, 1988, p. 160). Institui-se uma série de táticas diversas que combinam em proporções variadas o objetivo do corpo e da regulação das

---

dos corpos, a incitação dos discursos, reforço dos controles e das resistências encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber poder (FOUCAULT, 1988. p.116-117).

<sup>4</sup> O filósofo denomina de bio-poder o desenvolvimento de disciplinas e “técnicas diversas e numerosas para obterem a sujeição dos corpos e o controle das populações” (FOUCAULT, 1988, p.152).



populações (medidas de incentivo ao casamento e procriação, controle das taxas de nascimento e mortalidade, expectativas de vida, deslocamentos geográficos, entre outros).

As produções dos(as) pensadores(as) pós-estruturalistas terão pontos de contato mesmo que sejam observadas algumas zonas de discordâncias e atritos. A desconstrução sugere que se busquem os processos e as condições que estabeleceram os termos da polaridade. Outra importante estudiosa feminista, Lauretis (1994), problematiza o próprio termo diferença sexual por entender que ele se insere em termos de oposição (natureza ou cultura, biologia ou socialização) e a concepção de gêneros produzida dentro desta lógica dicotômica, que é um modo de compreensão muito próximo da concepção anatomia-destino. Assim como Scott (1997), para Lauretis (1994) tal dificuldade referente à imbricação de gêneros e diferença (s) sexual (ais) precisa ser desfeita e desconstruída.

O problema que permanece é o de conceber as diferenças como culturais, sociais e subjetivas em relação ao homem – sendo ele a medida, a referência. Lauretis (1994) destaca:

Se continuarmos a colocar a questão do gênero em qualquer destas duas formas, a partir de um esboço completo da crítica do patriarcado, o pensamento feminista permanecerá amarrado aos termos do próprio patriarcado ocidental, contido na estrutura de uma oposição deste conceitual que está ‘desde sempre já’ inscrita naquilo que Frederic Jamenson chamaria de ‘inconsciente político’ dos discursos culturais dominantes das ‘narrativas fundadoras’ que lhe são subjacentes, sejam elas biológicas, médicas, legais, filosóficas ou literárias – e assim tenderá a reproduzir, retextualizar-se, como veremos mesmo nas reescritas femininas nas narrativas culturais (LAURETIS 1994, p. 207).

A autora utiliza o termo experiência<sup>5</sup> para designar o processo pelo qual a subjetividade é construída para todos os seres sociais. Ela faz uma crítica aos trabalhos de Foucault (1988) e de Althusser (1970) por não se preocuparem com o gênero e com a teoria freudiana e psicanalista que oferecem um modelo de construção de gênero baseado na diferença sexual, deixando o feminino sempre como referência ao masculino, portanto, atrelado às estruturas heterossexuais. O que a autora enfatiza é que tanto as teorias quanto as ficções nelas inspiradas contêm e promovem representações de gênero, como ocorre no cinema.

---

<sup>5</sup> Para Lauretis (1994), o termo se refere a “um complexo de efeitos, hábitos, discursos, associações e percepções significantes que resultam da interação semiótica do eu com o mundo exterior (nas palavras de C. S. Pierce)” (LAURETIS, 1994, p. 228).

Acho igualmente impossível rejeitar o gênero, quer como a ideia ideal burguesa difundida pela mídia: algum dia, num futuro próximo, de alguma forma, as mulheres terão carreiras, seus próprios sobrenomes e propriedades, filhos, maridos e/ou amantes mulheres de acordo com suas preferências - e tudo sem alterar as relações sociais existentes e as estruturas heterossexuais às quais nossa sociedade e a maioria das outras estão firmemente atreladas (LAURETIS, 1994, p. 231).

Ela ressignificou tal conceito avançando no que considerou uma limitação nas elaborações de Foucault. Para a historiadora, o filósofo teria levado em consideração apenas os investimentos divergentes em sujeitos femininos e masculinos. Isso supõe ignorar todos os sujeitos sociais que diferentes desse universo. Para Foucault (1988), a sexualidade não é “gendrada”, mas idêntica para todos. As contribuições de Lauretis (1994) representaram uma importante oxigenação aos estudos feministas, desestabilizando, implodindo características iniciais de uma construção teórica marcadamente direcionada às mulheres brancas, heterossexuais, urbanas e de classe média. Estas discussões exigem a capacidade de contínuo questionamento e problematização pela dificuldade da quebra dos paradigmas permanentes baseada na visão polarizada de gêneros que esconde a pluralidade existente em cada um dos polos. “Paradoxalmente, a construção do gênero se faz por meio de sua desconstrução” (LAURETIS, 1994, p. 209).

Se entendermos que a construção do gênero é histórica, logo podemos concluir que os discursos e representações dessas relações também estão em constante mudança. Até mesmo os discursos sobre o gênero e suas propostas de desconstrução são discursos que estão construindo o gênero. A historiadora afirma que “o gênero como o real, não é apenas o efeito da representação, mas também o seu excesso, aquilo que permanece fora do discurso como um trauma em potencial que se/quando não contido, pode romper ou desestabilizar qualquer representação” (LAURETIS, 1994, p. 209) .

Ao retomar o conceito “foucaultiano” de poder produtivo, a autora postula as possibilidades de construção diferente do gênero nas margens dos discursos hegemônicos. Como as várias tecnologias de gênero<sup>6</sup> são capazes de construir o gênero, estas também podem contribuir para uma construção diferente de gênero proposta fora de um contrato social heterossexual.

---

<sup>6</sup> Lauretis (1994) propõe pensar o gênero a partir de uma visão teórica “foucaultiana” que vê a sexualidade como tecnologia sexual, o gênero como processo e produto, uma representação e autorrepresentação produzidas por diferentes tecnologias sociais como o cinema e de discursos e práticas críticas institucionalizadas ou mesmo da vida cotidiana.

### 2.3 Amarras identitárias e estudos *Queer*

Uma importante ferramenta metodológica foi o surgimento da Teoria *Queer*, em fins da última década do século XX, evidenciando as amarras identitárias referentes aos gêneros e práticas sexuais. A Teoria *Queer* significa colocar-se contra a normalização, romper os espaços fixos e finitos da identidade.

Conforme Louro (2001), seu alvo mais direto de oposição é a heteronormatividade compulsória da sociedade. A proposta teórica e política da teoria envolve a crítica radical dos discursos dominantes sobre o gênero e a compreensão de que o sujeito se constitui por meio de uma multiplicidade de diferenças, em contraponto ao princípio da uniformidade, que gerou hierarquias, classificações e exclusões na sociedade. Esta teoria permitiu pensar a (re) construção do gênero. Siedman (1995), importante estudioso da área, afirma que:

Os/as teóricos/as *Queer* constituem um agrupamento diverso que mostra importantes desacordos e divergências. Não obstante, eles/elas compartilham alguns compromissos amplos – em particular, apoiam-se fortemente na teoria pós-estruturalista francesa e na desconstrução como método de crítica literária e social; põem em ação, de forma decisiva, categorias e perspectivas psicanalíticas; que são favoráveis a uma estratégia descentrada ou desconstrutivista que escapa às proposições sociais e políticas programáticas positivas; imaginam o social como um texto interpretado e criticado com o propósito de contestar os conhecimentos e as hierarquias sociais dominantes (SIEDMAN, 1995, p. 125 apud LOURO, 2001, p. 546-547).

Louro (2001) explica que a desconstrução como procedimento metodológico pode ser útil para desestabilizar binarismos linguísticos e conceituais. Ela diz:

A desconstrução das oposições binárias tornaria manifesta a interdependência e a fragmentação de cada um dos pólos. Trabalhando para mostrar que cada polo contém o outro, de forma desviada ou negada, a desconstrução indica que cada polo carrega vestígios do outro e depende desse outro para adquirir sentido (LOURO, 2001, p. 548).

Desta forma, a Teoria *Queer* desafia a sociologia porque propõe ampliar as pesquisas não apenas nos sujeitos que rompem com as normas (o que poderia redundar nas minorias), mas nos processos normalizadores que produzem simultaneamente o hegemônico e o subalterno. Diferente do que ocorreu nos Estados Unidos, em que a teoria *Queer* se consolidou por meio do surgimento de movimentos como as paradas gays pelos *Queer*; no Brasil, os questionamentos e problematizações dos *Queer* adentraram primeiro pela Universidade.

A teoria começou a circular no final de década de 1990 com a leitura das obras de Judith Butler. Butler (2010) contribui com novas concepções a respeito de sexo, gênero e sexualidade. No cerne de suas reflexões críticas, está a exposição e o questionamento dos sistemas binários que disfarçam a construção do gênero e apresentam o sexo como natural e essencializado, bem como o gênero, o sexo, o desejo e as práticas sexuais são vistos como lógica e decorrentes naturalmente, do sexo em obediência a um telos normativo e definidor.

A autora adota como objeto central de crítica a matriz heterossexual<sup>7</sup> ou heterossexualidade compulsória. Ela afirma que as sociedades constroem normas que regulam e materializam o sexo dos sujeitos que precisam ser constantemente repetidas para que tal materialização se concretize. “Não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero; esta identidade é performativamente constituída pelas próprias “expressões” tidas como seus resultados” (BUTLER, 2010, p. 48). A noção de “performatividade” empreendida por Butler interessa a esta pesquisa, pois os sujeitos em conformidade com a norma são reconhecidos pelo gênero inteligível, aquele “que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo” (BUTLER, 2010, p.38).

Ainda que estas normas reiterem sempre de forma compulsória a heterossexualidade, Butler (2010) compreende que, paradoxalmente, também dão espaço para produção dos que a elas não se ajustam. Estes sujeitos serão denominados de “abjetos” porque fogem às regras da norma. Por isso esses sujeitos são indispensáveis para manutenção da ordem, como afirma Louro, “já que fornecem o limite e a fronteira, isto é, fornecem ‘o exterior’ para os ‘corpos que materializam a norma’, os corpos que ‘efetivamente importam’” (BUTLER, 1999, apud LOURO, 2001, p. 549).

Almeida (2008) destaca que Butler (2010) faz uma distinção entre performance (que pressupõe a existência de um sujeito) e performatividade (questiona a própria noção do sujeito como algo estável). Almeida (2008) entende que, para Butler (2010), todo o gênero é uma forma de paródia, mas algumas performances de gênero são mais paródicas que outras. O exemplo de performances paródicas com o *drag* ficou famoso nos estudos de Butler. A autora explica que a performance do *drag* revela eficazmente a natureza imitativa de todas as

---

<sup>7</sup> Butler (2010) utiliza o termo baseado na ideia de Richt (2008) para caracterizar o modelo discursivo/epistemológico hegemônico da inteligibilidade do gênero “o qual presume que, para os corpos serem coerentes e fazerem sentido (masculino expressa o macho e feminino a fêmea), é necessário haver um sexo estável, expresso por um gênero estável, que é definido posicional e hierarquicamente por meio da prática compulsória da heterossexualidade” (BUTLER, 2010, p. 216).

identidades de gênero, não pressupondo um original, já que é a própria noção de original que está a ser parodiada.

Butler (2010) denominará de “performance paródica”, pondo em xeque a própria ideia do original, como imitações que deslocam efetivamente o significado do original e “imitam o próprio mito da originalidade” (BUTLER, 2010, p. 197), dentro da matriz heteronormativa. A filósofa propõe que entendamos a performatividade não como ato pelo qual um sujeito traz à existência algo que ele nomeia, mas como o poder reiterativo do discurso para produzir os fenômenos que ele regula e coage. Ela destaca:

O fato de a realidade do gênero ser criada mediante performances sociais e contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade e feminilidade verdadeiras ou permanentes também são construídas, como parte que oculta o caráter performativo do gênero e as possibilidades performativas de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculina e da heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2010, p. 201).

Assim como Butler, outros teóricos *Queer* voltam suas críticas para a oposição binária heterossexual/homossexual. Como a heterossexualidade é pressuposta como natural e fundamento da sociedade, ela necessita do oposto, a homossexualidade para garantir sua estabilidade na organização social.

Não apenas a homossexualidade define a heterossexualidade especificando seus limites negativos e apenas a fronteira entre ambas é mutável, mas ambas operam dentro da mesma “economia fálica” [...] teorizando dessa forma, a homossexualidade e a heterossexualidade trabalham de acordo com a mesma economia, suas instituições sociais se espelhando uma à outra. [...] na medida em que esse sistema constrói sujeitos de desejo (legítimos ou não), simultaneamente estabelece-se, e a si mesmo, como dados e fora do tempo, do modo como as coisas funcionam, como o modo que inevitavelmente são (SCOTT, 1998, p. 297-325).

Para Louro (2001), estes discursos parecem insuficientes porque não abalam, de fato, o regime vigente da heterossexualidade. Conforme Siedman, “parece intocável heterossexual/homossexual como a referência mestra da construção do eu, do conhecimento sexual e das instituições sociais” (SIEDMAN, 1995, p. 126, apud LOURO, 2001, p. 549). Numa ótica desconstrucionista, seria demonstrada a mútua implicação e constituição dos opostos, sem, necessariamente, negá-los, e passar-se-ia, nas palavras de Louro (2001, p. 549), “a questionar os processos pelos quais uma forma de sexualidade (heterossexualidade) acabou por se tornar a norma ou, mais que isso, passou a ser concebida como natural”.

As correntes teóricas dos estudos feministas influenciada pelo pós-estruturalismo nos oferecem importantes ferramentas para pensarmos e compreendermos como os discursos dos programas de televisão do gênero variedades, comandados por mulheres em São Luís-MA, e as imagens enviadas aos receptores, engendram os sujeitos que ali são construídos. Estes discursos reproduzem a oposição binária heterossexual/homossexual, sendo a heterossexualidade pressuposta como natural e fundamento da sociedade? Podemos enxergar distanciamentos da norma, quais são e como se dão?

### CAPÍTULO 3. CONSTRUÇÃO DOS DISCURSOS NOS/PELOS SUJEITOS QUE OS LEGITIMAM

Fisher (2001), estudiosa da área de mídia e gênero, chama a atenção para a importância dos veículos de comunicação na produção e reprodução de subjetividades, influenciando e constituindo, entre outras coisas, os modos de ser de homens e mulheres na sociedade. Para ela, a mídia não é apenas um veículo, mas um importante espaço de construção e reprodução dos discursos e dos enunciados de uma época.

Neste trabalho, optei por utilizar as palavras “discurso” e “enunciado” na tentativa de compreender e identificar como e quais são os sujeitos *engendrados* nos programas *Algo Mais* e *Feminíssima*. A decisão utilizá-los como ferramenta metodológica exigiu a recuperação de seus significados sob diferentes perspectivas teóricas.

Foucault (2010) conceitua discurso como um conjunto de enunciados na medida em que se apoiam na mesma formação discursiva. Portanto, ele é constituído de um número limitado de enunciados para os quais afirma que “podemos definir um conjunto de condições de existência” (FOUCAULT, 2010, p. 133). O discurso está no domínio geral dos enunciados ou no grupo individualizável de enunciados (o qual exerce sobre as unidades como a frase, a proposição ou o ato de linguagem).

Para compreendê-lo em sua totalidade, o filósofo propõe retomar a raiz de definição do enunciado. Ele explica que um enunciado é sempre um acontecimento que nem a língua e nem o sentido podem esgotar inteiramente, “ele é uma função que cruza um domínio de estruturas e de unidades possíveis e que faz com que apareçam em conteúdos concretos, no tempo e no espaço” (FOUCAULT, 2010, p. 98). Os enunciados estão sempre apoiados em um conjunto de signos.<sup>8</sup>

Sobre esta questão, Fisher (2001), que utiliza a arqueologia do discurso de Foucault (2010) em suas pesquisas, explica que importa é o fato de a “função” do enunciado caracterizar-se por quatro elementos básicos: um referencial (que não é exatamente um fato, um estado de coisas, mas sim um princípio de diferenciação); um sujeito (não a consciência que fala nem o autor da formulação, mas uma posição que pode ser ocupada, segundo Foucault (2010, p. 130), “sob certas condições, por indivíduos diferentes”); um campo associado (que diferente do contexto real da formulação, se constitui como um domínio de

---

<sup>8</sup> Para Foucault (2010, p. 55), signos são um conjunto de “elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações”.

coexistência para outros enunciados) e, por último, a materialidade (que não é apenas a substância ou suporte de articulação, mas regras de transcrição, possibilidades de uso ou reutilização). Ela ainda explica que, para o filósofo, os atos ilocutórios (que são os atos enunciativos ou atos da fala) se inscrevem no interior de algumas formações discursivas<sup>9</sup>, de acordo com um certo regime de verdade, e sempre obedecendo a um conjunto de regras dadas historicamente afirmando verdades de um tempo. As “coisas ditas” estão sempre amarradas, segundo ela, nas “dinâmicas de poder e saber do seu tempo” (FISHER, 2001, p. 204).

O conceito de prática discursiva não deve se confundir, portanto, com mera expressão de ideias, pensamentos e formulação de frases. Exercer esta prática significa falar seguindo regras inseridas dentro de um discurso. Sobre esta questão, Foucault (2010) formula o conceito de prática discursiva que se vincula diretamente a:

Um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e espaço, que se definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa (FOUCAULT, 2010, p. 133).

Neste sentido, Fisher (2001) exemplifica que, quando a televisão se apropria do discurso missionário do professor, “fala e faz falar um discurso segundo algumas de suas regras que fixaram enunciados sobre a figura do professor ou da mãe-doadora” (FISHER, 2001, p. 204). Foucault (2010) ressalta que o enunciado diferente do ato da fala e mesmo das palavras e proposições não é diretamente visível e nem tampouco está totalmente oculto.

Ele não se oferece à percepção como portador manifesto de seus limites e caracteres. É necessária uma certa conversão do olhar e atitude para poder reconhecê-lo e considerá-lo em si mesmo. Talvez ele seja tão conhecido que se esconda se cessar; talvez seja como essas transparências familiares que, apesar de nada esconderem em sua espessura, não são apresentadas com clareza total (FOUCAULT, 2010, p. 126).

Para facilitar esta compreensão, Fisher (2001) apresenta outros exemplos. Para ela, podemos entender que, quando uma menina adolescente diz na televisão que só deixará de ser virgem quando encontrar “a pessoa certa”, sua frase em tal cena enunciativa está

---

<sup>9</sup> Por formação discursiva, Foucault (2010) compreende um feixe complexo de relações que funcionam como regra: ele prescreve o que deve ser correlacionado em uma prática discursiva, para que este se refira a tal objeto, para que empregue certa enunciação, para que utilize tal conceito ou estratégia. Definir em sua individualidade singular um sistema de formação é assim, caracterizar um discurso ou um grupo de enunciados pela regularidade de uma prática.



investida de muito mais e com muito mais complexidade do que a simples *coisa dita*. A autora entende que

ela põe em jogo um conjunto de elementos referentes às possibilidades de aparecimento e delimitação daquele discurso. Enunciados dispersos como esses, extraídos e organizados, a partir da análise de textos da mídia brasileira sobre o mundo adolescente, estão inscritos no dispositivo da sexualidade da nossa época, repartem-se segundo enunciados de determinadas formações discursivas – sobretudo as relacionadas no campo da medicina, da psicologia e da publicidade – e polemizam com enunciados de tantos outros discursos, como o feminista construído sobretudo a partir da década de 60. ‘Diz-se’ um modo de existência sexual, ‘fala-se’ um modo de ser mulher na juventude. ‘Deixar de ser virgem com a pessoa certa’ é mais do que uma frase, é mais do que um desejo, é mais do que a promessa da menina diante das câmeras (FISHER, p. 205).

Para fazer a análise do discurso, é preciso um esforço do pesquisador de interrogar sobre a linguagem, de perguntar de que modo ela é produzida e o que determina a existência daquele enunciado de modo singular e limitado. No caso citado, trata-se de mapear os ditos sobre a sexualidade jovem, nas diferentes cenas enunciativas multiplicando, polemizando as relações ali sugeridas. Fisher (2001) pontua:

Multiplicar relações significa situar as ‘coisas ditas’ em campos discursivos, extrair delas alguns enunciados e colocá-los em relação aos outros do mesmo campo ou de campos distintos [...]. É perguntar por que isso é dito aqui, desse modo, nesta situação e não em outro tempo e lugar de forma diferente? É investigar sobre as posições necessárias ao falante, para que ele possa ser efetivamente sujeito daquele enunciado: por exemplo, ‘a pessoa certa’ seria uma necessidade só de meninas e de meninas virgens? Como elas são incitadas a emitir este enunciado ou nele se reconhecem plenamente? Os adolescentes do sexo masculino também se fazem sujeitos desta frase? (FISHER, 2001, p. 205)

### 3.1- Os sujeitos nos discursos

Pinto (2002), outro teórico da análise do discurso, afirma que o emissor e o enunciado põem em cena um ou mais enunciados, que são posições discursivas a que se creditam as representações copresentes no enunciado. Ele diz:

O conjunto dos enunciados com os quais o emissor, o significante ‘eu’ de um texto verbal, se identifica, define sua imagem ou lugar enunciativo, que é o sentido que o próprio emissor reivindica para si mesmo [...]. Esta imagem ou lugar enunciativo que define o sujeito da enunciação ou enunciador inclui tanto a imagem que o emissor faz de si mesmo, quanto a imagem que faz do *mundo* ou universo de discurso em jogo (PINTO, 2002, p. 35).

Ele destaca que ao autor empírico corresponde seu público ou audiência (ouvintes, leitores, espectadores, entre outros), que são os indivíduos a quem caberá interpretar o texto produzido. Possivelmente, alguns se identificarão no todo ou em parte, com os (as) personagens a quem o emissor se dirige, representando-os pelos pronomes “tu” ou “você”, instituindo-os assim como coemissores (as), já que o emissor irá fixar com o seu texto quais os enunciadores com os quais ele se identificará.

Sobre esta questão, Fisher (2001) pontua que analisar um discurso, mesmo que o documento seja uma reprodução de um simples ato de fala individual, é compreender o lugar do sujeito ao mesmo tempo falante e falado porque através dele “outros ditos se dizem” (FISHER, 2001, p.207). Esta noção remete ao conceito de heterogeneidade<sup>10</sup> discursiva de Foucault baseada na dispersão do sujeito. Diversas formas de posição e subjetividades podem ser lidas como efeito de um campo enunciativo. O filósofo salienta que

O discurso, assim concebido, não é uma manifestação, majestosamente desenvolvida, de um sujeito que pensa, que conhece, e que diz: é ao contrário, um conjunto em que podem ser determinadas a dispersão do sujeito e sua descontinuidade em relação a si mesmo. É um espaço de exterioridade em que se desenvolve uma rede de lugares distintos (FOUCAULT, 2010, p. 61).

### 3.2. Enunciação e imagem

Para Fisher (2001), quando Foucault (2010) diz que os enunciados são povoados em suas margens de tantos outros enunciados, se estabelece nesse campo a ação do interdiscurso, da complementaridade e da luta dos diferentes campos de saber-poder. De acordo com ela, o filósofo “afirma a importância da análise arqueológica, segundo a qual se despreza a solenidade da ciência, para privilegiar textos e gestos nem tão inéditos assim, enunciados miméticos, banais e discretos, ao lado das grandes e numerosas originalidades” (FISHER, 2001, p. 210). Cada formação discursiva entra simultaneamente em diversas situações e para cada lugar, isso quer dizer que a posição que ocupa é diferente porque está associada ao jogo de poderes em questão. Foucault destaca (2010):

---

<sup>10</sup> Segundo Fisher, a heterogeneidade discursiva está ligada estritamente à dispersão do sujeito. Ela compreende que: “já que nos discursos sempre se fala de algum lugar o qual não permanece idêntico: falo ao mesmo tempo sou falado, enuncio individualmente, de forma concreta, constituindo-me provisoriamente um, ambicionando jamais cindir-me, porém a cada fala minha posiciono-me distintamente, porque estou falando ora de um lugar ora de outro, e nestes lugares há interditos, lutas, modos de existir, dentro dos quais me situo, deixando-me ser falado e ao mesmo tempo afirmando de alguma forma minha integridade” (FISCHER, 2001, p. 208).

Não há enunciado que não suponha outros, não há nenhum que não tenha, em torno de si, um campo de coexistência, efeitos de série e de sucessão, uma distribuição de funções e papéis. Se se pode falar de um enunciado, é na medida em que uma frase (uma proposição) figura em um ponto definido, com uma posição determinada, em um jogo enunciativo que a extrapola (FOUCAULT, 2010, p. 112).

Tal como nos textos verbais, a interdiscursividade e a intertextualidade também podem ser encontradas nas imagens, já que, para Pinto (2002, p. 37), “a análise do discurso defende a ideia de que qualquer imagem, mesmo isolada de qualquer outro sistema semiótico, deve ser considerada como sendo um discurso [...]. Nas imagens também encontramos intertextualidade, enunciadores e dialogismo”.

O meio audiovisual, objeto de análise desta pesquisa, é “um amálgama complexo de sentidos, imagens, técnicas, sequências de cenas e muito mais. É, portanto, indispensável levar esta complexidade em consideração, quando se empreende uma análise de seu conteúdo e estrutura” (ROSE, 2010, p. 343). Para a pesquisadora, o processo de análise dos materiais audiovisuais envolve o *transladar* (e cada *translado* implica decisões e escolhas). Ela explica que, dentro deste campo múltiplo e complexo, a translação irá normalmente tomar a forma de simplificação. Por exemplo, ao transcrever materiais televisivos, devem-se tomar decisões de como descrever os registros visuais; se o pesquisador irá incluir pausas e hesitações nas falas; como descrever os efeitos especiais, tais como mudança de música ou iluminação. Diferentes orientações teóricas levarão a diferentes escolhas.

Rose (2010) apresenta algumas orientações teóricas acerca da translação e afirma que não há modo de coletar, transcrever, codificar um conjunto de dados que seja verdadeiro com referência ao produto, ao texto original. Portanto, o importante é ser o mais explícito possível a respeito dos recursos que foram empregados pelos vários modos de translação e simplificação. A autora irá tomar como exemplo uma análise de representação da doença mental na TV britânica. Para isso, a primeira tarefa é fazer uma amostra e selecionar o material para gravar diretamente. Este processo de seleção não é simples, pois o que deixar de fora é tão importante quanto o que se vai incluir.

Alguns semiólogos como Barthes (1972) consideram as questões de omissão e ausência centrais neste tipo de pesquisa. No processo de registro, há pelo menos dois passos que precisam ser seguidos: o primeiro é quando e quanto tempo irá se registrar, e o segundo é fazer a seleção dos extratos que o material apresenta, no caso da pesquisa de Rose (2010), a loucura (neste trabalho serão as relações de gênero). A transcrição tem por finalidade gerar

um conjunto de dados que se preste a uma análise mais cuidadosa e a uma codificação. Ela translada e simplifica a imagem complexa da tela. A autora destaca que é importante decidir sobre a unidade de análise, que, no caso de sua pesquisa, foi por meio de uma tomada pela câmera de filmagem, uma unidade basicamente visual (para este trabalho, também irei utilizar esta unidade de análise). Sobre esta questão ela pontua:

É impossível descrever tudo o que está na tela e eu diria que as decisões de transcrição devem ser orientadas pela teoria. No estudo sobre loucura, foi proposto teoricamente que a doença mental era estigmatizada, vista como diferente e excluída. Foi proposto ainda que a representação disso iria, muitas vezes, tomar a forma de tomadas singulares, isoladas e *close-ups* escrutinadores. Foi por isso decidido codificar o ângulo da câmera para cada unidade de análise (cada tomada de câmera) e também codificar quantas apareciam a cada tomada. Isto foi para testar a ideia de que as pessoas mentalmente perturbadas são fotografadas de maneira diferente daquelas que são diagnosticadas do mesmo modo. Neste caso, o procedimento pode, na verdade, ser visto como uma forma de teste de hipótese (ROSE, 2010, p. 349).

O que Rose (2010) chama a atenção é que diferentes orientações teóricas levam a diferentes escolhas sobre como selecionar e descrever. O ângulo da câmera, tomadas individuais ou grupais, iluminação e música são todas convenções de filmes e televisão que devem ser levadas em consideração durante o processo da análise empírica. Há ainda outros aspectos da dimensão visual da televisão que podem ser codificados, como, por exemplo, as cores das roupas e o que elas implicam. O que importa é que os critérios para seleção sejam explícitos e tenham uma fundamentação conceptual. Ela conclui que “deve ficar teórica e empiricamente explícita a razão de certas escolhas terem sido feitas e outras não” (ROSE, 2010, p. 350).

Como auxílio na análise descritiva dos programas, elencarei alguns elementos visuais e sonoros como o enquadramento, a composição da imagem, a utilização da luz e cores, os registros sonoros, a relação entre os objetos representados e a função da mensagem visual, características da análise visual. Coutinho (2011) considera que eles são fundamentais durante a leitura do registro visual na tentativa de estabelecer uma espécie de direção no olhar do analista. Durante este processo, farei também uma análise do contexto comunicativo dos programas, na compreensão de que estes se inserem na esfera da cultura de massa e adotam um modo específico de se relacionar com a audiência a partir da construção de um estilo, que o identifica e o diferencia dos demais.

Os capítulos seguintes procuram dar conta de questões como: quem pode dizer o que está sendo dito; que posição deve ocupar e ocupa o sujeito que enuncia; de que lugar ele fala; como ele fala; a que campo dos saberes ele pertence; com que outros enunciados ele se relaciona para formar os discursos nos programas e assim por diante.

Além da análise sobre o modo como se configuram os contextos comunicativos dos dois programas, neste trabalho, irei debruçar-me em compreender e destacar que cada discurso contido nas falas das apresentadoras é remetido por ele mesmo e a tantos outros, os discursos incorporados pela mídia a partir de outros campos, como a medicina, a pedagogia, a religião, entre outros. Ao entrar na cena midiática, estes discursos também sofrerão um tratamento que, segundo Fisher (2001), “os retira de seu *habitat* e, ao mesmo tempo, reforça a autoridade própria de cada um pela importância que tem em uma determinada formação social”. Os discursos estão em constante transformação e exercitam-se em todos os espaços.

Uma prática discursiva que, conforme a autora, “toma corpo em técnica de efeitos” (FOUCAULT apud FISHER 2001, p. 217), considerando que há condições de aparecimento histórico para um determinado discurso, relativo às formações não discursivas (instituições, processos sociais, econômicos). A partir dos textos verbais ou não verbais, é possível apreender e destacar as regras pelas quais o jogo de relações entre o discursivo e não discursivo fazem aparecer um objeto e não outro. Ao investigar os discursos das apresentadoras, com base nas propostas de Fisher (2001) e Foucault (2010), irei me defrontar com o passado ou com a história, aceitando pensar de outra maneira “o agora que nos é tão evidente” (FISHER, 2001, p. 222).

## CAPÍTULO 4: AS MULHERES NA FORMAÇÃO DA TV BRASILEIRA

Além dos estudos das teorias feministas analisados sob diferentes perspectivas, acredito ser importante para esta pesquisa situar os espaços que foram sendo construídos e ocupados pelas mulheres na TV brasileira, por entender que a mídia é uma importante tecnologia de gênero, que reproduz e produz, por meio dos discursos e das imagens, representações através das quais a sociedade constrói e visibiliza as “identidades de gênero”. Quero ressaltar, porém, que, nos limites desta dissertação de Mestrado, irei pontuar minha análise na presença das mulheres no comando ou como coadjuvantes dos programas da categoria de entretenimento, gênero auditório<sup>11</sup>, posteriormente denominado pelas próprias emissoras, de variedades, já que estes constituem o objeto empírico do meu estudo.

A presença das mulheres na TV brasileira se deu desde o início de sua criação, em 1950, na *TV Tupi* Difusora de São Paulo, canal 6, de propriedade do empresário, político e jornalista Assis Chateaubriand. De acordo com Barbosa (2010), em um primeiro momento, a televisão brasileira caracterizou-se pelo improvisado, pela pouca disponibilidade de receptores, em função dos seus altos custos e pela experimentação de uma nova linguagem que levaria pelo menos 20 anos para se estruturar.

O primeiro programa transmitido pela *TV Tupi* Difusora de São Paulo foi o *TV na Taba*, apresentado por Homero Silva, com a participação de atores como Lima Duarte, Mazzaropi e cantores como Hebe Camargo, Lolita Rodrigues, e Ivon Curi, entre outros. Nos dias que se seguiram ao da inauguração, de forma gradual, foi estabelecida a programação da emissora: musicais, teleteatros, programas de entrevistas e um pequeno telejornal *Imagens do Dia*<sup>12</sup>.

A TV no Brasil tinha uma missão, ela deveria ocupar um lugar coletivo nas casas, na qual se reuniriam pessoas próximas para assistir à programação. O aparelho tecnológico desconhecido foi se tornando aos poucos mais comum aos olhos e consumo de muitos. Ainda

---

<sup>11</sup> Para Souza (2004), o formato do programa de auditório determina o espaço geográfico necessário a essa produção: palco e plateia que permitem a interação do apresentador com o público presente na gravação. A sucessão de quadros musicais, entrevistas, jogos e atrações diversas faz do programa de auditório um gênero que comporta diversos formatos. Por isso o nome dado às emissoras de variedades.

<sup>12</sup> Sobre o lançamento do primeiro noticiário brasileiro, Rezende (2000) explica que a exibição ocorreu dias após o nascimento da TV brasileira, a TV Tupi, Canal 6 São Paulo. A equipe do Telejornal *Imagens do Dia* era formada pelo redator e apresentador Ruy Resende, com a participação de mais três cinegrafistas. O desfile cívico-militar pelas ruas de São Paulo foi a primeira reportagem filmada exibida pelo noticiário.

na década de 50, as revistas impressas destinadas a noticiar o mundo do rádio, como a *Radiolândia*, criaram colunas especializadas para divulgar informações e pequenos comentários sobre a televisão. Pouco tempo depois da primeira transmissão, a TV já mostrava a dimensão de força ao popularizar artistas que até eram desconhecidos, mesmo que atuantes no rádio e no teatro. Barbosa (2010) destaca um trecho da revista para ilustrar a dimensão da popularidade que a TV garantiu aos artistas:

Entre os artistas que atuavam na televisão carioca, encontramos nomes já consagrados no rádio e teatro, que jamais tiveram a popularidade que agora desfrutam. Vejam, por exemplo, Mara Rúbia, inegavelmente, a maior vedete de nosso teatro brasileiro. Aparecendo em dois programas da TV Tupi ('Furo de Amostras' e 'Casal do Barulho'), Mara tornou-se de tal forma popular, que hoje em dia, não pode sair de casa sem que seja assaltada por uma legião de fãs [...] - crianças e senhoras que desejavam pegá-la, abraçá-la, admirá-la como se fosse uma *criatura real*. Isso se passava ao mesmo tempo em que trabalhava apenas no teatro? De maneira alguma, confessou-nos, apesar de ser o maior cartaz feminino da revista e de ter atraído ótimos lucros às bilheterias de seus empresários ("A TV cria ídolos", em *Radiolândia*, n. 2, 1954).

Diferente do que ocorreu nos telejornais, espaços ocupados majoritariamente por homens até o final da década de 70,<sup>13</sup> a inserção, a presença e a popularidade das mulheres na grade de programação brasileira se deu por meio dos programas musicais<sup>14</sup>, *show* de variedades, dos teleteatros, seriados e novelas. Neles, as atrizes ganharam notoriedade ao

---

<sup>13</sup>Rezende (2000) relata que o telejornal mais importante da TV brasileira da década de 50 foi o *Repórter Esso*, comandado por Gontijo Teodoro. Em 1960, foi criado o Telejornal *Jornal da Vanguarda*, na TV Excelsior, dirigido por Fernando Barbosa Lima, com a presença de cronistas como Newton Carlos, Villas-Boas, Gilda Muller, entre outros. Em 1969, foi lançado o *Jornal Nacional*, com a estreia do locutor Hilton Gomes e, em 1970, o *Jornal Hora da Notícia*, da TV Cultura de São Paulo, sob o comando do editor do noticiário Fernando Pacheco Jordão. Também neste período, a TV Globo criou o *Globo Repórter* e outros programas com formato jornalístico mais especializado como o TV Mulher, já extinto, e o *Globo Rural*, que ainda hoje se mantém na grade de programação. A partir do final da década de 70 e início de 80, houve uma mudança na apresentação dos principais Telejornais da TV brasileira, como o *Jornal Nacional*, espaços até então exclusivos dos locutores Cid Moreira e Sérgio Chapelin (à frente do Telejornal até 1996, quando foram substituídos por dois jornalistas da emissora: Lilian Witte Fibe e Willian Bonner). Nos anos 80 e 90, destacaram-se também no comando das apresentações Celso Freitas, Leda Nagle e Marília Gabriela.

<sup>14</sup> Sobre a programação musical, Napolitano (2010, p. 86) destaca que "o triunfo na música popular na TV ocorreu em meados dos anos de 1960, devido à fase de transição da estrutura de programação das emissoras: a fórmula de humor já começava a cansar e as telenovelas ainda não tinham encontrado seu formato ideal como gêneros centrais da grade de programação das principais emissoras". Destacaram-se, nesse período, o Programa *Fino da Bossa* que foi ao ar em 1965 pela TV Record de São Paulo. O lançamento do programa foi seguido do *Boassaudade*, com Elisete Cardoso e Ciro Monteiro e do *Jovem Guarda* com Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia, que culminaram em festivais da canção, tendo sido o *Jovem Guarda* tirado do ar em 1968. Estes programas foram responsáveis pelo lançamento de grandes ídolos da canção (Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque de Holanda, Elis Regina, entre outros).

entrar na intimidade das casas com a herança dos palcos do teatro e do rádio. As críticas nas revistas impressas destacavam a beleza e a simpatia das atrizes como “marcas” do sucesso. Assim ilustra Barbosa (2010):

A doçura de Haydée Miranda ajudou-a a vencer. O segredo da televisão talvez residisse na intimidade com que os programas são recebidos em nossos lares, fazendo com que seus artistas mereçam um particular carinho dos telespectadores. Haydée Miranda, estrelinha dos Calouros, apesar da antiga radioatriz da (Rádio) Tamoio, só veio a conhecer a fama depois de aparecer na televisão. O seu público foi conquistado pela beleza suave do seu rosto e pelo encanto que irradia sua simpática presença (“Televisiolândia”, em Radiolândia, n. 2, 1954).

Sônia aprendeu música, literatura, vários idiomas e estava longe de supor que isso, reunido a sua beleza fora do comum, seria aproveitado em um sentido novo e que ela se tornaria a namorada da televisão no Brasil. [...] Os primeiros telespectadores sentiram atenção despertada para aquela moça loura, de olhar simpático e sorriso belo. Ninguém atentava para o nome, mas ninguém esquecia. Era, nas conversas de família, nos comentários depois das transmissões da TV Tupi, a lourinha da televisão (“*A moça da televisão: o trágico destino de Sonia Ketter*”, em Radiolândia, n. 2, 1954).

Com o passar dos anos, o teleteatro se configurou como programa ficcional de maior sucesso junto ao público, aos profissionais de televisão e aos críticos que acompanhavam as telepeças (*Grande Teatro Tupi, A TV de Vanguarda, TV de Comédia, Câmera Um*). Madalena Nicol foi uma das primeiras atrizes a se apresentar na televisão em que exibiu as peças *Antes do Café* (um monólogo de Eugene O’Neil) e a *Voz humana* (de Jean Cocteau).

A presença da atriz foi motivo de prestígio para a emissora e serviu como motivação para montagens mais complexas. A TV Tupi reservou-lhe um horário especial, criando o programa *Teatro Madalena Nicol*, que iria ao ar duas semanas consecutivas. Dentro do regime da iniciativa privada, a TV brasileira irá seguir o modelo já testado no rádio no aspecto da regulamentação e sustentar-se na publicidade, estreitando o elo entre a indústria de bens culturais e tradicionais voltados para estimular o consumo na era desenvolvimentista de Juscelino Kubitscheck. A pesquisadora (2010) destaca o caráter elitista que configurou a programação nacional dos primeiros anos:

Em meio à popularidade do rádio e do cinema (estrangeiro), a emissora que surgia em 1950 poderia ser comparada a mais uma iniciativa cultural do quilate de um TBC, de uma Vera Cruz e das Bienas que começaram a aparecer na sociedade paulista. Daí ter procurado afirmar-se como veículo de transmissão cultural de caráter elitista, destinado a um público localizado nos dois centros



urbanos mais populosos do Brasil: São Paulo e Rio de Janeiro (BARBOSA, 2010, p. 39).

A autora destaca alguns atores que marcaram o teleteatro brasileiro como Procópio Ferreira, Maria Della Costa, Cacilda Becker, Francisco Cuoco, Laura Cardoso e Fernanda Montenegro. Ainda segundo a autora, em 1955, na TV Rio, estreou o *Noite de gala*. O programa era uma mistura de apresentação das vedetes Rose Rondelli, Carmem Verônica<sup>15</sup>, Márcia Windsor e Íris Bruzzi, que desfilavam de maiôs, com a presença de comediantes, atrações internacionais que vinham a convite das redes lojistas, patrocinadoras do programa, debates polêmicos com políticos, entre outros quadros. Outra atriz que fez sucesso no teleteatro e, posteriormente, nos programas de variedades foi Ilka Soares. Nos primórdios da TV Record Paulista, ela apresentava um quadro com o marido, o ator Anselmo Duarte, nos moldes do *Alô doçura*, que projetou Eva Wilma e John Herbert. Depois de ser convidada a integrar o *Noite de gala* e *O céu é o limite*, Ilka trabalhou nos programas *Vip show royal*, *Dragoshow*, *Hit parade*.

---

<sup>15</sup> Carmem Verônica foi uma das vedetes mais famosas neste período. Nas palavras de Esquenanzi (1993, p. 46): “A beleza e o charme faziam o público suspirar, mas também a dar boas gargalhadas. Carmem, descobriu que, além de bonita, tinha uma excelente veia cômica”. Carmem trabalhou nos programas “*Show do dia Sete*” e “*Praça da Alegria*”. Ela trabalhou durante 15 anos na TV Record, TV Rio, Continental e Tupi.

FIGURA 1: Renata Fronzi, Íris Bruzzi e Mara Rúbia em Noite de Gala, programa que estreou em 1955, na TV Rio.



Fonte: Livro: No túnel do Tempo, p.57

“Maria Teresa”, que ganhou vida através da atriz Zélia Hoffman, foi destaque na TV Tupi de São Paulo, Programa “Folias Philips”. Esquenanzi (1993) lembra que a atriz não falava nenhuma palavra no programa, sua atuação era dramatizar as diversas histórias das personalidades contadas nas apresentações. Assim como as outras atrizes, Zélia ganhou fama por seu talento e beleza. A autora afirma:

Ela tem um mérito na TV brasileira: como se vestia muito bem e era elegante, influenciou uma geração de atrizes que não cuidava muito da própria imagem, não a considerava tão importante assim. Como não havia figurinistas ou guarda-roupa, os atores eram obrigados a trazer tudo de casa e pagar do próprio bolso, o maquiador e o cabeleireiro particular (ESQUENANZI, 1993, p. 44).

Já na década de 60<sup>16</sup>, com 15 estações de TVs concentradas nas capitais, com a ampliação do consumo industrial, a TV passou a ter acentuada atuação comercial e a se consolidar como veículo de massa.<sup>17</sup> Outro estudioso da área, Bergamo (2010) explica que, neste período, se constrói a noção de que a televisão é um veículo popular e com ela se mescla a ideia de um povo. O produto cultural mais importante exibido na década de 50, o teleteatro vai cedendo lugar para produções originais criadas pela própria televisão, como musicais, esportivos, jornalísticos e também novelas e seriados<sup>18</sup>. Os programas de auditório começam a ganhar força e forma neste período. Dessa maneira, a programação começou a ser pensada, segundo o autor, a partir “de sua gradativa adaptação à rotina familiar e, principalmente, a partir de uma divisão de horários que buscasse uma articulação entre o trabalho e lazer” (BERGAMO, 2010, p. 62).

Os anos de 1960 foram marcados pelo aparecimento de duas emissoras de televisão: TV Excelsior e a TV Globo, que se colocaram como alternativas às principais concorrentes da época: TV Tupi, TV Record e TV Rio. A TV Globo seguiu um modelo mais tradicional de produção. Procurou se identificar de forma mais direta com o público popular que, naquele momento, já tinha condições de dispor de aparelhos de televisão. A emissora investiu fortemente nas teledramaturgias e contratou diversos “animadores de auditório”,

---

<sup>16</sup> Segundo Barbosa (2010), nos anos de 1960, cresce o número de aparelhos de TV em todos os estados. “Em toda década de 1950, tínhamos um total de 343 mil aparelhos e, somente em 1966, foram vendidos 408 mil televisores, somando um total de 2,4 milhões de aparelhos em uso naquele ano. Isto representou uma taxa de crescimento de 401%. [...] Com a chegada do videoteipe, em 1962, muitos programas ganham circulação mais ampla. A televisão começa a se implantar como veículo de massa” (BARBOSA, 2010, p. 54).

<sup>17</sup> Guardadas as diferenças que cada autor adota, este termo diz respeito a uma dominação de relação entre o *media* (os sujeitos que detêm os meios de produção de representações referentes à indústria cultural) e os consumidores (público, audiência) cuja capacidade de produzir representações estaria subjugada às condições da indústria cultural. Na contramão da teoria de massa alienada da mídia, Szpacenkopf (2003) cita Buadrillard (1991) que acredita muito mais na existência de certa cumplicidade, entre fabricantes e os telespectadores, prevalecendo, neste caso, a “estratégia das aparências”. A autora diz: “A definição do objeto como alienado exclui a possibilidade de sua vingança, de sua recusa em fornecer respostas, de uma inversão de situação, ou seja, o sujeito seduzido pelo objeto” (SZPACENKOPF, 2003, p. 82). Para ela, o objeto também pode ser pensado como aquele, que, fazendo uso da sua própria vontade, prefere abandonar-se estrategicamente ao estado de subjugado, fugindo à responsabilidade de não contrariar o sujeito.

<sup>18</sup> Sobre as novelas, Brandão (2010) explica que, na primeira década da TV, foram apresentadas inúmeras novelas que iam ao ar duas a três vezes por semana, com duração média de 20 minutos por capítulo. Elas permaneciam no ar de três a quatro meses no máximo. As primeiras foram produzidas, escritas e dirigidas por profissionais do rádio. Em São Paulo, a maioria dos textos era de autoria de José Castellar e J. Silvestre. No Rio, aparecem autoras como Aparecida Menezes, Carla Civelli e Ilza Silveira. Além das novelas, a TV brasileira também exibiu seriados na década de 50. Em 1953, a TV Tupi iniciou a apresentação de *Somos Dois*, produção de Cassiano Gabus Mendes para o horário vespertino. A trama era vivida pelo casal Cachita Oni e Jorge Dória e, posteriormente, por Celeste Irene e Luiz Gustavo. O programa deu origem aos seriados *Namorados* e *Alô Doçura* (considerada a versão brasileira do *I Love Lucy*), esta última bastante popular e conhecida das séries do gênero. Entre os novelistas brasileiros destacaram-se: Raimundo Lopes, Amaral Gurgel, Gilda de Abreu, Ivani Ribeiro e Oduvaldo Viana.

segundo Ribeiro (2010) e Sacramento (2010), nomes dados aos apresentadores dos programas de auditório.

Na TV Rio, Abelardo Barbosa, o Chacrinha, que estreou, em 1956, *A Discoteca do Chacrinha* (programa que passou pela TV Excelsior e TV Bandeirantes até chegar à Globo), foi responsável pelo lançamento de ídolos da música popular brasileira e tinha como uma de suas grandes atrações as *chacretes*. Neste contexto, também se destacou o *Programa Sílvio Santos*, exibido na TV Globo de 1968 a 1976, que se caracterizou pela farta distribuição de prêmios e pela competição de calouros. Outro marco da TV brasileira da época foi Dercy Gonçalves, que liderou dois programas da emissora *Dercy espetacular* (1966-1967) e *Dercy de verdade* (1967-1970).

De acordo com Ribeiro (2010) e Sacramento (2010), no primeiro programa, a atriz fazia entrevistas e reportagens especiais, apresentava números musicais e esquetes de humor. Já no *Dercy espetacular*, Dercy realizava gincanas e discutia temas do momento, como a cura do câncer, plano de remoção das favelas, entre outros. A atriz recebia convidados como espíritas, curandeiros, pessoas com deformidades com o objetivo de agradar e fazer o público rir.

Neste período, podíamos contar nos dedos as mulheres que comandavam os programas de entretenimento (embora muitas já participassem com grande destaque nos festivais de música, em teleteatros, telenovelas e seriados como atrizes, cantoras e escritoras destas produções). Nos programas de variedades, a maioria atuava como auxiliar dos apresentadores, como figurantes e nos bastidores dos programas. No entanto, três mulheres, em especial, quebraram esta regra: Dercy Gonçalves, Hebe Camargo e Edna Savaget<sup>19</sup>. Segundo Esquenanzi (1993), a jornalista Savaget (formada na primeira turma de jornalismo da Nacional), além de ser a apresentadora do programa, foi a primeira pessoa a levar para um estúdio de TV, escritores, produtores, pintores e médicos de todas as especialidades para responder perguntas, além de promover cursos de artesanato e primeiros socorros. *Boa tarde*

---

<sup>19</sup>Ainda sobre a biografia de Edna Savaget, segundo informações do museu da TV (<http://www.museudatv.com.br/biografias/Edna%20Savaget.html>; acessado em 20/03/2012), dois anos depois da estreia de "Boa Tarde Cássio Muniz", a jornalista foi para a TV Continental, para ser titular do programa: "Edifício Semina"; Esse programa era apresentado por Edna Savaget e Eleida Casé, mãe de Regina Casé. Em 1965, a TV Globo foi implantada e Edna Savaget foi convidada para coordenar a parte vespertina da emissora. Foi criado o "Sempre Mulher", apresentado por Célia Biar. Em 1977, Edna passou para a TV Bandeirantes, levando a mesma fórmula (mistura de jornalismo com variedades). Depois foi para a TV Record e, em seguida, para a TV Educativa, voltando depois à Bandeirantes. Ela faleceu em 1998.

*Cássio Muniz* estreou em 1957, na TV Tupi, depois passou a se chamar *Boa-tarde, Super-bazar* e pelo nome da própria apresentadora, *Edna-Savaget*.

No início, a jornalista trabalhou nos bastidores, conversando com os telespectadores sem mostrar o rosto, até que surgiu a oportunidade de apresentar um programa com uma hora de duração. Edna incluiu na programação números musicais, conselhos psicológicos e veterinários, além de muitos cursos técnicos profissionalizantes direcionados às mulheres. A jornalista reclamava com muita frequência do salário que considerava muito inferior comparado ao seu trabalho e atuação na TV. Sobre o programa, a autora detalha:

O programa não pretendia falar apenas de beleza, com uma especialista chamada Salete, nem só sobre costura, com o aplaudido Gil Brandão. Edna queria que as mulheres aprendessem uma profissão, ou no mínimo, uma atividade que pudesse render-lhes alguma verba no fim do mês. E conseguiu. Durante toda a vida, foi madrinha dos cursos de valorização da mulher, fundados por simples donas de casa, que descobriram um rumo de vida graças à jornalista. Não só a Tupi, mas também a Continental, Record e Bandeirantes (ESQUENANZI, 1993, p. 45).

Outra mulher que ganhou destaque no comando de programas de variedades foi Hebe Camargo. Nos anos 50, ela chegou a apresentar até cinco programas por semana na TV Paulista: *Calouros em desfile*, *Hebe comanda o espetáculo*, *Com a mão na massa*, *O mundo é das mulheres*, *Maiôs à beira-mar*, todos eles exibidos ao vivo. Hebe começou a trabalhar na TV antes mesmo de sua inauguração, em 1950. De acordo com Esquenanzi (1993), ela foi uma das artistas a integrar um grupo seleta que buscou o equipamento de transmissão da TV Brasileira, no Porto de Santos, naquele mesmo ano. A apresentadora chegou a conquistar até 72 pontos de audiência, mas se afastou da TV durante quatro anos por questões pessoais.

Como podemos concluir, os programas mais assistidos na TV brasileira, em meados da década de 60, eram os de entretenimento. Os que mais garantiram audiência nesse período foram: *Dercy de verdade*, *Discoteca do Chacrinha*, *Telecatch*, *Hebe* e *Buzina do Chacrinha* (MIRA, 1995, p. 31-2 apud RIBEIRO e SACRAMENTO, 2010, p. 111). No entanto, apesar da grande audiência, houve muita resistência a esse tipo de programação por parte da elite intelectualizada no país. De acordo com autores, criou-se uma “campanha contra o grotesco na TV” (RIBEIRO E SACRAMENTO, 2010, p. 112), liderada pelo colunista do *Telejornal Última hora*, em setembro de 1968. A crítica pelo “baixo nível” de programação foi fundamental para reavaliar e mudar a programação da televisão brasileira na década de 70.

A partir desse período, o processo de transformação ganhou fôlego, principalmente na TV Globo com a contratação de novos profissionais. A parte financeira da

emissora foi assumida por Joe Wallach, executivo do grupo Time-Life. A comercialização passou a ser comandada por José Ulisses Acre e como diretor geral da programação foi nomeado Walter Clarck que, em 1967, contratou José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boninho, para dirigir a área de programação e produção (RIBEIRO E SACRAMENTO, 2010, p. 112).

No processo de reconstrução de um novo padrão estético, os apresentadores dos programas mais populares começaram a perder espaço e foram sendo afastados gradativamente da emissora. Dessa forma, Dercy Gonçalves teve seu programa cancelado no início da década de 70, Hebe Camargo deixou a TV Record em 1974, em dezembro de 1972, “Chacrinha” foi afastado da TV Globo, sendo logo contratado pela TV Tupi. Foram retirados do ar os programas policiais baseados “no mundo cão” e novos programas foram criados.

Nota-se também nesse período a inserção de problemas sociais nas produções de teledramaturgia. As telenovelas passaram a tratar de temáticas inspiradas na realidade cultural do país. Segundo Dourado (2011), algumas produções ganharam grande notabilidade do público com esta proposta: *O espigão*, em 1974, e a minissérie *Malu mulher*, nos anos de 1970 e 1980, que propiciou a ampliação e a democratização do debate sobre a emancipação das mulheres. Essas transformações consolidaram o espaço da TV como um bom empreendimento, um negócio bem-sucedido no campo da produção cultural e do entretenimento.

#### **4.1. A volta dos programas de variedades nos anos 80 e 90**

Mira (2010) explica que, assim que o SBT entrou no ar, em 1981, trouxe de volta todos os programas de auditório que haviam sido extintos da programação televisiva brasileira, no final de década de 60. Ela lembra:

Todas as ruínas das falidas ou decadentes TV Rio, TV Excelsior, TV Record e TV Tupi, o que havia sido desprezado pela TV Globo seria recuperado e levado ao ar pelo SBT nos seus primeiros anos. De sua programação faziam parte, de um lado, os programas criados nos anos 1950-1969 como *Clube dos Artistas*, *Almoço com as estrelas*, *Show sem Limite*, *Programa Flávio Cavalcante*, *Moacir Franco Show*, *Programa Sílvio Santos*, *Programa Raul Gil* e *Homem do Sapato Branco*; e de outro lado, as atrações surgidas no final dos anos 1970 que estavam no ar na TV Tupi por ocasião de sua extinção, caso do *Reapertura*, humorístico dirigido por Raul Celestino e o *O Povo na TV*, lançado com o nome de *Aqui e Agora* e dirigido por Wilton Franco (MIRA, 2010, p. 164).

Neste período, muitos profissionais que foram chamados para trabalhar no SBT estavam fora do mercado de trabalho. Alguns deles, que haviam ingressado na TV, através da TV Tupi Rio e TV Excelsior, onde criaram as fórmulas de *shows* compostos por música, humor e variedades, seriam aproveitados pela Rede Globo, na construção de seu “padrão de qualidade”, como Chico Anysio e Jô Soares. Apesar da aposta, Mira (2010) relata que os primeiros anos do SBT foram de crise e transição, nos quais praticamente só se viam programas enlatados na emissora. Durante três anos, mais de 20 programas saíram do ar.

Em 1986, a nova programação trouxe, entre outras atrações, programas como *Hebe* e a *Praça é Nossa*, sendo o segundo exibido até hoje na grade de programação da emissora. De acordo com Mattos (2000), esta fase caracterizou-se também pelo fim da censura aos noticiários e à programação de televisão, com a revogação do Ato Institucional 5 pelo Presidente Ernesto Geisel, em 1978 (o mesmo ato institucional de 13 de dezembro de 1968 concedia ao Poder Executivo Federal o direito de censurar os meios de comunicação). Apesar dos inúmeros problemas enfrentados pelo SBT nos anos 80, a emissora causou grande impacto na grade da programação da TV brasileira.

Neste contexto, assistiu-se à volta dos programas de variedades, em todas as emissoras de TV, e a Rede Globo foi obrigada a também se “popularizar” para não perder a faixa de público que havia imigrado para o SBT. A Rede Globo chamou de volta *Chacrinha*, em 1986, dez anos depois de tê-lo demitido, e reintroduziu programas de variedades nas gravações de *Os trapalhões* e do musical *Globo de Ouro*. Em 1989, lançou o *Domingão do Faustão* para enfrentar Sílvio Santos aos domingos. Estes programas tinham características identificadas por Mira (2010) como:

O que acontece ali na hora, entre o animador, o público e os convidados. Não há *script*, mas apenas fichas com algumas referências para animador conduzir o programa. A improvisação e descontração são fundamentais neste tipo de espetáculo, quanto sua capacidade de gerar suspense e emoção. Alterando esses dois tipos de sensações, os animadores envolvem o público por horas a fio. Quebrar essa sequência, só para exibir publicidade (MIRA, 2010, p. 170).

Para contra-atacar o *Programa do Faustão*, o SBT lançou, em 1993, *Domingo legal*, um novo líder de audiência com Gugu Liberato. A receita dos programas de auditório,

cujos ingredientes básicos são a improvisação e descontração, preparou o caminho, segundo Mira (2010, p. 172),<sup>20</sup> “da Televisão brasileira dos anos de 1990 [...]. Quando tudo parecia estar situado no plano de uma cultura ou de um gosto médio, o “popularesco” reapareceu no cenário da televisão brasileira nos 1990”.

Segundo a autora, o fato se explica, antes de tudo, por uma nova onda de popularização do veículo no período. Eles foram adquiridos por pessoas situadas de um nível muito baixo na escala socioeconômica. Assim ressalta: “esses ingredientes no mercado televisivo tendem a ser pessoas com pouca instrução formal, ou na expressão de Pierre Bourdieu, com pouco ‘capital cultural’<sup>21</sup>, o que ampliou as possibilidades de sucesso de programações mais populares ou “popularescas” (MIRA, 2010, p. 172). As novas tecnologias, neste período, principalmente com a Internet, ainda eram restritas ao topo da pirâmide social.

A partir de 1996, os programas denominados de popularescos multiplicaram-se e invadiram o horário nobre da várias emissoras paulistas, subtraindo mais audiência da Rede Globo de televisão. Em setembro deste mesmo ano, Carlos Massa, o “Ratinho”, que antes apresentava o *Programa do Ratinho*, na TV Record, um programa de variedades com estilo policialesco e com uma linguagem considerada de baixo nível, migrou para o SBT e passou a apresentar dois programas: *Nada além da verdade* e o *Programa do Ratinho*.

A autora chama atenção para o longo período por que estes programas resistiram e conseguiram se manter na grade de programação das emissoras. Para ela, isso foi resultado de dois fatores: o primeiro, pela sensação de transmitir uma verdade aos telespectadores, de

---

<sup>20</sup> Sobre esta questão, Mira (2010) ressalta ainda que, neste período, haviam mudado também as maneiras de ver TV, sobretudo com a disseminação do controle remoto. Conforme informações publicadas na *Folha de São Paulo*, em 1998, ela pontua: “devido à contenção da inflação, no período do Real, foram vendidos cerca de 28 milhões de aparelhos televisores, entre 1994 e 1998, em todo o país, praticamente o mesmo número de televisores que no ano anterior, que era de 31,5 milhões. Essa vendagem extraordinária aprofundou a individualização do hábito de ver a TV, inundando os lares brasileiros dos receptores: três ou quatro nas classes A e B, dois ou três nas classes C e D” (MIRA, 2010, p. 172).

<sup>21</sup> O uso do conceito de Bourdieu é central para o entendimento das relações de dominação presentes na estrutura social. Na obra *A Distinção crítica social do julgamento*, ele afirma: “No âmago da classe dominante, as diferenças segundo a trajetória social estão fortemente associadas a diferenças na estrutura do capital possuído” (BOURDIEU, 2007, p. 551). Para o sociólogo, o espaço social é um espaço de lutas, por isso a importância das estruturas simbólicas (como a cultura e certas práticas sociais) como exercício da legitimação de um grupo sobre os outros.



mostrar a realidade como “ela é”, sobretudo quando se trata de falar da vida pessoal dos famosos. O segundo, pela enorme capacidade de atualização destas produções. Ela conclui:

Nada do que se fazia a cinquenta anos era assim tão diferente do que há hoje na Televisão aberta e em alguns canais pagos [...] os padrões morais e estéticos é que de fato mudaram muito ao longo da segunda metade do século XX. Além disso, o caráter de entretenimento da televisão ficou patente e, com a segmentação da programação, as propostas educativas se deslocaram e se concentraram em horários e canais específicos. Finalmente, ‘o novo homem brasileiro’, que a Ditadura Militar e os empresários interessados na modernização do país pretendiam construir, já está pronto: é o consumidor. O que ele assistir, pelo tempo suficiente para ser capturado por alguma mensagem publicitária, está aprovado (MIRA, 2010, p. 175).

Ao revermos a trajetória das mulheres na TV brasileira, com enfoque nos programas de entretenimento, podemos concluir que, assim como ocorreu em outros setores da economia formal, houve uma distinção hierárquica de postos de trabalho que precisam ser refletidos criticamente à luz dos estudos feministas. Nos programas de variedades, em especial, com raras exceções, os papéis definidos às mulheres geralmente eram secundários. Como tecnologia de gênero, portanto, um espaço de construção de gênero, apontado por Lauretis (1994), podemos entender que a TV construiu e reproduziu em seu espaço as relações desiguais entre os sujeitos, sem que estas fossem problematizadas ou questionadas, mas sim concebidas dentro de uma referência biológica associada à ideia de singular entre masculinidade e feminilidade como polos binários e distintos.

A sexualização do corpo feminino, como imagem e objeto de olhar *vouyerista* do espectador, conforme destacou a historiadora em seu estudo sobre o aparelho cinematográfico, “um *locus* primário da sexualidade e do prazer visual” (LAURETIS, 1994, p. 220), foi um marcador destas primeiras produções observadas na presença das vedetes, das *chacretes* ou das modelos que dançavam e desfilavam nas apresentações.

A mudança que ocorreu na programação televisiva a partir da década de 80, decorrente dos avanços tecnológicos, possibilitou a volta de alguns programas extintos, a criação de novos e, conseqüentemente, a abertura para a contratação de outros profissionais, que não majoritariamente os homens no comando das apresentações. Contudo, na visão de Mira (2010), a fórmula para prender a atenção do telespectador e garantir bons níveis de audiência não mudou tanto nos últimos 50 anos. Os recentes programas de variedades ainda mantêm a figura de um (a) apresentador (a) ou mais denominados de *show-man(s)* ou *show-women(s)* com a intenção máxima, na guerra da audiência, de capturar a atenção do público.

Nesta esteira, a lista de programas que aderiram à fórmula desenvolvida no início da TV Brasileira por Hebe Camargo, Edna Savaget, Dercy Gonçalves, Sílvio Santos e Flávio Cavalcanti é grande. Souza destaca (2004) que as criações nacionais mais recentes comandadas por mulheres para assumir o gênero na TV aberta no Brasil são o *Super Pop*, apresentado por Luciana Gimenez, na Rede TV! e o *TV Show*, da Rede Record, comandado por Adriane Galisteu, extinto da programação da emissora em 2003. Neste *hall*, acrescento ainda o *Programa da Hebe* também na Rede TV, entre outros do período matutino, com produções nacionais e locais que serão citados nos subcapítulos seguintes.

Pensar criticamente na mídia, em especial na TV, é reconhecer o impacto social deste veículo de comunicação e, assim como entende Kamita (2007), no artigo “Luz e sombra: relações de gênero no cinema”, procurar e conhecer as nuances desta linguagem “e sua capacidade de evidenciar ou mesmo criar padrões de conduta que marcam os limites sociais ou estimulam transgressões do *status quo*” (KAMITA, 2007, p. 76). É com base nesta perspectiva e na busca por uma nova produção de sentidos e questionamentos do senso comum em relação às atribuições de masculinidades e feminilidades que encaminho as próximas análises para duas produções locais de programas do gênero variedades comandadas por mulheres em São Luís do Maranhão.

#### **4.2- Programas de entretenimento do gênero variedades: definição**

No manual de produção dos programas da *British Broadcasting Corporation (BBC)*, da Grã-Bretanha, encontra-se uma explicação sobre a categorização de programas televisivos. Conforme Souza (2004), o manual diz:

Os programas devem entreter e informar. O entretenimento é necessário para toda e qualquer produção sem exceções. Todo o programa deve entreter, senão não haveria audiência. Entreter não significa apenas vamos sorrir e cantar. Pode se interessar, surpreender, divertir, chocar, estimular a audiência, despertando sua vontade de assistir. Programas com propósito de informar são necessários em qualquer produção, exceto naquela dirigida inteiramente para o entretenimento (balés, humorísticos videocliques e etc.). Informar significa possibilitar que a pessoa, no final da exibição, saiba um pouco mais do que no começo do programa a respeito de determinado assunto (WATTS apud Souza, 2004, p. 46).

Quanto aos gêneros na comunicação, no caso dos programas de TV, Souza ressalta que a forma é a característica que ajuda a definir os gêneros na programação. Ele cita

Walter Clark para pontuar que “a forma de uma coisa, portanto, diz tanto sobre suas possibilidades quanto sobre suas limitações” (CLARK apud SOUZA, 2004, p. 45). Assim, o formato de um programa está sempre associado ao gênero e este está ligado diretamente a uma categoria.

Para classificar os programas selecionados desta pesquisa (*Feminíssima* e *Algo Mais*), utilizei a definição de Souza (2004), que tomou por base o boletim de programação das emissoras, as classificações publicadas nos jornais *O Estado de S. Paulo*, *Folha de São Paulo* e nas revistas *Veja*, *Isto É* e *Época* durante o ano de 1996, além da bibliografia existente sobre a teoria dos gêneros na televisão. Para a categoria de entretenimento, o autor identificou e subdividiu 20 gêneros, entre eles o de auditório, objeto de interesse deste estudo, que, posteriormente, foi classificado como o de variedades. A reclassificação foi um artifício criado pelas emissoras para não dar ao programa a característica de popular.

Os primeiros programas da TV brasileira reconhecidos pela popularidade e pelo sucesso foram os de auditório. Eles estão sempre ligados a um nome, ou do apresentador ou da apresentadora que faz o sucesso do gênero. A sucessão de quadros musicais, entrevistas, jogos e atrações diversas faz do programa de variedades um gênero que comporta vários formatos: pequenas reportagens, debates, videoclipes e encenações que dão ritmo à produção.

Souza (2004) entende que estes programas são os que mais aproximam o telespectador da realidade da produção em televisão, já que permitem a entrada do público nos estúdios e nos locais preparados para gravação. Existem programas que não utilizam diretamente o auditório e costumam formatar as produções indiretamente com ele “para manter o clima alegre e promover maior interação com o apresentador, que passa a ser um *show-man* ou *show-woman*. Para isso, existe o recurso de sonorização com palmas e risadas, com o apresentador se dirigindo a um auditório-fantasma” (SOUZA, 2010, p. 97). Quando possível, não dispensam o caráter interativo e promovem uma grande abertura para todo o tipo de patrocínio (dos anunciantes nanicos aos donos de polpudas verbas publicitárias), no intuito de preencher o longo período de programação.

O sucesso do gênero estimulou outras experiências com vários públicos. O *Programa Livre*, apresentado por Serginho Groissman no SBT (que hoje está na Rede Globo com *Altas Horas*), foi levado primeiramente para a Rede Cultura com o objetivo de atingir um público mais jovem. Programas humorísticos ou de entrevistas também podem usar e explorar elementos do gênero auditório em seus programas, como ocorre em *Jô Soares onze e meia*, que, por muito tempo, foi transmitido no SBT e, atualmente (maio de 2012), é exibido na Rede Globo.

### 4.3- A modernização do popular na emissora de Sílvio Santos

Antes de analisarmos os programas locais propostos para esta pesquisa, é importante situarmos a emissora em que eles são exibidos. Como já destacado na introdução, a TV Difusora de São Luís é retransmissora do SBT desde 1991. Nesse período, reaparecem no cenário da TV brasileira programas considerados “popularescos”. O bordão até então característico dos primeiros anos da emissora de Sílvio Santos (1980), modificado por uma estratégia do setor comercial para o “brega”<sup>22</sup>, voltou a caracterizar a emissora paulista em função, acima de tudo, de uma nova popularização deste veículo no país.

Segundo Mira (2010), dos 28 milhões de aparelhos vendidos durante os primeiros quatro anos do Plano Real, cerca de seis milhões representavam o primeiro televisor da família brasileira. Estes televisores foram adquiridos por pessoas situadas em um nível socioeconômico muito baixo que, como ressalta a autora, “tiveram que esperar quase cinquenta anos para ter um televisor em casa” (MIRA, 2010, p. 172).

A partir da década de 90, as chances do “popularesco” aumentaram à medida que a televisão brasileira passou a ser caracterizada como televisão aberta ou, como pontua a autora, “a televisão dos pobres, já que naquele período a oferta de canais pagos chegou e ficou nas classes A/B” (MIRA, 2010, p. 172). As novas tecnologias, sobretudo a Internet, eram restritas a essas classes. Desta forma, os programas “popularescos” foram reaparecendo na televisão brasileira e o SBT, mais uma vez, foi o precursor de novas produções para abarcar este público.

Neste contexto, apesar dos investimentos nos processos de modernização da captação de imagens, som, gravação e edição, o SBT não perdeu sua proposta de caracterizar-se como uma emissora popular, mantendo, até hoje, sua marca e identidade. A TV Difusora de São Luís mantém este mesmo padrão. Um dos programas líderes de audiência é o *Bandeira Dois*, veiculado nas manhãs de segunda a sexta, com nove pontos de audiência. De acordo com as

---

<sup>22</sup> De acordo com Mira (2010), no início dos anos 80, o público do SBT situava-se entre classes de nível socioeconômico mais baixo, cujo poder de consumo era menor e não alcançava produtos de luxo. A equipe comercial da emissora convenceu Sílvio Santos a investir em novos programas para atrair algum público das classes A/B e novos anunciantes que sustentassem o veículo. Para isso, era preciso uma campanha geral para mudar a imagem da emissora, o que implicou em deixar de ser a TV do povão. Desde então, a emissora paulista foi chamada de “brega”. Ao contrário de popularesca, o brega não é necessariamente uma produção pobre, malfeita e, em geral, faz parte das indústrias culturais altamente rentáveis.

informações do setor comercial da afiliada em São Luís, 68% dos telespectadores do programa policial são das classes D/E .

Um dos mais rentáveis do fim de semana é o *Algo Mais*, atingindo 72% dos telespectadores que também são das classes D/E. O *Difusora Agora*, da categoria informativo, atinge também um público majoritariamente das classes D/E (61% dos telespectadores). Os programas telejornalísticos locais, com exceção do *Difusora Agora*, seguem o mesmo perfil das exibições nacionais e atingem um público, em sua maioria, das classes A/B/C (89% dos telespectadores).

#### **4.4- Programas de entretenimento do gênero variedades comandados por mulheres e exibidos na TV aberta de São Luís**

Atualmente (março de 2012), a TV aberta brasileira<sup>23</sup> transmite, em São Luís do Maranhão, os seguintes programas da categoria entretenimento do gênero variedades, comandados por mulheres, de segunda a sexta, no turno da manhã: *Mais Você* (TV Mirante - Globo), canal 5, *Manhã Maior* (TV São Luís - Rede TV!), canal 8, *Hoje em Dia* (TV Cidade - Rede Record), canal 6. Vale ressaltar que os dois primeiros são apresentados somente por mulheres e o terceiro conta com a participação de um homem no comando do programa. Todos eles são exibidos diariamente.

O programa *Feminíssima*, apresentado por Ana Paula Spindola na TV Difusora - SBT, canal 4, um dos objetos de análise desta pesquisa, se enquadra neste *hall* de produções do gênero variedades pelas características técnicas já destacadas e pelo período de exibição: diário, no período diurno, quase sempre ao vivo. Antes de ser extinto da programação televisiva, no início de 2011, por motivos já apontados neste trabalho, o programa de produção local tinha duração que variava entre 30 e 40 minutos. O *Feminíssima* foi exibido a partir de 2005. A apresentadora é carioca e, atualmente (2012), reside no Rio de Janeiro.

Aos sábados, a TV aberta brasileira transmite os seguintes programas, em São Luís do Maranhão, comandados por mulheres: *TV Estrelas* e *TV Xuxa* (TV Mirante - Globo), canal

---

<sup>23</sup> Para Souza (2004), a televisão com sinal aberto precisa atender às necessidades dos anunciantes, ao contrário das educativas, que buscam as necessidades do público. Nos Estados Unidos, a TV aberta é chamada de *broadcast*. No Brasil, ele afirma: “Nessa modalidade, as redes Cultura, SBT, Globo, Record, Rede TV! (ex-Manchete), CNT/Gazeta e Bandeirantes, em termos de tecnologia, de conteúdo e de estratégia de comunicação, fazem o chamado *broadcast*, porque têm programação dirigida para toda a população brasileira e a característica de fazer o corte vertical por todas as categorias sociais brasileiras, que faz a programação ser vista e assimilada perfeitamente da classe AA à DD” (SOUZA, 2004, p. 52)

5, *Inglês com Música TV* (TV Cultura), canal 2, e o *Algo Mais* (TV Difusora - SBT), apresentado por Paulinha Lobão, canal 4. O programa, também de produção semanal, é exibido ao vivo, geralmente a partir das 12h, com duração de 2h30 até três horas. Como já destacado, além de apresentadora do programa, Paulinha Lobão acumula a função de diretora da Difusora FM e, em 2011, tornou-se presidenta da emissora, nomeada pelo marido, o empresário e atual senador (PMDB) Edison Lobão Filho. Antes de apresentar o *Algo Mais*, no final da década de 90, Paulina Lobão apresentava um quadro no Programa de entretenimento “*Zé Cirilo na TV*”, exibido na mesma emissora. Em 2001, foi ao ar o primeiro programa “*Algo Mais*”, sob seu comando.

A coleta do material para a análise empírica desta pesquisa se deu em 2011. Como mencionado na introdução, este processo seria realizado por meio de um aparelho de captura de TV, mas, para minha surpresa, o *Feminíssima* saiu do ar nesse mesmo período. Para não causar prejuízos à pesquisa, optei por fazer a análise com base em programas gravados e cedidos, de forma aleatória, pelo setor de arquivo da TV Difusora. Desta forma, foram analisados 20 programas do *Feminíssima*, exibidos no período de 2008 a 2010, e 20 do *Algo Mais*, exibidos entre 2009 e 2011, totalizando 40 programas e cerca de 70 horas de gravação.

Além do material arquivado disponibilizado pela emissora, também foram gravados por mim, no ano de 2011, alguns programas exibidos do *Algo Mais* e outros foram extraídos do *youtube*, no mesmo período. Para exemplificar esses elementos foram utilizadas também imagens dos programas publicadas nas redes sociais e em *sites* oficiais das apresentadoras e dos programas.

Como já mencionado no capítulo anterior, procurei utilizar o Método de translação de Rose (2010), no sentido de simplificar o processo de análise do material audiovisual, tendo como fio condutor os extratos discursivos que apresentam questões envolvendo relações de gênero, enquadramento, composição de imagens, sonorização e o contexto comunicativo, a fim de que me auxiliassem na análise descritiva dos programas. Nos tópicos a seguir, serão descritos alguns elementos visuais e sonoros presentes nos dois programas que se apresentaram com certa regularidade, os temas mais abordados (e que serão aprofundados no capítulo cinco) e o tipo de comunicação estabelecido entre as apresentadoras e o público.

#### **4.5 – Cenários:**

O programa *Feminíssima* se realiza em um estúdio de gravação com espaços bastante marcados: o primeiro, no qual é feita pela apresentadora a leitura das mensagens

enviadas via MSN pelos telespectadores (as), os comentários de notícias postadas no *site* oficial da emissora, das “cartas de tarô”, do “salmo do dia”, entre outros; o segundo, em que é realizado o *merchandising* dos produtos anunciados durante a exibição, e o terceiro, em que são conduzidas as entrevistas. Este último, em especial, reproduz um cenário de uma sala de visita tipicamente de uma sociedade de classe média, com um tipo de decoração requintada (vasos de plantas, quadros, tapetes, duas poltronas confortáveis, uma mesa de centro contendo acessórios como *laptops*, entre outros).

Em sua tese sobre o programa *Hebe Camargo*, publicada em 1970, Miceli (2005) fez um estudo sobre o espaço de visitas onde a animadora recebia seus convidados para entrevistas e debates. Conforme identificou em outros programas de TV, no mesmo período, a maioria se realizava em espaços que reproduzem o cômodo da sociabilidade burguesa, embora, em muitos deles, houvesse a intenção de criar um clima informal no papo, seja pela tipo de cadeiras, seja pela postura física do entrevistado (a) *relax*. Ele pontua:

Instala-se um ambiente social adequado ao caráter de intimidade primária, personalizada, que se imprime à entrevista ou debate. Em nada altera essa caracterização o fato de que, a cada semana, sejam novas as peças da sala de visitas (MICELI, 2005, p. 63).

Em sua pesquisa, o autor explica que, em nenhum dos programas da *Hebe* pesquisados, percebeu-se o intuito de reproduzir, de forma realista, o espaço por excelência da sociabilidade caseira: sofá, duas poltronas gordas e mesinha de centro com arranjos. O mesmo ambiente identificado em 1970 pelo autor se reproduz nas produções do *Feminíssima* e *Algo Mais*. Os cenários dos programas, contraditoriamente, refletem a realidade social da maioria dos telespectadores que assistem às produções, já apontadas neste trabalho como representantes das classes E/D.

Figura 2: Cenário onde são realizadas as leituras de mensagens e das cartas de Tarô

Figura 3: Cenário onde são realizados os *merchans* dos patrocinadores do programa



Fonte: *Feminissima* 09/11/2010



Fonte: *Feminissima* 28/10/2010

Figura 4: Cenário onde são realizadas as publicidades dos patrocinadores do programa

Figura 5: Cenário onde são realizadas as entrevistas do *Feminissima*



Fonte: *Feminissima* 26/03/2009



Fonte: *Feminissima* 27/10/2010

Já o *Algo Mais*, por ser um programa de auditório, se realiza em um estúdio de gravação sem lugares tão marcados como ocorre no *Feminíssima*, salvo aquele em que são realizadas as entrevistas, um espaço decorado com duas poltronas postas à esquerda do palco central. Neste ambiente de muitas luzes e cores, a figura que mais se destaca no cenário é da própria apresentadora, Paulinha Lobão. Sua imagem se espalha por todos os lados, como no centro do palco e nas laterais, fixa em telas de TVs LCDs dispostas no entorno do estúdio ou em movimento na forma de videoclipe.

Diferente do *Feminíssima*, neste programa, há a participação de outros *personagens*, como os dançarinos (as), o cachorro de estimação da apresentadora, Lorenzo (edições de 2011), de Cíntia Sapequara (objeto de análise da pesquisa no capítulo cinco) e, nas edições



mais antigas, de um DJ. O público presente no auditório também é chamado para dar entrevistas no palco, porém isso não ocorre com tanta frequência. No *Algo Mais*, não há um espaço fixo como no *Feminíssima* para a realização do *merchandising* dos patrocinadores do programa, sendo que este processo ocorre de formas variadas, seja por meio de entrevistas, durante os desfiles de roupas e óculos, quadros especiais, ou durante a entrega de brindes ou até mesmo em um local um pouco mais distante do palco central na tentativa de dar maior destaque ao produto exposto em uma mesa associado à sua marca.

Figura 6: Cenário



Fonte: *Algo Mais* 14/08/2010

Figura 8: *Merchan* dos patrocinadores



Fonte: *Algo Mais* 18/06/2011

Figura 7: *Merchan* dos patrocinadores



Fonte: *Algo Mais* 19/02/2011

Figura 9: Cenário para realização de entrevistas



Fonte: *Algo Mais* 23/04/2011

É importante destacar que, em ambos os programas, os cenários foram transformados com o passar do tempo, já a análise do material empírico se deu em exibições de ambos os programas entre 2008 e 2011. No entanto, a mudança ocorreu apenas no espaço físico (cenários e mobílias) e não na categoria ou gênero destas produções. Outra questão

importante neste *quesito* é quanto à construção de uma atmosfera resultante do conjunto de estratégias para atrair a atenção dos consumidores.

Mira (2010) afirma que uma televisão popular é vista pelos administradores e artistas do SBT como uma televisão “quente”, e, para eles, o excesso de tecnologia pode “esfriar” esta relação com os telespectadores e público. Nestas produções, principalmente nos programas de auditório como o *Algo Mais*, mesmo quando gravado, vai ao ar praticamente da forma como foi feito. Não tem pós-produção e, no momento de sua gravação, tudo é feito para “esquentar o auditório”. Este mecanismo auxilia a consolidar a relação de aproximação entre público e a apresentadora. Conforme a autora:

Todos os elementos que em outros produtos podem entrar depois – como, por exemplo, a trilha sonora na telenovela - já estão lá. Entram na hora as cenas de externa que são feitas ao vivo ou foram gravadas antecipadamente. O programa de auditório tende a ter mais pré-produção do que pós-produção. O que se faz depois é a inserção de créditos, correção de algumas falhas consideradas graves, mesmo porque não há nem certo e nem errado neste tipo de gravação. O importante num programa de auditório é o que acontece ali e na hora, na relação entre o animador, o público e os convidados. Não há scripts, mas apenas fichas com algumas referências para o animador conduzir o programa. A improvisação e a descontração são elementos fundamentais para este tipo de espetáculo, tanto quanto a sua capacidade de gerar suspense e emoção. Alternando esses tipos de sensações, os animadores envolvem o público por horas a fio. Quebrar esta sequência, só para exibir publicidade (MIRA, 2010, p. 170).

Ainda sobre este assunto, a autora afirma que, na esfera da cultura de massa, o programa de auditório é o que mais se aproxima da festa popular. Neste tipo de produção, não é levado em conta somente o conteúdo, mas também o modo de fazer. Os programas *Algo Mais e Feminissima*, direcionados para um público majoritariamente das classes D/E, são recheados destes elementos, cujos ingredientes básicos são improvisação e descontração. No *Algo Mais*, em especial, além da figura da apresentadora, há ainda a participação de outros *personagens* já citados, como *Cíntia Sapequara*, o cachorro *Lorenzo*, DJs, dançarinos (as) e convidados (as) que, individualmente ou ao lado da animadora, dão ritmo ao espetáculo, contribuindo para a participação mais ativa do público, seja aplaudindo, rindo, cantando, seja vaiando.

#### 4.6- Enquadramento e composição das imagens

O enquadramento<sup>24</sup> das imagens nos dois programas geralmente se dá no plano médio e plano geral. No entanto, há variações, como no momento em que a apresentadora Ana Paula Spindola faz a leitura das “cartas do Tarô” ou quando Paulinha Lobão, do *Algo Mais*, quer chamar a atenção do telespectador. Nestes períodos, o enquadramento passa a se dar nos planos médio e próximo. Já em relação aos (às) dançarinos (as) do *Algo Mais*, o enquadramento também se dá, em muitos instantes, no plano detalhe e em *Contraplongée* (câmera de baixo para cima), principalmente em relação às dançarinas, tanto do programa quanto das atrações musicais convidadas, destacando na tela algumas partes do corpo como pernas e bumbum, o que será objeto de análise no capítulo posterior.

Figura 10: Plano médio (PM) durante a leitura de mensagens e cartas de tarô



Fonte: *Feminissima* 26/03/2009

Figura 11: Plano próximo (PP) para chamar a atenção do telespectador



Fonte: *Algo Mais* 07/05/2011

Em ambos os programas, a câmera geralmente permanece parada, o que remete ao telespectador uma área visual bem delimitada. As apresentadoras são as figuras centrais do cenário, tornando-se imagem fixa de referência. Em especial, no *Algo Mais*, há imagens de Paulinha Lobão espalhadas no cenário e nas telas de TVs LCDs, ela está, quase sempre, situada no primeiro plano em relação aos (às) dançarinos (as) durante as apresentações de músicas de sua autoria.

---

<sup>24</sup>Segundo Coutinho (2011), o enquadramento da imagem, seja ela estática ou em movimento, indica o recorte feito pelo produtor do registro visual da imagem. Os planos de enquadramento fazem parte de uma espécie de “gramática da imagem” (2011, p. 337), se considerarmos que cada tipo de recorte tem uma determinada função narrativa se configurando também como “formas de significar uma leitura da imagem” (sic).

Figura 12: Composição dos figurantes no Programa *Algo Mais*



Fonte: *Algo Mais* 24/10/2010

#### 4.7- Sonorização e sonoplastia

Souza (2004) explica que muitos programas de entretenimento utilizam elementos do gênero auditório para *aquecer* a produção. Estes programas fazem do público uma parte da gravação, mas não o essencial. Por esta razão, não planejam os posicionamentos de câmeras e da área de circulação do apresentador para deixar o público em evidência.

Embora o *Algo Mais* se apresente como um programa de auditório (diferente do *Feminíssima*), o público presente está distante de ser o alvo central da produção. Para “aquecer” as exibições de ambos os programas é recorrente o uso dos mesmos recursos de sonoplastia, como palmas e risos.

#### 4.8 - O contexto comunicativo

As falas das apresentadoras do *Feminíssima* e *Algo Mais* são centradas no (a) receptor (a), ou seja, no (a) telespectador (a). Para isso, elas usam com bastante frequência o pronome na 2ª pessoa (tu/você) e formas verbais ou expressões no imperativo em suas falas: “Acorda, minha estrelinha”, “Sejam todos bem-vindos a mais um programa sempre feito com amor e energia para você, minha estrela”, “Bom dia, bom dia, acorda, menina, vai, vai”, “Acorda, Maria Bonita” (Programa *Feminíssima*) ou “Como você está vendo estes 400 anos

*da Ilha de São Luís [...]”, “Cuida de tudo, de quem passa pela sua vida, cuida porque ali é o seu crescimento como pessoa”, “Mantenha um diálogo aberto com seu filho e sua filha também” (Programa Algo Mais).*

Sobre esta questão, Buitoni (2009), em “Mulheres de papel”, explica que a função conativa<sup>25</sup>, muito utilizada em campanhas publicitárias, encontra sua expressão gramatical mais pura no vocativo e imperativo. Ela nos chama a atenção para o uso que se faz dessa forma de linguagem. Assim destaca:

Quando o tom impositivo prefere usar o contexto de uma conversa amiga, a função conativa é escolhida. À semelhança das receitas de culinária, que mandam misturar ovo e farinha, sempre no imperativo, as matérias de moda, beleza e decoração e etc., não passam de receituário que usam o mesmo modo verbal, dando as diretrizes para ser bonita, bem-vestida e morar bem. Tudo vira receita de como se deve fazer para ser o modelo de mulher apresentado (BUITONI, 2009, p. 192).

Nos programas desta pesquisa, as falas das apresentadoras são, na maioria das vezes, direcionadas às mulheres. O próprio nome do programa comandado por Ana Paula Spindola, *Feminíssima*, sugere um mundo “para que ela (a mulher) só fique dentro dele e não saia” (BUITONI, 2009, p. 24). O modo coloquial de falar das apresentadoras implica um tom intimista, feito para eliminar a distância e para que as ideias pareçam simples, cotidianas, frutos do bom-senso. Uma verdadeira armadilha linguística, como destaca a autora:

Tudo de um modo tão natural que praticamente não há defesa. A razão não se arma para uma conversa de amiga. Nem é preciso raciocinar argumentos complicados: as coisas parecem que sempre foram assim. Ou então é apenas mais um momento de emoção cujo requisito é sentir junto (BUITONI, 2009, p. 191).

Associadas à postura afetiva de intimismo, Paulinha Lobão e Ana Paula Spindola se apresentam como conselheiras dos (as) telespectadores (as) no plano amoroso, familiar e

---

<sup>25</sup> Sobre esta questão, Diniz e Borin (2010) utilizam as considerações de Jakobson (2005) para explicar que a função conativa (ou apelativa) é a função de linguagem centrada no receptor, ou seja, no destinatário. A intenção é sempre a de convencer o receptor. São características desse tipo de função a presença gramaticalmente marcada do imperativo e do vocativo, e o uso da 2ª pessoa do verbo.

espiritual, direcionando e apontando caminhos para atingir a felicidade ou o sucesso pessoal (às vezes, apresentam o próprio sucesso como um modelo, assunto que será analisado no capítulo cinco): “*Que essa energia de luz consiga alcançar seu coração, consiga fazer com que você encontre a paz*”, “*O caminho se abre com possibilidades novas e eu vejo, que daqui a cinco meses, vai chegar na sua vida um homem [...]*” (**Feminíssima**) ou “*a grande palavra da nossa humanidade é coragem, ou seja, agir com coração, esse é o meu pensamento, é agir com o coração sempre*”, “*A gente é muito mais que esse corpo físico [...] e como é que a gente vai lidar com isso se não for com a espiritualidade, com Deus no coração?*”, “*Quando a gente quer amor, experimente dar amor [...] então de amor, dê gentileza [...] é a nossa responsabilidade com o outro e isso é em todas as relações no casamento, na relação de pai e mãe, com os irmãos*” (**Algo Mais**).

Concordo quando Miceli (2005) destaca que estes significantes provocam inteligibilidade direta por parte do usuário da mensagem, que conhece os conceitos a que estão associados. Eles constituem “formas” específicas para expressar os mitos dos programas e, como constatou no programa *Hebe Camargo*, estão preenchidos por uma intencionalidade. É o que ele irá denominar de “mito da lareira”. No plano linguístico, trata-se de um estoque determinado de significantes (lugares-comuns, expressões consagradas, verbos com aspirações poéticas e palavras nobres), cuja finalidade consiste em “liricizar” a fala (uso farto de diminutivos e superlativos, adjetivação carregada, formas sintáticas de intimismo).

Nesses casos, importa menos o conteúdo do objetivo da mensagem e sim, como afirma Miceli (2005, p. 66), “o todo da empostação, cujo desígnio é provocar um efeito sentimental e oferecê-lo já mastigado e comentado”. O que o “mito da lareira” sugere é uma atmosfera de um faz de conta, isenta de tensões. No entanto, o que o mito enuncia, segundo o autor, “é apenas a embalagem educadora para a utopia que promove” (MICELI, 2005, p. 67).

No caso dos programas em questão, as falas das apresentadoras recitam, em muitos momentos, o que o autor chama de “o modelo cultural da sociabilidade pequeno-burguesa” (MICELI, 2005, p. 68), uma linguagem que ressocializa o usuário, no lazer por meio de uma história institucional e de uma mímica do emocional. A primeira, segundo o autor, ensina o que cada um deve ver e sentir no outro e no grupo, enquanto a segunda ensina ao adepto como deve se sentir e se expressar. A intenção dessa linguagem é oferecer a todos um repertório adequado à expressão do tónus de sociabilidade e como são carregados de adjetivação e expressões do senso comum, estratégia que auxilia o contato com o público durante um período longo de exibição, que, no caso específico do *Algo Mais*, pode durar até três horas.

Recria-se neste veículo de comunicação, nas palavras de Miceli (2005, p.69), “o micromeio social capaz de assegurar ao espectador mais conforto de uma leitura ‘correta’ da imagem e da fala”. Neste contexto, até os entrevistados da “sala de visita” são personagens a quem se possa solicitar uma composição verossímil dos papéis sociais domésticos e implica uma sociedade peculiar (normas, padrões de conduta, entre outros). Veja o autor que ele diz:

Por tais constrações, as celebridades convidadas aos programas são levadas a assumir as características que distinguem o desempenho canônico de cada papel familiar: mãe = maternal, amorosa, dedicada, mulher; pai = paternal, carinhoso, esforçado, homem; dona de casa = caseira, arrumadeira, cozinheira e faxineira. A privatização da mulher torna o lar o espaço doméstico de consumo e recreação compulsória (atividades privilegiadas = telefonar, ouvir rádio, ver televisão e cuidar dos filhos, etc.), opondo-se ao espaço externo a que o homem tem acesso pelo alibi profissional (MICELI, 2005, p. 69).

Esses elementos que são facilmente identificados no *Algo Mais* e *Feminíssima* por meio dos diálogos estabelecidos entre as apresentadoras e os entrevistados, proporcionando uma espécie de escavação doméstica dos (as) convidados (as), com indagações sobre questões da ordem privada, muitas vezes louvando-os (as) pelo talento, carisma e sucesso com perguntas que impedem qualquer desvio à receita de felicidade reconfortante de que se torna cúmplice o (a) entrevistado (a). Nas palavras de Miceli (2005, p. 70): “exige-se da celebridade uma encenação irretocável da positividade que envolve os papéis familiares”.

#### **4.8- Temas**

Preso a um suposto “mundo da mulher”, o *Feminíssima* apresenta com certa regularidade temas como beleza, moda, espiritualidade, família, saúde e comportamento. Outros assuntos como segurança, política e cultura também são abordados, porém em menor frequência.

Estes temas também são mobilizados com importância igual e com a mesma constância no *Algo Mais*. Sobre este ponto, é possível localizar algumas semelhanças com a pesquisa de Buitoni (2009), realizada com material impresso, direcionado às mulheres (a autora denomina de “imprensa feminina”). Assim como ocorre no papel, os temas dos programas de TV em questão, em sua maioria, mostram ligações temporais bastante fracas

com os acontecimentos atuais. No jargão jornalístico, isso é denominado de *matérias de gaveta* ou de *matérias frias*. São assuntos que podem ser abordados e publicados na mídia em qualquer tempo: hoje ou semanas depois. Para Buitoni (2009, p. 25), “a atualidade passa longe da imprensa feminina. Isso acentua seu desligamento com o mundo real e de seu caráter mais ‘ideológico’”.

Vale ressaltar que, embora se priorizem os temas e assuntos já citados, os programas (*Feminíssima* e *Algo Mais*) não excluem a exibição de reportagens jornalísticas ou a mobilização de assuntos de interesse público. Conforme destaca Souza (2009), a categoria de entretenimento também comporta produções do gênero informativo<sup>26</sup>. Em um mesmo programa da categoria de entretenimento, do gênero variedades, é muito comum encontrar uma mistura de atrações: videocliques, quadros humorísticos, musicais e encenações, pequenas reportagens e entrevistas com a presença de especialistas ou autoridades políticas.

Souza (2009) destaca que estes elementos se misturam para dar ritmo às produções e são bastante usados em programas de longa duração. Para ilustrar estas observações, destacarei dois programas. No *Algo Mais*, exibido no dia 26 de fevereiro de 2011, a apresentadora, intercalando brincadeiras e encenações de Cíntia Sapequara e atrações musicais, chama a atenção do telespectador acerca dos acidentes de trânsito provocados, na maioria das vezes, pelo abuso de álcool, referindo-se ao período carnavalesco.

Quando o assunto foi apresentado por Paulinha Lobão, o semblante dela mudou, a música de fundo parou de tocar ou permaneceu em um volume muito baixo. Sua fala foi direcionada ao telespectador e, em seguida, foi exibido um videoclipe de uma campanha para prevenção de acidentes. Após esta exibição, a apresentadora novamente teceu um comentário sobre o tema e, de forma bastante brusca, a música voltou a tocar alto e o assunto mudou (“segue ficha”) completamente com a apresentação de atrações musicais.

No mesmo programa, em outro momento, Paulinha Lobão chama a atenção do (a) telespectador (a) sobre o lixo jogado nas ruas. Em seguida, é exibida uma reportagem sobre esta problemática no aeroporto Internacional Marechal Cunha Machado, localizado em São Luís, MA. As aves, principalmente os urubus, estariam sendo atraídas à área de pouso e decolagem dos aviões, devido à proximidade do aeroporto com o Aterro da Ribeira (onde é

---

<sup>26</sup> Souza (2009) propõe pensarmos as categorias de televisão, segundo o manual de produção de programas do British Broadcasting Corporation (BBC). Assim, a BBC define como informativo “os programas com o propósito de informar”, que são necessários em qualquer produção, exceto naquela dirigida inteiramente para o entretenimento (balés, humorísticos, videocliques e etc.). Informar significa possibilitar que a pessoa, no final da exibição, saiba um pouco mais do que sabia no começo do programa a respeito de determinado assunto (SOUZA, 2009, p. 39).



depositado o lixo da capital). Após a exibição da reportagem, a apresentadora continuou a falar da problemática no ambiente do programa onde são geralmente realizadas as entrevistas com especialistas, autoridades do poder público, entre outros. Após a sua fala, ela se levantou, voltou para o centro do palco e o *show* prosseguiu.

Por sua vez, no *Feminíssima* exibido no dia 26 de março de 2009, Ana Paula Spindola convidou dois sargentos da Polícia Militar para falar sobre segurança e apresentar alguns equipamentos utilizados pela Corporação na tentativa de paralisar os agressores no momento da ação de um crime. Após o anúncio da entrevista no início do programa, a apresentadora fez a leitura do salmo, da carta de “tarô do dia”, mostrou o “anjo do dia” e, em seguida, realizou o *merchandising* de três patrocinadores do programa, para, então, neste mesmo bloco, após o fim da publicidade, realizar a entrevista com os policiais.

Com base nas ideias de Souza (2009), os exemplos acima citados mostram que qualquer que seja a categoria de um programa de televisão, ele “deve sempre entreter e também pode informar. Alguns autores como Gomes (2009) consideram esta estratégia como um fenômeno televisivo denominado de *infotainment*, um embaralhamento entre informação e entretenimento. São programas não jornalísticos que adotam estratégias do jornalismo para ampliar seu capital simbólico, com o propósito de atrair a atenção do telespectador. De acordo com a autora:

Uma gama impressionante de produtos é qualificada como *infotainment* na literatura corrente. De modo geral, quando se refere à televisão, *infotainment* reúne uma série de produtos distintos, tais como programas de comportamento, *reality shows*, docudramas, programas de columnismo social, *talk-shows* [...] São exemplos de *infotainment*: programas de investigação sobre crimes, programas que dramatizam a vida cotidiana, programas que conjugam debates de atualidade com recursos de entretenimento, programas que têm como conteúdo várias formas de entretenimento [...] (GOMES, 2009, p. 208).

Na busca pela simplificação deste campo múltiplo e complexo, e considerando as ideias de Rose (2009) e Coutinho (2011) sobre a leitura do registro visual, procurei, no final deste capítulo, apresentar e descrever alguns elementos denominados de “operadores não discursivos”, integrantes de um conjunto que forma o *corpus* destes programas. A partir destas observações, encaminho minhas análises para os extratos discursivos no campo da linguagem falada, que também se apresentaram nesta pesquisa com certa regularidade.

## CAPÍTULO 5: FORMAS DE ENGENDRAMENTO

Situo neste capítulo alguns recortes dos discursos que mais se destacaram para mim, como carregados de sentidos sobre o ser homem e o ser mulher, posições dos sujeitos nas relações de gênero e de classe social principalmente.

### 5.1- O modelo de família

Figura 13: Família de Paulinha Lobão durante programa



Fonte: *Algo Mais* 26/03/2011

Dia de Aniversário - *Programa Algo Mais*, 26 de março de 2011.

\*

É com muita satisfação que a gente recebe esta notícia de que Paulinha Lobão vai estar à frente do Sistema Difusora de Comunicação. Não é de hoje que a gente ouve falar que as mulheres estão cada vez mais conquistando seu espaço na sociedade e no mercado de trabalho. Só que a Paulinha tem um diferencial. Ela tem realmente um algo mais. É uma mulher virtuosa. No provérbio 31 da Bíblia, a gente vê que a mulher virtuosa é aquela mulher que levanta cedo, que cuida da família, que tem fé e é batalhadora. E ela é tudo

isso. Então, a Paulinha não é só uma empresária de sucesso. Ela é uma grande mulher. Ela é uma atenciosa esposa e uma mãe louvável. Então, por tudo isso, por todas essas virtudes, a gente sabe que só coisa boa vem por aí. Então, Paulinha, boa sorte, sucesso e, claro, feliz aniversário.

A aniversariante responde:

\*\*

A nossa querida Dauciana, jornalista falando desta questão das mulheres. Hoje, a gente tem uma presidenta lá né, gente, comandando o nosso país. Então, eu acho que nós, mulheres, a gente pode, sim, fazer um trabalho diferente. Eu não digo melhor do que os dos homens, jamais. Por exemplo, meu esposo, Edinho, fez um trabalho espetacular à frente do Sistema Difusora de Comunicação, e vai ser um grande desafio para mim. Enfim, ele é o cara que tem uma visão, assim empresarial, espetacular. Um grande empreendedor e eu sou uma comunicadora e alguém que consigo trazer as pessoas para mim. Então, talvez, eu vá precisar muito dele ainda para estar aqui junto comigo e toda a família da Difusora.

(Programa *Algo Mais*, 26 de março de 2011)

\* Dauciana Castro - jornalista

\*\* Paulinha Lobão - apresentadora

Entre os temas mais recorrentes nos discursos das apresentadoras, escolhi estes recortes por centralizarem-se na produção e reprodução um específico modelo de família e na compreensão de que é neste espaço que se criam discursivamente os contornos dos sujeitos atrelados a ideais sociais estabelecidos. A família é o primeiro espaço de socialização de um indivíduo.

Para Foucault (1988), ela é uma célula de uma rede complexa do dispositivo da sexualidade<sup>27</sup>. Ele explica que as relações de poder na família fazem parte de uma trama complexa de tecnologia com certas grades de referência normativa, na qual pela técnica, controle e disciplinamento são produzidos efeitos subjetivos que serão entendidos, posteriormente, como naturalizados, isto é, como uma essência original.

---

<sup>27</sup> Para Foucault (1988), o dispositivo da sexualidade é “o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas à grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a incitação dos discursos, reforço dos controles e das resistências encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber poder (FOUCAULT, 1988, p. 116-117).

O dispositivo da sexualidade que se desenvolveu nas margens das instituições familiares pouco a pouco veio se centrar no modo de família nuclear (pai, mãe e filhos). Os pais e cônjuges se tornariam nesse modelo os principais agentes deste dispositivo que, no exterior, apoiam-se e são orientados por preceitos especializados de outros sujeitos: médicos, pedagogos e, mais tarde, os psiquiatras. Para Foucault (1988), são nas relações familiares que se estruturam e se consolidam, portanto, as grandes estratégias do dispositivo da sexualidade que marcam as sociedades ocidentais modernas e as caracterizam pela inserção do sexo como um sistema de unidade e regulação social.

A separação entre adultos e crianças, a polaridade estabelecida entre o quarto dos pais e das crianças (que passou a ser canônica no decorrer do século quando começaram a ser construídas habitações populares), a segregação relativa entre meninos e meninas, as regras estritas sobre os cuidados dos bebês (amamentação, higiene), a atenção concentrada na sexualidade infantil, os supostos perigos da masturbação, a importância atribuída à puberdade, os métodos de vigilância dos pais [...] tudo faz da família, mesmo reduzida às suas menores dimensões, uma rede complexa, saturada de sexualidades múltiplas, fragmentárias e móveis (FOUCAULT, 1988, p. 54).

Na fala da apresentadora, podemos identificar relações de força e poder na família. Relações estas, exercidas, conforme postula Foucault (1998), em seus efeitos mais periféricos, que não devem ser procuradas na existência primeira de um ponto central ou num foco de soberania de onde partiriam formas derivadas e descendentes, mas “em toda a parte, não porque englobe tudo e, sim, porque provém de todos os lados” (FOUCAULT, 1988, p. 103). Neste exercício de poder, se constituem relações entre os sujeitos que constantemente estão em negociação com avanços, recuos, consentimentos e manobras (“*Eu acho que nós, mulheres, a gente pode sim fazer um trabalho diferente, eu não digo melhor do que os dos homens, jamais*”- Paulinha Lobão).

É nesta complexa correlação de forças inseparáveis ao domínio onde se exercem como afirma o filósofo:

[...] o jogo que, através das lutas e afrontamentos incessantes as transforma, reforça; inverte; os apoios que tais correlações de força encontram umas nas outras, formando cadeias ou sistemas ou ao contrário, as defasagens e contradições que as isolam entre si; enfim, as estratégias em que se originam e cujo esboço geral ou cristalização institucional toma corpo nos aparelhos estatais, na formulação da lei, nas hegemonias sociais (FOUCAULT, 1988, p. 103).

A família, que, nesta pesquisa, foi tomada como referência, traduz arranjos familiares calcados em modelos ideais. Isso pode ser observado nos discursos das apresentadoras que com muita frequência se referem à própria família como modelos para tratar de temas relacionados à educação e sucesso profissional, por exemplo. Diante das experiências pessoais relatadas com bastante frequência, ou por terceiros, ao falar de suas famílias, as apresentadoras reafirmam e reproduzem referenciais de práticas e papéis que supostamente formam esta instituição. Este jogo se consuma a partir de uma vivência do cotidiano. Estas “microssituações”, “microssensações” fazem parte dos programas que encaixam as celebridades (que pode ser a própria apresentadora ou convidados do programa) e os espectadores, todos supostamente interessados em otimizar estes papéis.

Pode-se perceber que, nos dois depoimentos transcritos, há espaços bastante marcados de enunciações sobre o modelo hegemônico de família localizada nas camadas de classe média alta. A apresentadora, Paulinha Lobão, estende essa projeção ao âmbito da TV/empresa que dirige e encara a empresa televisiva como um grupo primário baseado na afeição, coeso, um prolongamento de sua casa e do lar de todos.

Paulinha Lobão é elogiada pela jornalista Dauciana Castro não apenas por sua atuação na empresa, mas somada ao seu trabalho, por sua atuação no âmbito do lar como esposa e mãe louvável, cuidadora e protetora da família. Ao agradecer o depoimento, Paulinha explora com muita superficialidade a atuação das mulheres na conquista de espaços públicos no mercado de trabalho e no campo político brasileiro, que, no que diz respeito à posição do sujeito nas relações de gênero, ainda se revela muito aquém dos índices apresentados em outros países <sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Esta informação foi retirada da matéria “Estatísticas nacionais e internacionais mostram que a sub-representação feminina na política é um entrave à igualdade de gênero no Brasil”, publicada no *site*: [http://www.maismulheresnopolitica.com.br/noticia\\_geral.php?id=255](http://www.maismulheresnopolitica.com.br/noticia_geral.php?id=255), veiculada no dia 26 de outubro de 2010. O *site* é uma iniciativa do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher, do Fórum Nacional de Instâncias de Mulheres de Partidos Políticos e da Secretaria de Políticas para as Mulheres. A matéria revelou dados de um estudo da ONU “As Mulheres do Mundo 2010”. No quesito “poder e tomada de decisão”, a organização afirmou que chefes de estado ou de governo são cargos ainda quase imperceptíveis para as mulheres. O Brasil ocupa a 85ª posição no “Índice Global da Igualdade de Gênero” entre os 134 países analisados. O principal problema brasileiro é a sub-representação política das mulheres. O país tem 0,643 pontos; na educação, 0,990 pontos; na saúde, 0,980 pontos, mas, na participação política, apenas 0,049. Quanto mais próximo de 1, maior é a igualdade em cada área entre os sexos.

A fala de agradecimento é logo direcionada para ressaltar o papel do esposo na família, como esforçado, empreendedor destacado e ainda a necessidade do auxílio dele para atuar e resolver as questões referentes aos negócios da empresa. Aqui, Paulinha Lobão louva o gênio, o talento e o sucesso do outro: o homem, esposo, empreendedor.

[...] Então, eu acho que nós, mulheres, a gente pode, sim, fazer um trabalho diferente, eu não digo melhor do que os dos homens, jamais. Por exemplo, meu esposo Edinho fez um trabalho espetacular à frente do Sistema Difusora de Comunicação e vai ser um grande desafio para mim... enfim, ele é o cara que tem uma visão, assim, empresarial espetacular. Um grande empreendedor, e eu sou uma comunicadora e alguém que consigo trazer as pessoas para mim. (Apresentadora Paulinha Lobão, Programa *Algo Mais*, 2011).

A apresentadora e recém-nomeada pelo próprio esposo como diretora da empresa apresenta-se com outros atributos como, por exemplo, ter a capacidade para agregar as pessoas e ter a facilidade de comunicação, características importantes, mas auxiliares, segundo ela, para gerir uma empresa. O sucesso dos negócios só é alcançado se estas ações estiverem atreladas ao espírito sério e empreendedor do marido, Edinho Lobão. Neste discurso, se reproduz com muita nitidez a naturalização do gênero, com base em ordens normativas, como se os comportamentos, representações e ações fossem um dado da natureza, extraído dos corpos sua dimensão social e política, o seu caráter construído. Sobre esta questão, Louro (2000) ressalta que:

A inscrição dos gêneros — feminino ou masculino — nos corpos é feita, sempre, no contexto de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas dessa cultura. As possibilidades da sexualidade — das formas de expressar os desejos e prazeres — também são sempre socialmente estabelecidas e codificadas. As identidades de gênero e sexuais são, portanto, compostas e definidas por relações sociais, elas são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade (LOURO, 2000, p. 6).

São justamente essas redes de poder, citadas por Louro (2000), que permitem a fixação e naturalização das representações de gênero propostas pelos discursos normativos e disciplinares, que envolvem algumas das representações hegemônicas e hierárquicas acerca do gênero. Um discurso que Lauretis (1994) irá denominar como parte de uma “tecnologia de

---

gênero”, ressaltada na proposição de Foucault em suas discussões sobre a sexualidade moderna, a qual considera como sendo construída por meio de tecnologias sociais.

Essa autora vai além de Foucault, cuja compreensão crítica da tecnologia sexual não levou em consideração os apelos diferenciados dos sujeitos masculinos e femininos para pensar o gênero como produto e processo de certo número de tecnologias sociais, tais como Internet, rádio, televisão, cinema ou jornais, e de diversas epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como práticas da vida cotidiana.

Neste contexto, os veículos de comunicação se configuram como um instrumento social forte na construção do gênero<sup>29</sup>, produzindo nos corpos um conjunto de efeitos, subjetividades e práticas normativas. Nesta vertente, podemos compreender que os programas em questão são como dispositivos discursivos que produzem esses efeitos, principalmente porque são expressos reforçando a naturalização da distinção entre homens e mulheres, com os atributos próprios do modelo hegemônico que caracteriza o gênero como norma. Esta polaridade rígida dos gêneros se constitui, como foi discutido no capítulo 2, uma problemática para os novos estudos neste campo, já que fixa o pensamento, como aponta Louro (1997), numa oposição, sem levar em conta as diferenças de cada um dos polos, internamente fragmentado e dividido. Vejamos outros exemplos.

“Quem acredita em destino, assim que a gente tem meio que um projeto do Papai do Céu para cada um de nós. (Neste momento, ela levanta a mão e diz): eu também. [...] Eu acredito que em cada um de nós existe algo que você precisa ir cumprir. Existe um lugar que você precisa ocupar que é seu naquele lugar. [...] Foi assim comigo, e hoje eu criei meus filhos em São Luís. Eu cheguei aqui era superjovem, lidando com coisas muito difíceis no primeiro momento. Eu não tava preparada para tanta coisa assim. Coisas fortes e, enfim, eu vinha de uma família de um jornalista e de uma escritora, meu pai um homem de letras. Meu pai me ensinou que a gente tinha que buscar ser muito, em todos os sentidos. E, quando eu cheguei aqui, eu tive que lidar com coisas realmente difíceis, realmente eu aprendi muitas coisas neste lugar e vi coisas muito bonitas, cresci, construí minha família e criei meus filhos, e hoje tenho a honra de trazer para o palco deste programa o meu netinho. Eu quero mostrar para vocês o Marcos Pietro” - Paulinha Lobão.

(*Programa Algo Mais* - 26 de novembro de 2011)

Paulinha aparece sempre às voltas com uma dada experiência de vida que simula assumir, compondo uma imagem na TV por meio de representações de *mãe, filha, esposa* e

---

<sup>29</sup> A autora define gênero como “representação de uma relação, relação de pertencer a uma classe, um grupo, uma categoria.” (LAURETIS, 2004, p. 2.010, 2.011).

*dona de casa*, vividas como determinações de conceitos de *mulher*. Apesar de não estar fisicamente na presença das pessoas com quem a apresentadora se identifica, não raro, ela evoca sentimentos, memórias e crenças que a ligam a esse grupo. É uma maneira de mostrar como alguns integrantes influenciaram sua conduta, escolhas e ações na vida cotidiana (Paulinha também afirma que é jornalista), além de destacar sua posição de classe, com um capital cultural, apontado por Bourdieu (2007), como central para o entendimento das relações de dominação presentes na estrutura social, a formação de escolaridade diferenciada, evidenciando sua posição em uma sociedade hierarquizada em distintos marcadores sociais, de classe social, etnia, gênero entre outros.

[...] eu vinha de uma família de um jornalista e de uma escritora, meu pai um homem de letras. Meu pai me ensinou que a gente tinha que buscar ser, muito em todos os sentidos. [...] Construí minha família e criei meus filhos, e hoje tenho a honra de trazer para o palco deste programa o meu netinho. Eu quero mostrar para vocês o Marcos Pietro. (Apresentadora Paulinha Lobão, *Programa Algo Mais*, 2011).

Aqui, a apresentadora ressalta a “sua família”, inserida dentro de um modelo hegemônico e privilegiado. Um outro exemplo de destaque dado à família, encontra-se nos discursos de Ana Paula Spindola, no *Programa Feminíssima*, como a seguir:

“Eu tenho um filho de 14 anos e meu filho escuta músicas, ele gosta de The Doors, ele gosta de Beatles, ele também escuta forró de vez em quando, gosta de pagode também, mas uma referência, ele gosta de Roupa Nova, ele gosta de Caetano Veloso, ele gosta de Chico Buarque, ele canta... né? Ele sabe as letras, não tem muito ritmo, *tadinho*, coitado. Filho não vê mamãe falando isso, não.” (Ana Paula Spindola, *Programa Feminíssima*, 27 de março de 2009).

Aqui a apresentadora marca a si própria como reconhecadora de estilos musicais, supervalorizando aqueles mais associados à classe social em que está inserida, embora destaque também os estilos forró e pagode, mas estes relacionados às classes menos privilegiadas, além de referir-se ao filho de 14 anos como uma criança. A cultura aparece nesta fala como um bem que confere a um determinado grupo (ao qual ela se insere) um poder real e simbólico de distinção. ([...] Ele gosta de The Doors, ele gosta de Beatles, ele também escuta forró de vez em quando - Ana Paula Spindola).

A hierarquia socialmente reconhecida por meio das artes como na música, por exemplo, corresponde, nas palavras de Bourdieu (2007, p. 9), a “uma hierarquia social dos



consumidores”. Os gostos funcionam como marcadores privilegiados de “classe”. Esse mesmo marcador também pode ser visualizado no discurso anterior de Paulinha Lobão quando evoca o passado com a família para explicar a origem e o gosto por exercer a função de comunicadora social.

Segundo Bourdieu (2007), a imersão em uma família em que a música, por exemplo, não é só escutada mas também praticada tem como efeito, no mínimo, produzir uma relação do sujeito mais familiar com ela, que se distingue por força maior da razão, pela relação sempre um tanto longínqua, precoce, contemplativa e dissertativa de quem teve acesso à música por outros meios, como concerto, disco, entre outros. Do mesmo modo, ao revelar sua relação familiar um “tanto longínqua, precoce” com o mundo das letras, por meio do pai jornalista e da mãe escritora, desde a infância, ela reforça seu capital cultural, como fundamental para seu desempenho e competência para exercer a profissão.

Qualquer herança material é, propriamente falando, e simultaneamente, uma herança cultural; além disso, os bens de família têm como função não só certificar fisicamente a antiguidade e a continuidade da linhagem e, por conseguinte, consagração da identidade social, indissociável da permanência no tempo, mas também contribuir praticamente para sua reprodução moral, ou seja, para a transmissão dos valores, virtudes e competências (BOURDIEU, 2007, p. 75).

Ao falar da própria família, valorizar e hierarquizar determinados gostos culturais em detrimento de outros, as apresentadoras marcam e conferem um espaço real e simbólico nos programas, por meio do capital cultural e de distinção de classe. Esta distinção com carga valorativa ocorre também quando são apresentadas outras histórias de vida que não se assemelham ao cotidiano delas.

No quadro Caiu do Céu do *Programa Algo Mais*, do dia 7 de novembro de 2009, Paulinha mostra um vídeo sobre a vida de Dona Cota, uma lavradora. Por meio de recursos de edição, é feito um recorte, uma interpretação negativa da vida de Cota, em que, no contexto evidenciado, a apresentadora se mostra como agente social capaz de resolver o problema da lavradora, já que outras instituições coletivas ou individuais não se mobilizam eficazmente para tal.

“Chegou o momento mais esperado do nosso programa, DJ (DJ do programa): o quadro Caiu do Céu, no qual realizamos o sonho de pessoas que entram em contato com a gente, eu não posso deixar de fazer. Gente [...] no nosso planeta, de tem muita gente precisando [...]. Que a gente tire um pouco este olhar só para dentro, só para dentro dos nossos problemas. Porque eu acho que as pessoas

sentem um vazio muito grande em suas vidas porque elas estão muito preocupadas consigo. Elas não olham para outro. E este vazio vem de uma busca terrível do ter [...]. E este vazio porque a nossa essência não é do ter [...]" (Paulinha Lobão, *Programa Algo Mais*, 2009).

E continua:

“A gente tem que ser gente, ser humilde, tem que ser humano mais do que o ter e quando a gente faz uma caridade para alguém. Você já experimentou esta sensação? Parece que uma sensação gostosa preenche o peito da gente quando você ajuda alguém. Quando você faz uma boa ação ou quando alguém diz assim ‘obrigada porque você olhou para mim, porque você falou comigo, você me deu um pouco do seu tempo’. Isso preenche e preenche minha vida de verdade [...]. Eu quero que cada um possa fazer e parar de olhar só para si e olhar um pouquinho para outro”. (Aplausos de fundo no modo playback quando ela termina o discurso) (Paulinha Lobão, *Programa Algo Mais*, 2009).

Após o discurso de Paulinha Lobão, apresenta-se um vídeo que mostra uma mulher desnutrida, esforçando-se para carregar um balde de água à sua suposta moradia. A fala dela é carregada de emoções e pedidos. Não há qualquer tentativa de produção (como maquiagem e cabelos) para mascarar características de cansaço. A intenção parece ser a de mostrar e reforçar o sofrimento. O depoimento da mulher ainda não identificada se dá, aparentemente, no local onde vive, mostrando a simplicidade do ambiente e a casa que está inacabada.

Ela diz:

“Boa tarde, Paulinha. Eu estou aqui pedindo uma ajuda para você. Eu passo muita necessidade com meus filhos. Vivo [...] procurando castanha para vender e comprar umas coisas para meus filhos. Eu tenho sete filhos, nenhum trabalhando. Eu não tenho como sustentar meus filhos porque sou viúva. Eu vivo enchendo água porque, aqui na minha casa, não tem água, não tem luz, vivo na lenha cozinhando” (as imagens que cobrem a fala da mulher mostram a casa dela por dentro, com poucos móveis. Ela finaliza seu discurso com choro. Neste momento, a edição insere uma música de fundo com um tom dramático para ressaltar ainda mais aquele momento).

Continua:

“Eu vivo passando muita necessidade. Tô precisando de um fogão... e peço que Deus e Nossa Senhora toque em seu coração que eu consiga esta ajuda”. (A

edição utiliza o plano fechado para mostrar as lágrimas da mulher, ressaltando a emoção da personagem e dando um caráter ainda mais dramático à situação. O vídeo é finalizado com ela chorando no plano fechado e com seu trabalho no ambiente onde mora).

Após a exibição do vídeo, Paulinha denuncia: “Nossa! Gente, que imagem forte, uma pessoa cozinhar assim todos os dias na sua casa [...]. E esse é o retrato do Maranhão, do Brasil, esse abandono. É isso que eu não aceito. Ver o nosso povo assim, sem amparo. ‘Paulinha, eu só tenho você, me ajuda.’ Essa é a nossa realidade” (Apresentadora Paulinha Lobão, *Programa Algo Mais*, 2009).

Figura 14 Quadro Caiu do Céu



Fonte: *Algo Mais* 07/11/2009

Figura 15 Quadro Caiu do Céu



Fonte: *Algo Mais* 07/11/2009

Figura 16 Quadro Caiu do Céu



Fonte: *Algo Mais* 07/11/2009

Figura 17 Quadro Caiu do Céu



Fonte: *Algo Mais* 07/11/2009

Ela, então, chama a protagonista da história, agora pelo nome, para uma entrevista no Programa: “Pode chegar, Dona Cota, de São José de Ribamar”. (Aplausos novamente em *playback*. Os dançarinos ficam parados no fundo do palco. A apresentadora abraça a entrevistada e nota-se uma discrepância entre vestuários e maquiagens da apresentadora com a entrevistada). Paulinha diz: “Eu respeito muito a senhora. Me dê sua mão” (entra a música de fundo dramática novamente, a mesma que foi utilizada durante a reportagem).

E continua:

“A senhora é uma mulher muito corajosa. Uma mulher muito firme. Nos seus olhos, eu posso ver esta força. E você não está sozinha, porque você tem os seus sete filhos e eles estão com você. Você está passando dificuldade, eu sei e eu pude ver. A produção esteve na sua casa. Você está bem magrinha, precisando de ajuda. E a ajuda mais importante é a de Deus” (a apresentadora olha de maneira firme para a entrevistada. Aplausos em *playback* de fundo novamente). “Foi Deus, foi ele que trouxe você até a mim para gente fazer junto esta doação a você. Você vai ganhar um fogão” (Apresentadora Paulinha Lobão, *Programa Algo Mais*, 2009).

O quadro é finalizado com a entrega de um fogão, de uma cama e cestas básicas garantidas durante um ano pela apresentadora à entrevistada. Paulinha também aproveita o momento para fazer propaganda das lojas que doaram os eletrodomésticos.

Esta é a corrente, minha gente, é doar amor, doar solidariedade, doar caridade. Pense bem que este vazio existencial que você tem na sua vida de repente é a falta de fazer o bem para alguém. Experimenta você que tem um vazio, você que tem uma depressão começa a fazer uma caridade. Você vai ver que vai sentir este vazio se preencher de uma coisa maravilhosa de Deus. (Apresentadora Paulinha Lobão, *Programa Algo Mais*, 2009).

(*Programa Algo Mais*, 2 de novembro de 2009)

Pierucci (1999) explica que as diferenças coletivas ou grupais são componentes inevitáveis das sociedades humanas resultantes de um processo de estratificação. Ao se expor a diferença, no mesmo ato de notá-la, valorizá-la de maneira a enaltecer ou depreciar, pode-se concluir que, nos quadros sociais de qualquer sociedade, não há diferença que resulte de um valor. O autor chama a atenção para um dilema destacado pela jurista norte-americana Martha Moinow, que o enuncia do seguinte modo: “o estigma da diferença pode se repor, tanto para ignorá-lo quanto para enfocá-lo” (MOINOW apud, PIERUCCI, 1999, p.106).

Neste sentido, tratar as pessoas com diferença pode muito bem estigmatizá-las, assim como tratá-las de modo igual pode nos deixar insensíveis às suas diferenças, o que pode também terminar por estigmatizá-las, do mesmo modo barrá-las socialmente do mundo (em matéria de emprego, educação, benefícios e outras oportunidades sociais), favorecendo certos grupos e outros não.

Paulinha Lobão representa um modelo de mulher que se estabeleceu historicamente na sociedade ocidental: é branca, de classe média e residente em área urbana. Ela diz que Dona Cota é uma mulher muito corajosa, mas o peso maior desta experiência foi relatado anteriormente com a exibição do vídeo.

Nesta produção, Dona Cota é apresentada como uma mulher sofrida, com baixíssima autoestima, pobre, divorciada, mãe de sete filhos e desempregada. A experiência cotidiana e o modelo familiar de Dona Cota estão bem distantes dos da apresentadora e, como se pode observar, ganham uma conotação negativa. Com base nas questões levantadas por Pierucci (1999), me pergunto: como a apresentadora tratou a desigualdade e a diferença? O que disse ou deixou de dizer sobre estas representações? Será que não haveria outra maneira de contar a história desta mulher, de mostrar sua “diferença”? Poderiam ter sido ressaltadas experiências positivas como a de superação, capacidade de lidar com as dificuldades, de sobrevivência, de constituir uma família sozinha, sem as mesmas condições e oportunidades das mulheres urbanas, de classe média e brancas como a da apresentadora? Como foi feito o recorte desta diferença no programa? As imagens, o choro explorado nos enquadramentos fechados e os depoimentos criam estigmas e rótulos para mulheres como Dona Cota que vivem em áreas suburbanas e rurais, solteiras, batalhando para sobreviver. A história ou experiência de Dona Cota poderia ter sido contada de outra perspectiva e o recorte que nós vimos no programa privilegia determinada posição de classe social.

Oliveira e Szpacenkopf (2003), no Livro *O olhar do poder*, nos levam a uma interessante reflexão sobre o espetáculo intrínseco à comunicação midiática. Em um dos capítulos, os autores fazem uma análise do espetáculo que compõe um telejornal, mas que pode ser perfeitamente aproveitada para análise deste caso. “O espetáculo do Telejornal se caracteriza pela apresentação de imagens que acabam sendo mais reais do que a realidade da qual se originaram, fazendo prevalecer o que é tornado visível, mas negando muitas vezes o que e como aconteceu antes” (OLIVEIRA e SZPACENKPOF, 2003, p. 170).

Neste processo, o efeito da verdade é alcançado em função de estratégias, como as tomadas de cena, nas quais ângulos e detalhes são destacados e valorizados. “O olhar do telejornal tem intenções, indica o que deve ser olhado e que ele deve ser olhado” (OLIVEIRA

e SZPACENKPOF, 2003, p. 213). A escolha e a montagem do vídeo para mostrar a vida de Dona Cota da maneira como foi feita certamente demonstra que o modelo de família dela está longe de ser o ideal, em conformidade à própria norma, no entanto, como representante deste modelo ideal, a apresentadora será o agente que vai ajudá-la a melhorar de vida, reproduzindo a concepção de que é no plano pessoal que se resolvem os problemas, tornando os elementos de “boa vontade” e “caridade” como fundamentais a essa resolução.

Ainda sobre esta questão, há outra análise importante a fazer. Os autores destacam que a presença em cena do miserável ou do sofredor deve ser mantida a uma distância para que as pessoas felizes não se sintam ameaçadas em seu bem-estar. Quanto mais distante, até mesmo geograficamente, maior será a possibilidade de esses casos sensibilizarem classes de pessoas que se encontram afastadas de tal realidade. “[...] é inerente a uma política de piedade tratar o sofrimento numa perspectiva a distância, já que ela deve se apoiar ‘na monstração’ de um conjunto de infelizes que não estão lá pessoalmente” (BOLTANSKI apud , OLIVEIRA e SZPACENKPOF, 2003, p. 227).

A vida de extrema pobreza de dona Cota mostrada no vídeo se constitui em outro espaço geográfico distante e bastante destoante da vida da apresentadora, que faz parte de um privilegiado segmento social próprio de sua posição de apresentadora de um programa na mídia televisiva. A presença passageira dela no Programa se justifica para receber os produtos doados pela apresentadora, como porta-voz das empresas doadoras, anunciantes do programa e por pessoas. A apresentadora se mostra indignada com o problema de dona Cota.

De acordo com Oliveira e Szpacenkpof (2003), o sentimento originado da contemplação do espetáculo do sofrimento deve ser transformado em acusação através das palavras. A acusação fará parte da denúncia e, para isso, é indispensável que o perseguidor individual ou coletivo seja identificado. “E esse é o retrato do Maranhão, do Brasil, esse abandono. É isso que eu não aceito. Ver o nosso povo assim, sem amparo. ‘Paulinha, eu só tenho você, me ajuda.’ Essa é a nossa realidade” (Paulinha Lobão, Programa *Algo Mais*, 2009).

Como já destacado no capítulo anterior, ao apresentar um estudo detalhado sobre o programa de auditório de Hebe Camargo no livro *A noite da Madrinha*, Miceli (2005) chama a atenção para o papel da apresentadora, denominado por ele de animadora. Ele destaca que ela representa em seu programa a esfera familiar.

A ela o público delegou a tarefa de representar a esfera familiar e instalar no *mass media* o sistema ideológico que ambos partilham, vale dizer, a

procuradora deve recompor o lazer e os mitos da Instituição familiar. À consciência manifesta de que está prestando um serviço público, acrescenta um esforço de nele se dissolver, de com ele se identificar, de repartir seus valores, maneiras, trejeitos, preocupações. Em suma, procura simular o mesmo estilo de vida (MICELI, 2005, p.56).

Sobre este assunto, Bauman (2001, p. 54) aponta que as identificações, diferenças e divisões de mundo pelos sujeitos incluem a distinção entre “nós” e “eles”. Neste contexto, é possível compreender porque as apresentadoras se asseguram de suas crenças e repartição de valores. Este processo decorre de uma suposta suspeita de que “eles”, no caso o público (os telespectadores), sentem em relação a elas (“nós” apresentadoras) reservas e ansiedade equivalentes. “Esta é a corrente, minha gente, é doar amor, doar solidariedade, doar caridade. Pense bem que este vazio existencial que você tem na sua vida de repente é a falta de fazer o bem para alguém. Experimenta você que tem um vazio, você que tem uma depressão, começa a fazer uma caridade” (Paulina Lobão, *Algo Mais*, 2009).

A “madrinha”<sup>30</sup> Hebe, espécie de “mãe postiça”, a que Miceli (2005) se refere na obra, tem muitas semelhanças com as apresentadoras Paulinha Lobão e Ana Paula Spindola, já que elas também recriam no espaço midiático um ambiente capaz de assegurar ao telespectador o conforto de uma leitura correta da imagem e fala (profissional, mãe, dona de casa, família). Um quadro de referência que sugere ser o mesmo de um conjunto de diferentes telespectadores.

No modelo apresentado como ideal de família, não existem brechas para transgressões. O sistema de vivência aqui gendrada como “normal” descarta qualquer possibilidade de algum tipo de vivência dos sujeitos fora do padrão de referência, padrões, estes, que, segundo Butler (2010), constituem e estão em estreita relação com os ideais de uma matriz heterossexual, que também constitui os seres que estão fora, como seres abjetos.

A matriz cultural por intermédio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de ‘identidades’ não possam existir, isto é, aquelas em que o gênero não decorre do sexo e em que as práticas do desejo não ‘decorrem’ nem do ‘sexo’ nem do ‘gênero’ [...]. Ora do ponto de vista desse campo, certos tipos de ‘identidades de gênero’ parecem ser meras falhas do desenvolvimento ou das impossibilidades lógicas por não se conformarem à lógica da inteligibilidade cultural (BUTLER, 2010, p. 39).

---

<sup>30</sup> Termo usado por Miceli (2005, p. 57) que, segundo ele, “constitui o agente social sobressaltante, o estepe afetivo restituído como ícone na mídia. Pode-se recorrer a ela para solicitar a reposição afetiva e material com a certeza de que pouco do que se pede será atendido”.

A existência de abjetos, tal como descreve Butler, vai aparecer no *Programa Algo Mais* com a presença de Cíntia Sapequara, uma personagem que, aparentemente, se configura como sendo fora da matriz normativa, que possibilita distinguir como legítima a existência exclusiva de dois polos de gênero - o masculino e o feminino. Apesar de contraditório, é justamente a sua presença que possibilita a manutenção e reafirmação do binarismo, como informa Butler em uma entrevista:

Eu acho que a abjeção tenta sinalizar o que permanece fora das oposições binárias, a ponto mesmo de possibilitar esses binarismos [...]. Refiro-me a atos que constituem um domínio daquilo que não pode ser dito e que condiciona a tal distinção entre o próprio e o impróprio. Ainda não somos capazes de considerar aqueles atos e práticas de vida que foram brutalmente excluídos desse mesmíssimo binário próprio e impróprio (BUTLER, 2002, p. 165-166)

O modelo familiar dos programas obedece, portanto, aos ideais de gênero em consonância com o “telos” normativo. A norma que se estabelece por meio dos discursos está presente em praticamente todos os momentos dos programas em diferentes situações como, por exemplo, quando a apresentadora do *Feminíssima* lê as cartas de Tarô do Dia, uma prática diária do programa: “Eu digo isso principalmente a você, mamãe e papai, que esta questão de valorização é fundamental, principalmente na educação de nossas crianças” (Ana Paula Spindula, Programa *Feminíssima*, 4 de julho de 2008).

Ou quando Paulinha Lobão leva seu neto ao programa para falar da sua vida pessoal como avó: “E, lá em casa, é tanta alegria quando ele acorda. Eu faço tanto *show*, danço e canto e tal. Enfim, é sempre uma alegria. Eu acho que criança traz para nós felicidade de ser esta alegria. Minha casa é só balanço, piscininha e tal, eu estou amando, gente, viver este momento da minha vida”. (Paulinha Lobão, Programa *Algo Mais*, 26 de novembro de 2011).

E, com muita frequência, nos anúncios publicitários exibidos durante os programas:

Minha estrela, estou de volta para te dizer que vai chegando a hora do almoço e vai dando aquela fome [...]. A dona de casa que quer oferecer um arroz soltinho que toda família adora é só usar o arroz Tio Jorge [...]. Tio Jorge deixa todo prato mais gostoso, arroz de cuxá, Maria Izabel, baião de dois, vai dando uma fome... Há muito tempo, na minha casa, a gente só come arroz Tio Jorge. Minha família toda adora e mamãe fica toda orgulhosa (Programa *Feminíssima* - 18 de junho de 2010).



A Insinuante acabou de deflagrar a maior operação de vendas do ano. Se você estava esperando uma grande oportunidade, a hora é essa [...] É agora para você, nesta segunda, hoje e terça. Amanhã, vai correr para as lojas e pedir a lista de oportunidades. Entendeu? Presta a atenção: lista de oportunidades, são produtos que estão embalados, estão na caixa e preços para você levar até o mostruário. A Insinuante adverte é para quem chegar primeiro [...] Então, minha estrela, é para você não ficar de fora dessa (Programa *Feminíssima*, 30 de março de 2009).

As apresentadoras reforçam em muitos momentos a divisão sexual do trabalho de forma naturalizada. Solicitam a atenção da espectadora/mulher/dona de casa/mãe para os comerciais. No anúncio do Arroz Tio Jorge, a fala da apresentadora é intensificada com a inserção de imagens de publicidade, mostrando a figura de uma mulher jovem e bonita na cozinha, preparando o arroz em clima de tranquilidade e, em seguida, servido o almoço para os filhos. O ambiente configura a sala de estar de uma família de classe média economicamente mais privilegiada.

Sobre esta questão, Prost (2009) destaca que a vida privada não é uma realidade natural, dada desde a origem dos tempos, mas, sim, uma realidade histórica e construída de diversas maneiras por sociedades determinadas. Dessa forma, a diferença sexual inscrita nas práticas (esfera privada e esfera pública) e nos fatos estaria atrelada desde sempre pelos discursos que a fundam e a legitimam.

Perrot (2005) compartilha desta ideia quando postula em seu livro *As mulheres ou os silêncios da história* que o desenvolvimento das ciências naturais e médicas deu um caráter sexual aos gêneros, pensados desde a Renascença de maneira mais abstrata e ontológica. Neste esquema, a partir do século XVIII, as mulheres passariam mais do que nunca a ser marcadas por seu corpo ancorado em uma feminilidade limitadora. Perrot (2005) mostra nesta obra como estes discursos foram fundamentais para consolidar e fixar os lugares de atuação entre homens e mulheres na sociedade:

Destinadas à reprodução, elas são o útero vazio que recebe a semente. O excesso de sangue as torna doentes e até mesmo histéricas. No século XIX, descobre-se que elas têm nervos especialmente irritáveis, um cérebro bem menos organizado. O espaço público não é para elas; elas são feitas para se esconder [...] e vagar na sobra protetora do lar (PERROT, 2005, p. 337).

O discurso da natureza, como já foi mencionado no capítulo 2, e o da utilidade social tornaram estas concepções mais aceitáveis durante séculos, o que evidenciou inúmeras desigualdades e hierarquias na sociedade. As construções simbólicas oriundas destas

concepções indicam uma suposta inferioridade das mulheres determinada por um corpo mais frágil, com menor número de neurônios, situadas na esfera da vida reprodutiva. É com base neste discurso que a atuação das mulheres no espaço doméstico se torna praticamente uma obrigação. Veja o que diz a historiadora:

Pois a família é a parte que lhe cabe, o seu lugar e seu dever. Desta família, elas são membros indispensáveis, mas submetidas à autoridade do pai, que ao mesmo tempo, governa e representa a família. Ora a família é o principal interlocutor do Estado. [...] Esta concepção familialista dura muito tempo e é a este título que se encara a possibilidade de mulheres chegarem ao eleitorado: como viúvas ou substitutas do marido ausente (PERROT, 2005, p. 337).

Em algumas propagandas veiculadas no *Feminissima* e *Algo Mais*, como o Arroz Tio Jorge, é possível visualizar esta construção histórica do espaço social destinado às mulheres como “cuidadoras” da família (marido e filhos), independentemente de sua atuação no espaço público. A elas cabe, desde sempre, por uma construção histórica, cuidar do lar. Nas propagandas de bens de consumo doméstico, é pouco comum visualizar formas de resistências aos estereótipos e papéis sociais de gênero.

Para Almeida (2003), pesquisadora na área de mídia e gênero, a publicidade, como fenômeno social, não vende apenas produtos, vai além: ela promove o hábito de comprar e o consumo, pois “a publicidade nos ensina a consumir e formar consumidores, num ‘processo civilizador’, direcionando para o desejo e a necessidade de ter bens, de se modernizar, de adaptar a sua vida cotidiana ao uso de novos produtos” (ALMEIDA, 2003, p.29).

Neste contexto, a família e o espaço doméstico foram, desde o surgimento da TV, na década de 50, constituídos os centros de consumo do processo inicial de formação de uma sociedade de consumidores. E hoje continua sendo assim. Desde esse período, a autora afirma que as mulheres são vistas como consumidoras por excelência, pois são elas quem compram a maior parte dos produtos. “Muito do que no mundo moderno se considera apropriado em termos de papéis sexuais encontra-se uma simples dicotomia – os homens produzem e as mulheres consomem [...], o consumo foi considerado um atributo da feminilidade de classe média” (ALMEIDA, 2004, p. 268 apud BREAZEALE, 1994, p. 1).

Vale ressaltar que, no caso dos programas de TV analisados, não quer dizer que a publicidade veiculada se restrinja exclusivamente às mulheres, mas que as apresentadoras consideram-nas como meta principal a atingir. Nota-se, nestas produções, uma confusão entre

um programa para mulheres e para a “família inteira”, o que constrói essa esfera como feminilizada. Elas não só apresentam o produto como falam da experiência de testá-lo em casa:

“Agora toda dona de casa sabe o que é bom para família, é o arroz Tio Jorge, é tudo [...]”. (O texto dito pela apresentadora é muito semelhante à fala de Ana Paula Spindola no Programa *Feminíssima*). A apresentadora encerra. “Na minha casa, só uso arroz Tio Jorge...”. Após a vinheta da propaganda, a apresentadora mostra um arranhão no braço e diz: “olha eu fazendo este arroz, olha a queimadura, é sério, na panela. Eu não escorreguei, foi assim: o fogão tem quatro bocas, meu arroz estava na boca detrás [...]” (Programa *Algo Mais* - 7 de novembro de 2009).

A escolha dos produtos a serem anunciados também merece um destaque, já que a maioria é direcionada ao consumo das mulheres. “*Always* básico malha seca, você se sente linda e sequinha e *Always* básico malha suave, confortável e suave com algodão e com precinho básico [...]. *Always* básico um exagero de absorção”. (Apresentadora Paulinha Lobão, Programa 15 de outubro de 2011).

Te dá dica, para mim, então é fundamental. Puxa vida, minha amiga, lá em casa, precisa saber das coisas que estão acontecendo (neste momento, entram imagens do produto Verilax). O Verilax é muito legal porque já foi comprovado cientificamente que as meninas têm uma tendência muito maior a ter prisão de ventre e é muito ruim quando o organismo, né, fica todo mexido, fica desestruturado. Você fica de mau humor, a pele fica feia, mas ainda bem que existe no mercado este remédio [...]. Você toma uma cápsula por dia, minha estrela. Uma só, tá? Então, você já sabe, se, na sua casa, acontecer de alguém ficar com prisão de ventre, use Verilax que já está à venda nas farmácias (Apresentadora Ana Paula Spindola, Programa *Feminíssima* – 30 de março de 2009).

## 5.2- Relações afetivas e amorosas

Gente, esta semana, no *Facebook*, eu vi uma imagem que me deixou encantada. Eu pedi à produção que colocasse esta imagem no ar para que eu pudesse dividir com vocês esta emoção e tudo aquilo que aquela imagem me passou naquele momento. (Na tela, aparece uma imagem fotográfica de um homem abraçando uma mulher. Os dois, aparentemente, são idosos. Esta imagem se estende até o final da fala da apresentadora). Uma foto antiga, uma foto simples, aí, imortalizando um momento tão maravilhoso, a expressão de um amor maior. O maior mandamento que Deus nos deu que supera todos os outros. Hoje em dia, as pessoas chamam o amor a qualquer sentimento mais forte que o normal. Não é isso? Existem diferentes formas de amar. E este amor que a gente vê nessa foto do saudoso mestre Felipe e

da sua mulher, Dona Mundica numa de suas rodas de tambor de crioula é o amor ágape, incondicional, é o amor de Deus (aplausos no modo *playback* com a inserção da música *Amor maior* do grupo Jota Quest). Este amor diz: eu amo aquela pessoa de qualquer jeito, tal como ela é. Eu amo aquela pessoa que ela tem me feito bem ou que ela não tem me feito bem. Que ela venha me fazer bem ou não. É um amor que não é baseado nos sentimentos e nem nos interesses pessoais. Um amor ágape considera uma pessoa preciosa, valiosa, independentemente da sua maneira de ser, daquilo que ela é ou faz. E este é amor profundo, o mais sublime de todos [...] Amar nunca é em vão, sempre valerá a pena. [...] Muito bom e segue ficha... (Paulinha Lobão, Programa *Algo Mais* - 19 de fevereiro de 2011).

Ao analisar a tradição do romance, do melodrama, já processada pelo folhetim e que, definitivamente, marca o cinema, Mira (2003) revela, segundo as conclusões de Bordell (1985), que 95% das narrativas hollywoodianas se constroem em torno de um relacionamento amoroso, heterossexual e romântico. Lauretis (1994) já havia concluído isso no que ela chamou de “aparelho cinematográfico”. As tecnologias cinematográficas e códigos cinematográficos se constituíram como formas de modelar e posicionar homens e mulheres dentro da matriz heterossexual.

Uma questão importante das reflexões da autora se refere ao próprio significado de conceber o sujeito social e as relações de subjetividade e sociabilidade de uma ou outra forma, colocada em termos de oposição (natureza ou cultura, biologia ou socialização). No entendimento de Lauretis (1994), o problema que ainda permanece entre algumas das próprias feministas é a ideia de conceber as diferenças (culturais, sociais ou subjetivas) em relação ao homem, sendo ele a medida, o padrão e a referência de um discurso historicamente legitimado. Para Lauretis (1994), é necessário estabelecer um conceito de gênero que “não esteja tão preso à diferença sexual a ponto de virtualmente se confundir com ela [...]. Tal dificuldade, ou seja, a imbricação de gênero e diferença(s) sexual (ais), precisa ser desfeita e desconstruída” (LAURETIS, 1994, p. 208).

Ainda sobre esta questão, no livro *Sem fraude nem favor*, o psicanalista Jurandir Freire Costa afirma que o amor é resultado de uma construção histórica, que “foi inventado, como o fogo, a roda, o casamento, a medicina, o fabrico do pão, a arte erótica chinesa [...] e as diversas imagens do universo” (COSTA, 1998, p. 12). Ele chama a atenção para as situações entendidas muitas vezes como naturais, mas que foram construídas e continuam sendo legitimadas como práticas sociais. Durante uma entrevista dada aos jornalistas do Caderno

Mais!<sup>31</sup> do jornal *Folha de São Paulo*, o psicanalista desfaz a ideia do ideal do amor romântico (cuja emergência situa-se no século XVII e está relacionado a uma série de características, tais como o sofrimento que separa o objeto amado daquele que ama, a idealização da dama (mulher) perfeita, o amor heterossexual e avalia que, como ideal, tornou-se contraditório com a paixão contemporânea pelo efêmero.

O ideal do amor romântico que encontramos nas imagens cinematográficas *hollywoodianas* clássicas foi influenciado por esta visão dicotômica<sup>32</sup> que modelou e domesticou o olhar sobre o mundo. Este padrão do cinema de Hollywood, que fortaleceu a narrativa folhetinesca com a inserção de imagem e movimento, foi o ponto de partida para as outras fórmulas audiovisuais (radionovela, telenovela). Assim como na telenovela, a temática em torno da felicidade amorosa heterossexual, com algumas variações observadas nas novelas brasileiras atuais, também pode ser encontrada com bastante frequência nos programas de variedades, tais como o *Feminíssima* e o *Algo Mais* e se constitui como projeto fundamental no processo de construção social do indivíduo.

O tema é explorado de diferentes maneiras: em letras de músicas (no caso de algumas de própria autoria da apresentadora Paulinha Lobão) e nos momentos de interação com público, como nas leituras de mensagens e cartas dos/das telespectadores/telespectadoras.

Na vida, procurei alguém para me entregar, depois que te encontrei, eu resolvi não te deixar. Você me completava, queimava o coração, toda a minha vida eu entreguei nas suas mãos. Toda menina na roda o corpo balança. No meio da dança, usa suas tranças para te enfeitiçar. E diz que toda menina que roda tem um jeito faceiro [...] Se hoje sou feliz, é porque tenho um grande amor e o mundo inteiro gira, conspirando ao meu favor até o arco-íris, contendo o coração, deixando derramar uma chuva de paixão. E diz que toda menina na roda o corpo balança no meio da dança, usa as suas tranças para te enfeitiçar. Toda menina na roda tem um jeito faceiro, prendendo o seu parceiro no seu coração para não escapar. (Apresentadora

---

<sup>31</sup> O conteúdo da entrevista pode ser visualizado no jornal *Folha de São Paulo*, Caderno MAIS!, Domingo, 15 de novembro de 1998, pp. 4-6 e pelo site [http://jfreirecosta.sites.uol.com.br/entrevistas/com\\_o\\_autor/invencao.html](http://jfreirecosta.sites.uol.com.br/entrevistas/com_o_autor/invencao.html) (acessado em 02/04/2012) Ele também pode ser encontrado no livro *Razões públicas, emoções privadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

<sup>32</sup> Para Richard Miskolci (2009), ao menos até a década de 1990, as ciências sociais tratavam a ordem social como sinônimo de heterossexualidade. A grande maioria das investigações e pesquisas socioantropológicas se centrava inicialmente sobre comportamento sexual, relações entre homens e mulheres e a construção social de masculinidades e feminilidades. Neste período, surge um novo empreendimento, uma nova proposta de apontar as fraturas do sujeito, seu caráter efêmero e contextual sem operar a partir de representações sociais vigentes: a teoria Queer. As referências teóricas que irão instrumentalizar os estudos Queer vêm do pós-estruturalismo francês.

Paulinha Lobão, Programa *Algo Mais*, 19 de fevereiro de 2011- trecho de música cantada por ela e de sua autoria).

Pode-se entender que a escolha desta temática decorre da própria construção social de formação das apresentadoras e como entendem as identidades “femininas” e “masculinas” como fixas e universais. Segundo Louro (2004), uma herança que as feministas e pós-estruturalistas compartilham das críticas aos sistemas explicativos globais da sociedade é o caráter permanente da oposição binária “masculino e feminino”. As letras das músicas, as histórias contadas e as mensagens lidas nos programas seguem a fórmula clássica do cinema hollywoodiano: são casos de amor romântico baseados na construção dicotômica entre “mulheres” *versus* “homens”.

É importante ressaltar que, embora estes discursos se construam com base em representações coletivas, condensando emoções vivenciadas coletivamente nas imagens e letras, existe certo grau de consciência neles que indica a dimensão ideológica. As imagens são editadas e a seleção do que será falado em público também (o momento da fala e o que se vai falar). Estes discursos são, portanto, posicionados e valorizados.

A apresentadora Paulinha Lobão, em sua primeira fala, afirma que amar alguém é aceitá-lo de qualquer jeito. “Este amor diz: eu amo aquela pessoa de qualquer jeito, tal como ela é”, no entanto, associada a este discurso, aparece a fotografia de um casal heterossexual na tela. Sua fala, constrói-se em obediência a um “telos” normativo e definidor, reafirmando o que Butler (2010) entende sobre a heterossexualização do desejo “que requer e institui a produção de oposição discriminada e assimétrica entre o ‘feminino’ e o ‘masculino’” (BUTLER, 2010, p. 38).

O amor romântico na fotografia mostrada pela apresentadora, embora no discurso ela deixe “brechas” para a livre escolha dos/das parceiros/parceiras, se apresenta em conformidade com os padrões reconhecíveis de inteligibilidade do gênero. A escolha desta narrativa se deve pela perspectiva de uma maior aceitabilidade do/da telespectador/telespectadora, pois, como comentado anteriormente, as histórias da mídia integram-se à vida cotidiana. O que se pode depreender é que a apresentadora, ao mostrar a história, a entrelaça com narrativas pessoais do público, inclusive sobre o que as pessoas elaboram de si ao construir suas identidades.

Em uma das edições do Programa *Feminíssima*, o casamento entre homem e mulher foi um dos temas centrais do programa. Neste dia, a própria apresentadora estava

vestida com uma roupa que lembrava a de uma noiva (vestido longo branco e adereços da mesma cor que prendiam o seu cabelo). Em um dos blocos, ela disse: “Você sabe que cada vez mais a irreverência do casal é marcada com *biscuit*,<sup>33</sup> né, aquele topo do bolo, dos noivinhos apaixonados, noivinhos temáticos, engraçados, torcedores, noivinhos temáticos”. (Ana Paula Spindola, Programa *Feminissima*, enviado ao Youtube no dia 7 de agosto de 2009 por artebelybysamialima).

Ela se dirige à entrevistada que falará de bonecos feitos de Biscuit expostos em uma mesa e que, segundo ela, são usados durante as festas de casamento para enfeitar o bolo, por exemplo. “São noivos com características do casal né? (imagens de bonecos representando casais heterossexuais). O que a pessoa quiser eu faço, vestido...”. (Ana Paula Spindola, Programa *Feminissima*, enviado ao Youtube no dia 7 de agosto de 2009 por artebelybysamialima). Ana Paula Spíndola interrompe: “O meu teria que ser com um microfone e meu marido de farda, não é isso?”

Nas imagens e nas falas de Ana Paula Spindola, são fortes as naturalizações das representações de gênero inseridas na matriz heteronormativa que enfatiza a relação binária da sexualidade que “suprime a multiplicidade subversiva de uma sexualidade que rompe as hegemonias heterossexual, reprodutiva e médico-jurídica” (BUTLER, 2011, p. 41). Ana Paula Spíndola apresenta os sujeitos que compõem a instituição do casamento representado dentro da lógica de visão rígida polarizada (homem e mulher), definidos pelas tecnologias de gênero e efetivamente *engendrados* nas relações sociais.

Através de representações e simbologias (bonequinhos de homem e mulher, vestido de noiva usado pela apresentadora, apresentação de modelos com roupas de noivas), há uma construção de papéis dos sujeitos que mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo (a instituição casamento é representada pelo vestido de noiva e pelos adereços da apresentadora, bolo, igreja, festa, união do casal heterossexual e formação da família).

A naturalização de prática heteronormativa estruturada na eterna oposição binária pode ser observada também na leitura das cartas de tarô, um momento em que Ana Paula Spíndola interage com os/as telespectadores/telespectadoras por meio de mensagens enviadas por e-mail, MSN ou por telefone e correio. As histórias selecionadas para serem lidas pela apresentadora, ao vivo, na maioria das vezes, são assinadas conforme o entendimento que ela

---

<sup>33</sup> Definição do Dicionário Houaiss, acessado em 22/01/2012: “objeto (p.ex., bibelô) feito dessa porcelana branca, fosca, sem esmalte ou pintura”.

depreendeu por parte das mulheres que apresentam algum tipo de conflito amoroso com o parceiro, necessariamente um homem. Através da leitura das cartas de tarô, a apresentadora dá dicas e orientações de cunho amoroso e espiritual. A maioria das cartas apresentadas não é identificada pelo nome completo, apenas com as iniciais e o signo da pessoa, como na descrição a seguir: “Sou t do signo escorpião e ele do signo de virgem, estamos juntos há um ano e quatro meses, mas não estamos nada bem... A mãe dele esta fazendo tudo para nos separar. O que devo fazer?” (Apresentadora Ana Paula Spindola, *Programa Feminíssima* - 30 de março de 2009).

A inscrição de gênero, na maioria das vezes, também não é revelada no primeiro momento. No entanto, ao ler a carta e para quem a mensagem se dirige (“Sou t do signo escorpião, ele do signo virgem”), Ana Paula já determina qual será o pronome que irá utilizar na leitura das cartas de tarô (se carta foi dirigida a um homem, quem a escreveu necessariamente é uma mulher). As mensagens via MSN (como esta, por exemplo) podem ser identificadas ou não por fotografias, mas o que está claro é que há forte influência no processo de subjetivação da apresentadora em que a diferença sexual é colocada em termo de oposição (LAURETIS, 1994).

Parece coisa de novela, *ai* não, amiga, sinceramente. *Aí*, ninguém merece este negócio de mãe querendo separar. Eu sou mãe e fico pensando porque uma mãe, claro, às vezes a gente olha e implica mesmo, sinceramente. Mãe é um horror. A gente implica. Acho isso um absurdo [...] Vamos lá então, olha só, um ano e quatro meses o relacionamento não está indo bem, ela acredita que seja por conta da sogra que não gosta (ela então mostra as cartas). Primeira coisa, você toma conta da vida dele e ele tem que ser responsável pela vida dele e não você. Então, você acaba fazendo coisas por ele e para ele que ele deveria fazer. [...] Mas eu acredito que você vai resolver sim o relacionamento, tem tudo para voltar a ser como antes (Apresentadora Ana Paula Spindola, Programa *Feminíssima*, 3 de julho, 2009).

Ela pergunta sobre sua vida amorosa, ela está sozinha, as cartas estão mostrando uma traição, talvez até (tira as cartas)... Enfim, o caminho se abre com possibilidades novas e eu vejo até daqui a cinco meses, chegando à sua vida um homem que não é do mesmo estado que você, ou seja, ele é de um estado diferente, de um município diferente. E aqui está mostrando que você terá possibilidades de reconstruir sua vida com muita beleza e, principalmente, com alta confiança (Apresentadora Ana Paula Spindola, Programa *Feminíssima*, 2008).



A mensagem via MSN lida pela apresentadora identifica a posição do sujeito do gênero, no caso pelo pronome (“Ela pergunta sobre sua vida amorosa, ela está sozinha”). Nota-se que a leitura da carta de tarô feita por Ana Paula “naturalmente” direciona um novo caminho para o encontro de um sexo oposto (“e vejo até daqui a cinco meses, chegando à sua vida um homem”). Com base nas leituras das cartas de tarô por Ana Paula, a ideia que se tem é de que a heterossexualidade é concebida como "natural" e também como universal, portanto, não há brechas para contar outras histórias, dar vozes a outros discursos diferentes da norma legitimada. Sobre esta questão, Louro (2004) destaca:

Romper a dicotomia poderá abalar o enraizado caráter heterossexual que estaria, na visão de muitos(as), presente no conceito ‘gênero’. [...] Mulheres e homens que vivem feminilidades e masculinidades de formas diversas das hegemônicas e que, portanto, muitas vezes, não são representados(as) ou reconhecidos(as) como verdadeiros homens e verdadeiras mulheres, fazem críticas a esta estrita e estreita concepção binária (LOURO, 2004, p. 34).

Sobre esta questão, Scott (1990) nos chama a atenção para o caráter fantasioso da sexualidade e do gênero que estruturam a percepção e a organização concreta e simbólica de toda a vida social. Sobre a sexualidade, Scott (1990) destaca um postulado da antropólogo francês Maurice Godelier:

Não é a sexualidade que cria a fantasia (*phantasme*) na sociedade, mas antes a sociedade que cria a fantasia (*phantasme*) da sexualidade no corpo. As diferenças entre os corpos que nascem do seu sexo são constantemente solicitadas a testemunhar as relações sociais e as realidades que não têm nada a ver com a sexualidade. Não somente testemunhar, mas testemunhar para, ou seja, legitimar (GODELIER apud SCOTT, 1990, p.14).

Para Scott (1990), o gênero é uma das referências recorrentes pelas quais o poder foi concebido, legitimado e criticado. Desta forma, a oposição binária e o processo social das relações de gênero tornam-se, ambos, partes do próprio sentido do poder. Colocar em questão ou mudar um aspecto é abalar as estruturas do sistema por inteiro. A emergência de novos tipos de símbolos culturais pode tornar possível com a desconstrução pelo qual opera toda a oposição binária, derrubando e deslocando sua construção hierárquica. A historiadora destaca:

Só podemos escrever a história desse processo se reconhecermos que “homem” e “mulher” são ao mesmo tempo categorias vazias e transbordantes, vazias porque elas não têm nenhum significado definitivo e transcendente; transbordantes porque, mesmo quando parecem fixadas, elas

contêm ainda dentro das definições alternativas negadas e reprimidas (SCOTT, 1990, p. 17).

Os discursos apresentados neste capítulo sobre o amor e as relações amorosas se inserem nos limites dos padrões socialmente estabelecidos no interior da matriz heteronormativa. As falas são dirigidas majoritariamente às mulheres, criando uma atmosfera de expectativas em torno da estabilidade e crenças de um romance ideal. Ao ser inculcado na linguagem coletiva, o amor que aqui se apresenta se configura conforme uma padronização institucional. E é nesta estandardização, sem brechas para outras experiências e vivências de sexo e sexualidade, que se reafirma e restabelece a norma.

### 5.3 - Maternidade em perspectiva

A associação entre “maternidade” e “mulheres” também merece destaque na análise dos programas. O tema surge, geralmente, durante entrevistas e se constitui enquanto traço distinto da feminilidade. “Quanto tempo a gente se conhece? [...] Enfim, o bom de tudo isso é você ver uma pessoa crescendo, virando o que ela quer e o que ela deseja, se tornando quem ela deseja e com muito orgulho de tudo isso. Teu filhote já está com quanto tempo?” (Apresentadora Ana Paula Spindola, Programa *Feminíssima* - 8 de novembro de 2010)

\*\*

A entrevistada responde: “Já vai fazer três anos no final deste mês”.

Ana Paula: “Um beijinho para ele. Que vocês sejam muito felizes... Filho é bom, né?”

A entrevistada: “Filho é maravilhoso, não tem coisa melhor na vida”.

Ana Paula: “E me diga uma coisa, aproveitando esse gancho aí, falando em filhos. Como é a questão da saúde bucal da gravadinha para que o bebezinho possa ter uma saúde bacana?”.

A entrevistada:

Na realidade, a gestante, a futura mamãe, precisa ter um cuidado realmente desde quando o bebê está na barriga. A alimentação dela tem que ser uma alimentação balanceada não só para não ficar gordinha, mas para não desenvolver uma diabete gestacional. Então ela tem que ter um cuidado com a alimentação para que o bebê possa ser gerado de maneira completa e correta (Programa *Feminíssima* - 8 de novembro de 2010).

\*\* Thaíla Azevedo- cirurgiã-dentista

O assunto da entrevista do dia era sobre a saúde bucal de crianças e adolescentes (prevenção de doenças, quando procurar especialista, entre outras questões). No início da conversa, a temática foi associada à maternidade, já que ambas (entrevistada e apresentadora) compartilham de uma mesma experiência: são mães (“Falando em filhos. Como é questão da saúde bucal da gravadinha para que o bebezinho possa ter uma saúde bacana?”). Este código permitiu que a conversa fosse conduzida de forma bastante intimista, inclusive com intervenções da própria apresentadora enquanto mãe (“Toda mãe, claro, se preocupa se o filho está bem alimentado. Então, chega um horário, que a gente acha que ele está morrendo de fome, porque foi dormir seis horas da tarde [...] e, lá pelo meio da noite, tem fome... Eu pelo menos acordava e dava mamadeira e aí, na praticidade, você dá a mamadeira. E essa mamadeira, hein?”).

Para Swain (2000), no seio das práticas sociais e históricas, o corpo sexuado é um fator determinante da construção dos papéis “generizados” com o objetivo de criar campos assimétricos de normas. Como construção social, o sexo, portanto, irá estabelecer a importância dos papéis sociais fixados em torno de um valor máximo que naturaliza as relações heterossexuais: a reprodução. É neste sentido que a história do Ocidente naturaliza as relações e funções atribuídas a homens e mulheres, desenvolvendo uma política de esquecimento que apaga o plural e múltiplo do humano.

A divisão binária da sociedade segundo o sexo, a imposição desta divisão biológica, enquanto valor distinto, cria uma atmosfera inquestionável já que é “natural”. No caso das mulheres, a reprodução, enquanto traço biológico, adquire significação e um peso que vão delinear o “feminino” na rede de significações sociais. A noção de “maternidade” associa ao materno uma ampla significação que compõe a imagem, as funções, os deveres, pulsões e até desejos de uma “verdadeira mulher” (SWAIN, 2000, p. 62).

No programa *Feminíssima*, o tema selecionado, a forma como a entrevista foi conduzida e as experiências pessoais da maternidade fortalecem a permanente reafirmação da ordem instituída segundo os desenhos morfológicos e genitais do corpo. Ancoradas no biológico (na reprodução), a apresentadora e a entrevistada estabelecem um código mútuo: são mães. O dado compartilhado, no caso a maternidade, torna-se um assunto de interesse comum que se estende aos/às telespectadores/telespectadoras, mesmo que o público não vivencie a mesma experiência. As informações sobre a saúde bucal dos filhos durante e após a gestação passam a ser ensinadas pela especialista e a apresentadora. Esta aprendizagem é

direcionada principalmente às mulheres, por estarem inseridas nestes discursos e deles serem sujeitos, mesmo muito antes de pensarem na possibilidade de vivenciar esta prática. Swain (2000) chama a atenção para a importância deste fator (ser mãe), a significação que lhe é atribuído enquanto revelador e catalisador de uma possível essência do ser e da identidade do indivíduo.

A maternidade, por sua vez, é o resultado de significações sociais e torna-se assim um fato de “natureza” extensivo a toda uma parte do ser humano, uma essência definindo os corpos e os seres soletrados no feminino. Assim o materno não é visto aqui como uma tara da qual as mulheres devem se libertar, mas como um sentido social que aprisiona e desenha os corpos, os desejos e o ser feminino (SWAIN, 2005, p. 55).

Outras autoras feministas que se debruçaram na compreensão da construção dos papéis naturalizados a partir de uma matriz genetal/biológica foram Schwengber e Meyer (2010). Segundo as autoras, a noção de ser mãe na cultura ocidental foi historicamente significada, valorizada e propagada de diferentes maneiras. Elas se remetem às considerações de Badinter (1985) para assinalar que, há três séculos, a função maternal não era um objeto de atenção e valorização por parte da sociedade. As mulheres também não eram glorificadas pelo fato de serem mães e que o amor maternal não era um valor social nem moral.

A situação se altera nos finais do século XVIII, quando “se opera uma espécie de revolução das mentalidades e surgem, pela primeira vez, recomendações escritas para que as mães se ocupem pessoalmente dos seus filhos” (BADINTER apud SCHWENGBER e MEYER, 1985, p. 185). Os corpos das mulheres se tornam um investimento político no sentido de garantir a produção de saudáveis cidadãos.

Foucault (1988) foi outro autor que propôs a compreensão da transformação do sentido social e político da maternidade. Segundo o filósofo, a centralidade da mãe na criação dos filhos se operou pela necessidade de regular o sexo por meio de discursos úteis e públicos, já que uma das grandes novidades das técnicas de poder, no século XVIII, foi o surgimento da população como um problema econômico e político. Foucault (1988) explica que os governos, neste período, perceberam que já não lidavam simplesmente com sujeitos e nem mesmo com o “povo”, mas com a população e suas variáveis: natalidade, morbidade, fecundidade, estado de saúde, incidências das doenças, formas de alimentação, entre outras.

Neste contexto, foi necessário criar uma política de controle da população e não apenas às regras de casamentos e à organização familiar, mas, sim, a maneira como cada qual irá usar o seu sexo. “No seu adestramento, na ampliação de suas aptidões, na extorsão de suas

forças, no crescimento de sua utilidade e docilidade [...]. Tudo isso assegurado por procedimentos de poder que caracterizam as disciplinas: anatomopolítica do corpo” (FOUCAULT, 1988, p.152). Foi neste período, portanto, que a sociedade de forma sistemática tratou, com destaque, dos corpos das mulheres que se deveriam gerir e se inserir em sistemas de utilidade nos quais a conduta sexual da população é tomada, ao mesmo tempo, como objeto de análise e alvo de interdição, no intuito de fazer funcionar um padrão ótimo (FOUCAULT, 1988, p. 31).

No contexto brasileiro, Schwengber e Meyer (2010) destacam que a politização da maternidade foi se construindo gradualmente e atingindo diferentes âmbitos e planos da vida social. O processo de maternalização decorreu da associação de discursos cientificamente legitimados por meio das políticas higienistas com o apoio do Estado. Essas diretrizes se voltaram para o controle dos corpos das mulheres, modificando grande parte das vivências e experiências da maternidade. Cada vez mais, afirmava-se um conjunto de práticas e políticas voltadas para a gestação e aperfeiçoamento dos corpos antes mesmo da concepção. “O discurso médico sanitaria visava convencê-las acerca de suas responsabilidades sociais com o processo da gravidez” (SCHWENGBER e MEYER, 2011, p. 287).

Recai, portanto, sobre a mãe – a progenitora – a pessoa adequada para garantir a saúde da criança, enquanto que, em outros tempos, poderiam ser as amas e outras mulheres. Acentua-se a legitimidade da maternidade biológica através da centralidade outorgada ao corpo da mãe como um condicional da saúde dos filhos. A partir destas reflexões, pode-se compreender que maternidade e maneira de cuidar os corpos maternos sofreram e sofrem modificações com o tempo e que a centralidade da mulher no processo gestacional e posterior se insere dentro de um processo de uma política de controle populacional a partir do século XVIII.

Como destaca Swain (2000), o desvio do binômio feminino e masculino é criado dentro e a partir desta concepção, ou seja, dos discursos regulatórios, historicamente constituídos, resultado de uma racionalização e redução do social, da diferença e da pluralidade. O discurso da “natureza” que faz da reprodução um dado essencial da mulher reitera, nesta perspectiva, as divisões e exclusões sociais “sem questionar a instituição do sexo biológico na partilha do mundo” (SWAIN, 2000, p. 68). A reiteração do “natural”, do instinto “materno”, como reguladores de identidades, é, portanto, uma invenção social que sublinha um dado biológico, cuja importância é cultural e historicamente variável e pelo qual irá tornar-se um destino natural e indispensável do “feminino”.

Terapia floral, o que será a terapia floral? [...] como pode uma tão pequenininha, uma florzinha, estar acostumada a ser dada de presente no dia do aniversário do amigo fazer tão bem para o organismo? Ah, mas quem vai explicar isso melhor para gente é a Ilse Gomes. Bom dia. Seja muito bem-vinda ao nosso programa. Hoje você veio como entrevistada, né, não é como mãe de estrela [...] enfim, abafa o caso, [...] ela tem uma filha com oito anos. Gente, ela faz acupuntura com agulha. Eu fico passada. Corajosa, maravilhosa, cheia de energia. Ela toma floral? (Ana Paula Spindola, Programa *Feminíssima* - 10 de novembro de 2010)

\*\*A entrevistada responde: “Toma, porque, embora seja muito corajosa, mas ela tem sua timidez, ela também tinha muita dificuldade de dormir só, então a gente usou um processo para que ela não tivesse medo de dormir sozinha...”.

Ana Paula Spindola: “Que legal! Então, assim, você, dentro de casa, pode experimentar o uso do floral e a sua eficácia com a sua filhota, eu falo isso porque a minha também faz terapia floral e eu acho importante ressaltar que a criança pode fazer uso também como adulto. Não é isso?”.

O aconselhamento do uso do produto decorre das experiências com os filhos tanto da apresentadora como da entrevistada. Ana Paula ressalta:

“Não gente, olha, eu posso dizer da eficácia da terapia, é muito grande em função do dia a dia dela e de quando ela começou fazer o tratamento, e como é legal você ver a mudança. Hoje ela não quer ficar mais sem. Ela já até tem que passar de novo [...]”.

A entrevistada:

Tá, também os florais não causam dependência [...] você tem que fazer um tratamento para que ela vá deixando e não sinta mais esta necessidade, que ela encontre o próprio equilíbrio porque os florais mobilizam aquilo que nós temos dentro da gente [...] Eu vou trazer uma fala da minha filha. A minha filha era muito tímida na escola, mas agora ela está falando, a própria professora reconheceu e ela mesma reconheceu (Programa *Feminíssima* - 10 de novembro de 2010).

\*\* Ilse Gomes – Florista

O mesmo marcador, no caso o dado biológico, o reprodutivo (a maternidade), também é utilizado como um fio condutor, o ponto de encontro conduzindo boa parte da entrevista do dia. O tom informal da conversa, a naturalidade com que o assunto é associado à

maternidade e aos sujeitos que ali produzem os discursos - duas mães (apresentadora/entrevistada) reforçam o *status natural* desta experiência na vida de uma mulher. É, também, possível percebermos como são demarcados os papéis sociais de mãe e filhos, assim como a distribuição das “etapas da vida” como fases psicobiológicas na infância e na vida adulta.

É claro que, conforme Swain (2000) destaca, muita coisa mudou nos dias de hoje. Em certos países do Ocidente, a maternidade não está mais relacionada às práticas sexuais e as “mães solteiras” não são expulsas de casa e nem a família continua a ter o mesmo sentido. É importante ressaltar que, apesar das transformações ocorridas em algumas normas sociais, como, por exemplo, as tecnologias reprodutivas, resultantes, em grande parte, da atuação dos movimentos feministas, o lugar do casamento e da maternidade ainda povoam os sonhos e o imaginário de muitas mulheres que se consideram completas apenas se forem mães e esposas.

Durante uma entrevista veiculada em 7 de maio (sábado), um dia antes do Dia das Mães, no programa *Algo Mais*, a apresentadora se sensibilizou com a história de uma mulher que cuidava de cinco filhos não biológicos porque a mãe deles havia morrido. A atitude foi valorizada por Paulinha como se fosse uma missão “divina”.

Paulinha Lobão: “Eu quero saber da sua história. Como é seu nome? [...] Dona Antônia. Conta para nós como tudo isso aconteceu na sua vida”. Dona Antônia, uma senhora aparentemente com mais de 50 anos, integrante das camadas populares, vai para o palco com três crianças. Ela fala muito baixo. Paulinha então conta a história dela para o público.

Ela morava lá na sua casa, a mãe destas crianças. São quantas crianças? São cinco. Então você ficou e você hoje é a mãe destas crianças. Vamos dar aplausos para ela (aplausos no modo *playback*). Gente que exemplo belíssimo de vida. Tá vendo, gente! Mãe não é só aquela que colocou no mundo. Mãe é aquela que dá amor, dá carinho [...]. E você já teve filhos? Você nunca teve filhos... Olha só, gente, o que o universo fez com ela e quem te ajuda? (Paulinha Lobão, Programa Algo Mais, em 7 de maio, 2011).

(Dona Antônia chora...).

Paulinha então pergunta para uma amiga de dona Antônia como a entrevistada consegue auxílio para criar os cinco filhos.

A amiga responde:

Olha, como ela falou, a filha dela trabalha, seu Daniel ajuda, mas é muito pouco para cinco crianças. As cestas básicas que a gente recebe, das doações que a gente recebe (a amiga de Dona Antônia trabalha em uma instituição no bairro de Fátima, São Luís, que ajuda pessoas carentes), a gente geralmente dá para ela.

Antes de encerrar a entrevista, Paulinha fala para o público e se dirige a Dona Antônia:

Eu que quero ajudar e o grupo da casa (TV Difusora) também vai ajudar. Eu quero saber, enfim, as crianças estão lá na sua escola? É isso? [...] Eu quero estar mais perto de você, quero que você saiba [...]. Eu sei que você está emocionada. Eu quero te dizer assim, que você pode ter certeza que o Universo cuida de você e das crianças (Nesta hora aparece na tela um *take* fechado do rosto de dona Antônia. Ela está chorando). Eu quero também ajudar você na criação das crianças [...]. Realmente, gente, é algo muito forte, é algo mais para esta pessoa. Eu quero estar junto com você. Você pode contar comigo, não é só aqui não. Você pode contar de verdade, tá? Porque Deus colocou na tua vida cinco pessoas que você está dando formação e quero que ele tenha certeza que você terá muita gente para te ajudar nesta missão. Isto é uma mãe (Aplausos no modo *playback*). Esta é a mãe do ano (Paulinha Lobão, programa *Algo Mais*, em 7 de maio, 2011).

A apresentadora agradece a participação das entrevistadas e, ao se dirigir para câmera, chora também. Depois de um choro prolongado, a apresentadora discursa para o público do auditório:

“Vocês sabem, gente, o que eu acho disso tudo. A gente vê grandes lições, né? Hoje eu recebi uma grande lição desta mulher, a coragem dela. Ela não pensou duas vezes no que ia acontecer, não sabia se ela ia ter condições ou não de ir com estas crianças. Ela foi e enfrentou tudo e hoje ela está aqui e ela vai ter o meu apoio pessoal para estas crianças entrarem na faculdade, na universidade. A senhora pode ter certeza que eu quero estar ao seu lado. Você não está sozinha. (Na imagem de TV, aparece a Dona Antônia chorando e outras mulheres também no auditório). Eu lembrei também das mães que deixam seus filhos na lixeira [...]. Então, tem tanta gente querendo. Sabe uma pessoa que vem. A gente tem o direito de estar aqui. Ninguém tem o direito de jogar alguém no lixo. Então você que está grávida, sabe que... realmente as situações não são fáceis. Eu garanto que Dona Antônia, quando estas crianças vieram para ela, disse: meu Deus do Céu, de noite, antes de dormir, o que eu vou fazer. Mas ela é corajosa, confiou e ela ficou com as crianças com toda adversidade, com toda a dificuldade. E eu quero dizer que ela é uma grande vitoriosa, que o Universo, com certeza, vai cuidar dela e das crianças, e eu tenho certeza que o pessoal de casa também. Se você quer, se sensibilizou com esta história como eu, você pode entrar em contato com a nossa produção no 3214-3067. E realmente foi um dia que tocou meu coração esta história [...]. E quantas mães não sentem falta dos seus filhos, e



quantas mães perdem os seus filhos, e quantas mães não querem os seus filhos... enfim, a gente não sabe os mistérios. A gente tem que ter coragem de enfrentar. Se o Universo colocou um filho em sua mão, cuide dessa criança com amor, sabe, porque ela não é um objeto seu de posse sua. Ela é filha da vida (aplausos no modo *playback*). Ela é filha por si [...] Veio através de você, mas não para você, então é um outro ser humano que merece todo o seu amor, para cuidar com carinho, para seguir sua própria estrada. Viu, Dona Antônia. Parabéns, feliz dias das mães, tá!” (Paulinha Lobão, programa *Algo Mais*, em 7 de maio, 2011).

Paulinha associa a atitude de Dona Antônia de cuidar das crianças a uma missão de ordem divina (“Porque Deus colocou na tua vida cinco pessoas que você está dando formação e quero que ele tenha certeza que você terá muita gente para te ajudar nesta missão, *ta*”), e como missão, ela, uma mulher, deverá cumprir, sem considerar as dificuldades, escolhas ou questões de ordem pessoal.

Após parabenizar a atitude de Dona Antônia, a apresentadora desaprova a atitude de mulheres que optaram por não vivenciar a maternidade. O ato de ser mãe para ela tem uma forte associação com a espiritualidade, a tarefa divina de dar à luz os seres humanos, que ao ser materializada no corpo, concede às mulheres a missão e obrigação da procriação. Neste aspecto, a maternidade passa a não ser uma possibilidade na vida das mulheres, mas um destino (“quantas mães não querem os seus filhos... enfim, a gente não sabe os mistérios. A gente tem que ter coragem de enfrentar. Se o Universo colocou um filho em sua mão, cuide dessa criança com amor, porque ela não é um objeto seu, de sua posse. Ela é filha da vida - aplausos no modo *playback*. Ela é filha por si, independe se você... Ok. Veio através de você, mas não para você, então é um outro ser humano que merece todo o seu amor, para cuidar com carinho, para seguir sua própria estrada”).

Neste discurso, novamente emergem atribuições como “generosidade”, “capacidade de doação” ou de divindade como prerrogativas inerentes do sujeito mulher centradas no “corpo”, como construtos naturalizados. A reiteração da norma, definindo corpos e “naturalizando” a maternidade como uma etapa na vida de uma mulher, é ressaltada na entrevista seguinte. Paulinha chama a convidada: “E vamos chamar Teresa Canto, este encanto. Tá vendo, amada, eu me emociono. É muito forte, é muita emoção. O que veio trazer para gente no dia das mães, aliás, você é avó também, né?”.

A entrevistada: “Nós somos”.

Paulinha: “Aqui, as vovós. Eu estou lançando o clube das vovós”.

A entrevistada: “Duas avós artistas, que missão maravilhosa, a gente completando esse ciclo, né [...] eu sou abençoada e você também é por fazer parte deste ciclo”.

Paulinha concorda e entrevistada conclui: “E quantas mulheres não podem parir e nós podemos. A oportunidade de ajudar [...] mais uma criança a gente se emociona”.

(Programa *Algo Mais* - 7 de maio de 2011)

Na fala da entrevistada, é possível perceber um juízo de valor negativo para as mulheres que não podem procriar (“E quantas mulheres não podem parir e nós podemos”). Neste discurso, o efeito biológico, a capacidade reprodutiva, de procriação, torna o próprio feminino completo. Há uma completa ausência de discussões e problematizações do corpo e da sexualidade que não estão centradas no modelo binário e reprodutivo.

Em um bloco do programa *Algo Mais*, exibido no dia 7 de novembro de 2009, Paulinha Lobão convidou três pessoas para falar sobre uma campanha que envolvia a Unimed, Lojistas e Instituto de Cidadania Empresarial. O nome da campanha era *Gravidez na adolescência não é brincadeira*. Paulinha inicia a conversa mostrando um quadro preocupante da gravidez na adolescência no país e na região, sem, no entanto, apresentar números de pesquisas que comprovassem este fato:

Paulinha:

Bom, minha gente, o índice de meninas grávidas no Brasil é uma coisa assustadora, principalmente no Nordeste, e o Maranhão está com índices impressionantes. Daí vem esta ideia da campanha “Gravidez na adolescência não é brincadeira”. É uma iniciativa da Unimed. Pode falar para gente como funciona a campanha (Paulinha Lobão, programa *Algo Mais*, 7 de novembro de 2009).

Um dos entrevistados é o médico Mauro César de Oliveira, que, na época, era diretor da Unimed. É ele, como especialista, que irá mostrar dados não citados pela apresentadora no início da entrevista para chamar a atenção da problemática em São Luís, associando também o problema da sexualidade precoce à gravidez e maternidade.

Exato. A campanha é uma iniciativa da Unimed em parceria com o Instituto de Cidadania Empresarial, que está aqui representado pela Deborah, e com o apoio de uma grande rede de lojistas, como é o caso Elle Jolie, representado pela Paula. Nós estamos produzindo estas camisetas e que estão sendo

vendidas na Elle Jolie (neste momento, é mostrada na tela a camisa). [...] Todo este recurso arrecadado vai ser passado à rede amiga da criança que trabalha em parceria com o Instituto de Cidadania Empresarial, que trabalha com vários projetos de prevenção da gravidez na adolescência. A gente sabe que os índices são muito elevados. Vinte e cinco por cento em maternidades públicas são de meninas que vão de 10 a 20 anos.

Paulinha: “Lembrando que a gente pode apoiar. Você que tem a sua filha em casa, mantenha um diálogo bem aberto. É muito importante a conversa. Como é importante esta assistência à criança e ao adolescente, não é verdade?”

O entrevistado:

“É verdade, a Unimed teve esta iniciativa após conversar com o Instituto de Cidadania Empresarial ao sentir a necessidade. É um assunto que está relacionado com nossa área de atuação. Inclusive, nós queremos divulgar que, a partir do próximo mês, a Unimed vai estar promovendo um curso gratuito para todas as pessoas que tiverem interesse, às pessoas gestantes, mensalmente, nós vamos promover um curso gratuito no auditório da Unimed para pessoas que querem orientação para gestação. É uma campanha que realmente merece ter o apoio das empresas. Nós temos várias lojas ligando e interessadas em participar” (música de fundo infantilizada).

Paulinha:

Taí, gente, dado o recado. É muito sério isso. Criança tem que brincar, não é verdade? E você que tem a sua filha sempre bem orientada (aparece na tela uma blusa de uma menina com a inscrição: *I'm a Barbie baby*). Uma conversa franca e aberta com seu filho também.

Débora Baesse, representante do Instituto de Cidadania Empresarial do Maranhão, problematizou a questão em uma esfera mais neutra, sem direcionar para quem o assunto é importante. Em seu discurso, o problema da gravidez precoce afeta a vida das crianças em geral, de todas as classes sociais, independentemente se são meninas ou meninos.

A rede Amiga da Criança congrega várias organizações locais. É uma organização super-respeitada, nacionalmente reconhecida. E eles trabalham sempre com esse foco na questão de crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade. Esta questão da gravidez na adolescência é uma questão que é... primeira coisa, afeta pessoas de todas as classes sociais. Às vezes, você pensa que a menina de classe média tem mais acesso à informação. Negativo, né? As estatísticas mostram que, infelizmente, tem interrompido a infância de crianças de todas as classes sociais e o Brasil tem assim um índice bem assustador e a gente queria unir forças.

Paulinha agradece a participação dos entrevistados e encerra o assunto olhando para câmera e direcionando a fala para o/a telespectador/telespectadora:

Taí, gente, porque gravidez, maternidade, é coisa mágica na vida da gente. Mas, para ser bem sincera, se você puder guardar sua vida para ter seu filho mais para frente, quando você já é uma mulher, quando já está formado o seu corpo, quando você já está preparada emocionalmente porque você vai receber uma outra vida através de você. E essa vida que vem para você é uma coisa maravilhosa, mas, realmente, vai exigir de você uma doação, vai exigir o seu tempo, sabe? Então, você que é muito jovem, se cuida para que você ainda tenha de curtir a sua vida, aproveitar a sua idade. A hora de você ser mãe vai chegar na hora certa (aplausos no modo *playback*). Se previna. Lembre que é muito fácil o uso da camisinha. Também se informe, você que é mãe, pai. Eu falo isso com muita tranquilidade. A conversa é a melhor coisa. Um bate-papo com seu filho sobre a questão da gravidez. Ah, mas será que eu não vou estar despertando?... Não! Você não vai estar despertando porque, no colégio, eles já conversaram [...] e segue ficha (Programa *Algo Mais* - 7 de novembro de 2009).

O tema sobre sexualidade precoce foi direcionado à gravidez na adolescência, embora, em alguns discursos, haja preocupação com a participação dos meninos neste processo (“Uma conversa franca e aberta com seu filho também”). A campanha que envolve crianças e família como um todo tem, porém, um foco em especial: a maternidade enquanto uma experiência precoce na vida de algumas crianças, adolescentes, direcionadas às mulheres, como sujeitas deste processo.

A fala que Paulinha direciona aos/às telespectadores/telespectadoras é voltada à gravidez, mais uma vez, como processo *mágico*, espiritual, mas que deveria fazer parte da etapa adulta da vida de uma mulher, quando, biologicamente, seu corpo e mente estariam preparados para a reprodução (“Taí, gente, porque gravidez, maternidade, é coisa mágica na vida da gente, mas, para ser bem sincera, se você puder guardar sua vida para ter seu filho mais para frente, quando você já é uma mulher, quando já está formado o seu corpo, quando você já está preparada emocionalmente porque você vai receber uma outra vida através de você”).

A partir das falas dos entrevistados e das entrevistas nos programas que citamos antes, pode-se concluir que a multiplicidade que compõe o desejo e a experiência das mulheres se mostra completamente ausente, sendo totalmente substituída por um modelo homogeneizante da imagem dela mesma. Estes programas, como parte das tecnologias de

gênero, atualizam de maneiras diferentes a norma baseada em um modelo central de uma sexualidade binária e reprodutiva, “celebrando a maternidade como um duplo nascimento: da criança e da mulher, que realiza assim seu potencial procriador e, dessa forma, seu destino. As mulheres, nesta perspectiva, não encontram a plenitude de seus corpos constituídos em sexo senão a função reprodutora” (SWAIN, 2000, p. 56).

O “fantasma do múltiplo”, termo utilizado por Butler (1993) em *Bodies that Matter* e que acompanha a ordem normativa, insere-se na “regulação de práticas identificatórias” (BUTLER apud SWAIN, 2000, p. 59), mostra o caráter provisório da norma e sua historicidade, mas exige a constante “recitação, a permanente reafirmação da ordem instituída enquanto ordenamento do natural”.

Nas duas entrevistas dos programas *Algo Mais* e *Feminíssima*, outra questão que merece destaque é quanto à publicidade e à compra dos produtos enquanto valores de uso. Souza (2004, p. 139) destaca que o longo período de programação, característico de um programa de variedades, deixa abertura para todos os tipos de patrocínios “dos anunciantes nanicos aos donos de polpudas verbas publicitárias”.

No programa *Feminíssima*, exibido dia 10 de novembro de 2010, durante entrevista com Ilse Gomes sobre terapia floral, há um momento em que Ana Paula Spindola pergunta: “Como que a gente pode estar começando? Eu não conheço nada, gostaria muito de estar me tratando ou de estar fazendo uso [...] como é que é que eu chego até você?”. A entrevistada explica quando, onde e como a terapia floral foi descoberta, as essências que fazem parte do tratamento. No decorrer de sua fala, aparece na tela a inscrição CTO (Centro de terapias orientais- fone: 98 3248-5200).

Entrevistada e apresentadora não sugerem em suas falas nomes e marcas durante a entrevista. No entanto, o programa privilegia sob a forma de texto um centro de terapia na cidade com um número de telefone para contato. No programa *Algo Mais* do dia 7 de novembro de 2009, pode-se também identificar o mesmo recurso publicitário utilizado no *Feminíssima*. Ambos priorizaram algumas marcas associando a elas questões de interesse público. Sobre esta questão, Miceli (2005) destaca que, ao selecionarem determinado setor empresarial, marca ou loja, as apresentadoras acabam cumprindo também papel de “empresária do consumo”<sup>34</sup>, estimulando o consumo de determinadas marcas ao fornecer ao público um modelo ético e comportamental como suporte de aquisição. Para conhecer e obter

---

<sup>34</sup> Termo utilizado por Micelli (2005) para falar sobre formas e estratégias para promover empresas patrocinadoras nos programas apresentados por Hebe Camargo.

informações sobre terapia floral, o consumidor /telespectador /telespectadora pode optar por ligar para o número exibido na tela durante a entrevista. Para fazer parte da campanha promovida por uma marca, a Unimed, o consumidor/telespectador/telespectadora terá que comprar uma blusa na loja de outra marca, a Elle Jolie. Ao fazer esta compra, o consumidor /telespectador/telespectadora estará agregando a esse bem (no caso a blusa e, conseqüentemente, a adesão à campanha) certos valores e significados mediados por um modelo social e político. Atrelada ao consumo dos bens, aparece nas falas a norma instituída, construindo corpos sexuados desdobrados em sexualidades segundo um modelo binário de divisão de mundo. São estas representações de feminilidade/mulher que estão em jogo nos programas de TV em questão. “Educar mulheres para se tornarem e viverem como grávidas está dentro de processos que nos educam como sujeitos de gênero” (SCHWENGBER e MEYER, 2010, p. 309).

#### 5.4 – Produção de corpos *engendrados*

Figura 18: Roupas e acessório de Paulinha Lobão



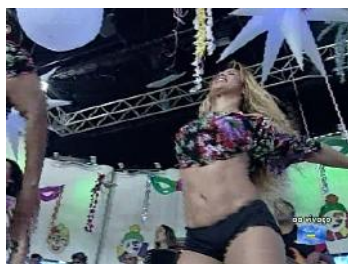
Fonte *Algo Mais* 18/06/2011

Figura 19: Dançarinos (as)



Fonte *Algo Mais* 14/08/2010

Figura 20: Enquadramento *contraplogeé* para realçar parte dos corpos das dançarinas de bandas convidadas



Fonte *Algo Mais* 19/02/2011

Figura: 21 Dança do Ventre



Fonte: *Feminissima* 03/07/2008

Moda, beleza e culto ao corpo são assuntos bastante marcados nos programas. Os temas quase sempre são dirigidos às mulheres. No programa *Feminíssima*, exibido no dia 3 de julho de 2008, o tema da entrevista era sobre dança do ventre. No início do programa, Ana Paula Spindola destaca o assunto:

[...] Na hora da sedução, apostar na dança do ventre é sempre uma excelente opção. Esta antiga modalidade de dança vem encantando homens e mulheres ao longo dos anos com seus movimentos, suas roupas e suas músicas que despertam o interesse de qualquer um. E a roupa é um caso à parte, não é mesmo? Por isso, no programa de hoje, vamos falar da dança do ventre, a moda que valoriza a mulher (Apresentadora Ana Paula Spindola, 3 de julho de 2008).

Ao mostrar uma peça de roupa da dança do ventre, ela ressalta:

Ai, meu Deus do Céu, dá uma olhada nisso aqui! (Ana Paula Spindola mostra uma peça de roupa típica da dança do ventre). Isto aqui é uma coisa que ainda não sei falar o nome, mas já já eu vou falar. Olha isso aqui! (a câmera dá um *close* novamente na roupa). Ai que delícia! Como é o nome disso, Oneide, amiga? (Ela pronuncia) *Ralish*, é isso? Gente, eu queria primeiro apresentar para vocês a Oneide, minha querida amiga do meu coração, que é uma mulher supertalentosa, é superdedicada ao seu trabalho e cria estas roupas de dança do ventre que não ficam nada a desejar das roupas do sul que a gente acredita serem assim as referências. E não são, não, é minha amiga? [...] Além do *ralish* (pronúncia da apresentadora), nós temos também outras peças maravilhosas que valorizam demais o corpo da mulher. E essa história de dança do ventre tem que ter toda uma indumentária. Amiga, é o seguinte: para que a mulher faça até sua aula do dia a dia, é importante que ela tenha uma roupa da dança do ventre para que ela se sinta até mais sensual, não é isso? (Apresentadora Ana Paula Spindola, 3 de julho de 2008).

\*\*

Entrevistada:

Isso é muito importante. Que ela tenha nem que seja aquela roupa simples, né? E a gente chama essas roupas aqui de roupas profissionais. A indumentária seria, então, um xale e um leque (a câmera mostra a entrevistada com as roupas expostas em uma mesa) [...].

A entrevista se desenvolve com ênfase na apresentação das indumentárias e com explicações do processo de confecção. A apresentadora mostra peças infantis e a entrevistada ressalta: “Nós temos um público grande de dança do ventre: é o público mirim. Elas são

muito lindas, muito caprichosas, são elas mesmas que escolhem os modelitos delas. É assim uma coisa de louco”.

Ana Paula chama para o estúdio duas meninas (Clara e Isabela) para fazerem uma apresentação da dança. As crianças viram para câmera e dançam uma música de dança do ventre. Os cinegrafistas exploram *takes* mais abertos e é feito um *close* no quadril de uma delas para destacar o “balanço” e o “tremido” típico da dança.

\*\*

Oneide Souza - estilista

Louro (2000) entende que os corpos são a referência que ancora um ponto central da identidade. Espera-se que eles ditem as identidades sem ambiguidades ou inconstâncias. Esse processo, no entanto, é muito mais complexo. Se os corpos são significados da cultura, são por ela alterados também.

De acordo com as mais diversas imposições culturais, nós os construímos de modo a adequá-los aos critérios estéticos, higiênicos, morais, dos grupos a que pertencemos. As imposições de saúde, vigor, vitalidade, juventude, beleza, força são distintamente significadas, nas mais variadas culturas e são também, nas distintas culturas, diferentemente atribuídas aos corpos de homens ou de mulheres. Através de muitos processos, de cuidados físicos, exercícios, roupas, aromas, adornos, inscrevemos nos corpos marcas de identidades e, conseqüentemente, de diferenciação (LOURO, 2000, p. 15).

No reconhecimento das identidades, inscreve-se, ao mesmo tempo, a atribuição das diferenças calcadas em desigualdades, ordenamentos e hierarquias que estão estreitamente relacionadas com as redes de poder que circulam uma sociedade. Foucault (1998) postula que, historicamente, os sujeitos tornaram-se conscientes de seus corpos na medida em que houve um investimento disciplinar sobre eles. Este mecanismo opera fortemente até hoje no campo da sexualidade em que o marcador considerado como “natural” e também “universal” é o da heterossexualidade. Isso faz com que, aparentemente, todos os sujeitos tenham uma inclinação que é considerada inata para eleger como objeto de desejo o sexo oposto e as outras formas de vivenciar a sexualidade serão consideradas, portanto, “antinaturais”.

Foi com base neste marcador, a partir do século XVIII, que a sexualidade das crianças e adolescentes passou a ser um importante foco do qual se dispuseram inúmeros dispositivos institucionais e estratégias discursivas, articulados em torno de um feixe de relações de poder. As crianças, desde pequenas, são ensinadas por meio de uma pedagogia da



sexualidade e do gênero, disseminada nas mais diversas instâncias sociais (escola, igreja, família, mídia, entre outras), bem como vivenciam as práticas sexuais e as escolhas dos parceiros.

Os pais e cônjuges tornam-se, na família, os principais agentes do dispositivo da sexualidade que, no exterior, se apoia nos médicos, pedagogos, e, mais tarde, nos psiquiatras, e que, no interior, vem a duplicar e logo “psicologizar” ou “psiquiatrizar” as relações de aliança. Aparecem, então, estas personagens novas: a mulher nervosa, a esposa frígida, a mãe indiferente, ou assediada por obsessões homicidas, o marido impotente, sádico, perverso, a moça histérica ou neurastênica, a criança precoce ou já esgotada, o jovem homossexual que recusa casamento ou menospreza a mulher (FOUCAULT, 1988, p. 121).

Portanto, é na escola, nos espaços públicos ou privados, que é exercida uma pedagogia da sexualidade, na qual são legitimadas determinadas práticas e identidades sexuais, silenciando e até reprimindo outras. “Muitas outras instâncias sociais, como a mídia, a igreja, a justiça, etc., também praticam tal pedagogia, seja coincidindo na legitimação e denegação de sujeitos, seja produzindo discursos dissonantes e contraditórios” (LOURO, 2000, p. 31).

A dança do ventre é apresentada por Ana Paula Spindola como uma atividade de sedução e uma “moda que valoriza a mulher”. Os movimentos sinuosos e eróticos (ressaltados por *takes* fechados no quadril de uma das dançarinas) são ensinados por meninas, que, assim, desde pequenas, começam a ser treinadas para a ação de seduzir e ressaltar as formas corporais, reproduzindo os signos de “feminilidade”.

Para Louro (2000), a pedagogia da sexualidade se apresenta, muitas vezes, de forma sutil, discreta, contínua, mas quase duradoura. Para exemplificar a prática em um ambiente escolar, a autora utiliza em suas análises algumas considerações de Philip R. D. Corrigan (1991), feitas no artigo *The making of the boy: meditations on what grammar school did with, to, and for my body* (1991). Corrigan lembra como eram fortes os investimentos feitos nos corpos e sobre os corpos em uma escola rígida inglesa. Conforme ele detalha no artigo, a *produção do menino* era um projeto que tinha como alvo determinada forma de masculinidade: dura, forjada no esporte, na competição e em uma violência consentida.

Na escola pública feminina do Brasil, Louro destaca que os métodos utilizados foram outros. As meninas eram ensinadas a ser dóceis, discretas, gentis, a obedecer, a pedir licença, a pedir desculpas. O processo de aprendizagem era associado ao ensino das ciências, das letras e das artes para o convívio social. Assim como Corrigan, a autora destaca que as

marcas que nos fazem lembrar, ainda hoje, dessas instituições “têm a ver com as formas como construímos nossas identidades sociais, especialmente nossa identidade de gênero e sexual” (LOURO, 2010, p. 19). É claro que ela não atribui somente à escola o lugar onde as práticas e as linguagens constituem os sujeitos homens e mulheres, há todo um investimento que participa desta produção: família, escola, mídia e as instituições, grupos.

Outra autora que também propõe pensar o gênero como produção disciplinar do corpo e sexo, por meio de regulações jurídicas de poder que produzem sujeitos, é a filósofa Judith Butler (2010). “A relação binária da sexualidade suprime as multiplicidades subversivas de uma sexualidade que rompe a hegemonia heterossexual, reprodutiva, médica-jurídica” (BUTLER, 2010, p. 41). Como produção disciplinada do corpo e sexo, ela considera que o gênero não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes. Ele é performativamente produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero.

No desafio de pensar a categoria de gênero fora da metafísica da substância, a autora utiliza um termo de Nietzsche, em *A genealogia da moral*, de que *não há ser* por traz do fazer, do realizar-se, ou seja, não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero, “essa identidade é performativamente constituída pelas próprias expressões tidas como resultados” (Butler, 2010, p. 48).

No quadro *Estilo algo mais*, veiculado no programa do dia 7 de novembro de 2009, Paulinha Lobão chama para o palco a modelo e consultora de moda, Camila Fonseca, uma mulher branca, loira e extremamente magra<sup>35</sup>. Camila apresenta o quadro que dá dicas de moda. Neste dia, o assunto era sobre o uso do salto alto. Antes da conversa, exhibe-se um vídeo apresentado pela própria modelo. Entre dicas e amostras de sapatos, o vídeo ressaltava a marca da loja Euphoria, endereço e telefone. Mais uma estratégia publicitária característica dos programas do gênero variedades como já foi ressaltado anteriormente.

Eu vim aqui falar de salto alto (o vídeo mostra sapatos com salto alto dos mais variados). É uma curiosidade, Paulinha, e para vocês todos aí, vocês acreditam que por ironia ou não o salto foi criado por um homem? O salto foi criado pelo Rei Luís XV, por isso o nome salto XV, em homenagem ao

---

<sup>35</sup> A magreza excessiva da modelo foi um dos temas abordados em uma entrevista concedida por ela na Revista Tudo! na coluna “Foi Bom pra Você?! – Uma Rapidinha com Alex Palhano, do jornal *Imparcial*, reproduzida no blog do próprio entrevistador: [http://www.alexpalhano.com.br/materia.php?id\\_materia=3328](http://www.alexpalhano.com.br/materia.php?id_materia=3328) (acessado em 10 de fevereiro de 2012). Comentário do colunista em relação à modelo: “Teve uma espécie de ‘síndrome da balança’, obcecada para emagrecer; em busca do peso perfeito. Tudo porque não aceitava ser ‘gostosa’ demais e por causa da imposição da profissão de modelo. Esteve a um triz da anorexia. Livrou-se da culpa (de que não tinha) e preferiu aceitar seu biótipo. Recuperou dez quilos (a gente acha que tá linda e ela também), a autoestima e a sensação de liberdade que só a maturidade balzaquiana poderia lhe dar”.

Rei Luís XV (Camila Fonseca, Programa Algo Mais, 7 de novembro de 2009).

Camila mostra alguns modelos de saltos da loja: “A gente tem o salto seis, que é o mais recomendado, mas que, geralmente, nenhuma mulher quer. O salto é 12 até chegar o 15”.

Ela desfila na loja e “ensina” como alguém deve andar de salto alto:

Quando a gente caminha, o peso vai dividido no nosso pé na parte da frente e na parte detrás, mas já pensou o nosso pé dentro de um sapato fechado e de salto ainda por cima? É preciso tomar muito cuidado, aliás, é preciso tomar muito cuidado com seus pés. E eu tenho uma outra curiosidade que eu achei bastante interessante: vocês acreditam que uma mulher de 47 quilos mais ou menos em cima de um salto 12, a pressão em cima do pé é tão grande que chega a ser 20 vezes que uma pressão de uma pisada de elefante?

A modelo finaliza o vídeo com uma legenda contendo o nome da marca, endereço e telefone da loja e do seu contato e *e-mail*.

Enfim, tem várias variedades de saltos, mas é preciso ter uma postura. Quando a gente está de salto [...], a gente precisa cuidar da nossa coluna, no quadril, joelhos (o cinegrafista faz um close no quadril da modelo extremamente magra). Então, é preciso a gente parar um pouquinho e tomar mais cuidado com os nossos pés porque isso é importante.

Após a exibição do quadro, Paulinha Lobão comenta:

(Aplausos no fundo em modo *playback*). Táí, Camila, adorei. Agora, para usar um salto, você tem que, de verdade, saber andar. Por exemplo, a Cíntia (personagem – um homem que se veste de forma alegórica de mulher) não é te criticando, Cíntia, mas a Cíntia anda assim (Paulinha imita Cíntia no palco de forma bastante distante do andar dela e da apresentadora [...]). Ela pede a Camila para ensinar Cíntia a andar. Camila desfila no palco). [...] Cíntia, o andar de uma mulher fala tudo sobre ela. O andar tem que ser esse de Camila, poderosa. Paulina desfila como a modelo no palco. (Paulinha Lobão, programa Algo mais, 7 de novembro de 2009).

Butler (2010) explica que a aparência de uma substância permanente ou de um eu com traços de gênero é produzida pela regulação dos atributos segundo linhas de coerência culturalmente estabelecidas. Falar de uma mulher ou de um homem é compreender uma série

de atributos de masculinidade e feminilidade performativamente constituídos, produzidos e impostos pelas práticas reguladoras da coerência do gênero (“o andar de uma mulher fala tudo sobre ela”). Práticas que são instituídas desde a infância, na família e no ambiente escolar, reforçadas na mídia e entre outras instituições.

A autora toma de empréstimo algumas reflexões de Monique Wittig sobre esta questão, em que ela diz que a categoria sexo não é nem invariável ou natural, mas um uso político que se faz da categoria da natureza, o qual serve aos propósitos da sexualidade reprodutiva. Em outras palavras, não há razão para dividir os corpos humanos em sexos femininos ou masculinos. No entanto, tal divisão é adequada às necessidades econômicas da heterossexualidade. A categoria de sexo traz, portanto, “marcas de gênero”, politicamente investidas, naturalizadas, mas não naturais.

Neste sentido, não há como se afirmar que existe um determinado dado físico ou natural como o *andar de uma mulher*. Este discurso existe para assegurar a operação cultural e política da heterossexualidade compulsória, e, para que ele se “naturalize”, é preciso constantemente ser performatizado pelos sujeitos. Ao se referir a Wittig, Butler (2010) destaca que

O sexo é tomado como um ‘dado imediato’, um ‘dado sensível’, ou características físicas pertencentes à ordem natural. Mas o que acreditamos ser uma percepção física e direta é só uma construção mítica e sofisticada, uma ‘formação imaginária’ que reinterpreta as características físicas (em si mesmas tão neutras como as outras, marcadas por um sistema social), por meio das relações em que são percebidas (BUTLER, 2010, p. 166).

Desta forma, as características físicas parecem simplesmente existir não marcadas por um sistema social. No entanto, o “sexo” impõe uma unidade artificial a um conjunto de atributos como discursivo e perceptível. Ele denota um regime epistemológico, historicamente contingente, uma linguagem que forma a percepção, modelando as forças e as inter-relações pelas quais os corpos físicos são percebidos. Butler (2010) indaga: existe um corpo “físico” anterior ao percebido?

Nessa direção, argumenta ainda que: longe de ser uma identidade estável, o gênero é tenuemente constituído com o tempo, instituído em um espaço externo por meio de uma repetição estilizada dos corpos. “O efeito do gênero se produz pela estilização do corpo e deve ser entendido, conseqüentemente, como a forma corriqueira pela qual os gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanente

marcado pelo gênero” (BUTLER, 2010, p. 200). Desta forma, a aparência da substância é, precisamente, uma identidade construída, uma realização performativa “em que a plateia mundana, incluindo os próprios gestos, passa a acreditar, exercendo-a sob a forma de crença” (BUTLER, 2010, p. 200).

Saber andar com um salto alto é um atributo da “feminilidade” ensinada pela consultora de moda e por Paulinha, apresentadora do programa. A personagem Cíntia Saquequara, um homem que se veste de mulher de forma caricaturada, não sabe andar de salto alto porque esta ação é uma repetição estilizada, instituída ao longo do tempo e restrita à noção de um sexo essencial com base em uma feminilidade verdadeira e permanente. E como a performance é realizada com um objetivo estratégico de manter o gênero em sua estrutura binária, a tentativa de Cíntia de desfilarem na passarela, de andar de salto, conforme mostra a consultora de moda e a apresentadora, se transforma em ato caricatural, já que este atributo é um ato dado como sendo da natureza própria da mulher; uma estratégia da norma que oculta o caráter performativo do gênero e as possibilidades performativas de proliferação das configurações do gênero “fora das estruturas restritivas de dominação masculina e da heterossexualidade compulsória” (BUTLER, 2010, p.201).

Outra questão que merece destaque nos discursos apresentados é o exemplo que a consultora de moda, Camila Fonseca, toma de empréstimo ao associar o peso do salto alto ao corpo de “uma mulher”. (“E eu tenho uma outra curiosidade que eu achei bastante interessante, vocês acreditam que uma mulher de 47 quilos mais ou menos em cima de um salto 12, a pressão em cima do pé é tão grande que chega a ser 20 vezes que uma pressão de uma pisada de elefante?”).

A mulher de 47 quilos, que a consultora destacou no exemplo acima, está longe de ser um parâmetro saudável de uma mulher adulta brasileira. No entanto, é associada à própria imagem dela, constituída de extrema magreza, muito semelhante ao tipo de beleza propagado pelos meios de comunicação em *outdoors*, nas bancas de jornal, nas capas de revistas, no cinema e na TV, que, como ressalta Moreno (2008), influencia lentamente o subconsciente, ocupando um lugar de referência. E qual é a referência das capas de revistas expostas, dos anúncios de beleza, das mulheres que aparecem na programação televisiva? “Vejo mulheres jovens (sempre jovens), brancas (sempre brancas), magras (sempre magras), de pele lisa e contornos perfeitos, de cabelos lisos ou apenas levemente encaracolados e preferencialmente loiros. Gisele Bündchen é hoje um exemplo de beleza brasileira. Mas quantas de nós podemos parecer com ela?” (MORENO, 2008, p. 37).

Para aprofundar as análises sobre as operações reducionistas das categorias de sexo, Butler (2010) entende que não é somente a junção dos atributos desta categoria que são suspeitas, mas também a própria discriminação das características. O fato de o pênis, a vagina, os seios, e assim por diante, serem denominados de partes sexuais, também corresponde a uma restrição do corpo erógeno a essas partes quanto uma divisão, uma fragmentação do corpo como um todo. “Com efeito, a unidade imposta ao corpo pela categoria do sexo é uma desunidade, uma fragmentação e compartimentação, uma redução erotogenia” (BUTLER, 2010, p. 167). Nas revistas, nos programas de TV, nas bancas de jornal, as imagens ressaltadas do corpo de uma mulher, muitas vezes, resumem-se a pedaços, “nos peitos, na bunda” (MORENO, 2008, p. 30).

Esta desunidade, fragmentação do corpo em partes denominadas de “sexuais”, pode ser identificada em ambos os programas. No programa *Algo Mais*, por exemplo, as dançarinas e os dançarinos que dividem o palco com a apresentadora estão quase sempre vestidos com peças de roupas justas, ressaltando algumas partes dos corpos (no caso dos homens, os braços e, das mulheres, as pernas, o abdômen, o quadril e os seios). A própria apresentadora se veste quase sempre de maneira a ressaltar os seios e os quadris ao usar vestidos curtos e justos (com exceção ao programa veiculado no dia 7 de maio de 2011, dedicado quase que todo ao Dia das Mães, o que não é casual). Algumas vezes chega a exibir o abdômen ao usar calças jeans com o cós baixo.

Por sua vez, Ana Paula Spindola também resalta as pernas ao usar vestidos, bem como o busto, seios e ombros ao usar peças como “tomara que caia”. A diferença entre as partes corporais destacadas e ressaltadas entre homens e mulheres traduz as afirmações de Butler (2001) de que o sexo adquire sua materialidade através de um discurso engendrado.

No programa *Feminíssima* do dia 30 de março de 2009, Ana Paula Spindola chama uma produtora de moda para falar sobre o concurso de Miss Maranhão. A entrevistada está acompanhada de seis mulheres (entre 18 e 21 anos) com aspectos diferentes em relação à altura, peso e cor (brancas, loiras, morenas e negras). O foco da entrevista é dar destaque ao concurso que, segundo a apresentadora e produtora de moda, estava esquecido e desacreditado no Estado.

\*

Como todos nós sabemos, o concurso estava meio esquecido no Estado, né? Estava meio desacreditado. Estamos revitalizando, né, o concurso, colocando vida nova. Estamos colocando *glamour* nele (Apresentadora Ana Paula Spindola, 30 de março de 2009).

Ana Paula Spindola: “O efeito que vocês estão conseguindo é muito grande. O que eu escuto das meninas, hoje, elas querem voltar a ser *misses*”.

\*

Com certeza, porque o concurso tomou uma proporção grande quando a Natália Guimarães foi Miss Brasil e, praticamente, Miss Universo. Para todos nós, ela foi Miss Universo. Então as meninas se espelharam nela porque é uma menina maravilhosa, linda, tem uma cultura legal. É isso que estamos trazendo para cá.

Ana Paula Spindola: “Você vê a questão da família. Ela tem uma cara boa”.

\*

Então é justamente isso que a gente quer revitalizar. Que as meninas sejam de um nível bom. Que tenham compostura, que tenham orgulho de representar seu estado, seu país.

(...)

Ana Paula Spindola:

Esse *glamour* vem da gente. Vem dentro de casa. A gente tem que mostrar que não tem nenhum problema. Aí, porque, quando o povo fala assim: aí *miss* não sei o quê. Muita gente confundia, né?. Aí vai ser uma (a apresentadora não fala a palavra, mas sinaliza com a boca e usa aspas “p”) de luxo. O que é isso? Que bobagem gente? Eu acho que hoje a carreira de modelo, a carreira de *miss* que representa um país, que leva a bandeira de um país é muito importante.

\*

Foi assim que nós pegamos o Miss Maranhão. Agora o Miss Maranhão está vinculado com a mega moda de São Paulo que nós somos representante oficial. E, aí, ligaram para o Márcio que é o coordenador do nosso Estado, mas ele está viajando e não pode vir. Para ele, seria um prazer, né, mas, se é para o *Feminíssima*, então vai você.

\* Vânia Lopes, Produtora estúdio Márcio Prado.

Após esta conversa, Ana Paula apresenta as modelos presentes no programa que iriam concorrer ao título. A apresentadora faz questão de ressaltar que a primeira modelo a ser apresentada tinha uma profissão decorrente de uma graduação de nível superior.

“A primeira é jornalista. Como é o nome dela?” – pergunta Ana Paula.

“Aldany Rara” – a candidata responde.

“Aldany, você é linda de viver” – prossegue Ana Paula.

“Apesar de ela gostar de fazer perguntas, ela é dentista e não jornalista” – a produtora corrige Ana Paula.

“Eu faço faculdade de odontologia no Ceuma” – Aldany ressaltava.

“E assim, como você teve a ideia de se inscrever no concurso?” – pergunta Ana Paula.

“É meio engraçado que eu estava assistindo. Eu adoro assistir filme, então eu estava assistindo aquele filme *Miss simpatia*<sup>36</sup>, que é uma graça e eu me identifiquei muito”- Aldany responde.

Ana Paula prossegue a entrevista com a segunda candidata: “A nossa próxima candidata, eu, assim, vou perguntar para você [...] (Ana Paula mostra uma expressão de deboche, em alusão às perguntas que geralmente são feitas às *misses* durante os concursos). Pra você, o que é solidariedade? Não tem aquelas coisas assim?” (ela então começa a rir). Apesar do deboche, a candidata responde: “Primeiramente, bom dia. Meu nome é Fernanda Jardim, tenho 19 anos (olhando para câmera) e, para mim, solidariedade é sempre estar de bom humor com as pessoas, ajudando e fazendo o bem para que as pessoas possam subir junto com a gente que tem condição, estar sempre bem e é isso aí”.

Segue a terceira entrevistada:

“Bom dia, me diz o seu nome e sua idade?”- Ana Paula pergunta.

“Raíssa de Deus, 18 anos” – responde a candidata.

“E, assim, você tem namorado?”- Ana Paula pergunta.

“Tenho”- responde Raíssa.

---

<sup>36</sup> Resumo do filme extraído do site: <http://www.cineplayers.com/filme.php?id=675> (acessado dia 14 de fevereiro de 2012). Durante toda sua vida, Gracie Hart sonhou em seguir os passos de sua mãe, Emily, uma dedicada agente do FBI que morreu em serviço. Porém, o temperamento agressivo de Gracie sempre lhe trouxe problemas no FBI. Quando chega ao *bureau* a informação de que um grupo terrorista pretende explodir uma bomba durante o concurso de Miss nos Estados Unidos, logo se decide infiltrar uma agente no concurso para poder acompanhar de perto os passos dos terroristas. Infelizmente, a única agente disponível é exatamente Gracie Hart, que não gosta nem um pouco da história de ter que se tornar uma *miss* de uma hora para outra.



“O que ele disse quando você falou que queria ser *miss*?”- pergunta Ana Paula.

“Ah, ele deu apoio, né? Tem que dar porque vai falar com os amigos, né, ‘eu namoro a *miss*’”.

Ana Paula e a produtora de moda deram risadas...

“Eu quero que você tenha muita sorte. [...] Ela tem 18 anos, né? Vânia. Elas vão com os responsáveis” – destaca a apresentadora (Apresentadora Ana Paula Spindola, 30 de março de 2009)

A entrevista segue com as outras três candidatas. As perguntas direcionadas a elas se referem ao nome de cada uma, idade, se já treinaram o discurso que irão apresentar durante processo de seleção, o tamanho do quadril, entre outros. Nota-se que, no início do bate-papo entre Ana Paula Spindola e a consultora de moda, houve uma tentativa de ambas desmitificarem o caráter pejorativo do concurso no Maranhão (“Como todos nós sabemos, o concurso estava meio esquecido no estado, né? Estava meio desacreditado. Estamos revitalizando, né, o concurso, colocando vida nova, estamos colocando glamour nele”). O símbolo do “novo” *status* do concurso foi associado à imagem da modelo, arquiteta e apresentadora de TV, vencedora do “Miss Brasil” 2007, Natália Guimarães (“Com certeza, porque o concurso tomou uma proporção grande quando a Natália Guimarães foi Miss Brasil e, praticamente, Miss Universo. Para todos nós, ela foi Miss Universo. Então as meninas se espelharam nela porque é uma menina maravilhosa, linda, tem uma cultura legal. É isso que estamos trazendo para cá”).

A *Miss Brasil 2007* representava simbolicamente o que as candidatas deveriam apresentar durante o processo de seleção dos concursos: associar a beleza física a um certo nível cultural e de conhecimento. Esta questão foi bastante valorizada no início do programa, no entanto, no decorrer das entrevistas, não houve, em nenhum momento, por parte da apresentadora, da produtora de moda e das próprias candidatas, tentativa de mostrar estes novos “atributos”. A conversa pontuou questões referentes às experiências pessoais, de relacionamentos afetivos das candidatas, com destaque a muitos elogios da apresentadora em relação à beleza física de cada uma e com direito até uma pergunta carregada de deboche por parte de Ana Paula, característica deste tipo de concurso (“A nossa próxima candidata, eu, assim vou perguntar para você. Pra você o que é solidariedade, não tem aquelas coisas assim?”). Vale destacar que, apesar do destaque aos outros atributos que não foram somente os “dotes” físicos das candidatas à Miss Maranhão e Miss Brasil, tão marcados no início do programa, apenas uma candidata ressaltou a experiência de cursar uma graduação de nível superior na cidade, que foi mencionado para corrigir um erro da apresentadora.

“A primeira é jornalista. Como é o nome dela?” – pergunta Ana Paula.

“Aldany Rara” – a candidata responde.

“Aldany, você é linda de viver” – prossegue Ana Paula.

“Apesar de ela gostar de fazer perguntas, ela é dentista não jornalista” – A produtora corrige Ana Paula.

“Eu faço faculdade de odontologia no Ceuma” – Aldany ressalta.  
(Candidata Aldany, Programa *Feminissima*, 30 de março de 2009)

Em outras palavras, a beleza, sem dúvida, foi a tônica da conversa no programa. Sobre esta questão, Beleli, em *Corpo, identidade e propaganda* (2007), destacou que as imagens publicitárias ancoradas na diferença sexual revelam atributos de gênero. Desde o século XIX, na publicidade, beleza e força são definidores de feminilidades e masculinidades. “A menção à ordem simbólica remete às reafirmações de alguns atributos que definem tipos de feminilidades - centrada no corpo como capital cultural - e na masculinidade - ancorada na posse de bens - sugerindo formas de organização das relações entre homens e mulheres”. (BELELI, 2007, p. 203)

Ser “*miss*” significa agregar uma série de símbolos, entre eles, a beleza centrada no corpo, como um constituidor da feminilidade, ressaltado em uma das falas das candidatas (“Ah, ele deu apoio, né? Tem que dar porque vai falar com os amigos, né? ‘Eu namoro a *miss*’”). Ser bela (o), valorizar o corpo e ressaltar partes que despertam o desejo, ensinar danças como uma arte de sedução, esportes que valorizam a força são práticas ensinadas desde a infância às meninas e aos meninos, como atributos de feminilidades e masculinidades, por meio de uma pedagogia da sexualidade (LOURO, 2000) e que, se apresenta, muitas vezes, de forma sutil, discreta, contínua, mas quase duradoura. Um conjunto de atos, repetidos ao longo do tempo, que produzem efeitos da realidade e que acabam sendo percebidos como fatos. Um trato forçado, como nomeou Wittig, em que “somos obrigados, em nossos corpos e em nossas mentes, a corresponder, traço por traço, à ideia de que a natureza foi estabelecida por nós...”. E conclui que “homens e mulheres são categorias políticas e não fatos naturais” (WITTIG apud BUTLER, 2010, p. 168).

## 5.5 - Construção / desconstrução do gênero? A presença de Cíntia Sapequara no Programa Algo Mais

Figura 22: Interação com a apresentadora



Fonte *Algo Mais* 24/10/2010

Figura 23: Trio da peça “Uma linda quase mulher”



Fonte *Algo Mais* 19/02/2011

*Cíntia Sapequara* é uma personagem fruto de uma criação artística do ator Erivelton Viana. Ela está presente em quase todas as edições analisadas do Programa *Algo Mais* durante o período desta pesquisa. Cíntia tem corpo de homem e, por meio de uma performance<sup>37</sup>, faz uma paródia satirizada de um tipo de mulher (para isso, ela usa uma peruca loira, espumas para contornar seios e quadris, roupas que valorizam estas partes corporais e uma maquiagem bastante carregada). Na constituição de sua personagem, vários aspectos são transformados, como o modo de andar, os gestos, a postura, a voz e a própria linguagem. Suas “performances” envolvem componentes lúdicos, cômicos e satíricos. Cíntia brinca com a sexualidade do público, dos entrevistados e, de forma espontânea, satiriza a própria sexualidade e suas variadas manifestações.

No dia 19 de fevereiro de 2011, durante o período carnavalesco, a personagem apareceu no programa vestida como ela mesma definiu de *fofete*. A indumentária consistia em um macacão muito colorido, com uma mistura de cores amarelo e verde, e, por dentro dele, um colã para ressaltar o seio e o bumbum “fabricados” com espumas, uma peruca loira e a maquiagem carregada. Durante o bate-papo com Cíntia, sempre em um tom informal e

---

<sup>37</sup> “Performance” aqui refere-se a teatralização

cômico, a apresentadora do programa, Paulinha Lobão, retirou da bolsa da personagem uma camisinha supostamente usada e de tamanho exageradamente grande. Cíntia então brincou com a apresentadora:

Peráí, isto era a camisinha do negão... Paulina... (ela coloca novamente a camisinha na bolsa (neste momento, é inserido um fundo sonoro de riso à cena para dar um ar de comicidade). Gente, é carnaval. Tem que colocar a camisinha na bolsa. Não pode dirigir bêbado. Tá, arranje alguém que saiba dirigir seu carro... cuidado para ladrão não dirigir (Cíntia Sapequara, *Programa Algo Mais*, 19 de fevereiro, 2011).

Paulinha Lobão: “Até porque, se perder a consciência, já sabe... (aponta o dedo para Cíntia)”.

Neste mesmo dia, no segundo bloco, os temas sobre sexo e sexualidade voltaram a ser explorados nas conversas entre elas, sempre apontando para a importância do uso dos preservativos.

Paulinha Lobão: “Cíntia, você pensa encontrar um amor de carnaval?”

Cíntia Sapequara:

Sabe que eu nunca pensei nesta fantasia de carnaval. Já pensou! Um amor de verdade é uma fantasia de carnaval. Você não acha? Eu tenho uma amiga que ela fez um filme lá no Rio de Janeiro. Ela achou que era um amor. Era ela e mais cinco, mas não foi um amor (neste momento, é inserido um fundo sonoro de riso) foi só uma passagem de carnaval (Cíntia Sapequara, *Programa Algo Mais*, 19 de Fevereiro de 2011)

No Programa exibido no dia 7 de novembro de 2009, Cíntia brincou novamente com a sexualidade, referindo-se a um dos entrevistados convidados para cantar no programa: “Ivan (um cantor de pagode) chegou aqui e nem falou comigo, está cansado de dormir lá em casa, entendeu, Paulinha! (o cantor beija a mão da personagem)”. O cantor fica sem graça e diz com um tom de brincadeira: “não me entrega”.

Paulinha Lobão entra na brincadeira: “Você dormiu com Cíntia?” (A apresentadora mostra-se espantada para a câmera).

O DJ intervém: “Ele (o cantor) vai perder todos os contratos por causa desta história aí”.

Conforme já apontado anteriormente, nos discursos que *habitam* os programas *Algo Mais* e *Feminíssima*, as identidades são asseguradas por conceitos estabilizadores de sexo, gênero e sexualidade, ou seja, em conformidade com os padrões reconhecíveis da

inteligibilidade de gênero. As falas, na maioria das vezes, seguem um modelo fundado na heterossexualidade compulsória (obrigação social de relacionar-se de forma amorosa e sexualmente com uma pessoa do sexo oposto) e na heteronormatividade<sup>38</sup>.

A presença de Cíntia Sapequara, no Programa *Algo Mais*, promove destabilizações, ou pelo menos, aponta para o aparecimento de outros sujeitos engendrados. A criação da personagem revela uma identidade que, aparentemente, não existe dentro da matriz da inteligibilidade, porque o seu gênero não decorre do seu sexo e suas práticas de desejo não decorrem nem do sexo e nem do gênero. A personagem, mesmo sendo apresentada de forma satírica e carregada de teatralidade, cria uma oportunidade, no programa, de expor os limites e os objetivos reguladores do campo da inteligibilidade cultural e dos discursos normativos reiterados e atualizados pelos (as) entrevistados (as) e apresentadoras.

Ao romper com a noção de identidade coerente por via de uma matriz de gênero coerente, cabe a Cíntia a possibilidade de falar com muita naturalidade e sem censura sobre sexo e sexualidade. (“Ivan chegou aqui e nem falou comigo, está cansado de dormir lá em casa, entendeu, Paulinha?”/ “Eu tenho uma amiga que ela fez um filme lá no Rio de Janeiro. Ela achou que era um amor, era ela e mais cinco”/ “Peraí, isto era a camisinha do negão... Paulinha...”).

Butler (2010) ressalta que certos tipos de identidades de gênero que não se conformam às normas de inteligibilidade cultural são criações constituídas a partir dos próprios termos dessa matriz de inteligibilidade. Neste sentido, expor os limites e os objetivos reguladores dessa prática normativa e a presença de identidades “não nomeadas”, como, por exemplo, a de Cíntia Sapequara, é indispensável para a reafirmação e fortalecimento desta. Isto pode ocorrer, por exemplo, por meio de um aparelho de produção excludente. “Você dormiu com Cíntia?” - a apresentadora mostra-se espantada para a câmera. / “Ele (o cantor) vai perder todos os contratos por causa desta história aí”/ “Até porque, se perder a consciência, já sabe [...], - aponta o dedo para Cíntia”.

Butler (2010, p. 38) nos chama a atenção para as noções de coerência e continuidade de gênero. Em suas análises, estas noções não são características lógicas ou analíticas da condição do sujeito, ao contrário, são “normas de inteligibilidade socialmente instituídas e mantidas”. Neste sentido, se a coerência não é uma condição do sujeito e sim uma adequação às normas de inteligibilidade cultural, a relação de continuidade, longe de ser

---

<sup>38</sup> “Louro entende este conceito como “enquadramento de todas as relações – mesmo as supostamente inaceitáveis entre pessoas do mesmo sexo - em um binarismo de gênero que organiza suas práticas, atos e desejos a partir do modelo do casal heterossexual reprodutivo” (LOURO, apud PINO, 2007, p. 160).

natural, é um efeito da performance do gênero, entendida aqui como uma reiteração forçada das normas de gênero em atos, representações e comportamentos que atribuem ao gênero um caráter de naturalidade em conformidade com a estrutura binária e heterossexual.

No lugar da lei da coerência heterossexual, Cíntia faz o que Butler denomina de uma paródia de gênero constituída pela fantasia de uma versão original. Nela, vemos o sexo e o gênero sendo desnaturalizados “por meio de uma performance que confessa sua distinção e dramatiza o mecanismo cultural de sua unidade fabricada” (BUTLER, 2010, p.197). Em outras palavras, ao copiar de forma dramática e satírica que seria o gênero oposto, o que a personagem faz, na verdade, é imitar um gênero que é por si uma imitação sem origem porque se trata de um efeito da produção.

Como imitações que deslocam efetivamente o significado do original, imitam o próprio mito da originalidade. No lugar de uma identificação original a servir como causa determinante, a identidade de gênero pode ser concebida como uma história pessoal/cultural de significados recebidos, sujeito a um conjunto de práticas imitativas que se referem lateralmente a outras imitações, e que em conjunto, constroem a ilusão de um eu de gênero primário e interno marcado pelo gênero, ou parodiam o mecanismo desta construção (BUTLER, 2010, p. 197).

Conforme Butler (2010), o eu de gênero permanente é estruturado por atos repetidos que buscam aproximar o ideal de base substancial da identidade, mas revelador em sua descontinuidade ocasional, por meio, por exemplo, das *drags*, transexuais, homossexuais, entre outras categorias e gêneros, da falta de fundamento “temporal e contingente dessa base” (BUTLER, 2010, p.201).

É nas relações arbitrárias desses atos que se encontram as possibilidades de transformação do gênero como se pode observar na personagem de Cíntia Sapequara.

O fato de a realidade do gênero ser criada mediante as performances sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade e feminilidade verdadeiras ou permanentes também são constituídas como parte da estratégia que oculta o caráter performativo do gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2010, p. 201).

Cômica, satírica, teatral e desbocada, homem e mulher ao mesmo tempo, Cíntia provoca uma confusão interna nos próprios construtos pelos quais os gêneros são mobilizados. Em um só corpo ela reúne características físicas e psicológicas dos gêneros “masculino” e “feminino”, em um jogo de composição que questiona a rigidez do conceito de identidade de gênero, mostrando como eles são produções que consolidam e naturalizam os

regimes de poder no interior de uma estrutura altamente rígida, a qual se cristaliza com o tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural do ser, mas que ironicamente existe para mobilizar, fortalecer e reatualizar a reprodução deste regime.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o desenvolvimento desta dissertação, tentou-se analisar a produção de discursos que são expressos a respeito dos papéis de gênero e de classe social nos programas *Algo Mais* e *Feminíssima*, a partir das contribuições do método translação ou simplificação do material audiovisual e dos conceitos de “discurso” e “enunciado”, como bases nas propostas de Fisher (2001) e de Foucault (2010). Isso nos permitiu a compreensão das marcas de sentidos sobre o ser homem e o ser mulher e posições de sujeitos nas relações sociais oferecidos por estes programas. Sentidos que são determinados e construídos a partir de estratégias e produção de efeitos específicos de cada uma destas produções televisuais.

De acordo com as evidências empíricas obtidas nesta pesquisa, pode-se dizer que os programas de variedades *Algo Mais* e *Feminíssima* operam com certa regularidade. Ambos são transmitidos ao vivo e as temáticas que os constitui é recheada de conteúdos voltados majoritariamente para o âmbito doméstico, para a família e, em especial para as mulheres. Inseridas na categoria de entretenimento, gênero variedades, a maioria destas produções mostra ligações temporais bastante fracas com os acontecimentos reais, dando pouca atenção à política, à economia e às questões sociais. Vale destacar que, embora se valorizem os temas voltados à família e ao âmbito doméstico, os programas não excluem pequenas reportagens jornalísticas, no intuito de ampliar seu capital simbólico com o propósito de atrair a atenção do telespectador.

Observa-se uma permanência de um modelo de família que se tornou hegemônico na nossa sociedade, a família composta de pais, mães e filhos com práticas e papéis que supostamente formam esta instituição na fala das apresentadoras. Ana Paula Spindola do *Feminíssima* e Paulinha Lobão do *Algo Mais* certamente têm um lugar de destaque nesses programas, com discursos que produzem significados, representações, emoções e sensações. Elas aparecem sempre às voltas com uma dada experiência de vida que simulam assumir, compondo uma imagem na TV por meio de concepções ideais de “mãe”, mesmo que desenvolva carreira profissional, “filha”, “esposa” e “dona de casa” vividas como concepções naturalizadas sobre o ser mulher, ou o ser homem. Esta opção favorece a construção de um contexto que procura aproximar o receptor de um espaço que sugere familiaridade, intimidade. Dessa forma, busca-se estabelecer uma relação de cumplicidade entre as



apresentadoras e o público, promovendo e reiterando a ideia de que o termo “mulher” designa “todas as mulheres”.

As identidades apresentadas nos programas são asseguradas por conceitos estabilizadores de gênero, sexo e sexualidade, conforme os padrões reconhecíveis da inteligibilidade de gênero. A presença de personagens que supostamente promovem destabilizações, como a de Cíntia Sapequara, no *Algo Mais*, é, na maioria das vezes, representada de forma satírica e carregada de teatralidade, recursos próprios deste gênero televisivo com intuito de “aquecer” a produção, o que tem como efeito, promover, por meio de um aparelho de produção excludente, o reforço ao contraponto do que é legítimo, assim como o fortalecimento e reatualização da matriz heteronormativa.

As diferenças coletivas e grupais são pouco valorizadas. Representações como a pobreza, por exemplo, são estruturadas de forma negativa, ressaltando sempre histórias de vida sofrida, com uma edição bastante dramática (imagens e depoimentos de sofrimentos e abandono) em oposição ao cotidiano e modelo familiar apresentados pelas mediadoras como ideal (mulheres brancas, heterossexuais, de classe média alta e com alto poder de consumo).

Estes programas procuram criar vínculos com a audiência idealizada. Para isso, utilizam recursos próprios da televisão, com uso frequente do pronome na segunda pessoa e formas verbais ou expressões no imperativo em suas falas, com a intenção de eliminar a distância entre elas os receptores. Associados ao contexto comunicativo, os recursos de imagem e som constroem a sensação de intimidade, centrando a atenção na personagem da apresentadora que se coloca como amiga, conselheira, confidente e até como agente capaz de resolver problemas sociais. Este ambiente permite eliminar a distância para que os ideais pareçam simples e cotidianos.

Com uma linguagem acessível, elas ainda oferecem ensinamentos na maneira de vestir, morar, cuidar da família e do corpo. Até os entrevistados, na maioria das vezes, são personagens a quem se possa solicitar uma composição verossímil dos papéis sociais domésticos com normas e padrões de conduta capazes de assegurar ao telespectador mais conforto de uma leitura “correta” de imagem e da fala.

Os programas locais analisados seguem a mesma vertente de algumas produções nacionais brasileiras, em que as diferenças de gênero são vistas como naturais, já que os interesses por temas e atitudes, assim como os seus enunciadores, podem ser separados em “masculinos” e “femininos” e as identidades “não nomeadas”.

Quando os assuntos são direcionados a questões de saúde, segurança e sociais, esses espaços, na maioria das vezes, são reservados aos homens, dando a eles o caráter do saber científico (o médico, o especialista), social e político, em perspectiva contrária às falas das apresentadoras que expõem com maior frequência aspectos da vida íntima, padrões de comportamento, ou atitudes consideradas legítimas e de interesse do público “feminino” (horóscopo, moda, artesanato).

Já falar sobre sexo e sexualidade sem “censura” cabe à personagem, que por meio de uma performance, intenciona fazer paródia satirizada do gênero, numa aproximação da “mulher”, Cíntia Sapequara. Enunciados que sublinham claramente as divisões entre gêneros, reservando cada um deles modos de existência e interesses específicos. Todas essas características reciclam as relações constituintes da heteronormatividade. Neste contexto, é possível, então, a (re) produção da existência de uma matriz de gênero nos programas em questão, o que se observa nos discursos das apresentadoras, no modo de organização geral dos programas e nos temas recorrentes, atualizando “diferenças” de gênero, de classe social que apesar de conviverem com a diversidade, constituem-se como elementos padronizados e privilegiados socialmente.

Durante a coleta de dados, foram identificadas características peculiares de cada uma dessas produções. No *Algo Mais*, é possível observar, na fala da apresentadora, a reprodução de um modelo de família localizado na camada de classe média alta. Quase sempre ela ressalta a sua própria, inserida dentro de um modelo hegemônico e privilegiado, ao falar de sua vida pessoal e levar ao palco do programa os sujeitos que formam esta instituição, como os pais dela, marido, filhos (as) e até o neto.

Há também um forte apelo visual no programa, visto nas imagens da própria apresentadora espalhados pelo estúdio e na maneira de vestir das/dos dançarinas/dançarinos e de Paulinha Lobão, ressaltando partes do corpo diferentes para homens (braços) e mulheres (pernas, abdômen, bumbum e seios), o que traduz, como vimos no capítulo anterior, as afirmações de Butler (2001) de que o sexo adquire sua materialidade através de um discurso engendrado. Há também um forte uso de formas verbais e expressões no imperativo “Cuida de tudo, de quem passa pela vida, cuida porque ali é o seu crescimento”, no intuito de apontar caminhos e dar conselhos aos (às) telespectadores (as) como fórmulas para atingir a felicidade ou o sucesso pessoal, inclusive apresentando o próprio como modelo.

O *Feminissima* é dirigido a um público que, aparentemente, não tem excessiva preocupação financeira, apesar de manter um universo de telespectadores das classes E/D como o *Algo Mais*. Preso a um suposto “mundo da mulher”, as falas são dirigidas

majoritariamente às mulheres e privilegia de forma mais acentuada temas como beleza, moda, espiritualidade, família, saúde e comportamento. Há um forte apelo publicitário durante os programas, sendo a maioria dos produtos anunciados direcionados ao consumo delas, considerando-as como meta principal a atingir. Elementos fundamentais para a construção desta suposta esfera “feminilizada”, estimulando o consumo de determinadas marcas, serviços e produtos.

As relações afetivas e amorosas merecem destaque no programa, dando suporte e direcionando quase sempre a fala da apresentadora ao público, principalmente durante a leitura das cartas de tarô. Embora se dê bastante destaque ao tema, é importante ressaltar que as falas são dirigidas majoritariamente às mulheres, sem levar em conta outros gêneros, criando uma atmosfera de expectativas em torno da estabilidade e crenças de um amor ideal no interior de uma matriz heteronormativa, sem brechas para outras vivências de sexo e sexualidade.

Os resultados desta análise permitiram estabelecer uma comparação entre os modos de endereçamento dos programas e efeitos observados no *Algo Mais* e no *Feminissima*, promovendo uma reflexão, à luz dos estudos feministas, sobre os modos de representação do ser “homem” e ser “mulher” e posições dos sujeitos nas relações de gênero. Esta pesquisa foi de extrema importância para entender os programas como um conjunto de estratégias destinado à produção e reprodução de discursos histórica e socialmente construídos sobre as posições dos sujeitos dentro da matriz heteronormativa.

Sabemos que, como produtos da mídia, as pesquisas referentes a este campo não se esgotam por aqui. Para além do estudo de caso, a elaboração de uma pesquisa sobre recepção poderá nos trazer importantes pistas sobre o perfil dos (das) telespectadores (as) e como estes sujeitos influenciam nos modos de produção e endereçamento dos programas.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Heloísa Albuquerque de. *Telenovela, consumo e gênero; muitas mais coisas*. Bauru, São Paulo: EDUSC Editora, 2003.

ALMEIDA, Miguel Vale de. Do feminismo a Judith Butler. In: Conferência, ciclo *Pensamento crítico contemporâneo*, Le Monde Diplomatique, 2008, Lisboa.

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. 3. ed. Trad. Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa, Presença, 1970.

ARRUDA, Ângela. *Feminismo, gênero e representações sociais*. In: Teorias, perspectivas e textos de história (org). Revista de pós-graduação em História da UNB. Brasília, 2000, vol .8

BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado. O mito do amor materno*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

BARBOSA, Marinalva. *A Imaginação televisual e os primórdios da TV no Brasil*. In: RIBEIRO, Ana Paula, SACRAMENTO, Igor, ROXO, Marco (org) *A história da Televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010

BAUER, Martin, GASKELL, George. *Pesquisa Qualitativa com texto, som, imagem* (org). 8 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010

BAUMAN, Zygmunt e MAY, TIM. *Aprendendo a pensar com a sociologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

BELELI, Iara. *Corpo e identidade e Propaganda*. In: Estudos Feministas 15 (1), jan/abril, 2007 p.193-215

BERGAMO, Alexandre. *A televisão em ritmo de popularização*. In: RIBEIRO, Ana Paula, SACRAMENTO, Igor, ROXO, Marco (org) *A história da Televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010

BRANDÃO, Cristina. As primeiras produções Telefônicas. In: RIBEIRO, Ana Paula, SACRAMENTO, Igor, ROXO, Marco (org) *A história da Televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010

BORDWELL, David. *The classical Hollywood Style, 1917-60* In: BORDWELL, David, STAIGER, Janet, THOMPSON, Kristin. *The classical Hollywood cinema: film style an mode of production to 1960*. Nova York, Columbia University Press, 1985.

BUITONI, Dulcília. *Mulher de papel: a representação da mulher pela imprensa feminina brasileira*. São Paulo: Summus, 2009.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BUTLER Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da Identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

\_\_\_\_\_. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo*. In LOURO, Guacira Lopes (org). *O corpo Educado: pedagogia da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001

\_\_\_\_\_. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York (EUA): Routledge, 1990.

\_\_\_\_\_. *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. New York (EUA), London: Routledge, 1993.

CORRIGAN, Philip. *Making the boy: meditations on what grammar school did with, to and for my body*. In: GIROUX, Henri (org.), *Postmodernism, feminism and cultural politics*. Nova York: State University of New York Press, 1991. p.196-216.

COSTA, Jurandir Freire. *Sem Fraude Nem Favor*. Rio de Janeiro: Editora Rocco 1998

COUTINHO, Iluska. *Leitura da Imagem*. In: Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação/Jorge Duarte, Antônio Barros- organizadores.-2. ed- 5. reimpr.- São Paulo: Atlas, 2011

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2004

DINIZ, Deise e BORIN, Máisa. *Uma análise das funções de linguagem presentes em folders de campanhas sobre segurança no trânsito com base na teoria do lingüista Roman Jakobson* disponível em [www.lettras.ufscar.br/linguasagem.pdf](http://www.lettras.ufscar.br/linguasagem.pdf), 2010

ESQUENANZI, Rose. *No túnel do tempo: uma memória afetiva da TV brasileira*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Ed, 1993

FISHER, Rosa Maria Bueno. *Mídia e educação da mulher: uma discussão teórica sobre modos de enunciar o feminino na TV* disponível <http://www.scielo.br/pdf/ref/v9n2/8642.pdf>, 2001.

\_\_\_\_\_. *Foucault e a análise do Discurso em educação*. In: Caderno de Pesquisa 114, novembro 2001, p. 197-223

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro, Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. *A arqueologia do saber*. 7. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1979

LAURETIS, Teresa de. A Tecnologia de Gênero. In: HOLANDA, Heloísa Buarque (org). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da Cultura*. Rio de Janeiro. Ed, Rocco, 1994.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogia da sexualidade. In LOURO, Guacira (org.) *O corpo educado: pedagogias de sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

\_\_\_\_\_. *Gênero, sexualidade e educação: Uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

\_\_\_\_\_. Teoria queer- uma política pós-identitária para a educação. In: *Estudos Feministas* 2. 2001, p. 541-553

MENDES, Junior, LIMA, Wacler de. *O sujeito arquiator: conflitos do discurso urbano e Midiático*, Rio de Janeiro: Lamparina, 2010.

MICELI, Sérgio. *A noite da madrinha e outros ensaios sobre o éter nacional*, São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MIRA, Celeste. O masculino e feminino nas narrativas da cultura de massas ou deslocamento do olhar. In: *Olhares Alternativos, Cadernos Pagu*. Universidade Estadual de Campinas, 2003

MISKOLCI, Richard. *A teoria queer e a sociologia: o desafio de uma analítica da normalização*. In: *Sociologias*. Porto Alegre, UFRGS, ano 11, n. 21, jan./jul. 2009, p. 150-182.

MORENO, Raquel. *A beleza Impossível*. São Paulo: Editora Ágora, 2008.

ROSE, Diana. Análise das imagens em Movimento. In: BAUER, Martin, GASKELL (orgs.). *Pesquisa Qualitativa com Texto, imagem e som: um manual prático*. ed.8. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

PERROT Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru, São Paulo: EDUSC. Editora (2005).

\_\_\_\_\_. *A História da vida privada 5: Da Primeira Guerra a nossos dias*. In: PROUST, Antonie, VINCENT, Gérard (org) São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PIERUCCI, Antônio Flávio. *Ciladas da diferença*. São Paulo: Editora 34 Ltda, 1999.

PINO, Nádía Perez. *A teoria queer e os intersex: experiências invisíveis de corpos des-feitos*. In : Cadernos Pagu (28), jan/junho. 2007, p. 149-174.

PINTO, Milton José. *Comunicação e Discurso: Introdução à análise de discursos*. Hackers Editores, 2002.

REZENDE, Guilherme Jorge. *Telejornalismo no Brasil: um perfil editorial*. São Paulo: Summus, 2000

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 5-22, jul/dez. 1990.

\_\_\_\_\_. W. *A Invisibilidade da experiência*. In Projeto Historia N. 16 São Paulo. PUC: 1998, p. 197-325

SOUZA, José Carlos Aronchi. *Gêneros e formatos na Televisão Brasileira*. São Paulo. Summus, 2004

SCHWENGBER, Vione Maria Simone, MEYER, Estermann Dagmar. In: *Cadernos Pagu* (36), jan/junho. 2007, p. 283-314.

SZPACENKOPF, Maria Isabel. *A montagem branca e a violência no espetáculo telejornal*. Civilização Brasileira, 2003.

SWAIN, Navarro. *Feminismos: Teorias e Perspectivas*. Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UNB, vol.8, 2000.

\_\_\_\_\_. *A invenção do corpo feminino ou a hora e a vez do nomadismo identitário* In: *Feminismos: Teorias e perspectivas*. Textos da História: Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UNB: Brasília, 2000.

**Outras Fontes:**

Canal.com- Revista do Laboratório do Curso de Comunicação Social da UFMA- Ano 4. n 5/2010 2

Sites:

Paulinha Lobão: <http://paulinhalobao.com/>

Governo Federal: <http://www.maismulheresnoperbrasil.com.br/>