



AS PROTAGONISTAS NAS SÉRIES BRASILEIRAS: MULHERES E FIGURINOS QUE CONTAM HISTÓRIAS.

Protagonists of brazilian series: women and costumes that tell stories.

Collovini, Mariane; Mestre em Comunicação Social; PUCRS, maricollovini@gmail.com

Resumo: Trata-se de um estudo sobre as representações femininas das protagonistas das séries de televisão brasileiras no período que compreende 1979 a 2019. O objetivo foi verificar evidências de que as ondas feministas estavam relacionadas com as diferentes tipologias de personagens femininas que surgem no período citado e que as mesmas podem ser verificadas através dos figurinos que as caracterizam.

Palavras chave: Figurino; protagonismo feminino; séries brasileiras.

Abstract: This is a study on the female representations of protagonists of brazilian television in the period from 1979 to 2019. The objective of the research was to verify evidence that the feminist waves were related to the different typologies of female characters that appeared in the mentioned period and that they can be verified through the costumes that characterize them.

Keywords: Costumes; female protagonism; brazilian series.

Introdução

A pesquisa busca analisar as representações das protagonistas femininas nas séries de televisão brasileiras no período que compreende de 1979 a 2019. Seria viável que através do figurino como objeto simbólico, se pudesse entender os símbolos e códigos trazidos em cada uma das protagonistas escolhidas? Para Pavis (2008, p. 164-165), o figurino “[...] é tão vestido pelo corpo quanto o corpo é vestido pelo figurino. O ator ajusta sua personagem, afina sua subpartitura ao experimentar seu figurino: um ajuda ao outro a encontrar sua identidade”. Sendo assim, acredita-se que o figurino só passa a ser mais que uma simples roupa, depois do ator usá-lo. Da mesma forma, um personagem só se torna o que é, através da caracterização da roupa. Logo, se toda representação é uma construção, cabe analisar como são edificadas essas mulheres enquanto protagonistas e como se dá o contar histórias através da roupa, que completando a sua composição, expandem e recriam significados através das



vestes da personagem. Desde as pinturas nas cavernas, a humanidade se expressa e conta histórias, representando a si mesma e deixando seus rastros. Gagnebin (2006, p.113) trata a escrita como um rastro no sentido preciso de um signo. Gagnebin (2006, p. 113) explica que os detetives, os arqueólogos ou os psicanalistas “[...] menos distantes do que podem parecer à primeira vista devem decifrar não só o rastro na sua singularidade completa, mas também tentar adivinhar o processo, muitas vezes violento de sua produção involuntária”. O cinema e a televisão trabalham hoje com uma profusão de imagens a serviço do modo de vida da atualidade. Muitas vezes trabalham junto ao desejo humano de contar de histórias. Sejam elas intencionais ou não, sejam signos ou rastros. De quando surge o cinema, no final do século XIX, a tecnologia do audiovisual já se modificou muitas vezes. O cerne, entretanto, continua sendo a narrativa, as histórias que dão voz e ajudam a manter o chamado cimento social. Aqui questiona-se como as protagonistas da teledramaturgia brasileira mediam as questões femininas do momento e como isso é expresso através de seu figurino de cena. O objetivo geral do estudo é organizar uma galeria de protagonistas femininas na produção audiovisual seriada, a fim de analisar como elas se vestem e como elas são representadas no que se refere às questões de gênero. O corpus é composto por: Malu, de “Malu Mulher”(1979), Zelda de “Armação Ilimitada” (1985), Hilda de “Hilda Furacão” (1998) e Malu de “Coisa mais linda”. A metodologia apresenta-se como pesquisa exploratória (GIL, 1999, p.43), com levantamento bibliográfico. A escolha da pesquisa exploratória se justifica pois de acordo com Gil (1999, p. 43) “[...] as pesquisas exploratórias têm como principal finalidade desenvolver, esclarecer e modificar conceitos e ideias, tendo em vista, a formulação de problemas mais precisos e hipóteses pesquisáveis [...]”. Deve-se usar uma abordagem teórico-metodológica. Sendo ela baseada nos estudos de gênero e tendo como estratégia metodológica o uso da análise fílmica, que compreende examinar o material audiovisual de forma técnica. Vanoye e Goliot-Lélé declaram que “[...] desmontar um filme é de fato estender seu registro perceptivo” (VANOYE; GOLIOT-LÉLÉ, 2014, p. 14). A primeira parte do estudo busca então o embasamento teórico a partir de um resgate da história das séries de televisão no Brasil, através de uma genealogia. Autoras como Smith (1999) e Mulvey (1975) devem fundamentar o entendimento dos paradigmas estabelecidos para as mulheres nas sociedades e ter

relevância para a compreensão das protagonistas escolhidas. Há ainda uma revisão sobre o conceito de figurino e o simbolizar através da roupa, no qual autores como Pavis (2008) e Castilho (2009), auxiliam o entendimento dos figurinos de apresentação das protagonistas.

As séries de televisão brasileiras e a questão de gênero

Para um melhor entendimento da origem produção seriada no Brasil, considera-se uma genealogia para recompor o olhar sobre tópico. A genealogia é a consideração do saber, sendo o mesmo entendido como materialidade ou acontecimento (MACHADO, 2008, p.21). Foucault descreve a genealogia da seguinte forma:

Uma forma de história que dê conta da constituição dos saberes, dos discursos, dos domínios de objeto, etc sem ter que se referir a um sujeito. Seja ele transcendente com relação ao campo de acontecimentos, seja perseguindo sua identidade vazia ao longo da história (FOUCAULT, 2008, p.07).

Assim, o que Foucault parece propor é a realização de análises sabendo-se que as mesmas são fragmentadas e mutáveis, justamente por tratarem de objetos de cunho social, cultural e historicamente estabelecidos e, como tal, em constante processo de mudança. A genealogia, trata então de investigar o contexto referente ao surgimento e as transformações de um formato televisivo que produz informação e discurso, difundindo significados e criando contornos específicos na memória social de todos os brasileiros.

De acordo com Faria (2022) a série americana “*I Love Lucy*”, que estreou em 1951 na rede CBS foi um marco inicial do formato seriado. No Brasil, ela inspirou o sitcom chamado “Alô Doçura” (ALÔ..., 1953), com temas relativos à vida doméstica de um casal. A série da TV Tupi é considerada uma das precursoras e foi exibida até 1964. Além desta, as obras de destaque nesse primeiro momento foram: “O Sítio do Picapau Amarelo” de 1952 e “Vigilante Rodoviário” (1961).

Na década de 70, surgiram outros produtos seriados na televisão brasileira, como, “Ritinha salário mínimo”, “Confissões de Penélope”, “Linguinha”, “Jerônimo o herói do sertão”, “Tio Maravilha”, “Grande Família”, “Ciranda Cirandinha”, “Plantão Polícia”, “Carga

Pesada”, e outros. O quadro abaixo evidencia as principais séries identificadas nessa década, o/a protagonista e o enredo de cada programa.

Quadro 1 - Séries de televisão de 1970 até 1979.

SÉRIE / ANO / EMISSORA	PROTAGONISTA	ENREDO
Ritinha salário mínimo 1970 – TV Tupi	Ritinha (feminina)	Telefonista que encoberta as relações extraconjugais do patrão.
Linguinha 1971 - TV Globo	Linguinha (masculino)	Agente secreto que sempre dava bons exemplos.
Dom Camilo e os Cabeludos 1972 – TV Tupi	Dom Camilo (masculino)	Padre de uma cidade do interior e a juventude hippie.
A Grande Família 1972 – TV Globo	Família	Cotidiano de uma família de classe média baixa brasileira.
Shazan Xerife e Cia 1972 – TV Globo	Shazan e xerife (masculinos)	Dois mecânicos percorrem o Brasil atrás de uma peça que fará com que possam construir uma bicicleta voadora.
Jerônimo, o herói do sertão 1972 – TV Tupi	Jerônimo (masculino)	Homem misterioso que ajuda a população da região a fazer justiça.
O Anjo 1973 – TV Tupi	O Anjo (masculino)	História policial de mistério.
Tio Maravilha 1973 – TV Tupi	Tio Maravilha (masculino)	O protagonista é um solteirão convicto que tem muitas admiradoras
Senhoras e Senhores 1975 - TV Tupi	Casal (masculino e feminino)	Apresenta o marido certo e o marido errado. O marido errado é vítima da mulher, enquanto o certo a engana.
Sossega Leão 1976 – TV Tupi	Leão (masculino)	Homem que ama sua esposa e tem muito ciúmes dela.
Sítio do Picapau Amarelo 1977 – TV Globo	Dona Benta, Narizinho e Emília. (feminino)	Dona Benta mora num sítio, onde seus netos vivem grandes aventuras. Realismo fantástico.
Ciranda Cirandinha 1978 – TV Globo	Helio, Reinaldo, Suzana e Tatiana (masculino e feminino)	Jovens obrigados a despertar do sonho hippie.
Kika e Xuxu 1978 – TV Globo	Kika e Xuxu (feminino e masculino)	Histórias do casal protagonista ambientada em épocas diferentes.
Plantão de Polícia 1979 – TV Globo	Waldomiro Pena e Serra (masculinos)	Jornalismo e ocorrências policiais.
Carga Pesada 1979 – TV Globo	Pedro e Bino (masculinos)	Aventuras dos dois caminhoneiros nas estradas.
O grupo 1979 - TV Tupi	Dr. Maurício (masculino)	Grupo de psicoterapia em que vários assuntos são tratados.
Casa Fantástica 1979 - TV Tupi	Família	Avô cria uma máquina e família viaja no tempo, chegando em 1979 e se chocando com novos hábitos e valores. Realismo fantástico.



SÉRIE / ANO / EMISSORA	PROTAGONISTA	ENREDO
Panekkas 1979 - TV Tupi	Maionese, Mexelin e Feneguete (masculinos)	Três protagonistas vivendo trapalhadas.
Superbronco 1979 – TV Globo	Bronco – extraterrestre	Extraterrestre que vem estudar os habitantes da Terra.
Malu Mulher 1979 – TV Globo	Malu (feminino)	Mostra as dificuldades da mulher divorciada na família e na sociedade.

Fonte: Elaborado pela autora (2022) com base em Ordem... (c2015).

Com base nas informações levantadas no quadro acima, e focando nas questões de gênero, pode-se dizer que a grande maioria das séries brasileiras lançadas de 1970 até 1980 tem homens como os protagonistas, ORDEM... (c2015). Uma das únicas protagonizada por uma mulher, “Ritinha, salário mínimo” traz um enredo em que a personagem feminina serve para perpetuar atitudes machistas do coprotagonista masculino: Ritinha é uma telefonista que encoberta os casos extraconjugais do chefe para a esposa.

A personagem trabalha como uma “aliada” do homem, ajudando-o a despistar uma sogra definida como “intrometida” e uma esposa categorizada como “ciumenta”. Cabe a ressalva que esta é a protagonista feminina viável neste momento. Até aqui os valores são majoritariamente patriarcais e se reproduzem conceitos que valorizam a figura masculina e diminuem as femininas que se comportam de forma a “atrapalhar o homem”: a sogra e a esposa, por exemplo. Desta forma, no máximo, mulheres que apoiam a sociedade patriarcal são vistas como aliadas, apesar de não terem de fato protagonismo.

Reforça-se que os enredos que consideram uma família (exemplo: “A Grande Família”, “Sítio do Pica-Pau Amarelo”, “Casa Fantástica”) ou um casal (exemplo: “Kika e Xuxu”), tem mais dificuldade de suprimir as personagens femininas de algum protagonismo. Histórias de realismo fantástico também. Mas de forma geral, até aqui, as mulheres servem apenas para compor o grupo misto. Quando se fala sobre um retrato da realidade, entretanto, se prioriza contar histórias em que os homens são os principais, suas vidas têm mais importância e as mulheres são coadjuvantes. Valores que priorizam o homem como protagonista e reconhecem a cultura patriarcal são enfatizados.

Na década de 70, Mulvey (1975) ganha notoriedade no que concerne aos estudos de audiovisual e gênero, investigando a figura masculina em comparação com a da mulher. Ela cita que a função do cinema era “reproduzir o mais precisamente possível as condições naturais da percepção humana” (MULVEY, 1975, p.64). Com o termo “olhar masculino”, Mulvey (*apud* XAVIER, 2003, p. 444 e 451) cita ainda a masculinização do espectador e identifica o quanto as personagens femininas são passivas, mantendo a imagem da mulher silenciosa, eternamente no lugar da possuidora do significado que lhe é dado, e não de criadora do que diz respeito a si mesma. Boetticher (*apud* XAVIER, 2003, p. 444) diz:

O que importa é o que a heroína provoca, ou melhor, o que ela representa. É ela que, ou melhor, é o amor ou o medo que ela desperta no herói, ou então a preocupação que ele sente por ela, que o faz agir assim dessa maneira. Em si mesma, a mulher não tem a menor importância. (BOETTICHER, *apud* XAVIER, 2003, p.444).

Boetticher (*apud* XAVIER, 2003, p. 444)) evidencia que por um período da história do cinema a personagem feminina não tinha importância por si só. Toda sua ação ainda era referente ao protagonista masculino. Smith (1999, p.15) aponta ainda que os papéis das mulheres no audiovisual quase sempre estavam mencionando seus atributos físicos, suas interações e flertes com os personagens masculinos. OS homens aparecem em uma variedade de papéis. Smith (1999, p. 15, tradução nossa) menciona também que “[...] mesmo quando uma mulher é o personagem central ela é apresentada como confusa, desamparada, ou em perigo, ou passiva, ou como um ser puramente sexual”

Nesse escopo, se ressalta a presença diferenciada da série “Malu Mulher” (1979). Idealizada por Daniel Filho, ela marca na televisão brasileira, a exibição de uma história com uma mulher protagonista, cujo enfoque narrativo também está no universo feminino. Malu é uma socióloga paulista divorciada. Através dela, a trama retratava o dia a dia de uma mulher separada no final década de 1970 (MALU..., c2015).

Na década de 80, é possível visualizar uma maior abertura tanto às personagens mulheres enquanto protagonistas, quanto aos temas do universo feminino, seguinte à produção de “Malu Mulher”. Como contraste à década anterior, há quatro séries protagonizadas por mulheres. Três delas com narrativas semelhantes: tanto “Dona Santa”,



quanto “Pensão da Inocência” e “Casa de Irene”, trazem a mulher de meia idade, descendente de imigrantes, que trabalha duro para sobreviver. Geralmente com personalidade forte, mas maternal e acolhedora.

Destacam-se também tramas com assuntos voltados à igualdade de gênero: em “Casal 80” é a mulher que tem sucesso profissional e conduz o aporte financeiro, enquanto o marido fica com as atividades domésticas. Em “Armação Ilimitada” os dois amigos namoram com a mesma garota, Zelda Scott, nossa segunda protagonista analisada. Ela é fã de Simone de Beauvoir e namora com os dois, em pleno Brasil de 1985, pós ditadura.

Com o início de uma mudança nesse cenário, e com mais tramas voltadas aos poucos a igualdade de gênero surgindo é na década seguinte que surge “Hilda Furacão” (1998), série que tinha Hilda como uma protagonista transgressora. Por fim, a Malu de “Coisa mais Linda” é a última protagonista incluída no estudo. Personagem principal da série de 2019, ela representa uma mulher da alta aristocracia brasileira de 1950, propondo revisitar o período com olhar atualizado. A seguir, o estudo deve se debruçar então sobre o figurino de apresentação de cada uma delas.

O figurino como segunda pele

O figurino “[...] sempre presente no ato teatral como signo da personagem e do disfarce” (PAVIS, 2003, p. 168), é entendido como todo o tipo de roupas e acessórios que são utilizados de maneira a contar uma história, seja ela no teatro, na televisão, no cinema, na ópera ou nos musicais. A função do figurino, tal como o traje, é vestir. Porém segundo Pavis (2003, p. 169) se reforça que “[...] o corpo sempre é socializado pelos ornamentos ou pelos efeitos de disfarce ou ocultação, sempre caracterizado por um conjunto de índices sobre a idade, o sexo, a profissão ou a classe social”. Por isso, ele deve individualizar as personagens, auxiliando na identificação e diferenciação dos mesmos, além de situar a ação dramática em um determinado contexto de espaço-tempo. À vista disso, o figurino:

[...] é um signo fundamental no processo de compreensão da narrativa de uma obra artística, pois quando o receptor vê a vestimenta do personagem, imediatamente a mesma, provoca processos de significação que contextualizam o personagem e a narrativa (SCHOLL; DEL-VECHIO; VENDT, 2009 p. 12).

Considerando-se o figurino como elemento significativo essencial, objetiva-se entender de que forma os mesmos apresentam as protagonistas citadas em sua primeira aparição na narrativa e de que forma essas mulheres são representadas no que se refere às questões de gênero. séries Tratam-se às protagonistas: Malu de “Malu Mulher” (1979), Zelda Scott de “Armação Ilimitada” (1985), Hilda de “Hilda Furacão (1998) e Malu de “Coisa mais linda” (2019).

As protagonistas

Em ordem cronológica, a primeira protagonista é a Malu de “Malu Mulher”. Era uma mulher que decidia se divorciar no final da década de 70 – o novo e recentemente legalizado divórcio. Seu primeiro figurino (figura 1) a mostrava usando uma camisola de dormir com os cabelos presos. Trata-se de uma versão da intimidade, como se o espectador fosse convidado a entrar na vida dela nesse momento mais particular. O modelo da camisola é do período, mas a gola mais fechada e a forma que a composição aparece é recatada e romântica. Ao tocar 19h, Malu diz que é a “hora de esperar marido” e vai trocar de roupa para recebê-lo.

Figura 1: Malu em cena do primeiro episódio, 1979.



Fonte: Malu... (1979).



Pode-se dizer, que o figurino apresentado tem ancoragem no código de vestimenta do momento representado. As camisolas da década de 70 tem cor e modelo semelhante, sendo muito parecidas a de cena. A roupa é adequada a narrar a história: trata-se de uma mulher de classe média que tem uma filha. Talvez a escolha do figurino tenha auxiliado para a apresentação inicial dessa personagem e sua posterior desconstrução, que seria realizada na sequência do mesmo episódio, com as brigas que culminam no divórcio e acabam na parte final do episódio. Depois de se separar, na última cena, a protagonista está com a mesma camisola de ficar em casa. Só que ela está de pés descalços em frente à câmera, seus cabelos estão presos em um descontraído rabo de cavalo e ela bebe um uísque. Ela sorri para a câmera: agora é uma mulher separada, dona da sua vida.

Segundo Filho (2001, p.92) a série tinha uma equipe majoritariamente feminina, que trazia e definia muita coisa ao andamento do enredo. Filho (2001, p. 93) diz: “Fiz muito laboratório com as vidas delas a fim de recolher dados para o que Malu enfrentaria”. Pode-se dizer que a personagem era criada de forma conjunta por este grupo de trabalho. Se propunha o retrato dessa mulher de classe média paulista que vivia um divórcio: o reflexo de uma fatia mulheres que em 1980, imbuídas da segunda onda feminista, estavam atentas aos seus direitos e a sua liberdade. Além disto, é um figurino realista que aos poucos consegue mostrar ao público quem é essa mulher em construção: a antes dona de casa, que agora podia se divorciar. O figurino é naturalista, como cita Filho (2001, p.93), mas isso não diminui a caracterização da personagem. Castilho (2009, p.141) explica que o corpo sempre é gerador de significação. Quando uma pessoa se veste ela realiza um gesto de sujeito competente, que faz no sintagma das combinações, a produção de um discurso e de uma ideologia. (CASTILHO, 2009). Malu, portanto, é retrato de uma feminista, que entende que precisa mudar e aos poucos reivindica por direitos ainda muito escassos no Brasil da ditadura militar.

Zelda Scott, protagonista de “Armação Ilimitada” chega à televisão junto com a euforia do fim da ditadura. Conforme já citado pelos autores da série, “Armação Ilimitada” foi um dos primeiros programas pós ditadura e o fim da censura fazia a criação ter uma sensação de grande liberdade, além de vontade de ousar e de testar os limites. O programa era direcionado aos jovens e mostrava novas linguagens visuais e narrativas. Isso explica as

escolhas iniciais: Zelda volta do exílio ao Brasil com o fim da ditadura. Como uma estrangeira, ela vivia com liberdade. Por isso não vê problema em se relacionar com dois homens ao mesmo tempo. Ela é descontraída e livre.

Seu primeiro figurino é o macacão branco (figura 2) que usa quando anda de moto para fazer a cobertura jornalística da corrida onde ela conhece Lula e Juba, seus namorados. Pode-se dizer que além de ser uma forma de camuflagem, o macacão traz uma adequação ao ato de correr de moto. Isso porque ela precisa se vestir de forma semelhante a eles, tanto para realizar a corrida, quanto para ser respeitada pelos praticantes do esporte. Destaca-se que o macacão, inicialmente, era uma peça associada aos trabalhadores e conseqüentemente ao universo masculino. Castilho (2009, p. 110) lembra que: “pode-se entender a diferença sexual como o primeiro paradigma, a primeira oposição significativa, como também a primeira manifestação de dominação explícita de um sexo sobre o outro”.

Figura 2: Zelda em cena do primeiro episódio, 1985.



Fonte: Armação... (1985).

Mas antes de aparecer efetivamente vestida com o macacão, o espectador vê pequenos detalhes da protagonista tirando peças de roupa mais femininas: uma saia, uma meia calça de bolinha, sapato de salto e calcinha. Só então, a personagem veste o macacão. Aqui já estão dispostos os dois signos opostos: o do feminino disposto por suas peças de roupas. E o masculino, mostrado através da roupa que ela então veste: o macacão. Neste momento, ao

vestir uma roupa mais associada ao sexo masculino, ao usar o cabelo curtinho como os homens usavam, buscava-se através da apropriação de símbolos do gênero oposto, evidenciar uma mulher de personalidade mais forte, tal como o homem seria.

Zelda é a jornalista inteligente, divertida e livre, como os próprios anos 80 prometiam ser. Ela chega ao Brasil e realmente parece vir de um lugar muito distante, trazendo novos códigos. Serão alguns destes novos hábitos possíveis aqui no pós-ditadura? Talvez alguns sim, outros nem tanto, mas sem dúvida, é mais fácil exibir essa nova mulher em um programa de humor, no qual fica em aberto o que o telespectador deve levar a sério. Para os progressistas, um sinal dos novos tempos. Para os mais conservadores podia ser só um programa engraçado que eles não entendiam muito bem, ou não viam como real.

Na sequência, Hilda Furacão chega em 1998 como uma protagonista transgressora. Mas ao se dar a conhecer ao público, inicialmente, se vê apenas uma linda garota de elite. Perfeito como forma de descrever a personagem, o figurino de apresentação de Hilda é um maiô dourado, com colar de ouro (figura 3). O maiô de miss, típico traje com o qual desfilavam as candidatas neste tipo de concurso, tem a cor dourada que a diferencia de todas e mostra sua realeza. Afinal, ela é uma garota da alta classe, rica e bela. “Nas longas horas de ociosidade que dispõe as mulheres das classes superiores, elas passam a dedicar-se a maquiarse, enfeitar-se, fazer-se belas para se distrair e agradar o marido”. (LIPOVETSKY, 1997, p. 107).

Figura 3: Hilda desfila no primeiro episódio, 1998.



Fonte: Hilda... (2023).



Em 1995, Clinton popularizava um discurso para as mulheres na ONU, no qual cita os direitos das mulheres como direitos humanos e incentiva as mesmas a serem donas de suas próprias vidas. A década de 90 traz, então, uma terceira onda feminista através do tópico da interseccionalidade, dirigida a mulheres que sofrem vários tipos de opressão. É nesse contexto também, que Judith Butler conduz em sua tese de doutorado a hipótese do gênero enquanto performance. Assim, nesse cenário de novos conceitos e movimentações feministas, uma parcela social é contemplada pelo atravessamento da igualdade de gênero que consta em parte da obra seriada, quando Hilda decide não casar e tomar conta de sua própria vida. Para grande parte, entretanto, a personagem precisaria fazer isso por amor e não apenas por si mesmo e suas vontades. Se explica melhor no desdobramento que segue.

Assim, Hilda é a bela e rica garota. Ela veste dourado: uma cor diferente, que a destaca e diferencia seu valor. Porque então uma garota rica e bela vai morar na Zona Boêmia se tornando prostituta? Era a grande pergunta da trama. No decorrer da história, se entende que muito provavelmente Hilda tenha largado tudo para viver o que a cartomante lhe disse: ela só encontraria o amor verdadeiro, depois de ir até o inferno, de largar o luxo e sofrer muito. O amor da sua vida, lhe entregaria seu sapato perdido. Lipovetsky (1997, p. 22) lembra que nas sociedades modernas o amor está atrelado à identidade feminina. Ele diz: “Há séculos, e cada vez mais depois do século XIII a mulher é valorizada como ser sensível destinada ao amor; é ela que representa a encarnação suprema da paixão amorosa, do amor absoluto e primordial (LIPOVETSKY, 1997, p. 22). E é assim que nasce uma Cinderela. Porque é assim que inicia a redenção da protagonista. Nesse caso nada mais adequado do que a trama girar em torno do sapato dela, encontrado pelo seu par romântico no capítulo final.

Por fim, a Malu da atualidade (Coisa mais linda, 2019) se apresenta em um traje completo do New Look (figura 4): com saia godê abaixo dos joelhos, camisa, tailleur com manga três quartos e, para complementar, scarpins, uma bolsa carteira, um par de luvas curtas, relógio e chapéu. Toda a roupa compõe o modo como uma mulher da elite paulistana se vestiria, no Brasil da década de 50. Desta forma, o traje serve para situar o espectador em tempo e espaço: já que a obra é uma releitura de um momento passado.

Figura 4: Malu no primeiro episódio, 2019.



Fonte: Coisa... (2019).

A modelagem da roupa deste estilo, criada pelo estilista Christian Dior, também remete à roupa do conto da Cinderela (no caso do vestido de festa em que ela vai ao baile depois de ser transformada em uma dama da alta classe). Robles (2019, p. 257) explica sobre esse arquétipo que apesar das feministas abominarem sua domesticidade fácil, as crianças se identificam com suas fantasias e transformações mágicas. E a donzela oferece a todos algum tipo de satisfação.

Neste caso, Malu chega como uma princesa dos contos ao Rio de Janeiro esperando encontrar seu marido, para com ele iniciar uma nova vida na cidade. Acontece que o marido de Malu a trai e a abandona, deixando-a sozinha na capital carioca. É neste momento que ela tem que decidir o que fazer: se retorna a São Paulo, junto aos seus pais. Ou se muda de vida. Essas mudanças se refletem no seu figurino. Aos poucos a personagem passa a se vestir de forma um pouco menos formal, mais descomplicada como a atmosfera do Rio de Janeiro. E começa a mudar de vida. Uma visão diferente e mais atualizada da mulher e suas possibilidades no mundo. O conto de fadas acaba para surgir uma nova mulher.

Considerações Finais



As obras aqui analisadas foram elaboradas em diferentes períodos da história e da moda. O Brasil no qual “Malu Mulher” foi criada, já era bastante diferente em “Armação Ilimitada” e depois de “Coisa mais Linda”. A mulher que se forma socialmente em cada momento também é diferente. Neste estudo buscou-se compreender como esses diferentes momentos sociais, juntamente com seus reflexos e atravessamentos fizeram diferença na análise. A moda e a indumentária usada em cada momento, assim como, seus atravessamentos, também foram consideradas.

Ao finalizar essa pesquisa, acredita-se que as representações femininas podem ser melhor entendidas através da análise dos figurinos por elas vestidos em produtos audiovisuais. O figurino observado como parte da construção simbólica presente nas obras e tem variadas decodificações e possíveis leituras, tal como o próprio roteiro da história. Depois de compreendidas enquanto mulheres com roupas cheias de significado, ressalta-se “Malu Mulher”, enquanto um marco de protagonismo feminino na televisão, por seu novo modelo de mulher naquele momento, produto de uma primeira emancipação feminina. Entretanto, as outras protagonistas também servem para evidenciar momentos novos da brasileira: seja uma mulher como Zelda, que tenta ser mais livre e sem tabus, e é apresentada em um programa de humor. Ou Hilda, que mesmo sendo uma personagem transgressora, mesmo os conceitos do feminismo estando amplamente disseminados no final do século XX e uma dita terceira onda feminista acontecendo, precisou ser trazida como uma protagonista que muda por amor. A Malu de “Coisa mais linda” seria a versão mais atual, um futuro, consciente das questões de gênero do passado e com um horizonte à frente.

Referências

ALÔ doçura. Direção: Cassiano Gabus Mendes. Produção: Walter Avancini. São Paulo: TV Tupi, 1953.

ARMAÇÃO ilimitada. Direção: Guel Arraes, Ignácio Coqueiro, José Lavigne e Paulo Afonso Grisoli. Produção: Nilton Cupello. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 1985. 2 DVDs.

CASTILHO, Kathia. **Moda e linguagem**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2009.



COISA mais linda. Direção: Caíto Ortiz, Hugo Prata e Julia Rezende. Produção: Beto Gauss e Francesco Civita. Los Gatos: Netflix, 2019. Seriado via *streaming*.

FARIA, Isabella. Brasil em série: como a produção nacional de séries e seriados, influenciada pelos norte-americanos conquistou o público brasileiro e pode mudar radicalmente o modo de se ver televisão. **Cásp**, São Paulo, n. 16, [2023?]. Disponível em:

<https://revistacasper.casperlibero.edu.br/edicao-16/brasil-em-serie/>. Acesso em: 16 fev. 2023.

FILHO, Daniel. **O circo eletrônico**: fazendo TV no Brasil. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Lembrar, escrever, esquecer. São Paulo: 34, 2006.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 5. ed. São Paulo, Atlas, 1999.

HILDA furacão. Direção: Wolf Maya Produção: Carlos H. Cerqueira Leite e Roberto Câmara. Brasil: Rio de Janeiro: Globoplay, 2023. Seriado via *streaming*.

LIPOVETSKY, Gilles. **A terceira mulher**: permanência e revolução do feminino. São. Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MACHADO, Roberto. Por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

MALU mulher. In: TELEDRAMATURGIA. [S. l.], c2015. Disponível em: <http://teledramaturgia.com.br/malu-mulher/>. Acesso em: 16 fev. 2023.

MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, [s. l.], v. 16, n. 3, p.6-27, out. 1975. Disponível em: <https://academic.oup.com/screen/article-abstract/16/3/6/1603296?redirectedFrom=fulltext>. Acesso em: 16 fev. 2023.

ORDEM cronológica. In: TELEDRAMATURGIA. [S. l.], c2015. Disponível em: <http://teledramaturgia.com.br/series/series-ordem-cronologica/>. Acesso em: 16 fev. 2023.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança-teatro, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SMITH, Sharon. The image of women in film: some suggestions for future research. In: THORNAM, Sue. **Feminist film theory**: a reader. [S. l.]: Taylor & Francis, 1999.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉLÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise filmica**. 3. ed. Campinas: Papyrus, 2014.