

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO  
CURSO DE MESTRADO

LÍGIA CAVALCANTI CALDAS

**REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO NA TELENVELA DIRECIONADA À  
INFÂNCIA: uma questão de currículo e pedagogia cultural**

Recife  
2022

LÍGIA CAVALCANTI CALDAS

**REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO NA TELENOVELA DIRECIONADA À  
INFÂNCIA: uma questão de currículo e pedagogia cultural**

Dissertação submetida a banca examinadora como requisito para a obtenção do título de Mestre em Educação na Linha de Pesquisa Formação de Professores e Práticas Pedagógicas, do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Pernambuco.

Orientadora: pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosângela Tenório de Carvalho.

Recife

2022



LÍGIA CAVALCANTI CALDAS

**REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO NA TELENOVELA DIRECIONADA À  
INFÂNCIA: uma questão de currículo e pedagogia cultural**

Dissertação submetida a banca examinadora como requisito para a obtenção do título de Mestre em Educação na Linha de Pesquisa Formação de Professores e Práticas Pedagógicas, do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Pernambuco..

Defesa em: 29/06/2022.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosângela Tenório de Carvalho (Orientadora)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Clarissa Martins de Araújo (Examinadora Interna)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Paula Abrahamian de Souza (Examinadora Externa)  
Universidade Federal Rural de Pernambuco

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cristina Maria Coimbra Vieira (Examinadora Externa)  
Universidade de Coimbra

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Laêda Bezerra Machado (Suplente Interna)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Patrícia Ignácio (Suplente Externa)  
Universidade Federal do Rio Grande



## AGRADECIMENTOS

São muitas as pessoas que foram fundamentais para que essa pesquisa se tornasse possível, ainda mais em tempos tão conturbados para o Brasil e para o mundo. A primeira delas, a quem devo muito, não só pela perfeita e cuidadosa orientação, como também pelas aulas riquíssimas na graduação, no mestrado e nos grupos de estudo, pela inspiração como professora e pesquisadora, pelos conselhos e incentivos nos momentos de desespero e, em especial, por ter me acolhido como sua orientanda, o que venho almejando desde que fui sua aluna na disciplina de Teoria Curricular no curso de Pedagogia, é a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosângela Tenório de Carvalho.

Além disso, gostaria de agradecer imensamente à banca avaliadora, composta pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Clarissa Martins de Araújo, pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Paula Abrahamian de Souza e pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cristina Maria Coimbra Vieira, que se dispuseram, gentilmente, a avaliar minha defesa de Mestrado e contribuir com ela. Estendo esse agradecimento ainda a todas/os as/os professoras/es do Programa de Pós-Graduação em Educação e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Pernambuco com quem tive o privilégio de aprender ao longo desses dois anos, dentre eles/elas a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Laêda Bezerra Machado e suplente dessa banca, que acompanhou o percurso de elaboração do projeto desta dissertação durante a disciplina de Seminários de Pesquisa em Formação de Professores e Prática Pedagógica e que muito me ensinou.

Presto grandes agradecimentos, ainda, ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Pernambuco, que permitiu que este estudo fosse desenvolvido, e à Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco, que investiu nesta pesquisa. Também agradeço demais à Escola Parque do Recife, que me formou e, depois, me recebeu como educadora, mas que, infelizmente, fechou suas portas neste ano em meio a um sufocante mercado escolar ao qual ela nunca se deixou submeter.

Não posso deixar de mencionar todo o suporte emocional e intelectual proporcionados por meu pai, Silvio, minha mãe, Fanny, e minha irmã, Silvia, pessoas que amo e admiro muito e às quais sou eternamente grata. Além disso, não sei como agradecer a meu companheiro, Luiz Octávio, pelos palpites, pelas conversas filosóficas, pelos incentivos constantes e pela paciência inabalável em me assistir ensaiar para tantos trabalhos apresentados ao longo do Mestrado.

Agradeço, ainda, todo o companheirismo e colaboração de Alanna, Filipe, Hellen, Jéssica, Júnior, Marcilene, Maria, Mayara, Natália, Simone, Vivian e Wanderson, amigas com quem pude contar durante a realização da pesquisa e que espero poder levar para além da rigidez do espaço acadêmico. E, à minha amiga Marcela, pela companhia nas tardes em que

esta dissertação foi redigida, e ao meu amigo João Filipe, pelas sugestões indispensáveis ao trabalho, sou especialmente grata.

Enfim, só tenho a agradecer a todas essas pessoas incríveis, que me inspiram e me incentivam a ter orgulho de ser pedagoga. A todas elas: muito obrigada!

## RESUMO

Esta dissertação, situada no campo da Educação, delimita o seu objeto enquanto representações de gênero presentes no currículo cultural de uma telenovela de ampla audiência da televisão aberta brasileira direcionada ao público infantil, buscando compreender como se configuram essas representações em *As Aventuras de Poliana*, novela televisiva infantojuvenil transmitida no canal Sistema Brasileiro de Televisão (SBT). Para tanto, articulando-se pressupostos dos Estudos Culturais em Educação e do pensamento de Michel Foucault para se pensarem a relação saber-poder-ser e as noções de gênero como representação, discurso, identidade/diferença, performatividade e materialidade, de infância pós-moderna e sujeito neoliberal e de telenovela como currículo e pedagogia cultural, percorre-se um caminho investigativo de abordagem qualitativa inspirado nas redefinições que pesquisas dessa natureza sofreram com a virada epistemológica a partir das décadas de 1960 e 1970. Desse modo, não havendo, com esse percurso, a pretensão de desvendarem-se significados supostamente ocultos nesse produto midiático, mas a preocupação em descrever as circunstâncias que narram essas representações de gênero e as condições sob as quais estas aparecem, combinam-se, metodologicamente, análise cultural, para o exame de texto, imagem e som no artefato cultural escolhido – o currículo cultural dos vinte primeiros capítulos de *As Aventuras de Poliana* –, e análise do discurso, para dar conta das posições de sujeito em jogo, do campo de coexistências discursivas e da materialidade repetível. Através do emprego dessas escolhas metodológicas, percebe-se que esse currículo cultural dispõe de uma pedagogia de gênero que se articula a campos de verdade distintos, como a filosofia, a medicina, a publicidade, a religião, a estética, dispersa-se em outros artefatos curriculares de modo que os enunciados que mobiliza apresentam um movimento de reiteração e deslocamento, estabelece posições discursivas diferenciadas de sujeitos femininos e masculinos e inclui/exclui, delimita, classifica e normaliza identidades de gênero através da associação de elementos significantes, embora, por outro lado, nunca consiga fixá-las por completo, por conta da própria dinâmica performativa.

**Palavras-chave:** Gênero; Telenovela; Infância; Currículo; Pedagogia Cultural.

## ABSTRACT

This dissertation, located in the field of Education, defines its object on the gender representation in the cultural curriculum of a widely ranged children's soap opera from Brazilian open television, looking to understand how these representations take form in *As Aventuras de Poliana*, a children soap opera broadcasted by the Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) channel. Therefore, articulating concepts from Cultural Studies in Education and from Michel Foucault's theory in order to reflect on the relation between knowledge, power and being and the notions of gender as representation, discourse, identity/difference, performance and materiality, of post-modern childhood and neoliberal subject and televised soap opera as curriculum and cultural pedagogy, it runs an investigative path of qualitative approach inspired in the redefinitions that researches of this sort went through with the epistemological turn in the decades of 1960 and 1970. Thus, not having, with this path, the pretension of unravelling supposedly hidden meanings in this media products, but the attention to describing the circumstances under these appear, are metodologicaly combined cultural analysis, to the text, image and sound examination in the chosen cultural artifact – the cultural curriculum of the first twenty episodes of *As Aventuras de Poliana* –, and the discourse analysis, in order to handle the positions of subject in question, from the field of discursive co-existence and repeatable materiality. Through the application of these metodological choices, one realizes that this cultural curriculum disposes of a gender pedagogy that articulates itself to distinct areas of truth, such as philosophy, medicine, publicity, religion, aesthetics, dissolves itself in curricular artifacts in such way that the statements it mobilizes show a movement of reiteration and displacement, stabilishes unique discursive positions of male and female subjects and includes/excludes, defines, classifies and normalizes gender identities through the association of significative elements, although, in the other hand, is never able to completely fix them, because of its own performative dynamics.

**Keywords:** Gender; Novel; Childhood; Curriculum; Cultural Pedagogy.

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 –	Resultados encontrados em cada base de dados por área e por descritores.....	24
Quadro 2 –	Primeiro conjunto de trabalhos, organizado por categorias temáticas e áreas de concentração.....	26
Quadro 3 –	Trabalhos por área de concentração.....	29

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Quadro de 13min37seg do capítulo 7.....	82
Figura 2 –	Quadros de 52min22seg e 52min26seg do capítulo 7.....	83
Figura 3 –	Quadros de 4min19seg e 4min28seg do capítulo 20.....	83
Figura 4 –	Quadros de 8min32seg e 9min25seg do capítulo 5.....	84
Figura 5 –	Quadros de 10min43seg e 11min13seg do capítulo 8.....	85
Figura 6 –	Quadros de cenas variadas.....	86
Figura 7 –	Quadro de 15min55seg do capítulo 5.....	87
Figura 8 –	Quadros de 4min43seg do capítulo 1 e 17min10seg do capítulo 15...	87
Figura 9 –	Quadros de 4min24seg do capítulo 5 e 3min36seg do capítulo 9.....	87
Figura 10 –	Quadros e recortes de quadros de instantes variados.....	88
Figura 11 –	Quadros e recortes de quadros de instantes variados.....	89
Figura 12 –	Quadros e recortes de quadros de instantes variados.....	90
Figura 13 –	Quadro 43min05seg do capítulo 20.....	91
Figura 14 –	Recortes de quadros de 44min26seg do capítulo 4 e 9min4seg do capítulo 10.....	91
Figura 15 –	Quadros e recortes de quadros de instantes variados.....	92
Figura 16 –	Capa do livro Pollyanna.....	93
Figura 17 –	Perfil de Poliana.....	94
Figura 18 –	Caderno escolar de As Aventuras de Poliana.....	95
Figura 19 –	Quadro de 50min11seg do capítulo 9.....	97
Figura 20 –	Quadro de 16min30seg do capítulo 14.....	98
Figura 21 –	Quadros e recorte de quadro da cena de 6min33seg do capítulo 10....	99
Figura 22 –	Recortes de quadros da cena de 33min22seg do capítulo 7.....	100
Figura 23 –	Quadro de 29min37seg do capítulo 3.....	101
Figura 24 –	Perfis de Luísa D’Ávila, Branca Delfino e Débora Pavão.....	105
Figura 25 –	Recorte de quadro da cena iniciada em 1h1min do capítulo 1.....	107
Figura 26 –	Recortes de quadros da cena iniciada em 5min24seg do capítulo 12..	108
Figura 27 –	Recorte de quadros da cena iniciada em 28min20seg do capítulo 3...	109
Figura 28 –	Quadros da cena iniciada em 46min8seg do capítulo 13.....	110
Figura 29 –	Perfis de Arlete, Gleyce Soares e Kessya Soares.....	111
Figura 30 –	Recortes de quadros de cenas variadas.....	115

Figura 31 –	Quadro da cena iniciada em 16min24seg do capítulo 14.....	117
Figura 32 –	Quadros e recortes de quadros da cena iniciada em 40 minutos e 24 segundos do capítulo 6.....	119
Figura 33 –	Recortes de quadros de cenas variadas.....	120
Figura 34 –	Recortes de quadros da cena iniciada em 22min11seg do capítulo 15.	121
Figura 35 –	Recortes de quadros de cenas variadas.....	122
Figura 36 –	Quadro da cena iniciada em 14min50seg do capítulo 2.....	124
Figura 37 –	Quadro da cena iniciada em 25min55seg do capítulo 5.....	124
Figura 38 –	Recortes de quadros de cenas variadas.....	126
Figura 39 –	Quadro da cena iniciada em 25min55seg do capítulo 5.....	127
Figura 40 –	Quadros da cena iniciada em 28min27seg do capítulo 9.....	128
Figura 41 –	Perfis de Raquel D’ávila, Mirela Delfino, Verônica Pessoa e Filipa Pessoa.....	129
Figura 42 –	Quadro de 11min28seg do capítulo 1.....	132
Figura 43 –	Recortes de quadros das cenas iniciadas em 19min7seg e 2min19seg do capítulo 1.....	132
Figura 44 –	Quadro da cena iniciada em 12min04seg do capítulo 13.....	133
Figura 45 –	Quadro da cena iniciada em 17min23seg do capítulo 13.....	134
Figura 46 –	Perfis de Joana Antunes, Alice D’ávila, Josefa Barros e Glória Pessoa.....	136
Figura 47 –	Recortes de quadros da cena iniciada em 40min34seg do capítulo 1...	138
Figura 48 –	Recortes de quadros da cena iniciada em 39min23seg do capítulo 11.	139
Figura 49 –	Recortes de quadros da cena iniciada em 44min27seg do capítulo 8...	140
Figura 50 –	Perfil de Antônio Novaes.....	140
Figura 51 –	Quadro da cena iniciada em 18min17seg do capítulo 12.....	141
Figura 52 –	Recortes de quadros da cena iniciada em 18min17seg do capítulo 12.	142
Figura 53 –	Quadro da cena iniciada em 42min1seg do capítulo 2.....	144
Figura 54 –	Recortes de quadros de cenas do capítulo 1.....	145
Figura 55 –	Recortes de quadros da cena iniciada em 4min54seg e retomada em 9min37seg do capítulo 3.....	146
Figura 56 –	Quadro da cena iniciada em 2min20seg do capítulo 1.....	147
Figura 57 –	Recortes de quadros de cenas variadas do capítulo 1.....	147
Figura 58 –	Recortes de quadros de cenas intercaladas do capítulo 1.....	148

Figura 59 –	Perfil de João Barros e Tião Barros.....	150
Figura 60 –	Recortes de quadros da cena iniciada em 36min48seg do capítulo 3...	152
Figura 61 –	Recortes de quadros da cena iniciada em 36min48seg do capítulo 3...	153
Figura 62 –	Recortes de quadros de cenas variadas.....	155
Figura 63 –	Quadro da cena iniciada em 10min43seg do capítulo 7.....	155
Figura 64 –	Recortes de quadros da cena iniciada em 32min51seg do capítulo 5...	157
Figura 65 –	Perfis de Ciro Soares e Waldisney.....	158
Figura 66 –	Recortes de quadros de cenas variadas.....	159
Figura 67 –	Recorte de quadro de cena iniciada em 30min24seg do capítulo 9.....	160
Figura 68 –	Recortes de quadros de cenas variadas.....	161
Figura 69 –	Recortes de quadros de cenas variadas.....	162
Figura 70 –	Recortes de quadros da cena iniciada em 2min7seg do capítulo 5.....	163
Figura 71 –	Perfis de Gael, Mário Antunes e Guilherme Pessoa.....	165
Figura 72 –	Recortes de quadros da cena iniciada em 3min8seg do capítulo 15.....	169
Figura 73 –	Recortes de quadros de cenas variadas.....	172
Figura 74 –	Recortes de quadros de cenas variadas.....	172
Figura 75 –	Recortes de quadros de cenas variadas.....	173
Figura 76 –	Recortes de quadros de cenas variadas.....	173
Figura 77 –	Recortes de quadros de cenas variadas.....	174
Figura 78 –	Recortes de quadros de cenas variadas.....	175
Figura 79 –	Recorte de quadro de cena iniciada em 44min11seg do capítulo 14.....	175
Figura 80 –	Recortes de quadros de cenas variadas.....	176
Figura 81 –	Recortes de quadros de cenas variadas.....	176
Figura 82 –	Recortes de quadros de cenas variadas.....	177
Figura 83 –	Recorte de quadro de cena iniciada em 21min07seg do capítulo 14.....	178
Figura 84 –	Recortes de quadros da cena iniciada em 21min30seg do capítulo 9...	179
Figura 85 –	Recortes de quadros de cenas variadas.....	180
Figura 86 –	Recortes de quadro da cena iniciada em 49min15seg do capítulo 12...	181
Figura 87 –	Recortes de quadros de cenas variadas do capítulo 6.....	183
Figura 88 –	Recortes de quadros de cenas variadas.....	185
Figura 89 –	Recortes de quadros de cenas variadas.....	186
Figura 90 –	Quadro da cena iniciada em 1min18seg do capítulo 1.....	189
Figura 91 –	Quadro da cena iniciada em 26min34seg do capítulo 1 .....	189



## LISTA DE SIGLAS

CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
EC	Estudos Culturais
IPOBE	Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística
SBT	Sistema Brasileiro de Televisão
SciELO	<i>Scientific Electronic Library</i>
TIC	Tecnologias da Informação e da Comunicação
TCC	Trabalho de Conclusão de Curso
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
COVID-19	<i>Coronavirus disease 2019</i>

## SUMÁRIO

<b>O CAPÍTULO DE ESTREIA</b> .....	<b>15</b>
<b>SEGUNDO CAPÍTULO – TELENOVELA, GÊNERO E INFÂNCIA: DEBATES RECENTES EM TORNO DO OBJETO</b> .....	<b>22</b>
<b>TERCEIRO CAPÍTULO – ESTUDOS CULTURAIS, FOUCAULT E EDUCAÇÃO: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS</b> .....	<b>32</b>
3.1 OS ESTUDOS CULTURAIS .....	33
3.2 OS ESTUDOS DE MICHEL FOUCAULT .....	34
<b>3.3 POSSIBILIDADES TEÓRICAS DA ARTICULAÇÃO ENTRE ESTUDOS CULTURAIS, FOUCAULT E EDUCAÇÃO: O PÓS-ESTRUTURALISMO E A RELAÇÃO ENTRE SABER, PODER E SER</b> .....	<b>38</b>
<b>QUARTO CAPÍTULO – GÊNERO: IDENTIDADE/DIFERENÇA, REPRESENTAÇÃO, MATERIALIDADE E PERFORMATIVIDADE</b> .....	<b>42</b>
4.1 GÊNERO, IDENTIDADE/DIFERENÇA E REPRESENTAÇÃO .....	43
4.2 GÊNERO, MATERIALIDADE E PERFORMATIVIDADE .....	47
<b>QUINTO CAPÍTULO – A INFÂNCIA NA SOCIEDADE DA MÍDIA E DO CONSUMO</b> .....	<b>52</b>
5.1 AS FRONTEIRAS HISTÓRICAS DA INFÂNCIA .....	53
5.2 AS IMAGENS DA INFÂNCIA .....	54
5.3 INFÂNCIA NA CONTEMPORANEIDADE OCIDENTAL .....	55
5.3.1 As sociedades ocidentais contemporâneas .....	55
5.3.2 O sujeito do neoliberalismo e da pós-modernidade .....	57
5.3.3 A infância no capitalismo pós-moderno .....	58
<b>SEXTO CAPÍTULO – O CURRÍCULO E A PEDAGOGIA CULTURAL DA TELENOVELA</b> .....	<b>63</b>
6.1 A EMERGÊNCIA DA TELENOVELA E O CONTEXTO BRASILEIRO .....	64
6.2 A ESTRUTURA NARRATIVA DA TELENOVELA: RELAÇÕES ENTRE LINGUAGEM E COTIDIANO .....	65
6.3 PEDAGOGIA COMO CULTURA E CULTURA COMO PEDAGOGIA: O CURRÍCULO CULTURAL DA TELENOVELA .....	69
<b>SÉTIMO CAPÍTULO – CAMINHO INVESTIGATIVO</b> .....	<b>72</b>
7.1 A PESQUISA QUALITATIVA .....	73
7.2 A ANÁLISE CULTURAL .....	74
7.3 A ANÁLISE DO DISCURSO .....	75
7.4 O <i>CORPUS</i> DE ANÁLISE .....	77
<b>OITAVO CAPÍTULO – REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO NO CURRÍCULO CULTURAL DA TELENOVELA AS AVENTURAS DE POLIANA ENQUANTO PEDAGOGIA CULTURAL: RESULTADOS DO ESTUDO</b> .....	<b>80</b>

8.1 FORMAS DE COEXISTÊNCIA DISCURSIVA E OS SUJEITOS DO DISCURSO NAS REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO DO CURRÍCULO CULTURAL DE <i>AS AVENTURAS DE POLIANA</i> .....	81
8.1.1 A feminilidade infantil inocente do discurso filosófico rousseauiano .....	81
8.1.2 A feminilidade histórica e enigmática dos discursos médico psiquiátrico e da psicanálise freudiana .....	96
8.1.3 A feminilidade higiênica e limpa dos discursos religioso cristão, médico higienista, publicitário e psicanalítico .....	112
8.1.4 A feminilidade vaidosa e bela dos discursos estético e médico-nutricional, psicanalista, a moral religiosa.....	118
8.1.5 A feminilidade maternal e guardiã da família dos discursos cristão, médico e psicológico.....	130
8.1.6 A masculinidade racional, diplomática, sóbria e razoável do discurso médico-psiquiátrico e filosófico iluminista.....	137
8.1.7 A masculinidade nordestina sertaneja bruta dos discursos regionalista, eugenista e antropogeográfico .....	143
8.1.8 A masculinidade malandra dos discursos eugenista e nacionalista .....	151
8.1.10 A masculinidade aventureira e ativa do discurso publicitário .....	158
8.1.11 Gênero como diferença sexual nos discursos da heteronormatividade, do patriarcado e do feminismo .....	166
8.2 DINÂMICAS DE PODER NAS REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO DO CURRÍCULO CULTURAL DE <i>AS AVENTURAS DE POLIANA</i> .....	171
8.2.1 Dinâmicas de poder entre representações femininas e masculinas.....	171
8.2.2 Dinâmicas de poder entre representações femininas .....	187
8.2.3 Dinâmicas de poder entre representações masculinas .....	191
CAPÍTULO FINAL.....	193
REFERÊNCIAS .....	197

## O CAPÍTULO DE ESTREIA

Este escrito consiste numa dissertação requisitada para a defesa do Mestrado em Educação, na Linha de Formação de Professores e Prática Pedagógica, do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Pernambuco. Fundamentado nos Estudos Culturais em Educação e no trabalho desenvolvido por Michel Foucault, o estudo aqui realizado propõe como objeto representações culturais de gênero presentes no currículo cultural de uma telenovela dirigida ao público infantil de ampla audiência e veiculada em um canal da televisão aberta brasileira.

Estudar o contexto do diálogo entre mídia, currículo/pedagogia e gênero torna-se relevante na medida em que os produtos midiáticos, como a telenovela, são entendidos como pedagogias culturais, visto que, se estes, segundo Silva (1999), apresentam conhecimentos que, ligados a modos de ser, implicam a construção de subjetividades e identidades, então possuem um currículo cultural, educam e atuam na formação de sujeitos de gênero. Esses saberes, que neste estudo especificam-se enquanto representações de gênero, são estabelecidos em meio a relações de poder, de modo que produzem modelos identitários que assumem posições desiguais no conjunto da sociedade e na divisão dos bens sociais.

Desse modo, como trata Amaral (2004), num momento em que os meios de comunicação de massa ampliam-se significativamente, impulsionados por novas tecnologias da informação e da comunicação, tornando-se cada vez mais acessíveis às pessoas, os conhecimentos, ou representações, por eles veiculados adquirem um alcance cada vez mais global. Com efeito, a cultura da mídia disputa o papel educativo com a escola, ainda mais porque aquela aparece, de acordo com Silva (1999), num formato que seduz, que convida, que permite fantasiar, de forma que os modelos de identidade, sejam de gênero, raça, classe social etc., oferecidos por esses currículos culturais operam através de uma força apelativa que intenciona capturar o seu telespectador e que também o constitui. E é por reconhecer esse caráter pedagógico da telenovela que se visualiza a pertinência do tema circunscrito com a linha de pesquisa em que este trabalho está situado, uma vez que representações de gênero veiculadas nesse produto cultural é uma questão de currículo, como pedagogia e política cultural.

É importante situar, ainda, esta pesquisa no cenário pandêmico em que se desenvolve, visto que, em meio a políticas de combate à COVID-19, doença viral que, até este momento, deixou mais de 6 milhões pessoas mortas no mundo, como estima a Organização Mundial de Saúde, as escolas do Brasil, a partir do ano de 2020, passaram a lecionar suas aulas remotamente, via *internet*, voltando à modalidade presencial apenas durante os anos de 2021 e

2022. Ao mesmo tempo, medidas de distanciamento social promovidas pelos governos dos estados brasileiros parecem associar-se, como mostram dados do IBOPE, a um aumento significativo no consumo de televisão e vídeo durante a pandemia.

Nessa conjuntura descrita, a infância localiza-se como um grupo social sobre o qual a expansão desenfreada dessas tecnologias, especialmente no Ocidente, em seus mais variados formatos, cumpre – e como tem sido historicamente, conforme se verá mais adiante – uma função particularmente constitutiva. No século XXI, não se pode mais pensar a criança escolar das sociedades capitalistas separadamente do consumo e da mídia, como bem mostram Costa e Momo (2010), ainda mais quando se considera, como problematiza Martín-Barbero (1992), ao colocar em questão o lugar da escola perante as novas maneiras através das quais os sujeitos contemporâneos têm sido educados, este escandaloso fenômeno: “[...] para los ilustrados y reto para nuestros inertes y caducos sistemas educativos: ¡las mayorías nacionales en América Latina están accediendo a la modernidad no de la mano del libro sino de las tecnologías y los formatos de la imagen audiovisual!” (p. 14).

Se esses aparatos midiáticos ensinam maneiras de ser e pensar, tanto quanto as instituições de ensino propriamente ditas – o que pode ser, em si, ampliado pela noção de pedagogia cultural acima citada –, enfatizam-se especificamente os modelos gendrados de subjetividade. Sendo estes compreendidos como representações e performatividades, a partir de Lauretis (1994) e Butler (2015/2020), como sistemas de significações materializados nas e pelas relações sociais e históricas através de um movimento impositivo, porém descontínuo, de repetições e recitações de práticas de feminilidade e masculinidade – ou seja, como estabelecidos mediante práticas discursivas, com base na noção de discurso pensada em Foucault (1996/2008) –, o gênero é, então, constituído enquanto norma. Ele é tido como um imperativo que produz compulsoriamente determinados tipos de sujeitos, ao mesmo em que abjeta aqueles que põem à prova a lógica a que são submetidos. É considerando essa sua dimensão de poder que tal categoria é aqui posta em perspectiva de análise.

Dentro do debate feminista em que este trabalho se insere, aponta-se desde já a complexa discussão em que está enredada a noção de representação, esta que, nas sociedades contemporâneas, segundo Rabenhorst e Camargo (2013), aparece como um ponto problemático de grande relevância, fazendo emergir uma série de controvérsias teóricas. Em primeiro lugar, os autores chamam atenção para os tensionamentos que se apresentam no terreno das representações sociais – estas que consistem em formas coletivamente compartilhadas de conhecimento – entre os sentidos atribuídos ao feminismo por parte de mulheres e a identificação que estas mantêm com ele. Também apontam para considerações a respeito da

(im)possibilidade de representatividade de gênero, no uso político do termo, já que não há nada que garanta uma unidade substancial e universalizante nas categorias que diferenciam e classificam os sujeitos concretos das práticas sociais – e, portanto, põe em xeque a ideia de um movimento feminista que representa politicamente as mulheres em nome das quais fala –, embora se cogitem formas representativas outras: uma que se assente não nas dinâmicas identitárias entre representantes e representados, mas na construção de uma conexão entre ambas as partes, ou que se molde não em modelos conceituais alheios e dominantes, mas nos próprios termos dos grupos em condição de subalternidade. Além disso, quanto ao sentido estético da palavra, que se volta para a complexa relação entre o olhar socialmente posicionado daquele que produz a representação, a imagem construída no produto cultural e os processos identitários que se estabelecem a partir desta, levanta-se a problemática sobre os limites de se representar a identidade feminina de forma una, rígida e fixa, enquanto simplesmente *o outro* dentro de uma dicotomia entre homem e mulher, visto que o gênero, embora normativo, não opera de modo determinístico e homogêneo na constituição de subjetividades.

O estudo aqui realizado, ao contrário do que possa parecer, não pretende negar a importância das questões de reconhecimento social, político e cultural enquanto objeto de reivindicação para os grupos de gênero subalternizados, ainda mais quando se trata de uma luta por sobrevivência que passa pelo acesso a direitos básicos dentro da sociedade capitalista neoliberal, embora, ao mesmo tempo, as tenha sob certa crítica. Como se reforçará mais adiante, de acordo com o que Butler (2020) pensa como possibilidade de ação, ainda que seja impossível encontrar uma categoria que dê conta de representar plenamente cada sujeito por meio de determinada identidade, já que não se trata de uma essência, mas de uma prática cultural em constante mudança, por outro lado, não se pode visualizar uma transformação social que não requeira uma aliança coletiva, mesmo porque a via da multiplicação acrítica de possibilidades identitárias pode acarretar, como efeito colateral, a desunião e a fragmentação política, bem como a apropriação dessas diferenças por parte da lógica capitalista para fins mercadológicos. É na intenção de considerar esse ponto de vista que se não se abandona o conceito de representação, mobilizando-o em articulação com o de performatividade.

Em resumo, problematiza-se que a telenovela, ao mobilizar dispositivos de afeto e memória das maiorias e ao estruturar-se em uma narrativa que abrande os limites entre ficção e cotidiano (MOTTER, 2000-2001), possui um lugar privilegiado na constituição do gênero. Ela estabelece parâmetros de como ser e viver, transmitidos numa linguagem intencionalmente sedutora e facilmente compreensível pelas crianças de 3 – ponto de partida estabelecido por Postman (2011) – a 12 anos – limite da infância indicado pelo Estatuto da Criança e do

Adolescente (Lei 8.069/90) –, a partir de representações que, performativamente, constituem os objetos/sujeitos de que falam.

Pessoalmente, a temática em questão tange memórias e vivências que, de certo modo, foram definitivas para os rumos da pesquisa. Durante a infância, o contato com telenovelas foi, mais do que em qualquer outro momento da vida, consideravelmente marcante: no consumo de produtos diversos do universo telenovelistico – como roupas e acessórios vestidos pela protagonista, bonecas das personagens, compilados da trilha sonora do programa, incansável e repetidamente escutados, eventos frequentados – e em outras situações, como a espera ansiosa pelo horário de início do capítulo do dia, a reprodução, no horário de recreio escolar, das performances musicais lá apresentadas, os comentários sobre os acontecimentos da trama com as colegas da escola e até mesmo o sentimento de melancolia e saudade quando terminava a temporada. Já o interesse pela problemática de gênero é algo que se construiu – também com influências do processo de escolarização – ao longo do Ensino Médio, quando a aproximação com o feminismo e a participação em mobilizações de rua pelos direitos das mulheres possibilitaram tornar essa questão um compromisso político de vida.

Não se limitando a isso, a escolha do objeto e a perspectiva aqui tomada também partem de atividades realizadas ao longo da graduação no curso de Pedagogia da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) em torno da articulação das esferas gênero, educação e mídia, além de se ter percebido, por meio de um trabalho de campo desenvolvido na disciplina de Pesquisa e Prática Pedagógica III – Práticas Curriculares na Escola e na Sala de Aula, a reprodução da diferenciação estereotipada de papéis entre meninos e meninas no ambiente escolar: nas atividades, nas relações interpessoais, nas fichas de tarefas etc. Esses fatores, somados às discussões realizadas durante a participação no Ciclo de Estudos sobre Estudos Culturais em Educação, realizado pelo Núcleo de Ensino, Pesquisa e Extensão em Educação Popular e Educação de Jovens e Adultos da UFPE, possibilitaram, portanto, maior familiaridade com essa problemática.

Além disso, as reflexões oriundas do Trabalho de Conclusão de Curso realizado na graduação em Pedagogia em 2019, intitulado *Representações de gênero na publicidade para a infância*, em que se realizou uma análise cultural dessas representações na publicidade endereçada ao público infantil que se veiculava nos intervalos comerciais de *As Aventuras de Poliana*, telenovela infantojuvenil emitida pelo Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), também foram fator decisivo na delimitação desse objeto. Por meio desse estudo, identificou-se, além do predomínio de representações estereotipadas de feminino e masculino, montadas através de uma lógica binária, uma quebra de estereótipos estritamente relacionada à figura feminina, em

que a esta seria possível associar atributos tradicionalmente masculinos, mas nunca o inverso. Disso, juntamente com a percepção de que as representações femininas, nestes casos, ainda apareciam marcadas de aspectos de feminilidade e de que algumas delas ocupavam uma posição secundária em relação à masculina, inferiu-se que o que na propaganda parecia indicar uma suposta igualdade de gênero estaria sugerindo a pressuposição de um referencial de ser, um padrão ao qual o outro precisaria se adequar – sem deixar de ser, no entanto, diferentemente feminino –, parâmetro este conformado na figura masculina.

Parte-se, portanto, de lacunas, reflexões e curiosidades advindas desse trabalho para se pensar um novo objeto. Desse modo, antes centrada no currículo cultural da propaganda, a investigação, agora, volta-se para o interior daquele programa televisivo, que, em sua transmissão de modos de ser de gênero em sociedade, devido a sua grande audiência segundo dados do Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE) – a maior no quesito programação infantil desde o seu lançamento no mês de junho de 2018 até novembro do mesmo ano, quando se consultou o *ranking* de *Audiência TV 15 Mercados* para a realização do TCC –, possui um grande alcance em relação aos telespectadores brasileiros.

Para situar esta dissertação em relação a um conjunto de conhecimentos já produzidos, foi feita, a partir de uma exaustiva inspeção em diferentes bibliotecas virtuais, uma revisão da literatura concernente a *gênero, telenovela e infância* realizada nos anos de 2013 a 2019. Através dessa busca, em que se utilizaram combinações desses três descritores, foram identificados oito achados de relevância, conforme determinados critérios de seleção, de forma que se verifica a necessidade de ampliação de conhecimentos a respeito do assunto, não só pelo baixo quantitativo encontrado, mas também por lacunas identificadas nesse material, desde as de ordem temática e conceitual até as de natureza metodológica. É diante de tal panorama de produções científicas que se realiza este estudo.

Apoiando-se nessas justificativas sociais, pessoais e científicas, esta pesquisa parte da questão: como se configuram representações de gênero na novela televisiva *As Aventuras de Poliana*? Ou, em outras palavras, pergunta-se: como os diversos elementos da materialidade telenovelistica combinam-se na produção de sentidos sobre gênero? Que posições de sujeito permeiam essas representações? Quais dinâmicas de poder operam nesse processo? E como esse artefato midiático se relaciona com outras instâncias e produtos culturais na construção desses discursos?

A partir de tais indagações, define-se como objetivo geral compreender como se configuram representações de gênero presentes no currículo cultural dessa telenovela de ampla audiência da televisão aberta brasileira direcionada ao público infantil. E, para tanto, pretende-



se especificamente: identificar aspectos sonoros, verbais, cromáticos, relativos a figurino, gráficos, visuais etc. que compõem a materialidade discursiva do gênero nesse produto cultural; perceber as posições de sujeito que se mobilizam nesse processo de significação; explicitar dinâmicas de poder envolvidas nessas representações; e entender a rede interdiscursiva através da qual se produz uma materialidade repetível.

Com tais intenções em perspectiva, o caminho percorrido constitui um estudo de caráter qualitativo, inspirado nas redefinições que mobilizaram a pesquisa qualitativa a partir da virada epistemológica (MELUCCI, 2005), que combina aspectos da análise cultural empregada nos Estudos Culturais e da análise do discurso inspirada em Michel Foucault. Opera-se, desse modo, com tais potencialidades investigativas nos vinte primeiros capítulos da telenovela em questão, através dos quais se considera contemplado o conjunto de episódios que definem, segundo Santos (2011), a base sobre a qual a trama se desenrola. Através disso, a expectativa é de que se tragam importantes contribuições para o desenvolvimento da política curricular de educação, bem como para a própria formação crítica da sociedade: com a ampliação de conhecimentos a respeito de outros contextos de aprendizagem para além da escola; com reflexões sobre o papel dos saberes componentes dessas pedagogias culturais na constituição de identidades e subjetividades de gênero, desde a infância, mediante relações de poder e dinâmicas de exclusão, de modo que se instiguem possibilidades de repensar o currículo educacional a partir do currículo cultural desses espaços de educação extra-escolar, especialmente os midiáticos – com os quais o público infantil interage continuamente e através dos quais aprende modelos de ser –; e com a apresentação de discussões que favoreçam a educação pública através de uma pedagogia crítica para as mídias.

Nas páginas que se seguem para além desta seção introdutória, o texto está organizado em sete outros capítulos, além das considerações apresentadas ao final do oitavo capítulo. O primeiro deles, intitulado de *Infância, telenovela e gênero: debates recentes em torno do objeto*, traz a dita revisão de literatura, que se explicitam detalhadamente as etapas de sua realização, desde o momento inicial da busca, passando pela organização e classificação dos achados conforme as áreas de abrangência, as aproximações com o objeto desta pesquisa, os enfoques utilizados e as metodologias empregadas, até as discussões a respeito dos debates que emergem sobre *gênero, telenovela e infância* a partir dessas pesquisas para, daí, pensar as potencialidades desta aqui descrita.

O segundo nessa sequência e terceiro capítulo, *Estudos Culturais, Foucault e Educação*, é destinado a tratar das aproximações entre esses campos, apontando-se aspectos centrais dos EC e dos estudos de Foucault para, então, considerar possibilidades teóricas para o diálogo com

a área educacional. Já na quarta seção, com o título de *Gênero: identidade/diferença, representação, materialidade e performatividade*, articula-se a noção de gênero com conceitos centrais dos Estudos Culturais para se pensar sobre como as categorias de feminino e masculino são discursivamente construídas e materializadas.

No capítulo *A infância na sociedade da mídia e do consumo*, o quarto nessa ordem, reflete-se sobre a noção de infância aqui mobilizada nos termos de sua historicidade e das fronteiras simbólicas que a definem, destacando-se nisso as novas configurações de sujeito nas sociedades contemporâneas capitalistas, das quais o consumo e a mídia são eixos estruturantes. Depois, o capítulo *A telenovela como currículo e pedagogia cultural* aborda primeiramente o processo de emergência da telenovela no contexto brasileiro e as particularidades de sua linguagem para, a partir disso, localizá-la enquanto uma instância cultural pedagógica – constituída de um currículo específico e ao mesmo tempo situado em relação a uma rede de outros currículos culturais – que forma subjetividades e identidades sexuais e de gênero.

Após o percurso metodológico adotado ser indicado no capítulo *Caminho investigativo*, em que se apresentam os aspectos investigativos da combinação entre análise cultural e análise do discurso na pesquisa qualitativa sobre comunicação e delimita-se e caracteriza-se o *corpus* analítico, inicia-se a seção de descrição e apresentação dos resultados do estudo no oitavo capítulo, intitulado *Representações de Gênero no Currículo Cultural da Telenovela As Aventuras de Poliana enquanto Pedagogia Cultural: resultados do estudo*. Nele, discutem-se, inicialmente, as categorias de coexistência discursiva, posições de sujeito e materialidade repetível em relação às representações de gênero analisadas, para, então, explicitar as dinâmicas de poder nestas atuantes.

**SEGUNDO CAPÍTULO – TELENVELA, GÊNERO E INFÂNCIA: DEBATES  
RECENTES EM TORNO DO OBJETO**

Com o intuito de explorarem-se os debates acerca do objeto desta pesquisa no âmbito das produções acadêmicas, foi realizada uma revisão da literatura mais recentemente desenvolvida sobre gênero, telenovela e infância. Tal processo deu-se em quatro movimentos: a busca de estudos feitos nos últimos anos em diferentes bases de dados, a seleção e a classificação dos achados conforme as aproximações com os descritores utilizados na primeira etapa e o apontamento e a discussão dos debates promovidos pelos estudos escolhidos em relação à problemática em questão, de modo a situá-la em um panorama geral de conhecimento.

A etapa inicial ocorreu de abril a junho de 2020, quando se procuraram trabalhos realizados dentro do período de 2013 a 2019 em três bibliotecas virtuais: o *Catálogo de Teses e Dissertações* da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), a *Scientific Electronic Library* (SciELO) e o *Google Acadêmico*. Delimitado no intervalo que compreende desde quando essa primeira plataforma passava a gerar resultados acessíveis via *link* – padrão que se optou por manter na coleta do material analítico nas demais fontes, para que houvesse uma regularidade entre elas – até o ano recém-terminado na ocasião dessa inspeção, tal recorte temporal permitiu a seleção de trabalhos produzidos em menos de uma década, já que o interesse era compor um *corpus* mais atual. Quanto à escolha dos bancos de busca, justifica-se tanto pela abrangência de dados que alcançam e disponibilizam como pela credibilidade atribuída a tais acervos, especialmente no caso dos dois primeiros.

Tendo-se optado, então, pelo uso combinado de um ou dois dos descritores *gênero* e *infância* com a constante *telenovela*, foi fornecido um total de 8.492 resultados, em que 4.466 deles estavam na plataforma da CAPES, 9 estavam na base da SciELO e 4.017 encontravam-se no *Google Acadêmico*. Na primeira delas, a varredura ocorreu em três momentos: primeiro, foram utilizados os termos *telenovela e infância* para o levantamento de estudos em Educação especificamente; depois, procurou-se por *gênero, telenovela e infância* na seção de trabalhos em Comunicação; e, por fim, em Sociologia e Sociais e Humanidades, repetiu-se essa última combinação. Já no *site* da SciELO, sem se restringir a área de concentração, pesquisou-se pelos termos *gênero e telenovela* na coleção de periódicos brasileiros, e, no *Google Acadêmico*, articulando-se de uma só vez os descritores em *gênero, telenovela e infância*, a busca, também não especificada em campos do saber, limitou-se às páginas em português. O quadro abaixo ilustra esse primeiro movimento:

**Quadro 1 – Resultados encontrados em cada base de dados por área e por descritores**

Bases de dados	Área de concentração	Descritores	Resultados
CAPES	Educação	Telenovela e infância	1610

	Comunicação	Gênero, telenovela e infância	810
	Sociologia e Sociais e Humanidades	Gênero, telenovela e infância	2046
SciELO	Sem área especificada	Gênero e telenovela	9
<i>Google Acadêmico</i>	Sem área especificada	Gênero, telenovela e infância	4017

Fonte: autoria própria

Dentro desse universo de resultados, a delimitação dos achados de maior relevância foi feita em dois momentos. Primeiro, utilizou-se como critério de seleção a presença de questões relativas a telenovela, em articulação com pelo menos um dos outros dois descritores utilizados na busca, gênero e infância. Ou seja, a primeira amostra inclui trabalhos que, pelas discussões que promovem, podem ser organizados nas seguintes categorias: *gênero, telenovela e infância*, *gênero e telenovela*, como o de Oliveira (2016), e *infância e telenovela*, o que totaliza em um conjunto de 114. Dentre os 8.738 restantes, que não se enquadram em tais requisitos de escolha, os temas mais expressivos foram: *telenovela e representação, identidades e subjetividades* – raça, nacionalidade, sexualidade etc. –; *telenovela e temas variados* – o gênero midiático telenovela, relações intertextuais ou trans e intermediáticas, elementos sonoros, tradução, audiência, educação em geral etc. –; *gênero e/ou infância, mídias e tecnologia* – jornais, revistas, televisão em geral, programas televisivos, literatura, jogos digitais, publicidade, rádio, cinema, redes sociais, sites, mídia musical etc. –; *gênero e/ou infância e consumo*. Ainda foram identificados, dentre esses demais, resultados ou que abordavam assuntos sem tangência ou aproximação com as noções prioritárias desta pesquisa, ou cujo acesso estava indisponível no momento da busca, ou que não se constituíam em trabalhos acadêmicos – mas livros de romance ou poesia, por exemplo –, ou que, por algum erro da base de dados ou pela publicação em mais de um veículo, apareciam repetidamente.

Dessa amostra inicial, organizada no quadro 2, 24 são os trabalhos que discutem *infância e telenovela*, sem articulação com o recorte de gênero, dentre os quais três são de Ciências Sociais ou Sociologia, onze pertencem ao campo da Comunicação – incluindo-se aí Comunicação e Cultura Audiovisual, Comunicação Social e Publicidade – e nove são pesquisas em Educação, além de um único trabalho interdisciplinar em que dialogam Saúde, Educação e Comunicação. Quanto aos que abordam questões relativas a *gênero e telenovela*, sem a especificidade do público infantil, é, dentre as categorias de seleção, a que agrupa o maior número de achados, com um total de 82 pesquisas, sendo três delas em Antropologia, quatro em Ciências Sociais e Sociologia, cinquenta e uma em Comunicação, sete em Educação, quatro em História, três em Letras, duas em Psicologia, uma em Serviço Social e sete em campos

interdisciplinares e multidisciplinares. Já entre a bibliografia que abrange os três descritores em suas discussões, incluída, portanto, na categoria *gênero, telenovela e infância*, foram encontrados oito trabalhos, em que três são de Educação, dois são de Comunicação e os outros três distribuem-se em Administração, Psicologia e Antropologia respectivamente.

**Quadro 2 – Primeiro conjunto de trabalhos, organizado por categorias temáticas e áreas de concentração**

<b>Categoria temática</b>	<b>Resultados por categoria temática</b>	<b>Área de concentração</b>	<b>Resultados por área de concentração</b>
Infância e telenovela	24	Ciências Sociais ou Sociologia	3
		Comunicação	11
		Educação	9
		Saúde, Educação e Comunicação	1
Gênero e telenovela	82	Antropologia	3
		Ciências Sociais ou Sociologia	4
		Comunicação	51
		Campos multi/interdisciplinares	7
		Educação	7
		História	4
		Letras	3
		Psicologia	2
Serviço Social	1		
Gênero, telenovela e infância	8	Antropologia	1
		Administração	1
		Comunicação	2
		Educação	3
		Psicologia	1

Fonte: autoria própria

Feitas a seleção e a categorização dessa primeira amostragem, um segundo afinamento levou a um conjunto mais reduzido de pesquisas que articulassem os três descritores prioritários – telenovela, gênero e infância – pelo critério de abordarem mais aproximadamente a temática do estudo aqui efetuado. A partir dessa lógica, portanto, o conjunto bibliográfico ficou delimitada pelos oito achados da terceira categoria elencada no quadro 2, os trabalhos de Alves (2014), Lima (2015), Andrade e Ondino (2017), Lachi (2016), Sardelich et al (2016), Silva (2016), Felício (2017) e Queiroz (2019).

A pesquisa de Alves (2014), do campo da Psicologia, que se constitui numa etnografia de tela realizada em um capítulo da novela televisiva *Carrossel*, é a única entre as selecionadas em que telenovela, gênero e infância, articulados a consumo, aparecem, ao mesmo tempo, como problemáticas centrais da investigação. Fundamentando-se na Psicologia Social, nos Estudos de Mídia e nos Estudos de Gênero, a autora percebe a perpetuação de estereótipos de gênero através de elementos sonoros, do vestuário de personagens, do texto de roteiro e de estratégias de filmagem, isso somado ao estímulo a uma cultura de consumo e ao apagamento dos limites entre infância e vida adulta. Tais apontamentos, referentes às categorias estereotipadas de homem/masculino e mulher/feminino, são identificados: no uso de expressões generalistas atribuídas diferencialmente a mulher e homem, tais como *todo homem...* ou *toda mulher...*; na definição binária de espaços de acordo com o gênero; na disputa entre meninas e meninos; e na apresentação destes como ativos e práticos na solução de problemas em detrimento daquelas, cuja rivalidade, particularmente exaltada, teria como base conflitos pelo amor de personagens masculinos.

Já Lima (2015), em um estudo em Antropologia, centra-se em gênero, infância, mídia e consumo, abordando a telenovela como elemento secundário. Para tal, essa autora realiza, com base nos Estudos de Gênero, um estudo etnográfico no contexto escolar de meninas na transição da infância para a adolescência a partir de um trabalho de recepção fílmica, baseado em observações e diálogos, com esses sujeitos, tendo em vista o modo como ocorre o processo de identificação com perfis femininos da mídia, dentre eles uma personagem da telenovela *Malhação*. Com isso, conclui que discussões de gênero, orientadas para se pensar as condições das mulheres na organização social, vem sendo gradualmente apropriadas pelos sujeitos em formação, mas, como descreve em sua análise, ainda enquanto uma temática que, embora não tão presente em seu cotidiano, parece, de certa forma, familiar a essas garotas, pois é vivida por elas.

No campo da Educação, Andrade e Ondino (2017) analisam o conteúdo narrativo da telenovela *Carrossel*, enfatizando a adultização infantil e tratando das relações de gênero como tema transversal. Procedendo de tal forma, além de perceberem estímulo ao consumo, erotização da infância – com conteúdos impróprios ao público infantil – e estereótipos hierarquizantes de classe e raça, as autoras ainda identificam um endereçamento sexista em roupas, artefatos, brincadeiras, comportamentos e temáticas, principalmente, em relação aos modos femininos de ser, bem como a presença do estereótipo da infância feminina inocente, doce e passiva. Por fim, consideram a importância de a escola estabelecer um diálogo com as culturas infantis no sentido de propor uma formação crítica que desnaturalize tais concepções.

Na pesquisa de Lachi (2016), em Administração, consumo, beleza, infância e o público feminino pré-adolescente ganham foco, ainda que se discorra sobre telenovela e gênero como noções menos centrais. Optando por uma análise de conteúdo, a autora procede por meio de entrevistas semiestruturadas com especialistas, familiares e as próprias meninas do grupo em questão, chegando à compreensão de que círculos sociais de que estas fazem parte e figuras midiáticas em que elas se inspiram são os principais influentes em seu consumo na esfera da beleza, além de que é através deste que essas garotas constituem suas identidades, inserem-se socialmente. Ao enfatizar o impacto da telenovela neste aspecto, explica como as meninas entrevistadas assumem adotar o vestuário, o cabelo, os acessórios e até o modo de falar de personagens adoradas como parâmetro para ser e consumir.

Sardelich et al (2016), por sua vez, não tratando especificamente nem de gênero nem de telenovela, realizam, em Educação, a partir de um projeto de trabalho em Ensino de Arte, uma mediação pedagógica, centrada na conversa cultural, com uma professora e discentes do Ensino Fundamental, na intenção de conhecer o imaginário visual destes, preocupando-se com as relações que estabelecem com artefatos visuais de que gostam e com as visões de mundo que podem ser, por estes, possibilitadas. Entendendo os estudantes como produtores culturais, as autoras chegam a considerar, a partir do que analisam, que é a partir de tais artefatos que os sujeitos constroem suas formas de ver o mundo, bem como de ser e conviver nele, ou seja, subjetivam-se, e, além disso, que há uma diferenciação de gênero no que se refere à preferência em relação aos artefatos, observando que as meninas demonstram interesse por aqueles estão tradicionalmente ligados ao gênero feminino, como programas de culinária, telenovelas, revistas de moda e beleza, enquanto os meninos parecem gostar mais de videojogos.

Também no campo da Educação, Silva (2016), através de um estudo de caso, realiza uma análise de conteúdo e forma em vídeos e imagens relativos a cenas da telenovela *Carrossel* para investigar o *merchandising* nela presente. Fundamentada Teoria Crítica, a autora identifica, através desse processo, o uso de variadas estratégias publicitárias, estas carregadas, além do estímulo a hábitos não-saudáveis e da instrumentalização das relações, de um caráter consumista, preconceituoso e sexista – com estereótipos de gênero presentes na diferenciação de brinquedos para meninos e para meninas –, bem como de uma adultização infantil, com músicas de conteúdo impróprio a crianças, acompanhada da infantilização da vida adulta. A partir disso, aponta para os perigos dos efeitos ideológicos desse *merchandising* nos sujeitos e na sociedade, uma vez que está a serviço dos interesses capitalistas de lucratividade, e, em contrapartida, propõe uma educação emancipadora e crítica, que desperte possibilidades de vida para além da lógica do consumo.



Quanto ao trabalho de Felício (2017), em Cinema e Audiovisual, a partir da análise de 17 capítulos da telenovela *Cúmplices de um Resgate*, levanta questões a respeito da adultização infantil, do papel de mediação do educador audiovisual e da formação de hábitos de consumo e da identidade infantil, chegando a discutir o gênero feminino. Em relação a essa questão, que percorre o estudo como elemento secundário, o artefato midiático examinado, conforme a autora, opera na constituição de modos de ser criança partindo da apresentação da figura feminina sob a ótica da rivalidade entre garotas e da supervalorização do relacionamento amoroso.

Por último, mediante uma pesquisa trans e intermetodológica em Comunicação, com uso de Diário de Campo, Questionário, Desenho, Produção de Texto, Internet e Rodas de Conversa, Queiroz (2019) volta-se aos significados que se produzem sobre identidades femininas presentes na mídia por parte de sujeitos infantis, abordando a telenovela não como parte do objeto central, mas como um dentre outros contextos midiáticos cuja influência é detectada nas vivências das crianças que participaram do estudo, através da apropriação seja de modelos femininos hegemônicos ou emancipatórios. No quesito específico de telenovela, *Rebelde* é a produção em questão, e discute-se a relação de identificação que uma das participantes estabelece com uma de suas personagens, ao escolhê-la como aquela que gostaria de ser, caso pudesse ser outra pessoa.

Tendo apresentado brevemente as discussões específicas desses trabalhos, percebe-se, no que se refere aos debates e aspectos gerais que emergem a partir deles, uma variedade de campos de conhecimento que se comprometem a estudar, mesmo que tangencialmente, questões relativas ao objeto desta dissertação, em que três deles são realizados com enfoque educacional, os de Sardelich et al (2016), Silva (2016) e Andrade e Ondino (2017), enquanto que os demais se distribuem em Psicologia, Antropologia, Administração e Comunicação. No quadro a seguir, organizam-se os trabalhos conforme a área de concentração de que partem:

**Quadro 3 – Trabalhos por área de concentração**

Áreas de concentração	Autor(a)/ano
Administração	Lachi (2016)
Antropologia	Lima (2015)
Comunicação	Felício (2017)
	Queiroz (2019)
Educação	Andrade e Ondino (2017)
	Silva (2016)

	Sardelich et al (2016)
Psicologia	Alves (2014)

Fonte: autoria própria

Metodologicamente, tais estudos dividem-se entre: de um lado, os que se voltam para o contexto da recepção, levando em conta como os modos de gênero veiculados na mídia são efetivamente recebidos pelos sujeitos infantis, a exemplo de Lima (2015), através do estudo etnográfico de um trabalho de recepção fílmica, de Lachi (2016), mediante uma análise de conteúdo de entrevistas semiestruturadas, de Sardelich et al (2016), ao proceder com uma pesquisa trans e intermetodológica – combinando Diário de Campo, Questionário, Desenho, Produção de Texto, Internet e Rodas de Conversa –, e de Queiroz (2019), a partir de uma mediação pedagógica; e, de outro, os que analisam o gênero a partir do próprio artefato midiático, como em Alves (2014), com uma etnografia de tela, em Silva (2016), por intermédio de um estudo de caso acompanhado de análise de conteúdo e forma, em Andrade e Ondino (2017), através de uma análise de conteúdo, e em Felício (2017), mediante uma análise de capítulos de telenovela.

Além disso, nota-se que as categorias *infância*, *telenovela* e *gênero*, ainda que concomitantes, variam quanto à ênfase e ao modo de abordagem por tais autoras e autores. A primeira delas é tratada à luz das problemáticas da adultização infantil ou do apagamento das fronteiras entre infância e vida adulta, nos trabalhos de Alves (2014), Silva (2016) Andrade e Ondino (2017) e Felício (2017), e do consumo, nestes mesmos estudos juntamente ao de Lachi (2015). Em segundo lugar, se, nas análises de Alves (2014), Silva (2016), Andrade e Ondino (2017) e Felício (2017), a telenovela é o artefato primordialmente escolhido, em Lima (2015), Lachi (2016), Sardelich et al (2016), Felício (2017) e Queiroz (2019), por outro lado, ele aparece como aspecto secundário, como um dentre outros artefatos midiáticos também analisados. E, do mesmo modo, enquanto, nos estudos de Lachi (2016), Sardelich et al (2016), Silva (2016), Felício (2017) e Andrade e Ondino (2017), o recorte de gênero é tratado de maneira mais tangencial, apenas para Alves (2014), Lima (2015) e Queiroz (2019) ele é central. Ainda sobre essa última categoria, notifica-se que uma parte dessas pesquisas concentra sua atenção no sujeito ou na figura feminina, como é o caso de Lachi (2016), Lima (2015), Felício (2016) e Queiroz (2019), ao passo em que as demais trazem uma perspectiva mais geral de gênero.

Quanto aos resultados encontrados, dentre os trabalhos cujas análises operam sobre os próprios artefatos, destacam-se as dimensões do consumo, das relações entre infância e vida

adulta e de gênero para os sujeitos infantis como questões sobressalentes nas telenovelas analisadas nesses quatro estudos supracitados. Quanto à primeira delas, percebe-se o indicativo de um estímulo ao consumo infantil em todos eles (ALVES, 2014; LACHI, 2016; SILVA, 2016; ANDRADE e ONDINO, 2017; FELÍCIO, 2017), bem como a sugestão de uma identidade e subjetividade centradas no consumismo, como apontam Lachi (2016) e Silva (2016). No que diz respeito à segunda, essas autoras também identificam de modo similar uma dinâmica de aproximação entre os mundos infantil e adulto, apontando para uma adultização infantil (FELÍCIO, 2017; SILVA, 2016) e infantilização do adulto (SILVA, 2016), erotização da infância (ANDRADE e ONDINO, 2017) ou mesmo um apagamento dos limites entre esses dois polos (ALVES, 2014). E, por último, tais estudos ainda chamam atenção para parâmetros femininos – e masculinos, nos casos de Silva (2016) e deste último – de ser criança, seja enquanto estereótipos de gênero, como apontam Alves (2014), ao identificar binarismos na divisão do espaço e na relação com os problemas, expressões generalistas e rivalidade entre meninas e meninos, e Silva (2016), ao detectar uma diferenciação sexista no *merchandising* de brinquedos; seja enquanto, nos que contemplam apenas a figura feminina, aspectos sexistas de ser menina, ligados a uma infância feminina dócil, inocente e passiva, como considera Andrade e Ondino (2017), ou uma rivalidade feminina e uma valorização dos relacionamentos amorosos exacerbadas (FELÍCIO, 2017).

Já em relação aos resultados trazidos por autoras que se voltam para a relação dos sujeitos infantis com a mídia, aponta-se, primariamente, para indícios de uma influência relativa a gênero dos artefatos midiáticos, dentre eles a telenovela, em relação à identidade de meninas dos grupos investigados. Isso é percebido seja no sentido de que oferece perfis femininos variados com os quais essas crianças se identificam e que podem fomentar discussões entre elas (LIMA, 2015), seja no sentido de que orienta o consumo de beleza com base em figuras midiáticas femininas adoradas (LACHI, 2016), seja no sentido de que promove uma apropriação de modelos hegemônicos ou emancipatórios de ser menina em suas vivências a partir das personagens apresentadas (QUEIROZ, 2018) ou mesmo no sentido de que produz subjetividades femininas e masculinas (SARDELICH et al, 2016). Por outro lado, Lima (2015) ainda sugere um movimento inverso: em que as próprias vivências dos sujeitos analisados possibilitam a reflexão sobre as questões de gênero.

Tais achados oferecem, portanto, importantes contribuições para o estudo de representações de gênero na telenovela dirigida à infância, ao trazerem resultados que, enfocando elementos diferentes e recorrendo a metodologias distintas, quando articulados, proporcionam uma visão mais complexa e abrangente sobre tais questões. Por outro lado,

reflete-se, no entanto, sobre alguns aspectos que se podem trabalhar no intuito de se ampliarem os conhecimentos a respeito desse objeto. Em primeiro lugar, tendo-se encontrado apenas três pesquisas identificadas com o campo da Educação, considera-se a especificidade da perspectiva pedagógica e educacional sobre essas questões, ainda mais por um olhar voltado para o caráter educativo do artefato midiático analisado, enquanto uma pedagogia que, por isso, produz identidades e subjetividades, noção identificada, porém não exatamente nesses termos, em Sardelich (2016) e Silva (2016) e que possui uma potencialidade analítica que merece maior aprofundamento e destaque.

Em segundo lugar, pensa-se sobre uma abordagem que balanceie de modo mais equitativo e articulado os enfoques de gênero, infância e telenovela em suas relevâncias específicas ao estudo, tendo em vista a maioria dos estudos revisados apresentam um tratamento parcial das inter-relações entre esses três elementos, com exceção somente do estudo de Alves (2014). O que se visualiza, nesse quesito, é mobilizar esses termos de modo que todos adquiram centralidade na pesquisa, em uma perspectiva que tome o gênero como parte de um currículo formador, este que se configura na telenovela, a qual, portanto, ensina modos de ser femininos ou masculinos a uma infância a que se dirige.

Depois, percebendo-se a maior ênfase dada aos grupos, identidades ou perfis femininos em tais trabalhos, reflete-se sobre as potencialidades de tratar da questão de gênero em seu caráter mais amplo e relacional, como todo um sistema de relações e dinâmicas de poder que estabiliza identidades e diferenças de feminilidade e masculinidade. Por último, na metodologia, igualmente distribuída no que diz respeito ao foco ora na própria telenovela ora nas relações de recepção da mídia e baseada no uso de diferentes caminhos de pesquisa, pesa, no entanto, a carência de caminhos investigativos outros que deem conta do caráter discursivo do gênero, enquanto fruto de uma linguagem que produz e é produzida nas relações sociais, tais como a análise do discurso e a análise cultural. É partindo das lacunas desse conhecimento produzido, portanto, que se especifica o problema objetivado nesta dissertação.

**TERCEIRO CAPÍTULO – ESTUDOS CULTURAIS, FOUCAULT E EDUCAÇÃO:  
PRESSUPOSTOS TEÓRICOS**

### 3.1 Os Estudos Culturais

Os Estudos Culturais (EC) são descritos por Nelson, Treichler e Grossberg (1995) como um campo de estudos em que adquire importância central a cultura, entendida a partir de uma perspectiva descentralizada – enquanto tudo aquilo que está no domínio das produções humanas –, contextualizada – estando situada em um processo histórico – e política – como produzida em meio a relações e lutas de poder. Conforme Raymond Williams (2008), um dos grandes nomes das tradições dos EC – juntamente com Stuart Hall, Richard Hoggart e Edward Palmer Thompson –, cultura é “[...] um sistema de significações realizado [...]” (p. 207), a que se acrescenta uma outra possibilidade de definição, desenvolvida por esse mesmo autor, esta que Silva (1999) aponta “[...] como o modo de vida global de uma sociedade, como a experiência vivida de qualquer agrupamento humano” (p. 131). Desse modo, tal noção diz respeito a toda uma organização simbólica que, de forma mais específica ou mais ampla, se materializa em práticas, instituições, obras, atividades, relações e modos de vida.

De outra maneira, talvez mais sintética, a cultura pode ser entendida, nesse conjunto de trabalhos, como um território de disputas e lutas sociais a respeito da significação da realidade, de maneira que não como há concebê-la a partir de um conceito único. Isto é, sob essa ótica, ela se constitui:

[...] um campo de produção de significados no qual os diferentes grupos sociais, situados em posições diferenciais de poder, lutam pela imposição de seus significados à sociedade mais ampla [...], um campo [...] onde se define não apenas a forma que o mundo deve ter, mas também a forma como as pessoas e os grupos devem ser (*ibidem*, p. 134).

Dentre as principais características desses estudos, segundo Escosteguy (1998), destaca-se o seu caráter explicitamente político, uma vez que, identificados com os movimentos sociais, alinham-se a projetos de sociedade comprometidos com a transformação do modelo social vigente e de suas estruturas. Além disso, há a sua não-conformação a uma normatização disciplinar, uma vez que, como complementam Nelson, Treichler e Grossberg (1995), combinam variadas influências teóricas – marxismo, pós-colonialismo, feminismo, estruturalismo e pós-estruturalismo etc. – e diferentes caminhos investigativos – a etnografia, a psicanálise, a análise do discurso e a interpretação de texto etc. – na discussão sobre objetos diversos, como gênero, sexualidade, identidade nacional, etnia e raça, cultura popular, pedagogia entre outros. Isso conferiria a esses estudos os atributos de alquimia, de colcha de

retalhos ou mesmo de “[...] *patchwork* imperfeito, impuro e heterogêneo [...]” (WORTMANN, 2007, p. 74).

Tendo em vista esse último aspecto e as conseqüentes tensões advindas de seu processo de institucionalização, os EC têm se ligado a diferentes campos do saber, de maneira que assume, segundo tais autores, um caráter inter e transdisciplinar. Nesse sentido, esses estudos como indicam Wortmann, Santos e Ripoll (2019), articulam-se, dentre outros domínios – como a Comunicação, a Antropologia, a Literatura, a Sociologia etc. –, à Educação.

### 3.2 Os estudos de Michel Foucault

O principal aspecto do trabalho de Michel Foucault que inspira esta dissertação é aquilo que trata sobre o discurso e o enunciado em suas obras *A arqueologia do saber* e *A ordem do discurso*. Para esse autor, o discurso tem a ver com uma série de enunciados implicados em determinado domínio de formação, sendo este a lei segundo a qual eles se dispersam e redistribuem-se, de modo que se possa “[...] falar do discurso clínico, do discurso econômico, do discurso da história natural, do discurso psiquiátrico [...]” (FOUCAULT, 2008, p. 122), em que o campo clínico, a economia, a história natural e a psiquiatria são formações discursivas.

O discurso não é, em sua ótica, um simples conjunto de signos. Não tem a ver com frases, proposições e nomes que se ligariam a coisas ou significados predefinidos, já que ele, de certa forma, constitui a própria realidade a que se refere – não que isso ocorra de forma determinística, uma vez que o autor também não defende que haja estruturas fixas e imutáveis que operem na produção de objetos. É enquanto *acontecimento* que Foucault (1996) procura dar conta dessa noção, caracterizando-a como efeitos em série de dinâmicas materiais, os quais assumem uma regularidade ao mesmo tempo em que admitem um deslocamento, este que abre possibilidades para a descontinuidade, o acaso e a materialidade.

A discursividade, na verdade, apoia-se em certas configurações de signos apenas na medida em que assumam uma função enunciativa, tal que confira a elas – a suas regras e formatos – uma maneira particular de ser, que não é nem puramente linguagem, nem simplesmente matéria, e permita compreender se esses elementos sequenciados “[...] ‘fazem sentido’ ou não, segundo que regra se sucedem ou se justapõem, de que são signos, e que espécie de ato se encontra realizado por sua formulação (oral ou escrita)” (*idem*, 2008, p. 98). O enunciado, não sendo uma unidade material ou linguística, é, portanto, uma relação que, a nível dos signos, promove o atravessamento entre estruturas contingentes, permitindo que se

materializem historicamente. Segundo Fischer (2001), tal caráter enunciativo sobre o qual esse filósofo elabora está, portanto, “[...] na transversalidade de frases, proposições e atos de linguagem [...]” (p. 201) e envolve os seguintes aspectos: um referente, uma posição de sujeito, uma rede de outros enunciados e uma materialidade.

Em primeiro lugar, a função enunciativa cumpre determinada relação de referência, tal qual aquela que se estabelece entre o nome e o que se designa, a frase e o seu sentido e a proposição e o seu referente, embora não se confunda inteiramente com ela. De acordo com o autor, um conjunto “[...] de signos se tornará enunciado com a condição de que tenha com ‘outra coisa’ (que lhe pode ser estranhamente semelhante, e quase idêntica [...]) uma relação específica que se refira a ela mesma - e não à sua causa, nem a seus elementos” (FOUCAULT, 2008, p. 100).

Dessa forma, o enunciado, por sua vez, diferentemente da ligação que se supõe do nome com aquilo que designa, não consegue jamais reaparecer, ainda que haja uma forte semelhança quase com aquilo que enuncia. Além disso, para que uma proposição seja tida como detentora de um referente, é preciso compreender, antes disso, a que se refere o enunciado, em que complexo de relações está situado. Por fim, a frase e o seu sentido – ou mesmo a falta deste –, no campo enunciativo, serão sempre contextualizados em um plano relacional. Sendo assim, em se tratando de discurso, as palavras não são simples expressões de um significado inerente ou de um referente exterior: os laços entre elas e os sentidos ou as coisas, enquanto enunciados, são sempre de ordem contingencial e localizados num sistema de relações.

O referente da função enunciativa não é, conforme o autor, um objeto em si, nem um sujeito propriamente, nem um estado, nem uma relação que verifique a veracidade do que é dito. Em nível mais amplo, tal função implica o enunciado em um domínio normativo e regular segundo o qual os objetos, os indivíduos, as relações em jogo etc. tornam-se viáveis em certo modo de existência. Isto é, “[...] está ligado a um ‘referencial’ que [...] é constituído de [...] leis de possibilidade, de regras de existência para os objetos que aí se encontram nomeados, designados ou descritos, para as relações que aí se encontram afirmadas ou negadas.” (*ibidem*, p. 103). Aquilo a que se refere o enunciado, portanto, para tais elementos, tem a ver com “[...] o lugar, a condição, o campo de emergência, a instância de diferenciação [...]; define as possibilidades de aparecimento e de delimitação do que dá à frase seu sentido, à proposição seu valor de verdade” (*ibidem*, p. 103).

Além de se definir por tal relação de referência, o caráter enunciativo de um agrupamento de signos está sempre ligado a um sujeito. Este não se confunde, no entanto, com o autor ou emissor de uma formulação, uma vez que um mesmo texto pode conter diferentes



relações de enunciadores com enunciados. Na função enunciativa, tanto uma mesma pessoa pode assumir papéis que variam na medida em que transita por enunciados distintos, como esse lugar de sujeito do enunciado pode ser ocupado por indivíduos diferentes. Desse modo, o sujeito do discurso tem a ver com uma posição, relativamente determinada, de articular elementos enunciativos de forma a produzir sentido, embora esse domínio vazio, “[...] em vez de ser definido de uma vez por todas e de se manter uniforme ao longo de um texto, de um livro ou de uma obra, varia - ou melhor, é variável o bastante para poder continuar, idêntico a si mesmo, através de várias frases, bem como para se modificar a cada uma” (*ibidem*, p. 107).

Para Fischer (*op. cit.*), enquanto um lugar a partir do qual certas afirmações podem ser efetivadas, o sujeito do enunciado não se trata de um indivíduo em sua essência, mas é lá onde há uma descontinuidade de seu ser, já que “[...] é ao mesmo tempo falante e falado, porque através dele outros ditos se dizem” (p. 207). Com isso, a autora compreende, a partir de Foucault, que o sujeito do discurso é múltiplo: na medida em que enuncia, vai se localizando de diferentes formas, ocupando posições já uma vez ocupadas, atravessando-se de outros ditos. Ele é, portanto, descentrado, dividido, inacabado, disperso, não essencial. Ou seja, enquanto sujeito,

[...] falo e, 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 nesses 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 (*ibidem*, p. 208).

Em terceiro lugar, a função enunciativa sempre se realiza em relação a um campo associado, tal que possibilita que as coisas ditas, quando em função enunciativa, adquiram significado. Com isso, o autor sugere que os limites do enunciado estão invariavelmente permeados de outros, de forma que se configura uma complexa teia discursiva, que compreende: formulações a que este faz referência, as quais são por ele reatualizadas; formulações mais abrangentes em que ele se situa, “[...] no interior das quais [...] se inscreve formando um elemento [...]” (*ibidem*, p. 111); formulações que são a partir dele possibilitadas, como seus efeitos; e formulações que dizem respeito ao *status* que ele assume. Em suas próprias palavras, tal domínio adjacente, ou seja, essa “[...] relação mais geral entre as formulações, [...] que faz de uma frase ou de uma série de signos um enunciado e que lhes permite ter um contexto determinado, um conteúdo representativo específico, forma uma trama complexa” (*ibidem*, p. 110-111), a que podemos chamar de interdiscurso.

Isto é, o enunciado situa-se em interdependência com outros enunciados, oriundos dos mesmos ou de domínios discursivos diferentes e conformados em determinadas modalidades enunciativas (como a telenovela, a literatura, a música, o artigo científico), estas que apresentam uma lógica de efetividade específica e que atribuem às formulações um estatuto de verdade. Conformam-se, portanto, o que Foucault (*op. cit.*) chama de formas de coexistência, que envolvem: um *campo de presença*, constituído de todos os enunciados já elaborados que são, assumidamente ou não, tomados enquanto pressupostos, questionados ou descartados dentro do discurso; um *campo de concomitância*, concernente às relações com enunciados de discursos outros, os quais operam no conjunto enunciativo; e um *domínio de memória*, condizente aos enunciados não mais considerados ou debatidos com os quais o discurso mantém uma relação de “[...] filiação, gênese, transformação, continuidade ou descontinuidade histórica [...]” (*ibidem*, p. 64).

De modo mais sintético, de acordo com Fischer (*op. cit.*), acrescentando-se à função do referente e do sujeito, há, para o enunciado, “[...] o fato de [...] não existir isolado, mas sempre em associação e correlação com outros enunciados, do mesmo discurso [...] ou de outros discursos [...]” (p. 202). Segundo essa autora, interdiscurso, “Pluridiscursividade, heterogeneidade discursiva [...] são algumas palavras ou expressões que se referem, basicamente, à dispersão dos enunciados e, portanto, dos discursos; referem-se à ideia de que eles são, antes de mais nada, acontecimentos” (*ibidem*, p. 206), estes que são entendidos no sentido já mencionado acima.

Por último, é pré-requisito para o enunciado que exista materialmente, que se apresente através de uma materialidade constitutiva. Desse modo, ele é intrinsecamente caracterizado por uma forma concreta: “[...] precisa ter uma substância, um suporte, um lugar e uma data” (FOUCAULT, 2008, p. 114). Por isso, o ato da enunciação nunca se repete. No entanto, não limitado ao momento em que é proferido, ele pode ser repetido em circunstâncias diferentes, é caracterizado por uma *materialidade repetível*, como diz o autor, ligada a “[...] um *status* de coisa ou de objeto, jamais definitivo, mas codificável, relativo e sempre suscetível de ser novamente posto em questão” (*ibidem*, p. 115).

Essa identidade material, que possibilita ao enunciado ser reproduzido e, na medida em que o é, modificado, forma-se em função de um regime a nível: da inter-relação em que as instituições materiais se implicam, que determina as possibilidades da repetição, ou seja, “[...] *de reinscrição e de transcrição* (mas também limiares e limites) [...]” (*ibidem*, p. 116); e do domínio que engloba o conjunto enunciativo em que tal enunciado se insere, o conjunto de estratégias de uso, de regras de aplicação e da função que realiza, o qual o torna relativamente

estável, e o campo de utilização em que está situado. Em resumo, nos termos de Fischer (*op. cit.*), esse aspecto do discurso diz respeito às “[...] formas muito concretas com que ele aparece, nas enunciações que aparecem em textos [...], em falas [...], nas mais diferentes situações, em diferentes épocas” (p. 202). Ou melhor, para o autor, ao contrário

[...] de ser uma coisa dita de forma definitiva [...], o enunciado, ao mesmo tempo que surge em sua materialidade, aparece com um *status*, entra em redes, se coloca em campos de utilização, se oferece a transferências e a modificações possíveis, se integra em operações e em estratégias onde sua identidade se mantém ou se apaga (FOUCAULT, 2008, p. 118-119).

Tendo-se buscado, através desta subseção, oferecer uma discussão parcial – ou mesmo uma tentativa de efetuar-la – a respeito do que Foucault, por sua vez, em toda a complexidade teórica de seu trabalho – e sem que haja, aqui, a menor pretensão de esgotá-la –, elabora sobre discurso, enquanto acontecimento e conjunto de enunciados implicados em um formação discursiva, e enunciado, enquanto a função que envolve uma relação de referência, uma posição de sujeito, uma interdiscursividade e uma existência material, pode-se tratar das potenciais articulações entre o pensamento desse filósofo, os Estudos Culturais e o campo da Educação. É sobre essas interseções teóricas que se discutirá a seguir.

### **3.3 Possibilidades teóricas da articulação entre Estudos Culturais, Foucault e Educação: o pós-estruturalismo e a relação entre saber, poder e ser**

Os Estudos Culturais frequentemente associam-se às conceitualizações de Foucault para a realização de trabalhos investigativos no campo da Educação. Dessa relação, uma noção que embasa praticamente toda esta pesquisa é a de que o conhecimento, o poder e as identidades dos sujeitos estão fortemente interligados. É dentro desse diálogo também que se situa este trabalho investigativo na vertente pós-estruturalista.

O pós-estruturalismo, tratado em Silva (1999), dá seguimento ao estruturalismo em sua atenção à linguagem e aos processos de significação, mas, ao mesmo tempo, redefine-o e radicaliza-o. O pensamento estruturalista, basicamente, entende o sistema linguístico como uma estrutura, como um ente abstrato, fixo e rígido “[...] que mantém, de forma subjacente, os elementos individuais [de um objeto ou fenômeno] no lugar, [...] que faz com que o conjunto se sustente” (*ibidem*, p. 118), estando presente, portanto, nas relações entre essas partes. Já na

tendência que revisa tal perspectiva estrutural, entretanto, a linguagem, enquanto sistema de significação, é instável, indeterminada, fluida e mutável.

Além disso, se para os estruturalistas o significante, que marca materialmente o significado, só se define em relações de diferenciação com outros significantes, os pós-estruturalistas ampliam tal noção “[...] a ponto de parecer que não existe nada que não seja diferença” (*ibidem*, p. 120), bem como pensam o sentido não como algo dado na realidade, não como uma essência que está contida nas coisas, mas como social, cultural e historicamente construído. Ademais, o significado nunca é completamente esgotado pelo significante, sempre escapa a ele de alguma maneira, de forma que:

[...] temos a ilusão de que a definição de uma determinada palavra (significante) é constituída por um significado, ‘o significado da palavra’, mas, na verdade, ela é sempre definida por uma outra palavra (um outro significante). [...] Ou seja, o significado está sempre mais além, mais adiante, mas esse além evidentemente, nunca chega [...], nunca saímos do domínio do significante (*ibidem*, p. 121-122).

Ainda que tenha resistido a assumir para si a categorização de pós-estruturalista – até porque o pós-estruturalismo não se coloca como uma epistemologia sistemática –, Foucault, de acordo com esse autor, foi de grande inspiração para tal corrente, a qual, como já se disse, é uma das várias influências teóricas de que se valem os Estudos Culturais. Tratando-se do contexto educacional, é a relação saber-poder-ser que essa interseção delineada pelo pós-estruturalismo entre o trabalho desse filósofo e os EC oferece para se pensar a prática educativa.

Em primeiro lugar, todo conhecimento é sistema de significações, como aborda Silva (*op. cit.*) ao tratar dos Estudos Culturais, deixando explícita a face pós-estruturalista do corpo teórico desse (anti)campo. O saber, enquanto processo de significação, não é fruto de um trabalho de desvelamento da realidade, como se esta repousasse fora dele, com segredos a serem descobertos, mas é uma forma de interpretá-la, dentre outras possíveis. É dessa noção que parte o conceito já abordado de discurso, em Foucault. Desse modo, o conhecimento é produto cultural e, portanto, constitui-se num campo de disputas pela significação do real, assumidas por grupos sociais que põem em negociação e concorrência determinados projetos de sociedade. Nesse sentido, o saber está necessariamente implicado em uma relação de poder, relação esta que, definida pelo social e dele definidora, é delineada, conforme Silva (2000), por dinâmicas de desigualdade em torno da distribuição de bens simbólicos e materiais.

O poder é, na perspectiva foucaultiana, uma força difusa, descentrada, capilar e onipresente que não se origina de um ou mais indivíduos, que não pode ser apossado por determinado grupo social, embora seja, sob a forma do discurso, um objeto de disputa e desejo

(FOUCAULT, 1996). Se para os marxistas o conhecimento é oposto e exterior ao poder, é o que garantirá a libertação e a emancipação humana da ideologia (SILVA, 1999), esse filósofo, por sua vez, entende ambos como indissociáveis. De acordo com Silva (*op. cit.*), assim como todo saber é validado enquanto tal por meio de uma operação de poder, este também se materializa em uma forma de conhecer e significar o mundo. Nas palavras desse autor, para Foucault:

[...] saber e poder são mutuamente dependentes. Não existe saber que não seja a expressão de uma vontade de poder. Ao mesmo tempo, não existe poder que não se utilize do saber, sobretudo de um saber que se expressa como conhecimento das populações e dos indivíduos submetidos ao poder (p. 120).

É nesse sentido que o pós-estruturalismo, inspirado em Foucault, trata de *correntes de verdade* ao falar dessa implicação saber-poder. Para os Estudos Culturais, ao aliar-se a essa tendência para o estudo das práticas educativas, a ideia de que há um conhecimento verdadeiro, neutro e desinteressado cai por terra precisamente ao passo que ele é entendido como processo de significação, como forma de interpretação do real que se produz em meio a lutas políticas. Isto é, como aborda Silva (*op. cit.*), não se trata mais de *a* verdade, mas da relação de poder através da qual um saber recebe o *status* de verdade, através da qual este passa a ser qualificado como tal.

Dessa maneira, em segundo lugar, conforme esse autor, se o conhecimento é definido segundo uma dinâmica política de significação da realidade, nesse movimento, ao mesmo tempo em que esta é interpretada, é também produzida por meio de efeitos de sentido. Ou seja, o saber, ao significar o mundo social, materializa-se como ele próprio: define modos de viver, estar, pensar, agir que se efetivam como verdade e, com isso, produz subjetividades.

O sujeito é, portanto, na ótica do diálogo entre esses campos – se é que assim os podemos chamar – fruto de uma construção cultural, social e histórica, de modo que seu ser não é uma substância, uma essência, mas uma invenção. Segundo Silva (*op. cit.*), ele é produzido, para Foucault, enquanto efeito do poder capilar atuante, e sua identidade é estabelecida – mas não de uma vez por todas – por dispositivos sociais, ou seja, mediante “[...] aparatos discursivos e institucionais [...]” (p. 121).

Estabelece-se, assim, a relação saber-poder com o terceiro termo ser, na medida em que ela envolve processos de formação de identidades e subjetivação. É esse caráter formativo que direciona a atenção dos Estudos Culturais em Educação, quando em articulação com as discussões de Michel Foucault, para tal trinômio, colocando em questão: o conhecimento

estruturante das práticas educativas, estas que, não limitadas ao espaço escolar, englobam todo o conjunto das instâncias sociais e culturais, através das quais se formam indivíduos; a rede interdiscursiva em que esse saber se define enquanto verdade assumida; e “[...] a concepção de sujeito – autônomo, racional, centrado, unitário – na qual se baseia todo o empreendimento pedagógico [...], denunciando-a como resultado de uma construção histórica muito particular” (SILVA, *op. cit.*, p. 124).

**QUARTO CAPÍTULO – GÊNERO: IDENTIDADE/DIFERENÇA,  
REPRESENTAÇÃO, MATERIALIDADE E PERFORMATIVIDADE**

#### 4.1 Gênero, identidade/diferença e representação

Uma das informações mais imprescindíveis a respeito do indivíduo nas sociedades contemporâneas é o gênero/sexo – aqui, o uso inicial de tal binômio não intenciona tratar desses dois termos como sinônimos, apenas, como será discutido mais adiante, reconhecer uma linearidade normativa, não essencial ou natural, entre eles e que é frequentemente contestada – , ele direciona possibilidades amorosas, ele é a classificação dada em muitos documentos oficiais sobre o sujeito, ele é geralmente a primeira pista que se dá sobre um bebê que está para nascer. O gênero/sexo é uma maneira pela qual os indivíduos identificam-se e diferenciam-se entre si. Quando se afirma ser do gênero/sexo masculino, automaticamente infere-se dessa afirmação a exclusão de uma outra alternativa possível: ser do gênero/sexo feminino.

Reconhecer-se de um sexo e não de outro, ou de um gênero e não de outro, tem a ver com produzir e ser produzido por uma relação de identidade e diferença. Nos termos mais elaborados de Silva (2000), identidade é aquilo que se é – o que completa a expressão *eu sou* – , enquanto diferença diz respeito àquilo que, por oposição, *o outro é*. Afirmar uma identidade significa, ao mesmo tempo, pressupor a exclusão de uma série de outras possibilidades do que seria seu território, estas que produzem o domínio da diferença, daquilo que os outros são. Ser o que se é quer dizer não ser o que o outro é. Se você é uma coisa, você não pode, por uma suposta questão de implicação, ser o oposto dessa coisa.

Apesar dessa pressuposição, o autor enfatiza que ambas, identidade e diferença, copertencem-se uma à outra. Isto é, reproduzindo-se aqui o exemplo por ele utilizado, o que *eu sou* (*eu sou brasileiro*), a identidade, abriga ao mesmo tempo aquilo que *eu não sou* (*eu não sou argentino, chinês, japonês*), isto que se refere ao que *o outro é*, à diferença; do mesmo modo que o que *o outro é* (*ela é chinesa*) depende da subtração de outras identidades (*ela não é argentina, japonesa*), assim como *não é* o que *eu sou* (*eu sou brasileiro*). Em resumo, identidade cultural/social é tida como:

[...] o conjunto daquelas características pelas quais os grupos sociais se definem como grupos: aquilo que eles são. Aquilo que eles são, entretanto, é inseparável daquilo que eles não são, daquelas características que os fazem diferentes de outros grupos. [...] A identidade cultural não é uma entidade absoluta, uma essência, uma coisa da natureza, [...] só faz sentido numa cadeia discursiva de diferenças [...] (*idem*, 2010).

Para entender gênero como um fator de identidade e diferença, ou seja, pelo qual se estabelece relativa unidade em um grupo social, delimitando-se para este um domínio de características que o diferenciam dos demais, é imprescindível, portanto, discutir a noção de



gênero como produzido na e pela linguagem, através de uma operação de significação. Representação pode ser conceituada, segundo Silva (2010), como um sistema de significação, em que se delinea uma relação entre significante e significado – sendo esse último o elemento conceitual, a ideia, e o primeiro o elemento material, a letra, a imagem, o som – na qual o real a que a prática de atribuição de sentido supostamente se refere não é tomado como coisa pura, anterior a ela, mas como criado nesse próprio processo enquanto efeito de realidade.

Essa postulação sobre representação, inspirada no pós-estruturalismo e assumida pelos Estudos Culturais, tem, de acordo com esse autor, fortes bases na percepção de Michel Foucault sobre discurso, em que este não se reduz a uma função designativa ou descritiva de coisas que o antecedem: “[...] não se limita a nomear coisas que estejam ‘ali’; além de nomear, ele cria coisas” (*ibidem*, p. 43). Tal concepção, no entanto, não abraça a ideia de um determinismo linguístico, de um ato de fala cujas intenções estritamente contêm e determinam o significado que estabelece, uma vez que a linguagem, ainda que, em certa medida, produza aquilo de que fala, é uma estrutura instável, incerta, indeterminada, que gera efeitos não-previstos. Ademais, não se recusa a realidade, mas amplia-se essa noção para apreender aqueles objetos que são socialmente criados pelo discurso: a preocupação é modestamente com “[...] aquelas instâncias e formas sociais que são construídas discursiva e linguisticamente” (*ibidem*, p. 42).

Um outro conceito relativo a este, e que, neste trabalho, não pode deixar de ser mencionado é o de estereótipo. De acordo com Silva (*op. cit.*), este tem a ver com reduzir “[...] a complexidade do outro a um conjunto mínimo de signos [...] sem ter de se envolver com o custoso e doloroso processo de lidar com as nuances, as sutilezas e as profundidades da alteridade” (p. 51). Em outras palavras, pode-se compreender o processo de estereotipação como um modo reducionista de apreender e de representar o caráter contingente dos modos de ser, como “[...] um dispositivo de economia semiótica” (p. 51), sem que isso signifique um falseamento da realidade, tendo em vista a sua efetividade, embora fluida e indeterminada, enquanto linguagem.

Como caracteriza esse autor, a representação, em seu sentido mais abrangente, assume os seguintes aspectos: ela é, em primeiro lugar, material, não podendo ser compreendida enquanto processo simplesmente mental. Além disso, significante e significado, não sendo rigidamente conectados numa relação de mera correspondência, uma vez que o que se pretende representar nunca é completamente contido nesse processo, e nem completamente separáveis, são aberta, instável e provisoriamente interligados. E, por fim, há uma interdependência entre as noções de representação e de identidade e diferença, ao considerar-se que adquirem sentido justamente por intermédio de operações que envolvem esses termos reciprocamente. Isso quer

dizer que tanto a representação de uma coisa dá-se em meio a uma cadeia diferencial de significantes – as representações de mulher, por exemplo, numa lógica binária, assumem sentido ao diferenciarem-se de representações de homem –, como a identidade e a diferença são produzidas por meio de representação – quando se define que *ser mulher é isso*.

Dessa relação indissociável, emerge uma categoria de suma importância para os Estudos Culturais: o poder. O termo representação, ainda conforme esse autor, à luz das políticas de identidade, abriga dois usos centrais: o de delegação e o de descrição. Nesse primeiro sentido, ela diz respeito à dinâmica em espaços nos quais “se considera necessário delegar a um número reduzido de representantes a voz e o poder de decisão de um grupo inteiro” (*ibidem*, p. 33), estes que têm o poder de falar em lugar desses demais. Já em seu caráter descritivo, refere-se a como esse grupo é descrito, caracterizado, nas práticas, produtos e instâncias da cultura, ou seja, a como é apresentado “nas diferentes formas de inscrição cultural: nos discursos e nas imagens pelos quais a cultura representa o mundo social” (*ibidem*, p. 33). À vista disso, reconhece-se, entre essas duas dimensões, uma ligação: aquele que detém o poder e a voz de delegar em lugar do conjunto é também quem está em posição privilegiada de estabelecer como este será definido, sua identidade.

Em suma, o terreno das identidades configura-se, enquanto política, num campo de forças conflitantes sobre como elas devem ser representadas nas instâncias culturais, o que envolve, de acordo com Silva (2000), na medida em que não há distribuição equitativa do poder nesse processo, grupos culturais socialmente desiguais na organização da sociedade que disputam bens simbólicos e materiais, decorrendo-se disso que alguns deles acabam apropriando-se desses benefícios de forma privilegiada. Desse modo, o poder está presente em todo o processo de representação: operando desde o delineamento da forma na qual ela se dá, como parte das circunstâncias que a possibilitam, até os efeitos produtivos gerados por ela, na constituição de identidades permeadas das mencionadas relações de disputa e desigualdade, e estando, ainda, presente na materialidade dela mesma – “[...] ele está escrito como marca visível, legível, [...] está re-presentado na representação” (*idem*, 2010, p. 18).

Sobre as dinâmicas de poder envolvidas nessa relação entre identidade/diferença e representação, esse autor aponta: inclusão e exclusão, o que significa definir quem faz ou não faz parte de certo grupo; determinação de limites supostamente inultrapassáveis entre o domínio interior ao grupo e o seu exterior – entre *nós* e *elas* –; classificação, ou seja, atribuição de qualidades que ordenem esses grupos em categorias distintas conforme uma lógica hierarquizante – a exemplo dos binarismos, em que essa organização conforma-se em polos opostos, sendo um deles preenchido de valores positivos, superiores, enquanto o outro é

significado de negatividade, inferioridade –; e normalização, que confere a um desses grupos o padrão de normalidade, ao passo que estigmatiza de anormais ou desviantes aqueles que fogem a ele, estes que, no entanto, são negadamente constitutivos do referencial que os submete, já que a identidade não pode significar sem a diferença (*idem*, 2000). Pondo o fator gênero sob a perspectiva dessa problemática, Silva (2010) aponta como, dentro do sistema dominante de representação, numa oposição binária de homem/masculino e mulher/feminino, a identidade feminina é descrita nos termos de uma ausência relativa à identidade masculina, esta que, enquanto tal, passa despercebida, pois é a norma, o pressuposto: “[...] a identidade subordinada é sempre um problema: um desvio da normalidade [...], a identidade marcada [...], a que carrega a carga, o peso da representação” (*ibidem*, p. 49).

É à luz dessas considerações que aqui se visualizam as categorias e as relações de gênero, enquanto identidades e diferenças que se definem como atribuições de sentido, mediante sistemas de significação: representações. Sobre isso, Teresa de Lauretis, em seu texto *Tecnologia do Gênero*, enumera quatro teses, que, em síntese, propõem que: o gênero, sendo uma representação, um sistema de significações, não é menos material, já que está implicado em lugares sociais diferencial e hierarquicamente configurados, e sua construção, historicamente delineada, dá-se através de tecnologias e instituições sociais distintas – o cinema, a mídia, as escolas, a família e, até mesmo, a comunidade acadêmica – que não cessam de transformá-lo, num processo que acarreta também sua desconstrução, de modo que o gênero, não estando limitado ao efeito dessa representação, abriga também o que escapa a esta. Esse excedente, segundo a autora, é “[...] aquilo que permanece fora do discurso como um trauma em potencial que, se/quando não contido, pode romper ou desestabilizar qualquer representação” (1994, p. 209).

Em suas discussões sobre mulher, cinema e linguagem, Lauretis (1993) defende, e o que é fundamental para esta dissertação, que os diversos aparatos sociais, tais como a linguagem cinematográfica ou, aqui, a telenovelistica, cada um em sua materialidade e semiótica particulares – “[...] modos de produção, modalidades de enunciação, de inscrição do espectador/interlocutor, de dirigir-se a ele” (*ibidem*, p. 116) –, têm um lugar de relevância para os sentidos que se produzem sobre mulheres, em que os efeitos da representação mobilizada nessas tecnologias operam constitutivamente nesses sujeitos. É, partindo dessa proposição, que se coloca a telenovela como uma tecnologia de gênero. Nas palavras da autora: “[...] o ser social se constrói dia a dia como o ponto de articulação de formações ideológicas, um encontro provisório entre sujeito e códigos na intersecção (sempre mutável) entre as formações sociais e sua história pessoal” (*ibidem*, p. 99).

Entende-se, com isso, que não há uma verticalidade entre, de um lado, esses artefatos materiais e significadores e, de outro, um indivíduo que internaliza passivamente os códigos por eles transmitidos. As mulheres, como ela explica, são simultaneamente representações e sujeitos históricos. Desse modo, ao passo que defende pensar a subjetividade através desses aparatos discursivos, também compreende a significação como um processo não tão fixo e determinístico. Para Lauretis (1994), os sistemas binários de sexo-gênero, centrados na distinção entre categorias universais de homem/masculinidade, em correspondência com o pênis, e mulher/feminilidade, coincidente com a vagina, a despeito de sua hegemonia discursiva na construção de seres sociais gendrados, uma vez que podem ser e são, amiúde e efetivamente, rompidos pelos sujeitos por eles interpelados, em um processo subjetivo que abriga, ao mesmo tempo, uma autonomia parcial frente às configurações de gênero normativas acionadas nessas tecnologias. É nesse movimento, a que a autora chama de auto-representação, que ela aposta como possibilidade de transformação das relações de gênero:

[...] nas práticas micropolíticas da vida diária e das resistências cotidianas que proporcionam agenciamento e fontes de poder ou investimento de poder; e nas produções culturais das mulheres, feministas, que inscrevem o movimento dentro e fora da ideologia, cruzando e recruzando as fronteiras – e os limites – da(s) diferença(s) sexual(is) (*ibidem*, p. 237).

Fica perceptível, portanto, que, em se tratando do gênero como discursivamente produzido, há uma demanda por uma noção que dê conta dessa não-rigidez da representação e da linguagem em determinar os seus significados, bem como desses deslocamentos e das transformações que perfazem a prática do sujeito. Assumindo a discussão dessa problemática, Judith Butler (2018), aponta dois sentidos do gênero como representação: enquanto a norma generificada que, desde antes do nascimento do indivíduo, produtivamente opera nele, por meio de atribuições e expectativas que devem ser por ele representadas, e enquanto a reprodução – dessas idealizações – que está sempre potencialmente fadada ao fracasso. Há, portanto, nessa noção, uma dimensão fantasmática do gênero, em que as categorias idealizadas de feminino e masculino, segundo as quais os sujeitos são corporificados, nunca são plenamente por eles contempladas. É nessa ótica que a autora evoca a ideia de gênero como performatividade, que será discutida logo adiante.

## **4.2 Gênero, materialidade e performatividade**

Há sempre uma possibilidade de, ao afirmar o gênero como construção social, pressupor esse construto dentro de uma dicotomia entre sexo e gênero, em que o primeiro é o corpo, a matéria, anterior à significação, esta sendo o processo que diz respeito ao segundo. Nessa perspectiva, o que acaba ocorrendo é a percepção de que há uma linguagem que unilateralmente determina e fixa aquele corpo, de que há uma cultura que, citando Butler (2020), age “[...] sobre uma natureza que, em si mesma, é suposta como superfície passiva, fora do social [...]”. A autora citada no tópico acima também demonstra uma preocupação com tais questões ao procurar pensar um conceito de gênero que, não sendo mera derivação da diferença sexual biológica (macho/fêmea), também não poderia se reduzir a simples efeito de linguagem ou a uma essência apriorística (LAURETIS, 1994).

O que fica em foco nessa discussão, pelas leituras de Butler (2003), é que a questão de o sexo ser, ele próprio, parte de uma norma cultural, é ele pertencer a um domínio de inteligibilidade cultural. Além disso, em Butler (2020), a materialidade dos corpos – seus contornos, a maneira como é compartimentado – é entendida como efeito de poder, de uma operação normativa que regula os modos como se materializam e como significam. Nessa lógica, o sexo, não sendo mais a superfície inerte sobre a qual a construção de gênero atua, é uma norma que governa a materialidade corpórea, um imperativo para que esse corpo seja viável dentro das fronteiras do inteligível, e a sua condição material é, com efeito, “[...] *um processo de materialização que se estabiliza, ao longo do tempo, para produzir o efeito de demarcação, de fixidez e de superfície que chamamos de material*” (*idem*, p. 28). A diferença sexual está, por isso, envolvida em distinções materiais que se ligam, em certa medida, a delimitações no discurso e, desse modo, não é tão estável quanto parece.

Não há, portanto, uma dissociabilidade entre sexo e gênero, mas uma lógica binária e hierárquica que pressupõe uma relação causal e linear envolvendo esses dois termos e o desejo. Ou seja, a viabilidade do sujeito gendrado, a sua coerência enquanto tal, conforme a autora, sustenta-se numa matriz interpretativa que pressupõe uma continuidade entre genitália, o próprio gênero e prática sexual (*idem*, 2003), em que ter o sexo feminino é automaticamente lido como *uma menina*, a qual, por implicação, deve sentir desejo pelo sexo oposto, por *um menino*. A essa linearidade, Borba refere-se como uma

[...] natural, normal e inquestionável ligação linear e essencial entre sexo biológico, gênero, desejo sexual e subjetividade: vagina-mulher-fragilidade-emoção-passividade-submissão-maternidade-heterossexualidade; pênis-homem-coragem-racionalidade-agressividade-dominação-paternidade-heterossexualidade (2014, p. 446).

Conforme tal perspectiva, não se nega a materialidade do sexo nem a materialidade do gênero, bem como não se desconsidera o caráter cultural de ambos, o seu envolvimento em uma matriz de inteligibilidade. Há, por essa lógica, o entendimento de uma linguagem e uma materialidade que não se opõem, já que se admite tanto uma materialidade da linguagem, em que esta aparece apenas pela sua marca material, quanto uma matéria corporal dependente de uma matriz de inteligibilidade; tanto uma materialidade corpórea que impulsiona a significação, quanto um efeito discursivo nas formas de materialização. Como aponta Butler (2020), não sendo opostas, também não são redutíveis entre si: mantêm uma relação de interdependência.

Retomando-se a questão inicial, se não há um determinismo biológico do sexo, acredita-se também que entre linguagem e materialidade há uma relação bem mais complexa do que a sobredeterminação da primeira sobre a segunda. Mesmo que seja redundante, reafirma-se que a perspectiva aqui adotada considera, sim, a ideia da produção discursiva das coisas, não compreendendo sua função simplesmente descritiva, embora também entenda, a partir desta autora, que é pela repetição histórica e material que as identidades de gênero são supostamente fixadas pelas representações.

É nessa circunstância que se recorre à noção de performatividade de Butler (2020), que permite pensar o gênero enquanto linguagem, como socialmente construído – embora numa perspectiva insistentemente não essencialista –, apenas na medida em que é reiteradamente citado e reproduzido enquanto norma. Para ela, tal processo consiste em enunciados que, pelo poder que os atravessa, produzem aquilo que enunciam e efetivam uma cadeia de eventos. Dizer que o bebê que está para nascer, ao ser capaz de identificar o seu sexo, por exemplo, é uma menina implica uma série de acontecimentos que, de certa forma, vão sempre retornar a tal constatação e reproduzi-la.

Segundo essa filósofa, a performatividade caracteriza-se por dois movimentos: a reiteração e a citacionalidade. Isto é, não há um ato isolado que possa garantir o efeito da norma, nem mesmo um sujeito poderoso que possa, por si, impô-la, mas, sim, uma prática repetitiva desse discurso – ou dessa representação –, o qual vai sempre sendo sempre sendo reevocado, recitado, de modo que sua lei se efetive. Desse modo, o gênero entra como esse ato performativo, que se cita repetidamente, encontrando nesse processo reiterativo a sua autoridade, a sua força em produzir aquilo que pressupõe representar ou denominar.

Voltando-se ao exemplo trazido logo acima, levantado pela autora, quando se constatou que era uma menina, isso em meio a uma rede práticas que legitimam esse ato, tal interpelação engatilhou todo um processo de assunção de um modo de ser feminino, em que a força regulatória dessa denominação conduz “[...] a formação de uma feminilidade interpretada

corporalmente [...]” (*ibidem*, p. 384). Desse modo, para que sua viabilidade enquanto sujeito se mantenha, é preciso sempre performar essa atribuição – citá-la e repeti-la – segundo os limites normativos da inteligibilidade do gênero, estes que, conforme foi dito, configuram-se nas fronteiras binárias e lineares entre pênis/homem/masculino/heterossexual e vagina/mulher/feminina/heterossexual.

Uma vez que se trata de uma repetição e uma citação, há sempre a possibilidade de, como já foi mencionado mais acima, a norma de gênero fracassar em conter os limites que fixa. Na verdade, a cada reafirmação que se faz dela, ocorre, em certa medida, um deslocamento, pois nunca é possível reproduzi-la exatamente da mesma maneira como ela pretende estabelecer. Além disso, se essa norma precisa sempre ser performada para se manter normativa, tendo em vista que é nesse processo mesmo que ela se produz enquanto tal, é porque é histórica, e o seu poder se sustenta justamente pela negação dessa condição de historicidade, de sempre admitir uma descontinuidade. Nos termos da autora, a prática performativa

[...] pela qual ocorre a generificação, a corporificação de normas, é uma prática obrigatória, uma produção forçada, mas não por isso totalmente determinante. Na medida em que o gênero é uma atribuição, trata-se de uma atribuição que nunca é plenamente mantida de acordo com a expectativa, já que as pessoas a quem essas atribuições se dirigem nunca habitam completamente o ideal a que são obrigados a se assemelhar. (*ibidem*, p. 382).

E é nesse permanente deslocamento que inevitavelmente ocorre pelo caráter histórico do gênero, nessa representação que sempre erra em representar, em fixar as possibilidades instáveis, complexas e abertas de vivências por meio de identidades viáveis de gênero, que a autora visualiza um potencial político, através de uma prática subversiva da norma. Havendo sempre no ato performativo uma agência do sujeito, em que ela abriga a dinâmica de este ser duplamente habilitado pelo significante da identidade e obrigado a reproduzi-lo, repousa na performatividade uma contingência, uma indeterminação, e, por isso, uma abertura para a resignificação dessa lei. Em suas palavras: “[...] a questão de subversão, de *aproveitar-se da debilidade na norma*, torna-se uma questão de habitar as práticas de sua rearticulação” (*ibidem*, p. 392).

Essa politização não se trata, entretanto, de uma pluralização de categorias identitárias admitidas no domínio da inteligibilidade cultural, ainda que se reconheça nisso uma maneira de reafirmação dentro do modelo liberal de Estado. Em vez disso, o que se coloca em foco é o movimento democratizador de se colocarem as dinâmicas de exclusão envolvidas na definição das identidades – em sua representação – sob constante crítica e de se visualizarem as

complexas inter-relações entre os grupos subalternizados, de modo haja uma maior união política entre eles.



## **QUINTO CAPÍTULO – A INFÂNCIA NA SOCIEDADE DA MÍDIA E DO CONSUMO**

## 5.1 As fronteiras históricas da infância

Assim como o gênero, as divisões etárias que marcam os estágios de vida dos sujeitos são construídas histórica, cultural e socialmente. Como propõe Ariès (1979), ainda que a noção de fases da vida tenha sido fruto de um processo desenrolado desde antes do momento moderno – como nas pseudociências, durante a Idade Média, em que se buscava entendê-la a partir das relações de correspondência entre os fenômenos da natureza –, pode-se estimar que foi a partir do século XVI que a idade, tal como é tida hoje, ao passo em que o nascimento passou a ser datado, marcado numericamente, nos documentos de registro pessoal, principiou a tornar-se relevante para a vida social no Ocidente. É, então, em meio à Modernidade, em seu rigor e exatidão, que as fronteiras de periodização do indivíduo entre seu nascimento e a morte definem-se de modo mais preciso, partindo de grupos religiosos e das classes escolarizadas.

A infância, por sua vez, situa-se nessa historicidade sociocultural em constante mudança. Segundo Momo e Costa (2010), os “[...] sujeitos humanos em seus anos iniciais de vida têm sido objeto de variados discursos, com distintos propósitos, que atribuem significados aos modos de ser e viver esse período de existência” (p. 967). Não há, portanto, um sentido estático e essencial do que seja esse sujeito infantil, mas uma história, uma materialidade, de processos de significação que o produziram como tal.

Ao tratar de todo o percurso implicado nas circunstâncias que possibilitaram o aparecimento da infância como grupo social específico e de importância, ainda que numa ótica também um tanto centrada no Ocidente, Postman (2011) relata como os limites atribuídos às categorias etárias distintas foram sendo (re)definidos ao longo do tempo. Conforme o autor, na Antiguidade, por exemplo, ainda que nem os gregos nem os romanos possuíssem uma ideia precisa de criança – e nem, por outro lado, de adulto –, os primeiros, ao terem fundado escolas voltadas para a formação de jovens, proporcionaram uma noção incipiente desse conceito, e os segundos, com as ideias defendidas por Quintiliano sobre a preservação dos pequenos em relação ao mundo adulto e com a primeira lei de infanticídio que se conhece, promoveram sua ampliação.

Já na Idade Média, como a escrita e a leitura eram monopólio da Igreja Católica na Europa, as informações gerais eram trocadas entre as pessoas, basicamente, na modalidade oral. Desse modo, era possível ao indivíduo em seu início de vida, uma vez que era comum apropriar-se da fala em torno dos sete anos de idade, acessar os conteúdos das conversas do mundo sem que houvesse uma limitação etária muito bem estabelecida. Ou seja, a cultura mais ampla, os comportamentos e os saberes veiculados na oralidade, que formava os sujeitos mais velhos

também formava os mais novos: compartilhando-se um mesmo universo cultural, intensificava-se, com isso, a indefinição entre vida adulta e infância nessa época.

Foi apenas com a invenção da prensa tipográfica na Europa do século XV e sua gradual expansão do decorrer da Modernidade, de acordo com esse autor, que as comunicações foram sendo incorporadas na forma escrita pela mídia impressa e que, por isso, para acessá-las, passou a ser necessário um procedimento preparatório para o desenvolvimento das habilidades de ler e escrever. É nesse contexto que aparecem as instituições escolares como mediadoras entre crianças e adultos. Consequentemente, estas, para interagirem com as informações registradas em jornais, livros, revistas etc., cada vez mais consolidadas, deveriam, antes, ser escolarizadas. Dessa forma, com a progressiva ampliação da educação para a população europeia como um todo, ao mesmo tempo em que foram sendo estabelecidas fronteiras culturais entre os sujeitos pré-escolares e aqueles já apropriados da leitura e da escrita, foram sendo delineadas barreiras de idade entre os domínios infantil e adulto.

É, em suma, como consequência dos processos comunicativos e culturais, tal como se infere da perspectiva de Postman (2011), que a infância emerge e produz-se como tal, assim como é passível de desaparecimento e indefinição históricos. Nesse sentido, Momo e Costa (2010) descrevem esse período da vida como uma invenção, discursivamente produzida, atrelada a um projeto social de modernização.

## 5.2 As imagens da infância

Esse processo de invenção, no entanto, não produziu um sujeito infantil único ou estritamente moderno. Sarmiento (2007) explica que as sociedades ocidentais modernas delinearam diferentes formas de interpretar a infância, estas que não se reduzem respectiva e exclusivamente a determinadas fases da história, como se obedecessem a uma lógica linear de superação umas das outras, mas, embora “[...] dominantes num ou noutro momento histórico considerado, coexistem e sobrepõem-se, por vezes de forma tensa, outras vezes de modo sincrético” (p. 30), gerando efeitos concretos nos modos de ser infantis.

Dentre essas imagens emergentes durante a Modernidade, o autor aponta, em primeiro lugar, aquela que diz respeito à noção de *criança má*, assentada na ideia de Thomas Hobbes de que a natureza humana é essencialmente ruim e deve ser controlada pela norma. Em segundo lugar, pontua-se a concepção de *criança inocente*, pura, bela e bondosa do romantismo de Jean Jacques Rousseau, que entende que a natureza do ser humano é boa e, por isso, deve ser

preservada ao máximo pela sociedade. Há, também, a *criança imanente*, baseada na perspectiva de John Locke de que o indivíduo nasce como uma folha em branco, devendo ser moldado em função da manutenção da coesão do todo social. Outra imagem levantada é da *criança naturalmente desenvolvida*, inspirada no pensamento de Jean Piaget de que o sujeito infantil se desenvolve naturalmente por etapas, que se segue, por fim, na ordem de proposição do autor, pela noção de *criança inconsciente* de Freud, em que esta é compreendida como o mero prenúncio da fase adulta.

Se é possível afirmar que o aparecimento da infância esteve ligado a como os meios e modos de comunicação e informação efetivaram-se historicamente, é impossível não se perguntar, diante do crescimento ilimitado de possibilidades tecnológicas voltadas para facilitar e ampliar esses processos, sobre os impactos dessa nova realidade na fixação dos limites históricos que circunscrevem o sujeito infantil no século XXI. Ainda que tais imagens, como o autor acima citado bem destaca, permaneçam produzindo certos modos de ser criança, hoje chega-se a “[...] um estado da cultura – com implicações contundentes da mídia e do consumo – que se tem configurado diferentemente daquele da modernidade e produzido sujeitos distintos dos sujeitos modernos” (COSTA e MOMO, 2010, p. 968).

### **5.3 Infância na contemporaneidade ocidental**

#### **5.3.1 As sociedades ocidentais contemporâneas**

A passagem da Modernidade para os tempos que se estabeleceram da segunda metade do século XX até os dias atuais nas sociedades capitalistas do Ocidente é objeto da atenção de algumas autoras e alguns autores dedicados a compreender as mudanças fundamentais que se desenrolaram nesse processo, tanto em nível macro, na dimensão maior das relações sociais, quanto em nível micro, em seus impactos subjetivos. Dentre eles, Dardot e Laval (2016) entendem o contexto gerado a partir da crise internacional que se estabeleceu com o fim da Segunda Guerra Mundial como um propiciador do pensamento neoliberal, que, hoje, se instaura como novo paradigma global, ou, em seus termos, como nova razão-mundo. Essa reformulação fez-se sentir mais fortemente com uma série de políticas que, durante a década de 1980, passaram a ser implementadas com base na descrença na social-democracia e no modelo de Estado de bem-estar social, que vigoraram na Europa e nos Estados Unidos durante a primeira metade do século XX e que começariam a ser contestados diante dos efeitos críticos da guerra.

As promessas de progresso social e econômico advindas do casamento entre democracia e capitalismo, norteadoras do pensamento social-democrata, viam-se, agora, bastante improváveis, e, em meio a esse contexto, começou a se fortalecer uma racionalidade normativa apoiada no resgate de certos princípios do liberalismo clássico e que veio a instalar-se profunda e radicalmente na estruturação da sociedade ocidental. Desse modo, nessa nova modalidade do capitalismo, a lógica empresarial ultrapassa as fronteiras da vida social e o mercado concorrencial atravessa os limites de Estado-nação, de modo que os princípios liberais de competição e eficácia se tornam globais, capilarizando-se nos mais diversos âmbitos das relações humanas: nas escolas, no Estado, nos hospitais e nos próprios sujeitos e em seus modos de pensar, ser e viver socialmente.

Para Momo e Costa (2010), a grande mudança que caracteriza essa transição é o deslocamento do eixo estruturador do sistema capitalista da esfera da produção e para a esfera do consumo. Não que este não fosse uma prática importante no capitalismo de produção, mas, anteriormente ao que as autoras chamam de capitalismo tardio, consumia-se como qualquer outra atividade cotidiana. O que acontece nas sociedades de hoje é que o consumo – que no modelo industrial, conforme os autores citados no parágrafo acima, mantinha uma relação equilibrada com a produção, de modo que o trabalho era compensado pelo acúmulo de bens para o bem-estar – converteu-se em consumismo, transformou-se, ele mesmo, no centro da atividade laboral.

Além disso, as sociedades do século XXI estão marcadas por uma dinâmica globalizante, proporcionada pela ilimitada expansão e pluralização das tecnologias de intercâmbio de pessoas, mercadorias, informações etc., que veio a dimensionar a esfera do consumo a um nível mundial. Consequentemente, as relações de espaço-tempo que, hoje, se estabelecem são profundamente impactadas por um cenário caracterizado por:

Novas possibilidades de transporte, múltiplos meios de comunicação de massa, o surgimento das tecnologias digitais, da internet e dos telefones celulares, a possibilidade de produção de uma infinidade de produtos e de sua disseminação em escala global, a propagação mundial de logos e marcas, a criação dos templos de consumo – os *shopping centers* –, o vertiginoso volume de informações, o excesso de imagens que passam por nós (e pelas quais passamos: *outdoors*, revistas, televisão, internet, livros, imagens digitais etc.), a efemeridade de bens materiais e culturais e a demasiada oferta de bens e serviços de consumo [...] (MOMO, 2015, p. 94).

Essa conjuntura engloba, portanto, condições culturais bem diferentes daquelas que caracterizavam o mundo ocidental moderno. A essa dimensão cultural do capitalismo que começou a se configurar com o Pós-Guerra, qualificada por aspectos tais como consumo,

espetáculo, visibilidades, efemeridade, mídia, tecnologias, as autoras Momo e Costa (2010) nomeiam de pós-modernidade. Com essa denominação, elas compreendem que esse novo paradigma acarretou novos modos de significar e de viver a vida social, conformando sujeitos tipicamente pós-modernos.

De igual modo, Dardot e Laval (2016), também preocupados com os processos de subjetivação no neoliberalismo, apontam para a configuração de uma nova subjetividade, diferente daquela que caracterizava as sociedades ocidentais do capitalismo fordista: uma subjetividade propriamente neoliberal. Para eles, esta é produto de um dispositivo de poder que opera, segundo um conjunto de estratégias disciplinares e normativas, sobre os modos de ser das pessoas no contexto ocidental contemporâneo.

### **5.3.2 O sujeito do neoliberalismo e da pós-modernidade**

O insaciável desejar e a incansável procura por prazer são fatores que tanto Dardot e Laval (2016) como Momo e Costa (2010) identificam como marcas dos modos contemporâneos de ser. Para os primeiros, o mecanismo de subjetivação neoliberal, ou seja, esse movimento de disseminação da racionalidade empresarial nos mais diferentes âmbitos das relações humanas, o chamado dispositivo desempenho/gozo, funciona por uma lógica que implica a fruição máxima a um esforço máximo, de modo que, dessa relação, se estabeleça o que eles denominam mais-gozar, um prazer excedente. Nesse sentido, o lugar do desejo e da busca constante do gozo nessa dinâmica normativa é o de princípio mobilizador, que deve ser, portanto, contínua e excessivamente estimulado pelos diversos aparatos midiáticos – como a publicidade, os programas de TV, a *Internet*, as revistas, os jornais etc. – para que, desse modo, o dispositivo permaneça atuante.

Tal maquinaria neoliberal, conforme sugerem os dois autores, em seu processo capilar e dominante dos princípios de concorrência e eficácia, faz coincidir projeto pessoal com projeto empresarial e aspiração individual com objetivo da empresa. Dessa maneira, produz-se um sujeito que deve ser, em todos os domínios de sua vida, uma empresa de si, e que deve assumir os riscos da concorrência generalizada em prol da realização de seus desejos e trabalhar ativa e exaustivamente em si mesmo, buscando o aperfeiçoamento de seu desempenho e de seus resultados numa contínua e indelével autoformação.

Já aquelas autoras compreendem “[...] o tenso estado de incompletude e de constante desejar em que nos encontramos [...]” (MOMO e COSTA, 2010, p. 970) como característico

dessa normativa cultural da mídia e do consumismo que conduz o capitalismo no presente século. Nesse contexto, o sujeito ideal das sociedades pós-modernas é o consumidor. Disso decorre que as práticas educativas nessa parte do mundo atual não mais formam para a produção na fábrica ou para a defesa nacional no exército, como acontecia na Modernidade, mas para o consumo. Sob essa ótica, fazer-se sujeito é, pois, adentrar o universo dos produtos presentes nos espaços midiáticos e consumi-los.

Um outro aspecto das subjetividades contemporâneas, com o qual esses teóricos também parecem concordar, é a noção de que o sujeito – no neoliberalismo ou na pós-modernidade respectivamente –, ao mesmo tempo em que é empresa de si – para os dois autores – ou consumidor – para as duas autoras –, é também mercadoria. Como explicam os primeiros, na tecnologia neoliberal, o governo das sociedades confunde-se com o governo de si e, nesse sentido, sendo a empresa esse autogoverno, o sujeito torna-se também um produto mercantil.

Em terceiro lugar, o modo pós-moderno ou neoliberal de ser envolve-se num movimento de rompimento das barreiras estruturantes da sociedade. Conforme Momo e Costa (2010), verifica-se um apagamento das fronteiras de geração, gênero e classe social, e, na perspectiva trazida pelos dois outros autores, em que se faz alusão ao debate psicanalítico sobre o sujeito do neoliberalismo, ocorre que as instituições, responsáveis pela atribuição de posições, pela imposição de limitações, pela estabilização das relações sociais e pela definição de identidades, paradoxalmente, na medida em que importam as regras do funcionamento empresarial, “[...] são cada vez mais regidas por um *princípio de superação contínua dos limites*, um princípio que a neogestão tem o encargo de pôr em prática” (DARDOT e LAVAL, 2016, p. 362).

Com efeito, o indivíduo contemporâneo parece estar sendo conduzido, como se deduz do conjunto das duas obras citadas, a uma subjetividade instável, volátil, flexível, maleável, em constante remodelação, efêmera, cambiante, desapegada, em busca de uma fantasia de onipotência e de gozo total. No entanto, ao mesmo tempo em que se concretizam esses efeitos subjetivos, como destacam Dardot e Laval (2016), esse mecanismo, sob os argumentos da máxima fruição, do sucesso pessoal e da livre escolha, por outro lado, lança mão de uma série de técnicas de hierarquização, avaliação, vigilância, controle e autocontrole também sem fronteiras, constituindo-se num dispositivo de poder e normatização descentralizado, amplo e contínuo em que a lógica concorrencial é lei.

### **5.3.3 A infância no capitalismo pós-moderno**

Quais seriam então os impactos dessa nova razão-mundo ou da pós-modernidade, implicadas na produção de certos tipos de sujeitos, para os modos de ser criança nos dias de hoje? Se a infância moderna foi constituída em meio à expansão da mídia impressa como efeito das barreiras que se construíram entre aqueles que sabiam ler, e que, portanto, tinham acesso à cultura letrada, e aqueles não sabiam ler, e que, para tanto, precisavam passar por um processo preparatório, este que se configura na escolarização, a subjetividade infantil do século XXI é produto também das formas culturais e interculturais da vida contemporânea. A criança pós-moderna é, portanto, constituída na e pela lógica cultural da mídia e do consumo, como reafirmam Momo e Costa (2010).

Desse modo, o caráter ambivalente, efêmero, descartável, individualista, visível, superficial, instável e provisório – usando os termos dessas autoras – da dimensão cultural do capitalismo tardio é vivido pela infância e está materializado em seus modos de ser. São sujeitos que “[...] procuram de modo incansável se inscrever na cultura globalmente reconhecida e fazer parte de uma comunidade de consumidores de artefatos em voga na mídia do momento [...]” (*ibidem*, p. 696), assumindo, nesse processo, um aspecto permanentemente cambiante, conformando-se corporalmente ao universo imagético e ultrapassando limites etários, de gênero e de classe. Em resumo, a criança pós-moderna é um corpo-espetáculo mutante e sem fronteiras.

Em primeiro lugar, ela é mutante porque vive a dinâmica efêmera, instantânea, rapidamente saturável, simultânea e de constante mobilidade que marca os produtos que circulam na mídia e no mercado, estes que são tidos como artefatos culturais, na medida em que são objetos enredados em significações e, portanto, na produção de subjetividades. Logo, o constante estado de agitação, de inquietude, de emissão de ruídos e de envolvimento em várias atividades simultaneamente, e que são rapidamente esquecidas, em que se encontram esses sujeitos mutantes, é também característico de um cenário cultural mais amplo, presente, por exemplo, no modo como a programação televisiva se transmite e é assistida: com “[...] imagens em movimento, ritmo acelerado e ausência de silêncio” (*ibidem*, p. 973), bem como a prática de navegar por vários canais quase que ao mesmo tempo, o que leva a uma saturação de informações.

A esse fenômeno, atribui-se, a partir de Sarlo (2000), o nome de estado de televisão, o que Momo e Costa (*op. cit.*) exemplificam como: fazer menção constante aos programas televisionados nas conversas do dia-a-dia; brincar com os produtos anunciados na tela; performar as novidades musicais que circulam nesse espaço; incorporar o vocabulário e o comportamento dos personagens que se apresentam na mídia; e, ao mesmo tempo, – uma vez que esses artefatos midiáticos são continuamente renovados – descartar, substituir e, portanto,



mudar constantemente esses assuntos, brinquedos, interesses, formar de falar, comportar-se, vestir-se etc. É através dessa televisibilidade constitutiva que as crianças se tornam pertencentes dentro de uma cultura global, que se apropriam de “[...] uma certa ‘gramática’ da cultura tecnológica que empregam para pensar e viver” (*ibidem*, p. 976).

Um segundo aspecto é o corpo infantil espetacularizado. Segundo Momo e Costa (2010), as sociedades do consumo e da mídia são, também, sociedades do espetáculo. Isto é, o mundo pós-moderno liga-se fortemente a uma cultura de imagens e visualidades, de forma que existe nele um imperativo cultural de visibilidade que mobiliza o íntimo subjetivo, o seu desejo. É através de uma relação de consumo que os sujeitos interagem com esse universo visual: na medida em que consomem imagens – representações e sentidos –, constituem suas identidades, seus corpos, suas subjetividades. Nesse sentido, as crianças conformam sua corporeidade em relação ao meio imagético propagado pelas mídias, de modo elas próprias convertam-se num corpo-imagem, igualmente consumíveis, visíveis e desejáveis. Uma vez, portanto, que a lógica visual, midiática e consumista é efêmera, o corpo-espetáculo infantil remodela-se constantemente em função desse movimento de rápida mudança.

Além disso, como mostram as autoras, para a infância, a escola, assim como os diferentes recursos de comunicação visual de que usufrui, assume um lugar privilegiado de obtenção de evidência diante do variado público que comporta. Ao mesmo tempo, aparece como um espaço estratégico para que grandes empresas e seus projetos adquiram visibilidade. Desse modo, os sujeitos infantis, ao corporificarem ícones em voga no mercado midiático, tornam-se também veículos para que os interesses empresariais adentrem o ambiente escolar.

Por fim, além de incansáveis mutantes e corpos-espetáculo, as crianças da pós-modernidade são também profundamente produzidas em meio a uma sociedade de esfacelamento de limites culturais. Para Momo e Costa (2010), se a Modernidade se caracterizou pela organização do mundo em categorias e fronteiras muito bem definidas, no século XXI, observa-se um enfraquecimento dessas linhas de diferenciação, classificação e separação no ordenamento da realidade.

A infância, por sua vez, vive essa dinâmica de modo que “[...] se instala na ambivalência – na medida em que é polivalente, plurifacetada –, minando o pensamento binário do ‘isto ou aquilo’ e podendo ser isto, aquilo e mais aquele outro...” (*ibidem*, p. 983). Nessas circunstâncias, a criança pós-moderna vê-se atravessada de borramentos de classe social, uma vez que a busca pelo prazer através do consumo, de acordo com essas autoras, atinge sujeitos de diferentes posições na hierarquia social, de modo que as crianças pobres, mesmo com falta de recursos, recorrem a maneiras alternativas de se fazerem participantes na cultura capitalista global, como

o compartilhamento de produtos, a compra de versões mais baratas das mercadorias originais, o uso de artefatos descartados pelas crianças mais ricas, reutilização de objetos de casa ou da escola etc. Nessa perspectiva, excluem-se aqueles sujeitos que não encontram maneiras de inserção no mundo do consumo e da mídia.

Ademais, se por um lado o mercado infantil apropria-se das diferenças de gênero e as perpetua, oferecendo produtos implicados em identidades femininas ou masculinas respectivamente, verificam-se também indícios de um consumo menos distinto entre meninos e meninas, de modo que se pode sugerir, de certa forma, uma fragilização dos muros da feminilidade e da masculinidade. Nos termos das autoras, o que ocorre é que:

[...] as infinitas possibilidades de consumo que o mundo contemporâneo oferece começam a promover a utilização de artefatos que eram usualmente associados a um gênero – anéis para meninas, por exemplo – pelo gênero oposto – no caso, meninos com anéis, brincos, cabelos pintados etc. (*ibidem*, p. 986).

E, enfim, como um terceiro efeito desse fenômeno pós-moderno para a infância, atenuam-se as divisões entre as etapas da vida. A sexualização de meninas novas na mídia, a diferenciação cada vez menor entre leis específicas a crianças e adultos respectivamente e a redução da oferta de vestimentas propriamente infantis são acontecimentos que, conforme Postman (2011), indicam o que ele entende como um processo de desaparecimento da infância. Para o autor, diante da expansão das novas tecnologias da comunicação, em formato audiovisual e de alcance massificado, em especial a televisão, como não se requer uma complexidade psíquica nem uma instrução prévia para o entendimento das informações veiculadas através delas, como ocorria em relação à inserção na cultura escrita nas sociedades ocidentais modernas, os segredos da vida adulta aparecem de forma amplamente acessível às crianças, de modo que abrandam-se as fronteiras entre os domínios adulto e infantil e que este se encontra, com efeito, cada vez mais esmaecido, tal como fora em outros momentos da história.

Nesse contexto, o desejo de consumo e de fruição dos prazeres por este proporcionados, impulsionado pela mídia televisiva, passa a interpelar os sujeitos sem necessárias limitações de ordem econômica, física, intelectual ou criativa. Dessa maneira, revelam-se

[...] às crianças, na mais tenra idade, as alegrias do consumismo, o contentamento decorrente de comprar quase tudo de – de cera para assoalho a automóveis. [...] Aos três anos nossas crianças já foram apresentadas a essas motivações, pois a televisão convida todo mundo a comprar delas (*ibidem*, p. 110-111).

Do ponto de vista de Momo e Costa (2010), a tenuidade das barreiras geracionais, enquanto produtos de práticas e significados, é marca de um contexto em que não há certezas sobre o que caracteriza propriamente cada grupo etário. A infância pós-moderna consome artefatos utilizados pelo mundo adulto e vice-versa, bem como compartilham muitas vezes de um mesmo universo linguístico, e o culto à juventude também configura suas subjetividades e seus corpos de modo que tanto as pessoas adultas quanto as crianças parecem recorrer a meios diversos de metamorfosearem-se em jovens, tudo isso parece compor as cenas de um processo de homogeneização cultural promovido pela mídia e pelo consumo – ainda que se reconheça o apoderamento das diferenças por parte do mercado como estratégia de estímulo ao consumismo.

Sendo, portanto, no século atual, praticamente impossível falar de uma identidade infantil que possa estar contida em uma categoria estável, que a esgote e a contemple em sua suposta essência, reitera-se, aqui, a noção de um sujeito infantil que é produto de processos históricos, culturais e sociais. Na tentativa de caracterizar quem são essas crianças pós-modernas, essas duas citadas escrevem: “[...] insondáveis, múltiplas, instáveis, paradoxais, selvagens, incontroláveis, enigmáticas” (*ibidem*, p. 989).

**SEXTO CAPÍTULO – O CURRÍCULO E A PEDAGOGIA CULTURAL DA  
TELENOVELA**

## 6.1 A emergência da telenovela e o contexto brasileiro

É nas décadas de 1950 e 1960, como indica Borelli (2001), que a telenovela começa a consolidar-se na programação televisiva brasileira. Nesse momento, no entanto, havia limites pouco definidos que a estabelecessem enquanto formato específico. Como marca disso, o movimento de sua emergência foi bastante permeado de influências de outras linguagens, tais como a do cinema, do rádio, da literatura e do teatro: herdou-se o melodrama – advindo do folhetim e da radionovela, por exemplo – como eixo central da narrativa, que chegava a assumir caráter de dramalhão; e, como não havia um quadro de profissionais especializado e distribuído diferencialmente em tarefas específicas da produção novelística televisiva – à época, basicamente artesanal –, incorporaram-se agentes oriundos desses outros ramos.

Dentre as diferentes áreas que se atravessavam nesse processo, Martín-Barbero (2002) dá atenção especial à presença da literatura. Referindo-se ao contexto latinoamericano, o autor sugere que, em um primeiro momento, o campo literário enxergava na teledramaturgia um meio de se expandir por meio do formato televisivo. Nesse contexto, identifica-se na telenovela um caráter meramente instrumental, cuja tarefa era basicamente a de transmitir mais amplamente em imagens o texto literário, de modo que a qualidade do produto novelístico televisivo era dada justamente em função da fidelidade à obra adaptada, na medida em que subordinasse sua estrutura narrativa a esta.

A partir dos anos de 1970, no entanto, a produção teledramatúrgica passa por uma tecnologização, uma especialização, e, portanto, um maior fortalecimento, diante do crescimento do setor de telecomunicação. Em meio a isso, conforme Borelli (2001), câmeras leves e, portanto, mais facilmente carregáveis e transportáveis são fabricadas, possibilitando uma ampliação dos cenários e um maior realismo à trama; o videoteipe aparece como um recurso que permite tanto o arquivamento da gravação quanto um maior ordenamento do processo produtivo; a qualificação profissional para o formato específico da telenovela torna-se um objeto de preocupação e investimento, bem como a distribuição desse pessoal em setores específicos das etapas de produção; as imagens passam a ser transmitidas em cor, de modo que se impacta a maneira de pensar o jogo de ambientação, luz e vestimenta; e a possibilidade de alcance massificado é introduzida, de modo que, em determinados canais de televisão, a teledramaturgia estendia-se por todo o território nacional.

Além disso, sua própria lógica narrativa sofre alterações, incorporando ao eixo melodramático novos temas, bem como outros territórios de ficcionalidade, para usar a noção empregada pela autora. Quanto à questão temática, chama-se atenção para um enfoque mais

realista, em que se abordam: a realidade sócio-histórica do país, os problemas da família, questões socioculturais e políticas do contexto etc. O projeto que se articulava a essas chamadas “[...] ‘novelas verdade’, que veiculam um cotidiano que se propõe crítico por estar mais próximo da vida ‘real’ e por pretender desvendar o que estaria ideologicamente camuflado na percepção dos receptores” (*ibidem*, p. 33), esteve associado aos impactos das teorias críticas, comprometidas politicamente com o questionamento ao modelo moderno de sociedade, no ramo da teledramaturgia. Quanto à segunda mudança, a autora destaca como o fio melodramático da estrutura telenovelística, ainda que tenha permanecido hegemônico, passou a conviver com elementos de outros domínios ficcionais, como o policial, o erótico, o fantástico e o cômico.

Ao mesmo tempo, nessa década, percebe-se entre novela televisiva e literatura um tensionamento em sua relação: infidelidades, como Martín-Barbero (2002) o qualifica, quanto à subordinação da primeira à narrativa literária, ligadas ao processo de folhetinização do relato, que, influenciado pelas produções seriais norte-americanas de longa duração, acabou por aproximar a teledramaturgia à estética cinematográfica, e ao desenvolvimento de técnicas e procedimentos próprios da telenovela, que possibilitou a esta delinear, já nos anos 80, uma narrativa relativamente autônoma, porém híbrida, desprendendo-se, assim, do modelo estritamente literário. De tal hibridismo que, no século XXI, conforma a linguagem desse produto cultural nos países latino-americanos, bem como de outros elementos que a caracterizam, tratar-se-á logo a seguir.

## **6.2 A estrutura narrativa da telenovela: relações entre linguagem e cotidiano**

A telenovela é um produto midiático – e, portanto, cultural – caracterizado como melodrama de televisão e dispõe de procedimentos específicos de elaboração, que incluem as técnicas de atuação, figurino, cenário, direção, iluminação, sonoplastia, etc., como enumera Borelli (2001), assim como a organização serial, durável e de transmissão diária, apontada por Motter (2000-2001). Em sua materialidade, historicamente definida, ela se constitui pelo entrecruzamento: da estrutura audiovisual televisiva com aspectos de gêneros melodramáticos que a precederam – como o folhetim e a radionovela –, da lógica do mercado e das tecnologias de comunicação de massa com elementos das culturas populares – como contos, lendas e a literatura de cordel, no caso brasileiro –, especialmente os da tradição oral, e das posições de autor, telespectador e personagem (MARTÍN-BARBERO, 2002); de territórios de

ficcionalidade, como se mencionou logo acima (BORELLI, 2001); de diferentes textos e de “[...] tendências, traços, marcas e influências diversas” (MOTTER, 2000-2001, p. 75); etc.

Enfim, a telenovela é marcada, primordialmente, por um caráter híbrido – para retomar o termo proposto por aquele autor –, através do qual se confundem relato e vida, linguagem e cotidiano, ficção e realidade, de modo que se estabelecem, nesse contexto, processos de identificação e reconhecimento do público com aquilo a que assiste, isto que é nutrido, também, das vivências de seus telespectadores. Martín-Barbero (2002) propõe-se a tratar precisamente desse aspecto, não só na novela de televisão, mas na narrativa melodramática em geral, que é, como já foi dito, a espinha dorsal desse produto midiático. Segundo ele, na América Latina,

[...] el melodrama ha resultado siendo más que un género dramático, una matriz cultural que alimenta el reconocimiento popular en la cultura de masa, territorio clave para estudiar la no-simultaneidad de lo contemporáneo como clave de los mestizajes de que estamos hechos. Porque [...] en el melodrama está todo revuelto: las estructuras sociales y las del sentimiento, mucho de lo que somos – machistas, fatalistas, supersticiosos – y de lo que soñamos ser, la nostalgia y la rabia (p. 32).

Situando, portanto, a teledramaturgia no campo desse encontro entre narrativa, cotidiano e identidade, o autor (1997/2002) descreve os mecanismos pelos quais ela o efetiva. Em primeiro lugar, o desenrolar da história em capítulos diariamente exibidos que perduram ao longo do tempo, ou seja, sua fragmentação, serialidade e durabilidade – que conduziam o fio melodramático já desde o folhetim –, permite à telenovela acompanhar o movimento da vida dia após dia, confundindo-se com ele, e, através de uma estética de redundância, repetição e suspense, capturar os sujeitos que a ela assistem e inserir-se em sua rotina. Em segundo lugar, tal fusão ocorre pela importação da lógica, oriunda da radionovela, do *contar a*, caracterizada por uma “[...] linguagem voltada para fora de si própria [...], quebrando as leis da textualidade [...]” (*idem*, 1997, p. 182) e possibilitando que seja discutida entre as pessoas, recontada por elas, de modo que “[...] experiencia se incorpora al relato que narra las peripecias de la telenovela” (*idem*, 2002, p. 31).

Um terceiro aspecto tem a ver com a incompletude e a abertura da narrativa, isto é, com sua condição indefinida em relação ao tempo, pois não se predetermina o momento em que se encerrará, e flexível quanto à incorporação, à sua trama, de acontecimentos externos contemporâneos a quando é transmitida. Além disso, o próprio recurso do relato primordial – assimilado, agora, pelo formato da televisão –, descrito pelo autor como uma narração rigidamente codificada que se assenta numa ótica vertical e numa divisão binária entre protagonistas e vilões, envolve o telespectador na medida em que o incentiva a tomar uma posição entre o bem e o mal. E, por último, vale destacar a apresentação de personagens que

aparecem como representações da audiência, somando-se a já citada negociação que se estabelece entre os papéis de autor, espectador e as figuras representadas, como um dos modos através dos quais as fronteiras com a vida se esmaecem, delineando-se, assim, processos constitutivos de identidades.

As considerações de Motter (2000-2001) possibilitam acrescentar a isso o caráter específico da telenovela brasileira em seus modos de vinculação com o cotidiano, na medida em que esta se conduz por uma linha melodramática que, ao mesmo tempo, se deixa permear por elementos da realidade presente conforme parâmetros estritos de plausibilidade. A autora destaca, ainda, a onipresença através da qual o discurso telenovelístico opera, “[...] em razão da generalidade que assume ao atravessar territórios, ignorar fronteiras, penetrar em guetos e superar as diferenças sociais, econômicas e culturais” (*ibidem*, p. 78), bem como a sua estruturação em histórias que são sucessivamente descartadas e atualizadas no desenvolvimento da trama, através de uma dinâmica na qual “[...] a última tende a diminuir a nitidez da anterior sugerindo superação e apagamento que as colocariam como produto de consumo imediato [...]” (p. 79).

Além desses fatores, outro aspecto que caracteriza esse artefato midiático é a intertextualidade, que o permite contemplar um público não só o de sua audiência direta e, por conseguinte, absorver os interesses distintos que se negociam entre diferentes setores da sociedade. Isso significa dizer que ele está emaranhado em uma rede de citações, que engloba revistas especializadas ou informativas, seções específicas de jornais, o rádio, programas televisivos outros – em forma de retrospectiva, sátira, mera ilustração etc. –, grupos que se incumbem de acompanhar os modos de representação circulados na mídia etc., de tal maneira que a telenovela se constitui um “[...] referente de amplo domínio público, que se constrói figurativamente, posto que sob a forma dramatizada” (*ibidem*, p. 78).

Para Motter (2000-2001), e talvez seja este o ponto-chave de seu argumento: esse artefato consiste, portanto, num dispositivo que opera através da construção de uma memória que é documento, uma vez que é registro dos processos sociais vivenciados pelo país, e que é coletivamente compartilhada, devido à amplitude que atingem os conhecimentos implicados nesse produto midiático. Ou seja, funciona “[...] como um produtor e uma fonte de armazenamento de dados do presente atuando na composição da memória coletiva como uma vertente de grande potência pelo seu poder de abrangência e reiteração” (*ibidem*, p. 81). Não só isso, a teledramaturgia, delineada por limites penetráveis pelo atual, de certa forma, permite também antecipá-lo, justamente porque define e explicita certos processos não tão facilmente



captáveis das vivências cotidianas e, desse modo, potencializa a consolidação destes na conjuntura mais ampla da sociedade.

Tal memória, cabe reforçar, não se esboça isoladamente pela telenovela, mas em meio a relações que esta estabelece com outras esferas, instituições, instâncias e produtos socioculturais que atuam na produção do cotidiano. Como diz Martín-Barbero, esse produto: “[...] habla menos desde su texto que desde el intertexto que forman sus lecturas” (2002, p. 31). O modo como ela é lida pelos seus espectadores no dia-a-dia pode ser suposto, de modo mais geral, com base no que Umberto Eco (1984) elabora em relação às múltiplas maneiras possíveis de interpretação que a informação transmitida pelas mídias de massa admite.

Segundo ele, o significado que esta adquire para cada um que é por ela interpelado, o impacto que tem na vida dessas pessoas, não é simplesmente determinado pelas instâncias que controlam os meios e conteúdos da comunicação. Na cadeia comunicativa, entre o emissor, ou a fonte, que transmite o sinal por meio do canal e o destinatário que recebe a mensagem, o que mais especialmente define a forma da leitura é o código empregado nessa dinâmica, este que diz respeito a parâmetros interpretativos pré-estabelecidos, ou seja, a “[...] um sistema de possibilidades prefixadas [...] com base [nos quais] estamos aptos a determinar se os elementos da mensagem são intencionais (desejados pela Fonte) ou consequência do Ruído” (*ibidem*, p. 168-169) que percorre o canal até o receptor. É ele, portanto, que vai permitir que emissores e destinatários estejam falando nos mesmos termos ou que se produza uma polissemia intencional.

Quanto se trata de comunicação de massa, de acordo com esse autor, sempre haverá, no entanto, tal ambiguidade, por mais que se pressuponha o contrário. Embora se caracterize por uma fonte centralizada, por outro lado, os destinatários estão amplamente difundidos ao redor do mundo, situando-se nos mais variados contextos socioeconômicos, geográficos e culturais. Desse modo, não há como prescrever completamente, através dos códigos de partida, aqueles que serão mobilizados no contexto da recepção e, portanto, a forma como a mensagem será interpretada por esses sujeitos. É nesse território caracterizado por modos divergentes de interpretação, em que não se pode controlar a maneira como será utilizada a informação emitida, em que a telenovela se situa.

Isso, entretanto, não significa, agora a partir de Fischer (2002), que não se possa capturar, desde o próprio produto televisivo, a imagem dos sujeitos a que se destina. Existem previsões que se fazem sobre esse público e que estão inscritas, de certa forma, na materialidade mesma do artefato, de modo que, no que Ellsworth (1997) chama de *mode of address* – modos de endereçamento –, se estabelece uma posição subjetiva que faz coincidir *social* e *pessoal*.

Com base nisso, Fischer (*op. cit.*) admite a pertinência de perguntar-se sobre como as instâncias de produção e emissão midiática antecipam os grupos que atingem ou que almejam atingir e sobre como elas realizam esse direcionamento. Poder-se-ia, portanto, “[...] apreender esses ‘modos de endereçamento’ na própria análise dos programas, porque o espectador está de alguma forma lá, foi projetado, imaginado pela tevê, e nessa medida ele existe” (*ibidem*, p. 90).

A trama de relações em que a novela televisiva está envolvida, a materialidade específica de sua linguagem e a vinculação que mantém com as identidades dos sujeitos, vale adiantar, configuram uma dinâmica formativa: articulam-se na composição de uma pedagogia própria da telenovela. Disso tratar-se-á na próxima subseção.

### **6.3 Pedagogia como cultura e cultura como pedagogia: o currículo cultural da telenovela**

Os Estudos Culturais, para tratar das relações entre educação e cultura, propõem um termo que possibilita entender a escola e as instâncias culturais (telenovela, publicidade, cinema, literatura, músicas, museus etc.), como cultural e pedagogicamente análogas: o de pedagogia cultural. Antes de trazer essa noção a partir do que discute Silva (1999), é importante referenciar o trabalho de Andrade e Costa (2017), que, através de uma revisão dos usos desse termo em estudos que abrangiam a relação entre educação e cultura, atribui a este a condição de invenção. Isto é, ele é fruto de sua historicidade, de sua construção mediante um processo histórico, não sendo, portanto, definível a partir de um conceito fixo, conclusivo, fechado, alheio às práticas humanas no espaço-tempo.

Tendo partido de tal premissa, situa-se, nesta dissertação, a pedagogia cultural enquanto aquilo que une, de um lado, a pedagogia como cultura – como prática e produto cultural – e, de outro, a cultura como pedagogia – como comprometida num processo formativo, pedagógico. Por meio dessa denominação, Silva (1999) propõe que os espaços da escola e da cultura se tornam equiparáveis justamente na medida em que operam, cada qual em suas formas e linguagens específicas, na formação de subjetividades e identidades, conforme um conjunto de saberes organizados que as constitui e que se define pelos jogos de poder e pelas lutas culturais.

Para tratar desse domínio de conhecimentos selecionados, classificados e sistematizados nas pedagogias culturais, o qual se imbrica em modos de ser, pensar, agir e viver, vale também considerar uma outra noção enunciada pelo autor. Para os EC, segundo ele, se a função de educar segundo determinados saberes não se restringe às instituições de ensino formal, a organização de um currículo também não é uma exclusividade delas. Desse modo, pode-se dizer

que as demais instâncias sociais – culturais por serem pedagógicas e pedagógicas por serem culturais – apresentam o que ele coloca como currículo cultural, assim entendido porque é artefato da cultura.

Dentro desse referencial investigativo, de acordo com o autor, em primeiro lugar, o artefato curricular em si é produto de processos históricos, de modo que é, assim como a pedagogia cultural, uma invenção. Ou seja: enquanto instituição, ele é fruto de uma construção social. E, em segundo lugar, os conhecimentos que nele se conformam, por sua vez, consistem também em sentidos construídos nas dinâmicas socioculturais – os quais, no caso da pesquisa aqui realizada, dizem respeito a representações – que se materializam em práticas sociais e, portanto, em determinados tipos de sujeito. É sob essa ótica que Silva (*op. cit.*), ao contextualizar o currículo tal como se consolidou historicamente, postula como sendo “[...] uma contingência social e histórica que faz com que [...] seja dividido em matérias ou disciplinas, que [...] se distribua sequencialmente em intervalos de tempo determinados, que [...] esteja organizado hierarquicamente” (p. 148), que algumas formas de conhecimento sejam apresentadas e outras ignoradas. Os EC, então, colocam em questão essa *natureza* – já que é inventada – e consideram um domínio de possibilidades curriculares e de saberes marginalizadas ou invisibilizadas.

Tratando-se de um produto cultural e, conseqüentemente, construído socialmente, o currículo, bem como o corpo de conhecimentos que se define através dele, é político, o que quer dizer que é “[...] um campo de luta em torno da significação e da identidade” (*ibidem*, p. 135). Isto é, tanto ele é objeto de interpretações divergentes e conflitantes, como os modos de existir por ele engendrados, através desses diferentes lugares de aprendizagem, estão implicados em disputas culturais, estas que permeiam as desiguais relações sociais. Logo, estando intimamente atrelado a relações de poder, ocorre que, nesse processo de formação de subjetividades e identidades, alguns discursos, com suas respectivas formas de representar os grupos culturais, acabam se fazendo hegemônicos em detrimento de outros. Em suma, o artefato curricular é tido como um objeto de saber, poder e ser.

Tal operação produtiva, entretanto, não é isoladamente efetivada por determinada pedagogia ou currículo cultural. Como essas instâncias, produtos e práticas da cultura não se dissociam do contexto histórico, sociocultural e político em que se inserem, configura-se toda uma rede entre elas, de modo que os efeitos formativos – pedagógicos – que elas geram a nível identitário e subjetivo são mobilizados precisamente através dos atravessamentos, das interpenetrações e das articulações entre os currículos culturais que as constituem. Nas palavras de Silva (*op. cit.*), essa dinâmica de permeabilidade entre as pedagogias culturais acusam um

cenário atual mais amplo, do qual é marca “[...] precisamente o apagamento das fronteiras entre instituições e esferas anteriormente consideradas como distintas e separadas. Revoluções nos sistemas de informação e comunicação, como a Internet, [...] tornam cada vez mais problemáticas as separações e distinções entre o conhecimento cotidiano, o conhecimento de massa e o conhecimento escolar” (*ibidem*, p. 141-142).

Apesar dos entrelaçamentos que se delineiam entre esses âmbitos, há um fator que torna o estatuto curricular e pedagógico das outras formas culturais particularmente distinto daquele que caracteriza a escola. Os programas televisivos, as obras literárias, os filmes, as propagandas etc., valendo-se dos:

[...] imensos recursos econômicos e tecnológicos que mobilizam, por seus objetivos – em geral – comerciais, [...] se apresentam, ao contrário do currículo acadêmico e escolar, de forma sedutora e irresistível. Elas apelam para a emoção e a fantasia, para o sonho e a imaginação: elas mobilizam uma economia afetiva que é tanto mais eficaz quanto mais é inconsciente (*ibidem*, p. 140).

É nesse contexto, portanto, que a telenovela está localizada para o âmbito específico desta pesquisa: enquanto um artefato que movimenta uma pedagogia cultural. Ela dispõe, mesmo que não assumidamente, de um papel pedagógico e político: ela ensina às pessoas que interpelam um conjunto de saberes ligados a maneiras de ser em sociedade, dentre eles representações de gênero. Tal currículo cultural telenovelístico, por sua vez, adaptado às propostas e formatos particulares desse produto midiático, não se constitui sozinho, mas entrecruza-se com outros currículos, de outras instâncias, práticas e produtos culturais, em uma teia interdiscursiva que produz identidades e subjetividades e que é produzida no jogo das relações e disputas sociais.

## **SÉTIMO CAPÍTULO – CAMINHO INVESTIGATIVO**

## 7.1 A pesquisa qualitativa

O caminho investigativo que aqui se percorre é caracterizado como um estudo de abordagem qualitativa inspirado nas redefinições que a pesquisa dessa natureza vivencia com a virada epistemológica, apontada por Melucci (2005), que se desencadeou a partir das décadas de 1960 e 1970, diante de todo um conjunto de processos sociais, intelectuais e institucionais que acabaram por redirecionar as formas de produzir conhecimento científico. Segundo esse autor, foram definidoras para tal mudança, em primeiro lugar, as dinâmicas sociais complexas de individualização e valorização da experiência cotidiana individual – acompanhadas e incentivadas por um movimento crescente do mercado e da consequente necessidade de contemplarem nichos específicos de consumo –, de culturalização da natureza e naturalização da cultura – uma vez que a ampla interferência humana tanto no meio biológico quanto no meio ecológico coloca em xeque os limites rígidos entre o cultural e o natural e fornece bases para que se fortaleça a concepção mesma de uma impossível separabilidade entre eles – e de diferenciação – que recaem sobre os aspectos “[...] culturais, territoriais e individuais [...]” (*ibidem*, p. 30) – que se desenvolviam na constituição das sociedades contemporâneas. Tudo isso, de uma forma outra, conduziu o fator qualitativo para o centro da configuração social e, com efeito, da atenção das investigações.

Acrescentam-se ainda, em segundo lugar, diversos estudos e tendências teóricas que se consolidaram em meio a esse contexto mais amplo, tais como a nova sociologia da ciência, a virada linguística, a hermenêutica, o construtivismo, os estudos de gênero, a etnometodologia, os Estudos Culturais etc., e mesmo, por fim, a introdução da sociologia aplicada, em especial a lógica da qualidade total – incorporada pelas empresas, que começavam a se preocupar com as percepções específicas dos consumidores sobre os produtos circulados em um mercado saturado –, no setor de publicidade e *marketing*, na mídia em geral, nas instituições públicas e administrativas.

Frente a esses processos, a esfera de produção de ciência se vê rodeada de uma conjuntura que lhe impõe uma nova forma de fazer pesquisa e de pensar os problemas sociais, tal que produz essa virada epistemológica. E, estando, como já foi dito, localizado nos efeitos dessa reestruturação da metodologia qualitativa, o estudo aqui realizado assim se caracteriza por compreender, a partir de Melucci (*op. cit.*) e Sassoon (*op. cit.*), primeiramente, a centralidade da linguagem, entendida como cultural, histórica e socialmente situada, produtora de sentidos nas relações humanas – hoje mediadas pelos meios de comunicação de massa – e caracterizada por uma variedade de códigos – verbais, sonoros, visuais, icônicos etc. Além

disso, também se assenta na problematização do carácter dualista da relação entre pesquisador e objeto, entendida, agora, como uma interdependência, em que o primeiro está posicionado socialmente em relação àquilo que estuda. Um outro aspecto levantado por esses autores é a cadeia interpretativa na qual o trabalho investigativo se envolve, constituindo uma complexa hermenêutica, que, no caso da pesquisa qualitativa sobre mídia, envolve a interpretação do investigador sobre a interpretação da realidade representada no artefato midiático, num movimento de atribuição de sentidos às atribuições de sentidos conforme critérios abertos. Por fim, o percurso metodológico aqui tomado insere-se na perspectiva de que os resultados apresentados consistem em narrativas construídas segundo um modelo retórico, em que o científico é um deles, e, desse modo, também em traduções “[...] do sentido produzido pelo interior de um certo sistema de relações para outro [...]” (MELUCCI, *op. cit.*, p. 34), isto é, da linguagem midiática da telenovela, neste caso específico, para a linguagem da ciência; estando aquele, portanto, orientado não pelo objetivo de revelar uma realidade factual e objetiva, mas pela busca de construção de um saber sobre um objeto que é socialmente construído.

É com base nesses pressupostos que se adota uma metodologia qualitativa que articule a análise cultural praticada nos Estudos Culturais e a análise do discurso pensada por Michel Foucault como um caminho investigativo possível para pensar o problema objetivado neste trabalho. Sobre cada uma delas, tratar-se-á a seguir.

## 7.2 A análise cultural

A análise cultural é apresentada por Wortmann (2002) como um caminho investigativo proposto pelos Estudos Culturais que, enquanto tal, combina diversos recortes teóricos, metodológicos e de campos do saber no intuito de realizar o exame de práticas e produtos culturais segundo uma perspectiva que os toma como permeados de dinâmicas de poder e dominação e inter-relacionados com outras práticas e produtos e forças históricas. Uma vez situado no contexto da já comentada virada cultural, não há nesse percurso analítico a pretensão de relevar relações lineares de causalidade, mas um compromisso “[...] com a apresentação das circunstâncias [...]” (*ibidem*, p. 75) através de narrativas explicitamente parciais.

Tal alquimia teórico-metodológica, mobilizando e articulando as noções de significação, identidade e poder, compreende o objeto da análise como um artefato cultural, no sentido de que, como já se discutiu, a preocupação é com questões de uma realidade entendida como socialmente construída. Isto é, ela se apoia, segundo Silva (1999, p. 134), na “[...] concepção de que o mundo cultural e social se torna, na interação social, naturalizado: sua origem social é

esquecida”, orientando-se na direção de uma problematização de aspectos tidos como naturais ao trazê-los para o domínio da cultura.

De acordo com Wortmann (*op. cit.*), a análise cultural, no contexto das intersecções entre os EC e a Educação, tem sido uma maneira de proceder às diferentes pedagogias culturais de forma a dar conta das narrativas que se delineiam sobre representações culturais, buscando destacar como estas “[...] se constroem discursivamente na cultura, produzindo significados que atuam no estabelecimento de subjetividades e de configurações sociais [...]” (p. 78). Isso ainda é reforçado por Silva (2010), ao indicar que tal processo de significação, quando tomado como centro desse trabalho analítico, é contemplado em seu sentido discursivo, textual, institucional e político. Justifica-se, pois, a pertinência desse percurso analítico no trato de texto, imagem e som para o oferecimento de pistas que possibilitem alcançar os objetivos de identificar os aspectos relativos a cenário, figurino, cor, roteiro, trilha sonora, personagem etc. que atuam na constituição de modos gendrados de ser e refletir sobre dinâmicas de poder que entram em jogo nesse artefato.

### **7.3 A análise do discurso**

A análise do discurso proposta em Foucault (1996/2008) não se preocupa com a busca de significados ocultos, verdadeiros, nos discursos. O que importa, em sua perspectiva, são os enunciados, as relações, as práticas envolvidas no domínio discursivo. Como se discutiu no terceiro capítulo deste texto, a questão não está a nível daquilo que é verdade ou erro na realidade, uma vez que os saberes são sempre fruto de interpretações conflitantes sobre o mundo. O discurso verdadeiro, conforme Foucault (1996), adquire, nas sociedades capitalistas ocidentais contemporâneas, essa força coercitiva, essa autoridade, justamente na medida em que se pressupõe livre do poder e do desejo, em que não reconhece a vontade de verdade que o atravessa. O conhecimento que se produz através deste trabalho investigativo não está isento, portanto, desse jogo político.

Não havendo a pretensão de, ao lançar mão desse aporte teórico-analítico, esgotar todos os aspectos levantados pelo autor (1996/2008), aqui, enfatiza-se o gênero na telenovela voltada para a infância em seu caráter de enunciado – ou seja, de função de sentido que, como se detalhou previamente, cumpre com uma relação de referência, abriga um modo de subjetividade, insere-se em um território de margens permeadas de outros enunciados e assume uma forma de existência material –, sendo que se volta, mais especificamente, para as noções



de posição de sujeito, interdiscurso e materialidade repetível. É, com essas contribuições, que a análise do discurso traz respostas – ou novas perguntas – ao problema desta pesquisa.

Em primeiro lugar, entender o sujeito do discurso que aparece nos modos de endereçamento de gênero do currículo cultural que se pretende estudar “[...] não consiste em analisar as relações entre o autor e o que ele disse (ou quis dizer, ou disse sem querer), mas em determinar qual é a posição que pode e deve ocupar todo indivíduo para ser seu sujeito” (*idem*, 2008, p. 108). A missão aqui seria, portanto, cumprir com o objetivo de pensar, a partir da percepção de estratégias de endereçamento de gênero a uma audiência implícita, o lugar socialmente definido que assumem aqueles a quem essas representações se dirigem, das pessoas que podem nelas se reconhecer.

Em segundo lugar, de acordo com Fischer (2001), voltar-se para a teia interdiscursiva através da qual se produz uma materialidade repetível de gênero tem a ver com multiplicar o discurso, analisá-lo na complexidade de relações em que está envolvido. É dar conta da descontinuidade discursiva que o caracteriza: os entrecruzamentos, os atravessamentos, as ignorâncias e as exclusões que o implicam a outros discursos (FOUCAULT, 1996). Tal concepção, quando o foco da análise está em enunciados que aparecem na mídia, permite conceber esta como:

[...] um lugar de onde várias instituições e sujeitos falam, como veículo de divulgação e circulação dos discursos considerados verdadeiros em nossa sociedade, [...] como criadora de um discurso próprio. Porém, pode-se dizer que, nela, talvez mais do que em outros campos, a marca da heterogeneidade, além de ser bastante acentuada, é quase definidora da formação discursiva em que se insere. [...] Se dentro da mesma formação coexistem enunciações heterogêneas [...], imagine-se então no discurso da mídia, que não se fundamenta em apenas uma disciplina, mas em várias (ligadas ao jornalismo, à publicidade, às artes plásticas, ao cinema, às tecnologias de informação, à teoria da comunicação e assim por diante). Mais ainda se multiplicam nela os discursos, as criações, recriações, transformações, analogias e adaptações de enunciados distintos, em direção a um novo discurso com características próprias (FISCHER, *op. cit.*, p. 213-214).

É nesse sentido que o olhar não se limita ao interior da telenovela, aos elementos de sua linguagem exclusivamente, mas volta-se, também, para outros artefatos culturais, os quais delineiam com ela uma trama de relações, fazendo dela um campo de coexistência discursiva – isto é, como já se abordou anteriormente, um domínio permeado de ditos que se pressupõem ou se descartam, que partem de outros territórios discursivos ou que já não são mais levados em conta, embora estabeleçam com esse campo um relação de origem, continuidade ou ruptura (FOUCAULT, 2008) – sobre gênero. É através dessas interações com outras modalidades de discursos – como a literatura, *sites* de *internet* e materiais escolares – que se pode perceber um

movimento de repetição de enunciados de mulher e homem, menino e menina. Através disso, busca-se, pois, responder ao objetivo de entender a rede interdiscursiva através da qual se produz essa materialidade repetível.

Enfim, o trabalho analítico que se efetua a partir daqui está apoiado no que Fischer (*op. cit.*) caracteriza como análise arqueológica do discurso em Foucault, na qual não se considera nenhum sentido que esteja potencialmente escondido no documento examinado, mas o conjunto de relações que condicionam o aparecimento de discursos. Segundo a autora, esse método

[...] se concentra sobre o domínio de coisas efetivamente ditas ou escritas, importando descrever justamente de que modo elas se inscrevem no interior das formações discursivas, isto é, no sistema relativamente autônomo dos atos do discurso, em que são produzidas essas coisas ditas (*ibidem*, p. 219).

O que se faz aqui, desse modo, é um trabalho descritivo das posições de sujeito – não como unidade, mas como dispersão – e da rede de enunciados e discursos implicadas nessas representações e da materialidade repetível pela qual se dá a aparição destas na trama que interliga a telenovela e outros produtos culturais. Tendo isso feito, articulam-se tais aspectos do discurso àqueles que se podem captar mediante a análise cultural – os elementos que produzem sentidos relativos à categoria subjetivadora que se enfoca e as dinâmicas de poder em jogo –, para que, assim, se ofereça uma interpretação possível, uma narrativa parcial, de como se configuram representações de gênero nesse currículo cultural. Cabe, agora, como se fará em seguida, caracterizar o material sob análise.

#### **7.4 O corpus de análise**

O conjunto que compõe o *corpus* analítico para o exame do artefato cultural escolhido, ou seja, o currículo cultural de *As Aventuras de Poliana*, esta que se entende enquanto pedagogia cultural, contempla, em primeiro lugar, os vinte primeiros capítulos desse programa, visto que, como já se mencionou a partir de Santos (2011), oferecem o fio condutor da trama. Em diálogo com esse material, também são analisados, visando a dar conta da interdiscursividade pedagógica em que essas representações de gênero se constituem, o romance *Pollyanna* de Eleanor H. Porter – obra de 1913 em que essa produção televisiva se baseia –, a página da *Internet* disponibilizada pelo canal em que este é transmitido – que fornece uma apresentação de cada personagem, entrevistas com os atores e as atrizes e notícias sobre o universo da telenovela –, e produtos escolares com essa temática vendidos no mercado virtual

– uma vez que tais mercadorias, ao adentrarem o espaço escolar, promovem um encontro mais explícito entre as pedagogias do ensino formal e da mídia.

De acordo com *site* do SBT, *As Aventuras de Poliana*, escrita por Íris Abravanel, conta a história da menina cujo nome se apresenta já no título, uma criança sonhadora, otimista, criativa e sempre disposta a ajudar os demais, que, após ficar órfã de seus pais, muda-se para a casa de sua rigorosa tia Luísa, devendo, a partir daí, adaptar-se a essa nova vida e fazer novas amizades. O programa fez parte da grade de programação do Sistema Brasileiro de Televisão de 16 de maio de 2018 a 13 de julho de 2020, de modo que agrupa um total de 564 episódios que duram entre 1h17min e 27min, conforme as informações fornecidas por essa mesma fonte, e ganha destaque, especialmente, pela extensão de sua audiência, segundo dados estatísticos do IBOPE, tal que justifica examiná-lo. Hoje, é possível ter acesso a todos esses capítulos pelo *YouTube*, em que, entre os escolhidos para a constituição do *corpus* da pesquisa, chegam a atingir mais de 13 milhões visualizações e de onde serão coletados para a análise, e pelo serviço de *streaming* da plataforma *Netflix*.

Sempre voltada à faixa infantojuvenil, essa telenovela, no entanto, foi sofrendo alterações em seu horário de exibição e em sua classificação indicativa ao longo do tempo em que foi ao ar. Se em seus primeiros episódios direcionava-se a toda a infância, a partir de determinado momento seu conteúdo passou a ser indicado apenas para crianças maiores, de no mínimo 10 anos de idade. O recorte de capítulos selecionados para esta análise, por sua vez, compreende o período que vai desde a data de estreia até 12 de junho de 2018, quando eram recomendados para todos os públicos, sem restrição de faixa etária, bem como transmitidos, desse primeiro dia até 6 de junho do mesmo ano, às 21h e, a partir de então, às 20h30min.

Ainda é necessário enfatizar que as cenas discutidas no capítulo que se segue são levantadas como fruto de um processo que envolve, em primeiro lugar, assistir a todos os episódios sobre os quais o trabalho analítico esteve centrado. Nessa etapa inicial, registram-se aspectos de edição de som e de imagem, de figurino e cenário, de trilha musical, de interpretação etc. que poderiam atuar enquanto significantes de gênero em torno de personagens.

Em seguida, busca-se, nesse conjunto, aqueles que, ao longo de todos os capítulos, apresentam um movimento repetitivo, uma recorrência. E, a partir disso, à luz do referencial teórico e em diálogo com uma densa bibliografia ligada a diferentes campos do saber, tenta-se identificar a implicação desses elementos, tomados enquanto enunciados de feminilidade e masculinidade, em distintas discursividades, posições de sujeitos e artefatos curriculares, bem como a operação de dinâmicas de poder, de procedimentos de exclusão e inclusão, delimitação, classificação e normalização do gênero.

Em suma, o material descrito nas próximas seções aparece como exemplos dessa repetição. Apesar disso, como se pode notar mais adiante, também são apresentados elementos que apontam, em meio a isso, para deslocamentos em relação a essa regularidade enunciativa.

**OITAVO CAPÍTULO – REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO NO CURRÍCULO  
CULTURAL DA TELENOVELA *AS AVENTURAS DE POLIANA* ENQUANTO  
PEDAGOGIA CULTURAL: RESULTADOS DO ESTUDO**

## **8.1 Formas de coexistência discursiva e os sujeitos do discurso nas representações de gênero do currículo cultural de *As Aventuras de Poliana***

Na busca pelas formas de coexistência que constituem representações de gênero do currículo cultural analisado, isto é, os domínios de presença, concomitância e memória, tal como se definiu no Capítulo 3, a partir de Foucault (2008), enxerga-se, na telenovela, toda uma pedagogia cultural de gênero em funcionamento, mediante uma rede de discursos e enunciados. Essa trama, que compõe aquilo que Fischer (2001) entende como a heterogeneidade discursiva, opera na discursividade revestindo-lhe de certo *status* e estabelecendo um regime de verdade.

Entre os conjuntos de enunciados pressupostos, questionados ou descartados no interior do discurso, percebe-se a presença das lógicas heteronormativa, patriarcal e feminista. Quanto àqueles que dizem respeito a campos discursivos outros, visualiza-se o interdiscurso com a psicanálise, a religião, a medicina, a estética, a nutrição, a publicidade. E, com relação aos enunciados com os quais as representações mantêm uma relação de memória, nota-se a psicanálise freudiana, a filosofia rousseauiana, a medicina higienista, a psiquiatria, a filosofia iluminista, o movimento regionalista nordestino, a eugenia, a antropogeografia.

Além de presumir esse campo associado, como já foi dito, a função enunciativa também pressupõe sujeitos discursivos, ou seja, posições subjetivas que podem ser ocupadas por aqueles que se reconhecem no discurso (FISCHER, 2001). As representações aqui analisadas implicam-se em modos estritamente femininos ou masculinos de ser que transitam entre: uma feminilidade infantil inocente; uma feminilidade histórica e enigmática; uma feminilidade higiênica e limpa; uma feminilidade vaidosa, bela e narcisista; uma feminilidade maternal e guardiã da família; uma masculinidade racional, diplomática, sóbria e razoável, que se desloca em uma masculinidade dramática e afetada; uma masculinidade nordestina bruta e ignorante; uma masculinidade periférica malandra; e uma masculinidade aventureira e ativa.

### **8.1.1 A feminilidade infantil inocente do discurso filosófico rousseauiano**

De forma semelhante ao que tomam Andrade e Ondino (2017) enquanto um estereótipo em torno da infância feminina, pode-se dizer que um discurso filosófico rousseauiano, que teria no *Emílio* de Jean Jacques Rousseau suas bases (SARMENTO, 2009), parece operar na descrição de uma feminilidade infantil ingênua, pura, fofa, doce, gentil, sonhadora, que deve ser protegida das maldades do mundo. Embora ligada a uma noção mais geral de criança, essa

discursividade parece recair de modo específico sobre as meninas pequenas, aparecendo em enunciados como: o uso do diminutivo, elementos sonoros mais delicados, a forma meiga de expressar-se, verbalizar e gesticular, cabelos adornados em tranças, *maria-chiquinha*, penteados em uma única mecha presa de lado, figurinos e objetos cenográficos em cores mais claras ou em tons misturados e estampados com flores, sol e animais em aspecto amigável.

Como elemento de roteiro reiteradamente presente nas cenas em que se faz referência a crianças do gênero feminino ou pelas próprias palavras destas, o diminutivo parece funcionar como um marcador de feminilidade na telenovela. Nos 12 minutos e 21 segundos do capítulo 7, por exemplo, quando Poliana compartilha seus sentimentos sobre a morte da mãe com Nanci na feira, a moça comenta, assumindo sua admiração: “[...] só uma menina assim, como você, para contar uma história tão triste de um jeitinho tão gracioso”. Enquanto fala, ela fecha os dedos das mãos como pinças, franzindo a testa e os lábios, como se tentasse expressar em gestos a graciosidade da pequena amiga, como se pode visualizar na figura 1.

**Figura 1 – Quadro de 13min37seg do capítulo 7**



Fonte: *print* extraído do *Youtube*. Disponível em:

<[https://www.youtube.com/watch?v=yxqSn7gx\\_dc&t=3620s](https://www.youtube.com/watch?v=yxqSn7gx_dc&t=3620s)>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Da forma semelhante, na cena começada em 51 minutos e 41 segundos do capítulo 12, ao encontrar Lorena na padaria com o semblante triste, o que ela explica como tendo sido pelo motivo de Gael tê-la expulsado no momento em que estava tentando desculpar-se com Mário e jogado no chão o pão que ela havia levado para o amigo, Durval a consola docilmente, acariciando sua bochecha e puxando-a para seus braços, tal como na figura 2: “Eu sei, eu sei, meu pãozinho de ló... Venha cá, venha cá”. E, mantendo a voz mansa e assumindo um tom protetivo, ao segurá-la no colo e dar pequenas batidas em suas costas, como se vê na mesma figura, continua: “O papai vai pessoalmente resolver isso, viu? Não fica assim, meu amorzinho”.

Nesses dois casos, além dos diminutivos em *pãozinho de ló*, *amorzinho* e *jeitinho*, utilizados em referência às duas personagens, a expressão e o gesto de Nanci, que parecem exprimir encanto, a postura protetora de Durval ao abraçar Lorena e ao comprometer-se com a resolução do problema, a maneira carinhosa com que o pai se dirige a ela e a referência que faz si mesmo em terceira pessoa em *o papai vai*, tudo isso parece compor esse discurso de feminilidade infantil que pressupõe uma atitude que “[...] considera a criança ingênua, inocente e graciosa e é traduzida pela “paparicação” dos adultos” (KRAMER, 1992, p. 18).

**Figura 2 – Quadros de 52min22seg e 52min26seg do capítulo 7**



Fonte: *prints* extraídos do Youtube. Disponíveis em: [https://www.youtube.com/watch?v=yxqSn7gx\\_dc&t=3620s](https://www.youtube.com/watch?v=yxqSn7gx_dc&t=3620s). Acesso em: 31 de maio de 2022

Essa discursividade também se enuncia através de aspectos sonoros, como é o caso da cantiga de ninar que – conforme revela o *flashback* de Poliana aos 10 minutos e 20 segundos do capítulo 2 – os seus pais costumavam cantar-lhe, reproduzida na trilha sonora em cenas nas quais o caráter inocente, puro e bondoso das personagens mirins é ressaltado. Em uma delas, que se inicia em 4 minutos do capítulo 20, quando Poliana é conduzida até a cama de seu quarto por Antônio, que a embala com o cobertor, aconchegando-a com um beijo no rosto, como mostra a figura 3, à esquerda, a melodia suave e lenta que toca ao fundo, composta de poucos instrumentos, e a letra na qual se repetem, pausadamente, as palavras *meu anjinho*, juntamente com o foco da câmera sobre o rosto adormecido e sereno da menina, na mesma figura, à direita, parecem revesti-la de certa angelicalidade e pureza.

**Figura 3 – Quadros de 4min19seg e 4min28seg do capítulo 20**





Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rfRMJm6-03U&t=284s>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Em outro momento, iniciado aos 8 minutos e 29 segundos do capítulo 5, Lorena está debruçada sobre mesa da padaria de seu pai, com a cabeça apoiada sobre uma das mãos, o semblante abatido e o olhar fixo, parecendo exprimir um misto de chateação e tristeza, tal como na figura 4, à esquerda, quando, tendo percebido a expressão cabisbaixa da filha do patrão, Jeferson aproxima-se perguntando-lhe o que houve, e a menina, após uma breve hesitação, cortada pela proposta do funcionário em ajudá-la, confessa, em tom doce e manhoso, ainda que emburrado, que “[...] uns meninos da escola se mudaram para a casa vizinha da dele [Mário] e, agora, eles criaram um clubinho e só brincam entre eles”, e, após o amigo assumir que meninas seriam proibidas no grupo, ela confirma, cruzando os braços e fazendo beijo, como mostra a mesma figura, à direita: “Não! E, só por causa disso, eu nunca mais brinquei com Mário”. Conforme isso acontece, a mesma música soa ao fundo, sinalizando a doçura e a inocência atribuída à Lorena, cujo ponto de vista está em foco no diálogo. Em seguida, Jeferson, tomando parte da conversa ao ser perguntado sobre como fazer “[...] tudo voltar a como era antes”, sugere que ela se vingue dos *Magabe*, algo que ela acata, mas pelo qual, no decorrer dos capítulos, será repreendida pelo pai. Nesse instante em que o menino dá maus conselhos, na lógica da trama, parece ocorrer uma quebra em relação ao momento anterior, produzida, em parte, pela própria trilha sonora, tendo assumido, agora, um ritmo mais animado, com uma musicalidade semelhante ao *rock*, o que parece realçar ainda mais, como contraponto, o caráter angelical e ingênuo da menina.

**Figura 4 – Quadros de 8min32seg e 9min25seg do capítulo 5**



Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rfRMJm6-03U&t=284s>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

O aspecto musical também indica operar como um enunciado de pureza, leveza e bondade em torno dessas personagens no momento em que, aos 10 minutos e 27 segundos do capítulo 8, Poliana, ao sair da casa de Pendleton segurando o cachorro deste pela coleira, é abordada por Lorena, que, afirma, de maneira dócil, porém expressando curiosidade, que o animal não lhe pertence. Explicando-se diante dessa sutil insinuação, Poliana diz, sorrindo, que é de seu vizinho, e, ao ser perguntada sobre se era do Senhor Pendleton, confirma a hipótese. Lorena, em seguida, prossegue, sorrindo: “Eu sempre quis passar a mão nele, mas nunca tive coragem”. A isso, Poliana responde, incentivando-a: “Pode passar, ele é bonzinho. Só tem tamanho”. A filha de Durval, então, curva-se sobre o cão, acariciando-lhe a cabeça e falando-lhe palavras de afago, como mostra a figura 5, à direita, e, ao retomar a atenção à nova amiga, assume, com semblante alegre: “[...] Eu adoro cachorro”.

No decorrer desse diálogo, que se segue com as duas apresentando-se uma à outra e com Lorena tirando dúvidas sobre o vizinho misterioso, os meninos do clube *Magabe* observam esse acontecimento do alto de uma torre de brinquedo, tal como na figura 5, à esquerda, especulando sobre os motivos de o animal estar manso na presença de Poliana, quando ele mesmo os havia perseguido num momento anterior. Em meio a essas suposições, Gael pergunta-se “Como ela consegue?”, ao que Benício responde, em conjectura: “Deve ser algum poder feminino que nunca iremos compreender”.

**Figura 5 – Quadros de 10min43seg e 11min13seg do capítulo 8**



Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uhM-PGVEZCI>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Toda essa cena é acompanhada por uma música que, produzida pela melodia lenta e branda de instrumentos como xilofone, piano e violino, parece conferir às duas meninas, em sua conversa afável, como indicam seu modo risonho, carinhoso e dócil de expressar-se, uma inocência, uma benevolência e uma doçura que a própria hipótese expressa entre os comentários dos meninos parece confirmar. Desse modo, a sugestão de um artifício feminino desconhecido, por parte dos garotos, de um lado, parece, então, confundir-se com esse caráter inocente, benevolente e doce que as meninas apresentam em paralelo, reforçando-o enquanto uma característica própria da feminilidade.

Além dos efeitos sonoros e do roteiro, elementos da atuação também parecem conduzir um efeito semelhante em torno da infância feminina, como expressão facial, gestos e posições, tom de voz etc. O semblante dengoso, como se pode ver na figura 6, com a cabeça levemente abaixada, o olhar suplicante direcionado para cima e a boca formando um bico; o ar sapeca, na figura 7, em que a mesma personagem sorri de satisfação após preparar a sua vingança contra os *Magabe*; a fisionomia sorridente, com as mãos cobrindo as bochechas ou com a cabeça inclinada para o lado e as mãos entrelaçadas posicionadas perto do rosto nos quadros da figura 8; os dedos alisando as pontas do cabelo, como na figura 9; e a voz doce com que as duas crianças falam em diversas cenas, por exemplo, no momento em que Lorena insiste para que seu pai lhe dê o microscópio desejado, na figura 6 à direita, ou quando Poliana graciosamente implora para que sua tia a ensine a usar maquiagem demonstrando nela mesma, na figura 8 à direita; tudo isso parece sugerir meiguice, ingenuidade e sapecagem como um marcador de sua feminilidade infantil.

**Figura 6 – Quadros de cenas variadas**



Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rfRMJm6-03U&t=284s>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=EaYEiS1sRXc&t=1s>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

**Figura 7 – Quadro de 15min55seg do capítulo 5**



Fonte: *print* extraído do *Youtube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rfRMJm6-03U&t=284s>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

**Figura 8 – Quadros de 4min43seg do capítulo 1 e 17min10seg do capítulo 15**



Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em: <[https://www.youtube.com/watch?v=yxqSn7gx\\_dc&t=3620s](https://www.youtube.com/watch?v=yxqSn7gx_dc&t=3620s)> e <<https://www.youtube.com/watch?v=hY1znfW2eVA&t=2s>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

**Figura 9 – Quadros de cenas variadas**





Fonte: *prints* extraídos do Youtube. Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rfRMJm6-03U&t=284s>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=uhM-PGVEZCI>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Quanto aos artefatos de figurino e cenário, as cores, as figuras e os penteados também atuam como enunciados dessa discursividade. Em primeiro lugar, uma coloração mais clara, em amarelo, azul e, destacadamente, o rosa, faz-se reiterada nas roupas e artefatos associados a essas personagens pequenas, denotando suavidade e delicadeza, como se pode ver, por exemplo, na figura 10. Por outro lado, aspectos cromáticos mais fortes e escuros também se fazem presentes, especialmente no que se associa à protagonista da novela, compondo uma mistura de tons e cores em torno dela, como se ilustrasse sua personalidade alegre, criativa, sonhadora e viva, na figura 11.

**Figura 10 – Quadros e recortes de quadros de instantes variados**





Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/c/PolianaMocaOficial/videos>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

**Figura 11 – Quadros e recortes de quadros de instantes variados**



Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/c/PolianaMocaOficial/videos>>. Acesso em: 31 de maio de 2022



Ademais, símbolos relacionados à fauna, à flora, ao céu fazem-se recorrentes em: roupas, a exemplo do vestido e da bata floridos, na figura 14 e no primeiro quadro da figura 11 respectivamente, e do cachorro, da borboleta, dos pássaros, do sol e do arco-íris, com nuvem e gotas de chuva, que estampam as camisas, respectivamente, na sequência de imagens da figura 12; objetos de conforto, como é o caso das flores que adornam a cama na figura 13 e as folhas penduradas no espelho no segundo quadro da figura 15; materiais escolares, o que é possível notar na imagem da borboleta que ilustra a capa do livro na figura 14, à esquerda; e acessórios de cabelo, como se pode ver no unicórnio que enfeita o diadema também na figura 14, à direita, e nas rosas que fixam o penteado na terceira imagem da figura 15. A presença repetida desses elementos, que remetem a representações amigáveis e bonitas do meio natural, parecem caracterizar essa feminilidade de uma natureza dócil e bela, como se remetesse à imagem romântica supracitada de infância, que a descreve “[...] como a idade da inocência, da pureza, da beleza e da bondade” em Sarmiento (2009, p. 31) e atribui essas qualidades à condição natural do ser humano, sendo o momento infantil o mais próximo desta.

**Figura 12 – Quadros e recortes de quadros de instantes variados**



Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/c/PolianaMocaOficial/videos>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

**Figura 13 – Quadro 43min05seg do capítulo 20**



Fonte: *print* extraído do *Youtube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rfRMJm6-03U&t=284s>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

**Figura 14 – Recortes de quadros de 44min26seg do capítulo 4 e 9min4seg do capítulo 10**



Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ht6ZVShdjrQ&t=5s>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=WDn80VqifLw>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Não só isso, cabelos arrumados em duas tranças adornadas com laços, em *maria-chiquinha*, em duas mechas finas delicadamente fixadas com uma flor cor-de-rosa atrás da cabeça e em uma mecha única pendendo de lado, que sugerem ingenuidade e fofura, também indicam a materialidade desse interdiscurso na telenovela. Exemplos do uso frequente desses enfeites na composição dos penteados da figura feminina infantil podem ser observados, respectivamente, na sequência de imagens da figura 15.

Diante das pistas encontradas, pode-se supor, portanto, nas representações de gênero da telenovela analisada, o jogo de enunciados de um discurso rousseauiano, que, enquanto tal, funciona na configuração de certo modo de ser criança menina. Assentado no campo da



filosofia iluminista – embora também o exceda, fazendo-se presente, como mostra Sarmiento (*op. cit.*), nas expressões míticas e artísticas –, ele tem como tese, como já se mencionou, que o ser humano é naturalmente bom e a sociedade é que o corrompe e, embora sua emergência esteja ligada ao pensamento filosófico moderno ocidental, constitui um regime de verdade cujos efeitos reverberam nos dias de hoje, seja, de acordo com esse autor, em pedagogias centradas na criança, “[...] e, não por acaso, concitam ainda hoje um importante debate político e pedagógico” (*ibidem*, p. 31), seja na ideia de que a infância é o futuro da humanidade e quem pode salvá-la, encontrando aí a sua validade.

**Figura 15 – Quadros e recortes de quadros de instantes variados**



Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/c/PolianaMocaOficial/videos>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Como já se disse nos capítulos anteriores, se essas representações, enquanto constituintes de um artefato curricular cultural de gênero e, portanto, envolvidas em uma prática formadora (SILVA, 1999), não se configuram isoladamente, os seus efeitos pedagógicos dependem de uma interação entre diferentes instâncias, práticas e produtos culturais. Isso implica dizer que esse discurso rousseauiano em torno da figura feminina ensina modos de ser criança menina, compondo identidades e produzindo subjetividades, mediante um movimento de reiteração, deslocando-se e adaptando-se, em outros currículos culturais, isto é, pela

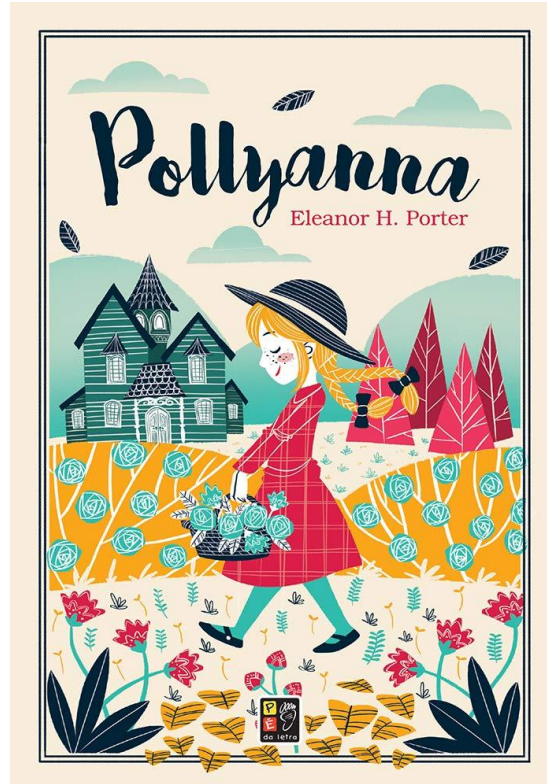
dispersão em uma materialidade repetível (FOUCAULT, 2008). Em outras palavras, diz respeito a essa propriedade da função enunciativa conforme a qual, no lugar:

de ser uma coisa dita de forma definitiva [...], o enunciado, ao mesmo tempo que surge em sua materialidade, aparece com um *status*, entra em redes, se coloca em campos de utilização, se oferece a transferências e a modificações possíveis, se integra em operações e em estratégias onde sua identidade se mantém ou se apaga” (*ibidem*, p. 118-119).

Entre os artefatos que integram a regularidade material em dispersão desse interdiscurso, há o romance *Pollyanna*. Desde a ilustração da capa de uma das edições do livro, na figura 16, percebe-se o funcionamento dos enunciados mobilizados nesse campo de memória, tais como: as tranças do cabelo da menina, adornadas com laços nas pontas, tal qual usam a protagonista na telenovela e que sugerem certa inocência; o semblante plácido, marcado pela cabeça sutilmente abaixada, bochechas coradas, um sorriso suave e olhos fechados, como se exprimisse serenidade e angelicalidade; e as flores, folhas e plantas presentes cenário que a rodeia e nos objetos que carrega.

Além disso, na tradução do escrito de Porter (2018), o uso do diminutivo faz-se um elemento associado tanto à infância quanto à feminilidade, mas torna-se, assim como na novela, especificamente recorrente quando relacionado à criança do gênero feminino. Aqui palavras como *anjinho* (*ibidem*, p. 22), *garotinha* (*ibidem*, p. 126), *cabecinha* (*ibidem*, p. 141), *rostinho* (*ibidem*, p. 160), *filhinha* (*ibidem*, p. 172) são usados em referência a Pollyanna e outras personagens, revestindo-as de fofura e fragilidade. Também, o uso regular de adjetivações como “[...] menininha muito *bondosa* [...]” (*ibidem*, p. 104), “[...] menina tão *gentil*” (*ibidem*, p. 166), “[...] *doce* coraçãozinho [...]” (*ibidem*, p. 152), “[...] *linda* filhinha de três anos [...]” (*ibidem*, p. 172) na caracterização dessas figuras, bem como a descrição dos semblantes, tons e gestos descritos, em “[...] manuseado por dez *dedinhos* [...] *delicados* e *gentis*” (*ibidem*, p. 99), “[...] riu de um *jeito doce*” (*ibidem*, p. 144), “[...] disse ela com inconfundível *tom de carinho*” (p. 139), “[...] *rostinho sorridente* [...]” (*ibidem*, p. 160) remete a esse discurso da criança como um ser belo, benevolente, angelical, puro, “[...] frágil e inocente, que tem necessidade de cuidados particulares de amor, de disciplina, de proteção [...]” (BRAYNER, 2001, p. 204) que se reatualiza e mantém-se na adaptação audiovisual da literatura.

**Figura 16 – Capa do livro *Pollyanna***



Fonte: imagem extraída do *site* da Amazon. Disponível em: <<https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/71NpBj8IVSL.jpg>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Essas reverberações e dispersões materiais de que dispõe o discurso rousseuniano de infância também se identificam na página oficial de *As Aventuras de Poliana* no *site* do SBT, onde se encontra, na seção *Personagens*, uma descrição de Poliana, tal como na na figura 17, enquanto alguém *cheia de vida, disposta a ajudar os outros, de um coração do tamanho do mundo, que deixa um rastro de alegria por onde passa, e consegue ver o lado bom de tudo*. Ou seja, fazem-se aí presentes aqueles enunciados de criança alegre, generosa, bondosa e ingênua.

**Figura 17 – Perfil de Poliana**

**POLIANA**

Sophia Valverde



Uma menina cheia de vida e com um coração do tamanho do mundo. Deixa um rastro de alegria por onde passa e está sempre disposta a ajudar os outros. Seu diferencial é conseguir ver o lado bom de tudo como seus pais a ensinaram. Seu sonho é se tornar uma artista completa assim como seus pais foram para poder levar boas mensagens através da arte e continuar o legado da trupe Vagalume. Ao perder os pais, passa a morar com sua tia distante, Luísa, uma mulher fechada e muito difícil de lidar. Poliana assume o importante desafio de ajudar a acertar os problemas da família D'Ávila e de se adaptar à nova realidade, completamente diferente do que viveu até então.

Fonte: imagem extraída do *site* do SBT. Disponível em: <<https://www.sbt.com.br/novelas/as-aventuras-de-poliana#personagens>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Como marca da rede intercultural que, em tempos de abrandamentos de fronteiras institucionais, identitárias, sociais e culturais historicamente produzidas, implica a escola aos saberes do cotidiano e da cultura de massa (SILVA, 1999), essa regularidade enunciativa ainda se materializa em artefatos escolares vendidos no mercado virtual. Como se vê na capa do caderno da figura 18, aquele mesmo efeito cromático, de cor-de-rosa, azul e amarelo em tons mais claros, a expressão de Poliana, contraída em um sorriso contido e doce, o gesto das mãos, unidas em forma de coração, a sua figura contornada por imagens de pequenas luzes, corações e *emojis* de beijo e de olhos apaixonados, todos esses elementos parecem articular-se de modo a atribuir à feminilidade infantil um caráter sonhador, romântico, meigo, de modo que se estabelece, em torno dessa representação, uma negociação entre domínios do currículo escolar, da mídia e do consumo.

**Figura 18 – Caderno escolar de *As Aventuras de Poliana***



Fonte: imagem extraída do *site* do Mercado Livre. Disponível em: < [https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1396026353-caderno-brochuro-pauta-aventuras-poliana-personalizado-c2-\\_JM](https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1396026353-caderno-brochuro-pauta-aventuras-poliana-personalizado-c2-_JM)>. Acesso em: 31 de maio de 2022

### 8.1.2 A feminilidade histórica e enigmática dos discursos médico psiquiátrico e da psicanálise freudiana

Há, por outro lado, entre o conjunto enunciativo estudado, o que se poderia chamar de um interdiscurso com as discursividades médica-psiquiátrica e psicanalítica freudiana do século XIX em torno da mulher. Se, nessa época, a psicanálise de Freud, entendendo o masculino, em determinado momento, como signo de perfeição, atribuía à figura feminina, pelo mito da castração, uma propensão ao psiquismo (BIRMAN, 2006) e atuou na configuração de uma feminilidade, como indica o estudo de Santos (2011) em torno do currículo cultural da telenovela, “[...] histórica, libidinal, insatisfeita e infantil [...]” (*ibidem*, p. 36), “[...] da ordem do enigmático e do quase do indizível” (*ibidem*, p. 36), bem como o debate médico-psiquiátrico ocidental promovia uma estreita relação entre a histeria e uma dita natureza feminina sensível, emocional e sentimentalista (ENGEL, 2004), o que se encontra em *As Aventuras de Poliana*, de forma reiterada, é uma coexistência dessa lógica como memória discursiva, que se desloca em uma representação feminina reclamona, difícil de ser agradada, complicada, ambígua e incompreensível.

Entre os elementos que indicam funcionar como enunciados, percebem-se diálogos que adjetivam, reiteradamente, a mulher como difícil, chata, estranha, alguém que reclama demais e não se contenta com facilidade, chegando a ser qualificada enquanto agressiva e barraqueira. Também se observa a regularidade de gestos, semblantes e tons de voz raivosos, rígidos ou



inexpressivos por parte das figuras femininas e aflitos, impacientes, calmos, jocosos ou, até mesmo, como se verá adiante, amedrontados por parte dos personagens, especialmente os masculinos, com quem elas contracenam. Além disso, o celibato, a solidão e a recusa à maternidade que caracterizam algumas dessas personagens ainda parecem atuar como reminiscências desse discurso que vinculava esses fatores a frigidez (BIRMAN, 1999), histeria (ENGEL, *op. cit.*) e outras patologias psíquicas. E, por fim, nota-se uma trilha sonora de melodia grave e pesada em torno da feminilidade, como se produzisse um efeito de tensão e suspense, em contraste com uma música de ritmos mais animados e descontraídos ou cuja letra reforça o lugar do homem como aquele que cede, frente às reclamações das mulheres.

Quanto aos aspectos de roteiro e às expressões faciais, corporais e vocais que enunciam tal discursividade, aponta-se, em primeiro lugar, a cena iniciada em 49 minutos e 8 segundos do capítulo 9, quando Marcelo desabafa com Guilherme sobre suas tentativas de amenizar as brigas que tem tido com a namorada. Nesse momento, o sobrinho, ao fechar um dos olhos e balançar a cabeça como se expressasse aflição, o que se pode visualizar na figura 19, comenta, com um riso desconfortável: “Boa sorte! A tia Débora parece uma mulher difícil de se agradar, né?”.

**Figura 19 – Quadro de 50min11seg do capítulo 9**



Fonte: *print* extraído do *Youtube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qa9UPaLocEY&t=4s>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Durante uma discussão entre Joana e Sérgio, em 16 minutos e 24 segundos do capítulo 14, a esposa, ao recolher roupas com o cenho fechado, o que se vê na figura 20, repreende o marido por não ter cumprido suas obrigações relativas à organização e à limpeza da casa, chegando a assumir um tom passivo-agressivo, diante das desculpas dele, ao perguntar: “[...] E a louça suja de ontem, que você ficou de lavar?! Também ia mas não deu?!”. No desenrolar desse conflito, Sérgio rebate, dizendo que, para ela, “[...] Sempre tem alguma coisa errada” e

que ela “[...] gosta de reclamar”, e faz paródia de suas críticas, com a voz afinada: “Ai, tá errado ali, [...] tem que catar isso aqui, tem que lavar isso ali...”.

A briga, então, se prolonga e acaba chegando ao trabalho, numa cena posterior, onde a irritação expressa do marido é questionada pelo colega Waldisney, que já pressupõe o motivo disso, ao perguntar se “A mulher apertou a corda em casa [...]”, insinuando que o problema seria essa característica supostamente feminina, ao que aquele responde: “[...] ficou pegando no meu pé a manhã inteira, [...] parece que ela não cansa de reclamar de tudo”. Diante disso, o colega, que sempre teve uma tensão com o marido de Joana, finalmente encontra um fator de entendimento entre os dois, como se essa fosse uma situação comum entre eles, consolando-o: “Você sabe que é assim, né? *Vamo* parar de encanar, que [...] mulher é tudo assim e a gente é louco de gostar”.

**Figura 20 – Quadro de 16min30seg do capítulo 14**



Fonte: *print* extraído do *Youtube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JQ1amIkk11Y&t=2s>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Em outro momento, começado em 6 minutos e 33 segundos do capítulo 10, quando Marcelo prepara um jantar para agradar a companheira, como ele mesmo admite para ela durante a cena, Débora, com semblante sério, a cabeça sutilmente abaixada e as mãos no bolso, como se analisasse a situação, tal como se vê no primeiro quadro figura 21, caminha em direção à mesa posta à sua frente, parecendo não se comover com a surpresa do namorado. Já sentada, com manifestada frustração, como denuncia a boca contraída e o porte rígido no segundo quadro da figura 21, ela prossegue fazendo apontamentos sobre a mesa posta: “A carne está um pouco passada e dura” e “[...] você esqueceu os guardanapos”. Diante disso, Marcelo parece, então, impacientar-se, apoiando o queixo nas mãos, com os lábios apertados e o olhar para baixo, suspirando e balançando a cabeça negativamente, como mostra o terceiro quadro da figura 21, e diz: “Ô, Débora, eu estou tentando, mas você não colabora, né?”.

Figura 21 – Quadros e recorte de quadro da cena de 6min33seg do capítulo 10



Fonte: *prints* extraídos do Youtube. Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WDn80VqifLw>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Entre esses três exemplos, observam-se, do lado dos personagens masculinos, o semblante aflito ou impaciente, os sinais de cumplicidade masculina – como o desejo de sorte ao tio e o consolo ao colega de trabalho –, o uso do qualificador *mulher difícil* e as acusações à figura feminina de *não colaborar*, de *gostar e não cansar de reclamar*, de *pegar no pé* e de *apertar a corda*, em que essas três últimas são generalizadas como qualidades universais a ela na fala de Waldisney de que “[...] mulher é tudo assim [...]” – semelhantemente ao que percebe Alves (2014) ao apontar, na telenovela que analisa em seu trabalho, o uso de expressões generalistas na descrição binária dos gêneros –; e, do lado de Débora e Joana, a expressão frustrada ou séria, a postura analítica, o tom passivo-agressivo e as críticas negativas deferidas aos feitos de seus parceiros. A articulação desses elementos, pois, parece compor a representação de uma feminilidade, tal como se disse, complicada, caprichosa, reclamona e sempre insatisfeita, que, no século XIX, era estudada e compreendida sob as lentes patologizantes da psicanálise e da psiquiatria no Ocidente (ENGEL, *op. cit.*), e que persiste no conjunto dos discursos que circulam socialmente na cultura ocidental contemporânea.



Esses mesmos qualificadores reaparecem no momento iniciado em 33 minutos e 22 segundos do capítulo 7, durante uma tensão com Cláudia na padaria, quando Durval, com impaciência, o que se pode ver na figura 22, em que bate um objeto na bancada e, em seguida, cruza os braços e revira os olhos, exclama: "Pelo amor de Deus! Dai-me paciência... Mulherzinha difícil!". Em outra cena – em 3 minutos e 22 segundos do capítulo 5 –, passada no *shopping*, João, tendo sido perguntado sobre Luísa por Marcelo, após ambos terem-na encontrado, responde que é: “[...] a tia chata. Ô, mulherzinha estranha. Vive de cara feia”. Além disso, depois de Lorena recusar-se a contar aos *Magabe* o que descobriu sobre Pendleton na vasculha de seu lixo, na cena que começa em 44 minutos e 53 segundos do capítulo 15, Benício exclama: “Por que as coisas com as mulheres nunca são simples?!”.

**Figura 22 – Recortes de quadros da cena de 33min22seg do capítulo 7**



Fonte: *prints* extraídos do Youtube. Disponíveis em: [https://www.youtube.com/watch?v=yxqSn7gx\\_dc&t=3620s](https://www.youtube.com/watch?v=yxqSn7gx_dc&t=3620s). Acesso em: 31 de maio de 2022

Nesses exemplos, além da postura impaciente, com os olhos revirados e os braços cruzados, esse discurso de um sujeito feminino de comportamentos confusos e pouco razoáveis, como um “[...] ser ambíguo e contraditório, misterioso e imprevisível, sintetizando por natureza o bem e o mal, a virtude e a degradação, o princípio e o fim [...]” (ENGEL, *op. cit.*, p. 278), também se infere das adjetivações *mulherzinha difícil*, *tia chata*, *mulherzinha estranha*, *cara feia*, em referência à expressão constantemente emburrada de Luísa. E, quanto à última cena relatada, a coexistência discursiva com a psicanálise parece funcionar não apenas nessa representação do feminino incompreensível e complicado – o que a pergunta retórica do menino, sugerindo sua incredulidade perante a resignação da garota e atribuindo a postura desta a uma suposta característica feminina geral, parece enunciar – mas também como a criança freudiana lida como predecessora do adulto (SARMENTO, 2009), uma vez que é Lorena é referida como mulher.

O tom brincalhão e condescendente assumido pelas figuras masculinas ao referirem-se às figuras femininas em certos momentos, por sua vez, aparecem como indícios de uma feminilidade descrita como infantil e desprovida de razoabilidade e cujos caprichos o homem precisa relevar para evitar prováveis conflitos. Um exemplo disso é a cena de 28 minutos e 20 segundos do capítulo 3, quando, após ser questionado por Arlete sobre ter razão ou não, Lindomar, ao assumir, depois de breve hesitação, um semblante sorridente e descontraído, um tom risonho e uma postura de rendição, com os braços abertos ao lado do corpo, como se vê na figura 23, exclama: “Você sempre tem razão, minha rainha!”. Isso também parece se repetir quando, em 39 minutos e 41 segundos do capítulo 2, Sérgio fala jocosamente, ao ceder à esposa em uma discordância sobre quem havia se apaixonado primeiro do casal, que “[...] Nunca devemos contrariar as mulheres, por mais que, para isso, seja preciso mentir”.

**Figura 23 – Quadro de 29min37seg do capítulo 3**



Fonte: *print* extraído do Youtube. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=0wA58vGQ9KY&t=2705s>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Ademais, conforme mencionou-se, a ausência de marido/namorado, a rejeição à maternidade e a solidão são ressaltadas na trama que envolve algumas dessas representações femininas frígidas, histéricas e insatisfeitas. No primeiro capítulo, mais especificamente no momento que tem início em 27 minutos e 5 segundos, Nanci, acompanhada de Antônio na rodoviária onde receberão a recém-chegada Poliana, faz censuras à indiferença de Luísa em relação à vinda da sobrinha, evocando, em tom ácido, um dito de sua avó sobre isso decorrer da falta de marido. Nesse instante, o jardineiro repreende-a comedidamente, mas ela o ignora, alimentando o dito anteriormente citado, ao dizer: “quem é que vai querer uma mulher que não gosta de se divertir, que não tem amigos?! Só passa o dia inteiro olhando para a tela daquele

computador”. Apesar da forma maldosa e desbocada com que essa assunção é proferida, no desenrolar dos capítulos, a teoria de Nanci acaba sendo confirmada, como o próprio Antônio, em 32 minutos e 52 segundos do segundo capítulo, confessa, diante do questionamento de Poliana sobre o porquê de sua tia ser tão brava, ao dizer que: “Dona Luísa teve que enfrentar vários problemas familiares sozinha... E foi obrigada a abandonar um grande amor no passado”.

Além disso, no desenrolar da trama, entre a chegada de Poliana e o último capítulo analisado, ocorre certa recondução no caráter de Luísa, o que se percebe em sinais de sorriso e descontração cada vez mais presentes em seu semblante antes inexoravelmente sério, em um comportamento progressivamente mais permissivo em relação à sobrinha e às pessoas com que convive, como quando oferece um novo quarto a Poliana, deixando-a decorar como quiser, no capítulo 20, ou quando aceita ser maquiada por ela, no capítulo 15, e mesmo na transição de uma trilha sonora mais grave e pesada, como quando Luísa se recusa a buscar a sobrinha da rodoviária em 26 minutos e 34 segundos do capítulo 1, para uma musicalidade mais doce e emotiva, como na cena em que ela aplica remédio na pele de Poliana, aos 9 minutos e 40 segundos do capítulo 20. Em confirmação disso, no diálogo de 28 minutos e 32 segundos do capítulo 20, Antônio constata que, aos poucos, a menina está amolecendo o coração da tia, de modo que é como se a introdução da figura infantil e da função de cuidar e criar na vida de Luísa, solteira e sem filhos, tivesse desencadeado a sua redenção.

De modo semelhante ao que se depreende nas mudanças que a presença de Poliana gradualmente produz em Luísa, para o discurso médico ao longo do século XIX, segundo Engel (*op. cit.*), o “[...] ser mãe era considerado [...] a única via para salvar a mulher do perigo, sempre iminente, de cair no pântano insondável das doenças, cujas origens e efeitos eram caracterizados pelo entrelaçamento de elementos físicos, psíquicos e morais” (p. 284). Ademais, a insinuação recorrente de que o porte rígido, irritável e inflexível assumido pela personagem seria efeito de problemas amorosos do passado também parece apontar para a retórica médica da época, não sem controvérsias, segundo a qual, conforme essa mesma autora, o casamento constituir-se-ia um possível remédio para a histeria feminina, sendo capaz de curá-la ou amenizá-la, e o celibato comprometeria as faculdades intelectuais da mulher e explicaria internações e hospitalizações dessa população.

A questão da maternidade também aparece como um problema em torno de Débora, que, como ela mesma admite, não tem interesse em ser mãe tão cedo. Esse aspecto da personagem é explicitado no capítulo 13, na cena iniciada em 15 minutos, quando Marcelo, tendo trazido à tona o seu desejo de ser pai naquele momento, pelo argumento de que “Ter um

filho agora seria uma aventura [...]”, é frustrado por Débora, que diz, de modo lacônico e seco, que “Ainda não é o momento”, evitando o tema. No decorrer do conflito, o companheiro prossegue, reafirmando o seu sonho de ter uma grande família, diante do que a ela pergunta ironicamente se vai insistir no assunto, diante do que Marcelo se resigna, com expressa decepção. Nesse caso, a atitude destacadamente crítica e inflexível de Débora parece implicar-se em seu desinteresse pela maternidade na composição de sua personagem, de modo a sugerir a coexistência desse discurso freudiano que identifica a tendência à frigidez com a recusa à maternidade por parte da mulher (BIRMAN, 1999).

Quanto aos elementos som e áudio, na já citada ocasião em que esse casal discute em torno do jantar por ele organizado (aos 6 minutos e 33 segundos do capítulo 10), além do próprio roteiro e da atuação, os aspectos musicais que acompanham o momento sugerem trabalhar na direção de compor essa figura feminina insatisfeita, perante uma figura masculina que cede aos seus caprichos. No início do conflito, quando a reação da namorada em relação à surpresa feita pelo companheiro parece estar em foco, toca, ao fundo, uma trilha com melodia grave e ritmo pesado e esperso, imprimindo o momento de tensão e suspense. Em contrapartida, na segunda metade da cena, quando Marcelo, após um breve instante de impaciência, retoma o ar tranquilo, explicando o propósito daquilo tudo, uma música mais rápida e animadamente ritmada e cantada por uma voz que se supõe masculina substitui a anterior e, pela letra, que diz “[...] fiz o que pude fazer, só queria te ver feliz [...]”, parece descrever a situação em ocorrência a partir da perspectiva de Marcelo, o namorado esforçado e pragmático, de tal modo que essa quebra da tensão inicial, proposta pela própria sonoridade, acaba sugerindo uma oposição entre o ponto de vista feminino, revestido de rigidez, e o masculino, de descontração, de forma a destacar esse caráter difícil, complicado e inflexível em torno da mulher.

Em suma, esses aspectos de roteiro, atuação e trilha sonora podem ser entendidos como rastros, remanescências, da feminilidade da histeria, do enigma e da imponderabilidade descrita na teoria de Freud – ao negociar, paradoxalmente, os paradigmas da diferença sexual e da monossexualidade, segundo os quais a superioridade do homem sobre a mulher residiria, respectivamente, no argumento das propriedades naturais de macho e fêmea e no argumento androcêntrico de corpo perfeito, identificado com o, então, corpo masculino (BIRMAN, 2006) –, bem como no debate teórico da medicina psiquiátrica – ao estabelecer, também com base na diferenciação entre os sexos, uma vinculação entre loucura e distúrbios mentais, de um lado, e menstruação, vagina, útero, de outro –, e “[...] que obcecou o imaginário do Ocidente desde sempre [...] na medida em que se acreditava que a figura da masculinidade seria uma coisa translúcida e da ordem da obviedade” (*idem*, 1999, p. 76-77). Observa-se, portanto, a

configuração de um domínio de memória discursiva médico-psiquiátrica e freudiana em torno do feminino, que, mantendo-se regular, estabelece um sistema de verdades derivadas do campo científico.

Dito de outro modo, operaria aí, portanto, um regime de saber-poder-ser, dotado de historicidade, permanências e deslocamentos – já que ele não é o mesmo que permeava, segundo esse autor, o ideário coletivo da modernidade ocidental nos séculos XVIII e XIX e que veio a se alocar no seio do pensamento médico e psicanalítico –, segundo o qual a mulher seria caracterizada por uma natureza ambivalente, obscura e enigmática (BIRMAN, 1999; ENGEL, *op. cit.*) e um desenvolvimento intelectual relativamente comprometido e uma imaturidade essencial, que fariam jus à superioridade masculina (BIRMAN, 2006), bem como, devido às “[...] restrições ao erotismo [...] e pela subtração do campo da governabilidade pública [...]” (*ibidem*, p. 173), que se lhe impunham nesse contexto, ela teria, ainda, incrementado “[...] perturbações psíquicas, como a histeria e o masoquismo” (*ibidem*, p. 173). Desse modo, embora tenha havido muitas críticas e revisões ao pensamento freudiano no que diz respeito ao lugar relegado às mulheres, mesmo dentro da própria psicanálise (BEAUVOIR, 2009), podem-se perceber esses enunciados como indícios da regularidade desse discurso, que se mantém nos diálogos, nos gestos e expressões e nos elementos sonoros.

Enquanto materialidade repetível, esses enunciados de mulher frígida, difícil, frustrada e insatisfeita reaparecem, no romance *Pollyanna*, especialmente na descrição das personagens senhora Polly e senhora Snow, adaptadas na telenovela como Luísa e dona Branca. Essa reiteração faz-se em semblantes, gestos, posturas e modos de falar assumidos por essas figuras na história narrada, como em: “[...] ela fazia *cara feia* se uma faca caísse no chão ou se uma porta batesse, mas *não era capaz de sorrir*, mesmo se as facas estivessem quietinhas no lugar e se as portas permanecessem devidamente silenciosas” (PORTER, 2018, p. 4); “[...] estendeu *friamente* a mão com a palavra “dever” escrita em cada dedo” (*ibidem*, p. 18); “[...] repreendeu a senhora Polly *com severidade e esforçando-se para ficar ereta*” (*ibidem*, p. 30); e “[...] disse a senhora Polly *gravemente*” (*ibidem*, p. 32) e “[...] *resmungou* a senhora Snow [...]” (*ibidem*, p. 50). O funcionamento desse discurso de feminilidade pode ser identificado ainda em descrições como *muito rabugenta* (*ibidem*, p. 45) e *nunca está contente com coisa nenhuma* (*ibidem*, p. 45), *nada é capaz de agradá-la* (*ibidem*, p. 9), e em trechos narrativos como: “A senhora Snow [...] passara quinze anos ocupada em desejar que as coisas fossem diferentes, ficando sem tempo para desfrutar das coisas como realmente eram” (*ibidem*, p. 47).

Além disso, a atitude severa e impassível de senhora Polly é marcada por um desdém pelo casamento e pela função materna, como quando diz que “[...] não é porque minha irmã foi

tola a ponto de se casar e colocar num mundo já tão cheio mais uma criaturinha desnecessária que eu sou obrigada a me alegrar com isso” (*ibidem*, p. 5). Esse caráter da tia no livro é, tal como ocorre na produção do SBT, explicado por problemas amorosos, como se nota quando Tom, que corresponderia à figura de Antônio na telenovela, diz que “[...] Isso começou quando ela brigou com o namorado [...]. Por isso é tão difícil lidar com ela” (*ibidem*, p. 9), e associado à falta de filhos, vindo a ser curado na medida em que ela se volta aos cuidados com a criança, o que denuncia a manutenção desse interdiscurso médico-psiquiátrico e psicanalista freudiano na telenovela.

Esse movimento de regularidade e dispersão enunciativa é percebido ainda nos perfis das personagens publicados no *site* da emissora. Na apresentação do elenco, como se vê na figura 24, são frequentes adjetivos como *introversa*, *amargurada*, *séria*, *acomodada*, *dramática*, *rígida*, *frustrada* na qualificação de figuras femininas, bem como atributos tais quais *faz tudo por obrigação*, *tem que lidar com [...] ressentimentos*, *amarga até hoje conflitos mal resolvidos do passado*, *gosta de reclamar de absolutamente tudo*, *não gosta muito de crianças*, repetindo-se essa representação feminina recalcada, rancorosa, reclamona e que refuta a maternidade.

**Figura 24 – Perfis de Luísa D’Ávila, Branca Delfino e Débora Pavão**

**LUÍSA D’ÁVILA**

Thais Melchior



Irmã mais nova de Alice e tia de Poliana. Apesar de jovem, aparenta mais madura pelo jeito que se porta e se veste. Esconde toda sua beleza atrás de muita formalidade. Introversa, amargurada e séria. Apesar de brigada com o irmão mais velho, cuida dos bens e investimentos da família D’Ávila e passa o dia inteiro trabalhando para esquecer os problemas. Faz tudo por obrigação e não por prazer. No passado, perdeu um grande amor e sofreu muito com a partida de Alice e a morte dos pais. Hoje, tem que lidar com todas as lembranças e ressentimentos da irmã vindo à tona junto com Poliana, que passa a morar com ela.

**BRANCA DELFINO**

Lítian Blanc



Avó de Nanci e Mirela e vizinha de Marcelo. Senhora idosa, acomodada e preguiçosa, sempre usa a idade e a debilidade física como desculpas para pedir favores aos outros, mas poucos sabem que ela está muito bem de saúde. Dramática, sabe fazer cena para que as netas sintam pena dela e cedam às suas vontades. Gosta de reclamar de absolutamente tudo e de dar pitaco na vida dos outros, principalmente de suas netas. Sente falta do tempo em que foi muito rica e importante e amarga até hoje conflitos mal resolvidos do passado.



**DÉBORA PAVÃO**

Lisandra Cortez



Namorada de Marcelo e professora temida de dança na Escola Ruth Goulart. Rígida e perfeccionista, exige muito de seus alunos e não hesita em beneficiar mais uns do que outros, como sua "sobrinha" Filipa. Não gosta muito de crianças, está na profissão por ser uma bailarina frustrada. É contra a entrada de Poliana na escola e vira um empecilho na vida da menina, ainda mais quando descobre que ela é sobrinha de Luísa, sua antiga amiga. Vive na cola de Ruth, a dona e diretora da escola, para estar sempre a par de tudo e exercer alguma influência sobre ela. Apesar de ser explosiva, sabe ser falsa e dissimulada quando precisa. Está num relacionamento estável com Marcelo, mas tem constantes conflitos com ele, por serem muito diferentes.

Fonte: imagem extraída do *site* do SBT. Disponível em: <<https://www.sbt.com.br/novelas/as-aventuras-de-poliana#personagens>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Por outro lado, tratando-se das personagens Gleyce e Kessya, mãe e filha moradoras da comunidade Bem-Te-Vi, bem como de Arlete, sua vizinha, essa lógica parece deslocar-se de uma feminilidade meramente chata, difícil ou reclamona para uma feminilidade agressiva, raivosa e barraqueira. O que se percebe é que essa representação, especificada na figura feminina periférica, seria um efeito interdiscursivo dessa mulher histórica e desequilibrada historicamente construída na psicanálise, na medicina e no imaginário social moderno ocidental com um discurso classista e racista, no que residiriam as mulheres populares consideradas perigosas à sociedade, que, não adaptadas “[...] às características dadas como universais ao sexo feminino: submissão, recato, delicadeza, fragilidade [...], brigavam na rua, pronunciavam palavrões, [...] o que se configurava através de um linguajar “mais solto”, maior liberdade de locomoção e iniciativa nas decisões” (SOHIET, 2004, p. 307-308), e, portanto, o estereótipo, fortemente difundido na mídia, “[...] da mulher negra que fala alto, que briga com todos, que não tem educação porque é pobre e encontra na agressividade e descontrole única forma de se defender das opressões”, como aponta Oliveira (2016, p. 183) em seu estudo sobre protagonistas negras em telenovelas.

Desse modo, embora a irritabilidade de Luísa seja destacada ao longo dos capítulos, a exemplo do já mencionado momento em que Poliana pergunta a Antônio e Nanci o porquê de a tia ser tão brava no capítulo 2, suas reações raivosas ficam limitadas ao espaço privado, já que a ela costuma manter a postura recatada nos cenários fora de casa, o que se percebe quando ela repreende contidamente a sobrinha durante a reunião do comitê do Laço Azul, como se evitasse

chamar atenção, na primeira cena do capítulo 10. Gleyce e Arlete, ao contrário, dirigem-se ofensas e agressões mutuamente à vista de toda a vizinhança.

No capítulo 1, em 1 hora e 1 minuto, ambas estão varrendo a rua da comunidade, até que Arlete coloca um saco de lixo na área que Gleyce está limpando, provocando a vizinha. Isso, então, desencadeia uma briga em que as duas agridem-se jogando lixo uma na outra, como ilustra a figura 25.

**Figura 25 – Recorte de quadro da cena iniciada em 1h1min do capítulo 1**



Fonte: *print* extraído do *Youtube*. Disponível em:

<[https://www.youtube.com/watch?v=yxqSn7gx\\_dc&t=3620s](https://www.youtube.com/watch?v=yxqSn7gx_dc&t=3620s)>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Além disso, na cena de 5 minutos e 24 segundos do capítulo 12, Gleyce, já adormecida no sofá da sala, do que se infere uma hora avançada da noite, é despertada pelo som de Ciro chegando em casa. Dando-se conta de sua presença, ela levanta e, enquanto uma música de samba acompanha o desenrolar dos acontecimentos, caminha lentamente em direção ao marido, abrindo os braços em indignação e semblante zangado, como se vê no primeiro e no segundo recorte de quadro da figura 26, censurando-o: “[...] Que cara de pau! Pô, Ciro, você fica o tempo todo viajando e, quando volta, já vai lá pra banda dos seus amigos, é?”. Na medida em que Gleyce se aproxima, o marido, que está portando uma jaqueta em suas mãos, estende-a à sua frente e vai dando passos para trás, tal como um toureiro que exhibe a flanela vermelha ao touro, o que mostra o primeiro e o terceiro recorte de quadro na figura 26. Nesse momento, Ciro, que está dando rodeios em volta da mesa da cozinha, como se tentasse se distanciar da esposa para evitar o seu alcance, começa a dar explicações com a expressão assustada, presente nos olhos esbugalhados e nos ombros encolhidos no último recorte de quadro da figura 26, e uma fala



atropelada e gaguejada e com o semblante assustado e, alegando estar tonto e com a visão duplicada, diz pausadamente, como se estivesse perdendo o fôlego, que “[...] com uma já é difícil, imagina com duas...”.

Apesar do caráter conflituoso, toda a situação torna-se cômica como efeito do contraste provocado pela trilha sonora animada e do exagero produzido pelo rosto amedrontado, pelo gesto de autoproteção de Ciro e pela confusão de palavras que faz ao tentar justificar a sua ausência perante a esposa, de modo que esses enunciados de feminilidade raivosa, que assusta os homens, parecem sofrer certa relativização. Em outras palavras, é como se nesse estereótipo, que parece reverberar um discurso ligado ao argumento eugenista, cientificamente embasado, de embranquecimento e fortalecimento da raça, que vigorou no Brasil do século XX, segundo o qual as mulheres negras seriam “[...] extremamente rudes, bárbaras e promíscuas” (RAGO, 2004, p. 487), o teor racista, na medida em que funciona como artifício de humor, fosse atenuado.

**Figura 26 – Recortes de quadros da cena iniciada em 5min24seg do capítulo 12**



Fonte: *prints* extraídos do Youtube. Disponíveis em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=ycqXK4nBsH4&t=2s>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Algo semelhante ocorre na já citada cena de 28 minutos e 20 segundos do capítulo 3, em que Arlete, com expressão impositiva e um movimento firme de mão, vistos nos dois primeiros recortes de quadro da figura 27, pergunta a Lindomar, em voz alta e tom ameaçador, como se o intimasse a confirmá-la: “[...] eu tenho ou não tenho razão?”. Nesse instante, o marido assume, por um breve momento, um porte nervoso e hesitante, tal como se infere de seus olhos arregalados e suas mãos unidas contidamente na altura do abdômen no último recorte da figura 27, bem como se sua fala gaguejada: “C-c-claro que tem!”. Embora Lindomar assuma, logo em seguida, aquele já citado aspecto descontraído e condescendente ao reafirmá-la, o efeito jocoso que parece se construir em torno da postura e do tom abruptamente ansioso que o marido adquire, diante do porte despótico de Arlete, e da quebra de expectativa que a animada melodia de forró pé-de-serra ao fundo produz em relação à situação tensa, de forma semelhante ao que ocorre durante a briga de Ciro e Gleyce, parece intensificar a representação estereotipada da mulher pobre autoritária.

**Figura 27 – Recorte de quadros da cena iniciada em 28min20seg do capítulo 3**



Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0wA58vGQ9KY&t=3158s>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Menções a esse gênio irritável e imperativo são feitas ainda quando Ciro e Lindomar estão na lotérica conversando sobre o prêmio da loteria. No decorrer do diálogo, que se dá em 3 minutos e 2 segundos do capítulo 18, o primeiro confessa, fazendo alusão à reação de sua esposa: “[...] Se não pagar isso, eu tô frito”. O segundo, então, rebate, ao presumir que “[...] Gleyce não é mais brava que a Arlete”, o que é desmentido por Ciro, que, ao passo em que toca uma vinheta cômica, responde: “Você é que pensa! Aquilo ali é linha dura demais. Aquele mocotó tem cabelo à beça”. E, em seguida, prossegue na confissão: “Vou te falar um negócio: se eu não chegar com esse dinheiro em casa, é capaz mesmo de eu dormir na rua”. Aqui, a comicidade que parece se estabelecer em torno da expressão que o marido utiliza para descrever o gênio de Gleyce, comparando-a a *mocotó com cabelo*, e do efeito sonoro que acompanha a sua fala parece, mais uma vez, abrandar esse estereótipo da mulher negra periférica *brava* e *linha dura* que ameaça o homem.

Algo parecido acontece com Kessya, quando decide confrontar os *bullies* de sua turma. No capítulo 13, quando Poliana e Luigi estão sendo alvos de chacota, a menina, ao interceder em favor de ambos, sofre ameaças de Hugo, as quais ela rebate, com voz firme e, como se pode ver na figura 28, semblante raivosamente franzido, cabeça confiantemente levantada para cima e um gesto provocativo de mãos, como se os convidasse para uma briga física: “[...] pode vir! Não tenho medo!”. A isso, Filipa responde, com desprezo: “É uma grosseirona mesmo”. Em outra ocasião, no capítulo 14, essa mesma personagem pergunta, em tom de deboche, após Kessya afrontá-la: “Vai fazer o quê? Me bater?”, insinuando agressividade da parte da colega de sala.

Figura 28 – Quadros da cena iniciada em 46min8seg do capítulo 13



Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XLnvgkSDsI&t=1s>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Sendo uma das poucas crianças negras que estudam na Ruth Goulart, a postura arisca e raivosa que assume nesses instantes parece ser acentuada em relação a essas outras figuras femininas, brancas, como se percebe, por exemplo, na divergência de reações que assumem Poliana e Kessya em torno da lista dos alunos mais bizarros da escola anteriormente no capítulo 14, em que a primeira sugere que pensem no lado positivo desse acontecimento, na medida em que a segunda propõe medidas mais drásticas, ao dizer: “Eu não vou ficar aqui sem fazer nada. Deixar barato não é comigo”. Essa distinção se dá ao ponto de Éric, confrontado por Kessya após debochar do fato de Luigi estar andando com duas meninas nessa mesma cena, tachá-la como menos feminina, quando fala: “Acho que me enganei. A única menina aqui é a baixinha”, referindo-se, nesse último caso, a Poliana, como se essa postura insubmissa, contrariando o que seria “[...] um comportamento “próprio para mulheres” (SOHIET, *op. cit.*, p. 307), tornasse aquela viril.

Além desses elementos presentes nas cenas analisadas, os enunciados implicados nessa coexistência discursiva ainda parecem materializar-se nos perfis disponibilizados na página oficial da novela. Na descrição dessas três personagens, como se vê na figura 29, os adjetivos utilizados, como *barraqueira* e *pavio curto*, e as atitudes descritas, isto é, *sempre se atacam* e *não leva desaforo para casa*, parecem enunciar, enquanto materialidade repetível, justamente essa figura feminina briguenta, esquentada e descompensada que mora na comunidade.

Ademais, o contraste de atitudes em relação à protagonista branca reaparece nessa síntese de quem é Kessya, portanto, enquanto um aspecto relevante a ser destacado sobre sua personalidade, em: “Ao contrário de Poliana, é pavio curto e não leva desaforo para casa, por isso costuma defender os amigos”. Em outras palavras, diferentemente da criança doce e angelical que resolve os conflitos de maneira passiva e contida, a garota negra que se rebela contra os agressores e não se submete é esquentada e agressiva.

**Figura 29 – Perfis de Arlete, Gleyce Soares e Kessya Soares**



**ARLETE**

Letícia Tomazella



Esposa de Lindomar, mãe de Vinícius e manicure particular. Vaidosa, ambiciosa e barbaqueira. Trabalha somente para as mulheres da alta e tenta sempre se misturar no meio para se sentir importante. Vive grudada em Verônica Pessoa e adora receber presentes usados de marca de sua "melhor amiga". Seu sonho é ter uma vida de luxo como a de suas clientes. Mora na comunidade Bem-te-vi como vizinha de frente de Gleyce, com quem não se bica desde muito nova. Faz o marido de gato e sapato e o manda fazer todas suas vontades. Quer que o filho seja alguém na vida, mas não bota muita esperança nele.

**GLEYCE SOARES**

Maria Gal



Mãe de Jeferson e Kessya, esposa de Ciro, moradora da comunidade Jardim Bem-te-vi. Mulher forte e trabalhadora, segura as pontas da casa e da família praticamente sozinha. Já está cansada do jeitinho malandro de seu marido sempre fugir das responsabilidades. Mãe leoa, faz de tudo pelos filhos e tenta dar a melhor educação para os dois. Trabalha na parte de limpeza da Escola Ruth Goulart, onde lida diariamente com o choque de realidade e incentiva os estudos de Kessya. Na comunidade, tem que lidar com Arlete, sua vizinha de porta e maior rival desde quando eram jovens. As duas são como cão e gato, sempre se atacam na frente de suas casas.

**KESSYA SOARES**

Duda Pimenta



Filha de Gleyce e Ciro, amiga de Poliana. Menina inteligente, esforçada e talentosa para dança. Consegue bolsa de estudos na Escola Ruth Goulart, mas não se acostuma tão facilmente com esse novo ambiente. Aos poucos se aproxima de Poliana e Luigi, formando uma forte amizade entre os três. Ao contrário de Poliana, é pavio curto e não leva desaforo para casa, por isso costuma defender os dois amigos. É boa nas danças urbanas, mas seu verdadeiro sonho é ser uma bailarina clássica. Contudo, vai enfrentar muita dificuldade nas aulas com a Professora Débora.

Fonte: imagem extraída do *site* do SBT. Disponível em: <<https://www.sbt.com.br/novelas/as-aventuras-de-poliana#personagens>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

### **8.1.3 A feminilidade higiênica e limpa dos discursos religioso cristão, médico higienista, publicitário e psicanalítico**

Tal como percebe Pontes (2018) em seu estudo etnográfico sobre a produção da imagem corporal infantil, “[...] os ensinamentos da beleza [...], pela via dos processos educativos em casa e nos salões, [...] são passados e interpretados como se fossem próprios à natureza da mulher, como se estas fossem predestinadas a cumprir certos rituais de embelezamento e higiene” (p. 163-164). Atendo-se, por enquanto, a essa implicação entre feminilidade e limpeza, percebe-se na coexistência discursiva em que a telenovela se enreda um discurso de feminilidade asseada e organizada, segundo o qual compete à mulher a função de arrumar e limpar o ambiente doméstico e que se associa a um domínio de memória discursiva cristão, higienista, publicitário e psicanalítico em torno do gênero feminino.

O corpo limpo e purificado associado à feminilidade pressupõe, em primeiro lugar, a exclusão de um discurso de mulher suja, maculada, ímpia, fortemente difundido no campo religioso católico em torno da imagem da prostituta, para a exaltação da virgem, casta, pura ligada à figura da Santa Maria (ARAÚJO, 2004). Sobre essa estreita relação entre a santidade e a limpeza, de acordo com Raminelli (2004), durante os primeiros tempos do Brasil colonial:

[...] os preceitos religiosos [...] não permitiriam a decadência das formas e os odores malcheirosos. Na Europa, era consenso que os corpos dos santos, mesmo depois de mortos, permaneciam íntegros e preservados, e mais: exalavam perfumes. A santidade era capaz de impedir o processo de decomposição de seus corpos, enquanto a perpetuação dos desregramentos, ao contrário, resultava na degradação da carne (p. 19).

Beauvoir (2009) parece visualizar efeitos dessa implicação ao perceber a obstinação feminina na realização das tarefas de arrumação da casa como uma tentativa de eliminar o mal, no sentido religioso, contido na sujeira. Segundo a autora, embora a doutrina cristã pregue que “[...] é dedicando-se a Deus que melhor se combate o demônio e não se ocupando deste para vencê-lo [...] (p. 590), a mulher, não sendo “[...] chamada a edificar um mundo melhor; [...] ataca a poeira, as manchas, a lama, a imundície; combate o pecado, luta contra o Satã” (p. 590).

Não só como um produto do cristianismo, essa entre cisão da figura feminina nessas duas versões – *a santa* e *a meretriz* –, sobre as quais os estigmas de limpeza e sujeira recaem respectivamente, também está fortemente vinculada ao discurso médico higienista do século XIX no Ocidente. Este, com “[...] um caráter de polícia médica” (TELLES, 2004, p. 359), de um lado, relegou ao *anjo do lar* o seu papel de mãe dentro da família burguesa higienizada e, de outro, submeteu a prostituição a um processo de medicalização que, através de:

[...] medidas sanitárias bem precisas, visava a tornar a figura da prostituta compatível com a sua função social, esvaziando-a de sua periculosidade essencial. Assim, alocando-as em quarteirões preestabelecidos no espaço social e submetendo-as ao controle médico regular para impedir as doenças venéreas, as prostitutas podiam satisfazer a volúpia masculina, interdita que era esta no espaço privado da família, sem colocar em perigo a ordem social (BIRMAN, 1999, p. 88).

De acordo com D’Incao (2004), durante o século XIX, algumas cidades brasileiras, como Rio de Janeiro e Recife, vinham passando por um processo de modernização que, promovido pelo Estado e pela medicina sanitária, envolveu uma série de políticas de higienização e reorganização urbana, que tinham como objetivo *civilizar* ao estilo europeu. Nesse momento, além das novas configurações que a cidade tomava, em que o planejamento

das ruas, o progressivo afastamento entre as casas e as regulações sobre os usos do espaço extra-lar estabeleciam uma fronteira mais definida entre as esferas pública e privada,

A Faculdade de Medicina tinha sido aberta, e muitas ideias novas sobre higiene e saúde espalhavam-se pouco a pouco entre as famílias das classes altas. A cidade estava literalmente podre. Pessoas morriam de pragas e de doenças desconhecidas. A adoção dos almotacéis (taxas) de limpeza não teve sucesso completo; entretanto, medidas higiênicas contribuíram para a nova face da vida social urbana brasileira e o discurso médico colaborou para a construção de novos conceitos de vida familiar e higiene em geral (*ibidem*, p. 188).

Em outras palavras, o saber-poder médico condizente à limpeza “[...] das cidades, dos hospitais, das residências, enfim às medidas profiláticas para controlar os corpos e prevenir as doenças” (RAGO, 2005, p. 110), em meio a esse fortalecimento da separação público/privado, contribuiu para a constituição não apenas da cidade burguesa moderna, mas também da casa e da família burguesas. Dentro desse novo esquema, em que os domínios familiar e do lar passariam por um movimento de privatização, adquirindo um valor de intimidade, como explica D’Incao (*op. cit.*), a figura feminina, com o endosso da medicina, que “[...] combatia severamente o ócio e sugeria que as mulheres se ocupassem ao máximo dos afazeres domésticos” (p. 192), assumiria, então, a função de guardiã desses espaços.

Se o discurso médico, ao atuar em torno da higienização do corpo das mulheres da burguesia, privava-as ao ambiente doméstico, onde deveriam cumprir os afazeres de lavar, varrer, limpar, arrumar etc., por outro lado, na medida em que estas passaram a expor-se mais significativamente aos olhos do mundo nos espaços extra-lar – clubes, praias, ambientes de trabalho – na primeira metade do século XX, como apontam Schossler e Correa (2011), a publicidade promoveria essa vinculação entre feminilidade e asseio pela promessa de um corpo limpo e cheiroso à população feminina de classe média que se apresentava mais intensamente ao público na modernidade. Desse modo, anúncios de produtos de limpeza corporal, como desodorantes, sabonetes, perfumes, dentifrícios, (CALDAS, 2021; SCHOSSLER e CORREA, *op. cit.*) preenchiam páginas de revistas nos anos de 1930 e 1920 endereçando às mulheres um novo modo de ser.

O discurso publicitário dispõe de mecanismos de convencimento que, segundo Kellner (2011), ao estabelecerem uma ligação entre características socialmente desejáveis e mercadoria, venderiam a possibilidade de o sujeito, pela aquisição do que é ofertado, autotransformar-se. Entre essas estratégias, como se percebeu em um trabalho anterior, realizado pela própria autoria desta dissertação, em Caldas (*op. cit.*), a propaganda desse início de século implicava-se na própria discursividade médica, enquanto autoridade apta a falar e operar sobre a saúde da

população conforme um conjunto “[...] de critérios de competência e saber; instituições, sistemas, normas pedagógicas; condições legais que dão direito – não sem antes lhe fixar limites – à prática e à experimentação do saber” (FOUCAULT, 2008, p. 61), para a oferta de itens de assepsia corporal ao público feminino, de modo a prescrever a higiene pessoal, sob o argumento da validade e da aprovação médica, como um atributo da feminilidade da classe média moderna.

Pode-se dizer, enfim, que essa negociação entre conhecimentos advindos da religião cristã, da medicina e da propaganda, em diferentes épocas, atua, pois, na associação da feminilidade à higiene do corpo e do ambiente. Desse modo, na telenovela analisada, enunciados como itens e atividades ligadas a higienização e arrumação e atitudes de rejeição a sujeira e bagunça sugerem representações que reverberam e deslocam esse discurso sobre a mulher.

Quanto ao primeiro aspecto, é recorrente que artefatos como o frasco de desinfetante, o pano, a vassoura, as roupas molhadas da lavagem, o aspirador de pó sejam portados por figuras femininas na encenação de atividades como higienizar o bebedouro, varrer as folhas acumuladas na calçada, lavar as vestimentas, aspirar a poeira do assoalho, como mostra a figura 30. A própria ocupação que exercem algumas delas, seja como empregada doméstica ou como funcionária da limpeza, sugere a operação dessa memória discursiva.

**Figura 30 – Recortes de quadros de cenas variadas**







Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/c/PolianaMocaOficial/videos>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Já a recusa à falta de limpeza e de arrumação que o roteiro atribui à feminilidade, em primeiro lugar, aparece no momento, já citado, em que Joana faz reprimendas a Sérgio pelo seu desleixo na casa. Nessa cena do capítulo 14, a esposa, como se disse, está recolhendo roupas na sala de sua casa, onde há objetos espalhados pelo sofá, pelo chão e pela mesa, o que sugere um ambiente bagunçado, como mostra a figura 31, quando Sérgio entra, anunciando, alegremente: “Prontinho!”. Joana, então, desabafa, em tom e expressão de seriedade, que está arrumando a bagunça deixada por ele e, em seguida, pergunta sobre a louça suja do dia anterior, que, segundo ela, ele deveria ter lavado, de modo que o asseio e a organização doméstica são ressaltados como um desejo dela enquanto mulher na relação.

Embora Sérgio tente se defender, dizendo que “[...] ia pegar tudo” ou que ia lavar os pratos, mas, então, Luigi o chamou, a companheira acusa-o de “[...] ficar até tarde jogando videogame com o Mário. [...] Porque tem quem arrume [...], quem limpe, quem faça, quem passe, quem guarde”. Dessa forma, ao mesmo tempo em que demonstra insatisfação com a desarrumação da casa, sua indignação quanto à responsabilidade sobre essas tarefas recair sobre si indica um discurso feminista de igualdade de gênero em torno da divisão do trabalho, conforme o qual “[...] é necessário rever [...] as atribuições domésticas e extradomésticas típicas de homens e de mulheres [...], através da partilha das responsabilidades, dos processos de decisões na convivência familiar e também na execução de diferentes atividades” (GIULANI, 2004, p. 544-555), de modo que, dentro do casamento e do espaço familiar, ambos assumam o dever “[...] de lavar, de cozinhar, de passar, de limpar a casa [...]”, como destaca (*ibidem*, p. 545) da fala de uma agricultora sindicalista.

**Figura 31 – Quadro da cena iniciada em 16min24seg do capítulo 14**



Fonte: *print* extraído do *Youtube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JQ1amIkk11Y&t=239s>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Parece haver, ainda, um deslocamento em relação a esse discurso quando a rejeição à sujeira, até certo ponto como um aspecto típico da feminilidade na trama, assume um teor excessivo. Na cena começada em 35 minutos e 8 segundos do capítulo 3, Débora, enquanto aspira o piso da casa, diz, ao namorado Marcelo, odiar chão sujo e não aguentar não limpá-lo. Em outro momento, essa mesma personagem, ao arrumar a mesa de jantar, está analisando o modo como o guardanapo está dobrado, quando o seu namorado surpreende-a com um abraço e diz, em tom risonho e descontraído, beijando-lhe a cabeça: “Não precisa fugir do meu abraço, porque estou o quê? Com as mãos limpas!”, o que a faz sorrir.

Nesse momento, tanto o preciosismo com os guardanapos quanto a antecipação do namorado em dizer que suas mãos estão limpas para abraçá-la parecem conduzir uma representação de mulher perfeccionista e obcecada por higiene, que a psicanálise tratou de fomentar. De acordo com Beauvoir (2009), a mania doméstica é entendida nesse campo como um tipo de sadomasoquismo, em que a dona de casa, “[...] porque detesta ter como quinhão a negatividade, a sujeira, o mal, [...] obstina-se com fúria contra a poeira [...]” (*ibidem*, p. 590) e, como resultado, “[...] perde toda a alegria de viver, fica com os olhos duros, um rosto preocupado, sério, sempre de atalalia [...]” (*ibidem*, p. 590), de modo que, nessa descrição, parece caber precisamente a expressão e a atitude frígida e frustrada de Débora, como se falou mais acima.

Esse discurso de feminilidade que é higiênica e que higieniza, ligada ao espaço do lar, parece se reiterar ainda na materialidade do romance que a telenovela adapta. Tarefas de limpeza como varrer, estender roupas, passar pano, espanar, tirar manchas descrevem as

atividades femininas narradas, como em: “[...] uma mulher idosa estendia roupas no quintal” (PORTER, 2018, p. 88) e “[...] Nancy varreu e espanou vigorosamente, dedicando atenção especial aos cantos. Em certos momentos, o esforço excessivo que fazia ao passar o pano molhado era mais para espantar certos pensamentos que lhe ocorriam do que para tirar possíveis manchas insistentes [...]” (*ibidem*, p. 7). Ademais, a recusa à sujeira por parte da mulher é outro enunciado que se repete na história de Porter (2018), a exemplo de quando a Senhora Polly, ao dirigir-se à sobrinha, indica, recorrendo a um argumento sanitário, que: “As moscas [...] não são apenas imundas e irritantes, são também perigosas para a saúde [...]” (*ibidem*, p. 32).

#### **8.1.4 A feminilidade vaidosa e bela dos discursos estético e médico-nutricional, psicanalista, a moral religiosa**

As representações analisadas também parecem configurar-se ainda em interdiscurso com a estética, a saúde, a psicanálise e a moral religiosa na composição de uma feminilidade vaidosa e bela. Entre os enunciados que compõem essa interdiscursividade, elementos como espelhos, *selfies*, maquiagem, moda, dieta e emagrecimento, procedimentos e instrumentos estéticos e culto à juventude aparecem como marcadores do gênero feminino em aspectos sonoros, efeitos de transição de imagens, diálogos travados, ações realizadas e artefatos cenográficos.

Como aponta Campos (2015), desde o século XIX, a beleza como uma qualidade feminina deixou de ser simplesmente um atributo divino ou natural para tornar-se, agora, a maior conquista para uma mulher, mas também seu maior dever. Na contemporaneidade, o discurso estético, ligado a inúmeras técnicas de remodelação corporal que vão desde os cabelos até as unhas dos pés, de acordo com Vilhena, Medeiros e Novaes (2005), exige da mulher um trabalho assíduo sobre até os mínimos detalhes de sua aparência, de modo que “[...] Um simples descascado no esmalte, uma maquiagem fora do tom, uma depilação por fazer, o uso de uma roupa fora das últimas tendências da moda ou uma raiz mal feita [...]” (*ibidem*, p. 125) já configuram fatores de feiura. Estar feia, portanto, “[...] adquire um peso dramático na estética feminina, uma vez que o seu antagônico é fruto de constante obstinação e perseverança” (*ibidem*, p. 125).

Isso pode ser percebido quando Raquel e Mirela, em 40 minutos e 24 segundos do capítulo 6, arrumam-se, em seus respectivos quartos, para a festa que haverá na padaria de Durval segundo um rigoroso ritual de embelezamento que envolve várias etapas: pincelar o

*blush*, passar o batom, ajeitar o penteado, checar a imagem espelhada, calçar a sandália, como se vê na figura 32. Todo esse processo, alocado em cenários nos quais itens que remetem ao universo da vaidade, como espelhos, produtos de maquiagem, escovas de cabelo, anéis, brincos, braceletes etc. fazem-se significativamente presentes, vai se desenrolando em quadros que, acompanhados de uma trilha sonora com batidas eletrônicas, alternam rapidamente entre si, de modo que a cena parece assumir uma estética de desfile de moda. Aqui, portanto, as atividades efetuadas, os objetos presentes no ambiente e a edição de som e vídeo parecem enunciar uma feminilidade cuja beleza repousa em um empenho meticuloso sobre os mais diferentes aspectos de seu corpo.

**Figura 32 – Quadros e recortes de quadros da cena iniciada em 40 minutos e 24 segundos do capítulo 6**



Fonte: *prints* extraídos do Youtube. Disponíveis em:  
 <<https://www.youtube.com/watch?v=FpmKFFNiLRU&t=7s>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Na lógica desse discurso estético sobre a mulher, “[...] a construção de uma bela imagem feminina, inclui dois aspectos respectivamente: o esforço inerente à sua modelagem e o dispêndio financeiro e de tempo, ambos inerentes ao consumo dos tratamentos voltados para esta área” (VILHENA, MEDEIROS e NOVAES, *op. cit.*, p. 125). Dessa forma, “[...] um mero



descuido, um simples desleixo [...] já são aspectos suficientes para emergirem duras críticas à sua imagem” (*ibidem*, p. 125) e, com efeito, parecem constituir um demérito na trama.

Esse é o caso de Luísa, por exemplo, cujo desaparego em relação à própria beleza parece ser trabalhado no desenrolar da história como um sintoma de seu coração partido, assim como acontece com seu caráter frígido e raivoso. Essa perda da vaidade, que sugere, como mostra a figura 33, seu rosto limpo, seu penteado discretamente arrumado num coque, na simplicidade de suas roupas, sem estampas e em cores sóbrias, como branco, cinza, bege, preto etc., é admitida em sua própria fala, no capítulo 15, ao dizer, quanto ao hábito de usar maquiagem e usar o cabelo solto: “Eu não tenho mais esse costume [...]” e “Faz tanto tempo que eu não faço isso...”.

**Figura 33 – Recortes de quadros de cenas variadas**



Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/c/PolianaMocaOficial/videos>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Nesse momento, que começa em 16 minutos e 43 segundos, Poliana, com o intuito de induzir Luísa a embelezar-se, tenta convencê-la a demonstrar em si mesma como se maquia, sob o pretexto de que gostaria de aprender a fazê-lo, já que, tendo visto fotos da tia “[...] na época da escola, toda linda de bailarina, [...] quis ficar tão bonita quanto”. A menina, então, entrega um pequeno espelho para Luísa, que exclama, surpresa, ao deparar-se com o seu reflexo, como se há muito não se contemplasse: “Nossa!”. Quando a cena, após ser interrompida, é retomada, em 22 minutos e 11 segundos, a tia, que, diante do rosto agora maquiado e do novo penteado no espelho, parece envaidecer-se, apurando o cabelo com as mãos e assumindo um sorriso descontraído perante a imagem refletida, como se observa na figura 34, confessa, admirada: “Fazia tempo que eu não me via assim”.

**Figura 34 – Recortes de quadros da cena iniciada em 22min11seg do capítulo 15**



Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=hY1znfW2eVA&t=2s>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Na medida em que se estabelece um contraste entre a bela dançarina de anos anteriores e a figura sóbria e soturna do presente, bem como entre a feição sempre demaquilada e séria e a expressão sorridente e admirada que adquire logo após arrumar-se, fica sugerida uma implicação entre alegria e beleza na figura feminina e, por outro lado, entre friidade e descuido com a aparência. Isto é, o caráter imperativo da vaidade da mulher, que o campo da estética conduz, parece materializar-se, então, assim como ocorre com a maternidade, enquanto um elemento de melhora em relação ao desenvolvimento da personagem, que caminha em direção à recuperação do que seria a essência benevolente e radiante que o fracasso amoroso comprometeu.

Associado à discursividade estética, parece operar, ainda, nessas representações que constituem a feminilidade como obrigatoriamente bela, um discurso médico-nutricional. De acordo com Campos (*op. cit.*), na década de 1930, a medicina teve um papel fundamental na associação entre beleza e saúde feminina, como é o caso de certos profissionais desse campo de saber, que, evocando a linguagem científica que lhes competia, aconselhavam mulheres, em diversas revistas da época, sobre “[...] metodologias destinadas à aplicação cotidiana, [...] receitas de fácil execução e resultados supostamente eficientes de embelezamento diário” (p. 9), bem como sobre o combate a gordura mediante atividades físicas e regimes alimentares.

Ou seja, é como se o conjunto de conhecimentos, técnicas e instituições médicas e nutricionais, que autorizam prescrições e intervenções sobre a saúde das pessoas (FOUCAULT, 2008), estabelecesse também a estética desse sujeito sadio. E, na telenovela, por sua vez, essa implicação entre belo, saudável e feminilidade insere a figura feminina, de silhueta magra, em cenas de exercícios de ginástica em casa, como se pode ver na figura 35, e de conversas sobre dieta e boa alimentação.

Figura 35 – Recortes de quadros de cenas variadas



Fonte: *prints* extraídos do Youtube. Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/c/PolianaMocaOficial/videos>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Nesses diálogos, essa interdiscursividade parece fazer confundir, em torno do gênero feminino, hábitos alimentares saudáveis e práticas dietéticas com o corpo magro e o medo de engordar. Em determinado momento, Filipa conta para os seus espectadores virtuais que ela e Yasmin, também presente, vão “[...] passar a noite inteira vendo filme e comendo pipoca de caramelo com sal rosa do Himalalia”, e, após a amiga complementar sua fala, ressaltando que se trata de caramelo *light*, a menina propõe: “Fica a dia, gordinhas”.

Também há a cena, iniciada em 5 minutos e 50 segundos do capítulo 3, em que as duas estão na padaria de Durval conversando, quando Filipa, que está comendo, pergunta a Yasmin se ela “[...] tem certeza de que não vai comer nada [...]”, e completa: “Essa tapioca *light* tá uma delícia!”. A isso, a amiga, cuja família tem passado por dificuldades financeiras e a qual, como o desenvolvimento dos capítulos vem mostrar, tenta esconder esse fato, responde pausadamente, tentando, ao que parece, forjar um sorriso, como se procurasse uma desculpa plausível: “Eu sei, mas... É que eu estou de dieta”. Filipa afirma ter entendido, embora em tom

reticente, ao olhar para baixo, mas, então, parece resignar-se, de modo que a preocupação com a alimentação dietética justificaria, aos olhos dela, a atitude de Yasmin, pois, segundo ela, “[...] é por um bom motivo [...]”.

Em outra situação, no capítulo 19, quando Cláudia, Joana e Luísa reúnem-se para jantar, a primeira, em diálogo com as amigas, diz: “Ah, hoje eu não vou nem contar caloria”, como se esta fosse uma prática comum no seu dia-a-dia e não fazê-la fosse uma exceção feita em decorrência da situação também excepcional de reunir-se com suas ex-colegas da escola. E continua, em tom de lamúria: “[...] eu engordei tanto depois do casamento... Ah, também... Depois de três filhos?!”. Embora Joana tente dissuadir a amiga, sugerindo que o importante é sentir-se bem consigo mesma, no desenrolar da cena, Cláudia propõe: “[...] Quem quer sair da dieta? Eu!”, mais uma vez indicando o caráter excepcional de não ter uma alimentação restrita. Ao servir a sobremesa, ela retoma o tom de lamento: “Nossa! Eu, hoje, também vou comer sem culpa. Eu engordei tanto depois do divórcio. Tô comendo igual a uma porquinha. Eu, simplesmente, [...] não consigo fazer dieta!”.

Se a falta de vaidade, como se disse, configura um aspecto indesejável para a feminilidade e, na telenovela, está margeada de enunciados que caracterizam a figura feminina como frustrada, chata, complicada e insensível, por outro lado, a preocupação exagerada com a aparência parece também constituir uma falha no caráter das personagens. Nesse caso, parece delinear-se um domínio de memória discursiva com a psicanálise e a moral cristã na configuração das respectivas representações de mulher bela narcisista ou pecaminosa.

O narcisismo como atributo feminino foi algo fortemente difundido no discurso psicanalista, em que esse comportamento era entendido como fundamental a toda mulher (BUTLER, 2009). De acordo com Vilhena, Medeiros e Novaes (*op. cit.*), Freud percebia o complexo de castração como uma ferida narcísica relacionada à não visibilidade do sexo feminino, de modo que, na medida em que o narcisismo primário é entendido como ligado a uma forma, os autores explicam que haveria “[...] um entrelaçamento entre a estética e a mulher desde o início de sua constituição psíquica e tal relação que é tão antiga quanto a formação de seus ideais, participa da construção de seu superego” (p. 131).

A narcisista é, então, apaixonada por si própria. Butler (*op. cit.*) a caracteriza como aquela que tem gosto pelo exibicionismo e pelos aplausos do público. Segundo a autora, “[...] mais do que nos espelhos é nos olhos admirados de outrem que ela divisa seu duplo aureolado de glória” (p. 826). Dessa forma, é recorrente que Filipa filme-se com seu celular para postar na *internet*, como se pode ver na figura 36, gabe-se por ser bonita e rica e demonstre uma atitude autocentrada, tal como ocorre no capítulo 2, quando ela se defende das censuras de seu irmão



em relação ao fato de estar publicizando a sua vida nas redes sociais, justificando-se no suposto interesse de seus espectadores no dinheiro de sua família e em sua aparência física, aspectos de que ela parece se orgulhar, na medida em que ressalta o que ela possui em relação ao que possuiriam os seus ditos fãs: “Eles querem saber da minha vida: não têm metade da minha beleza e, muito menos, da nossa riqueza”.

**Figura 36 – Quadro da cena iniciada em 14min50seg do capítulo 2**



Fonte: *print* extraído do *Youtube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aoiKj1M103o&t=604s>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Essa figura do narcisismo na telenovela é ostensiva, materialista e consumista. Na cena de 8 minutos e 16 segundos, ela entra em casa, com os braços abarrotados de sacolas de diferentes lojas, como se pode ver na figura 37, e começa a filmar-se com o celular em modo *selfie*, dirigindo-se, com uma expressão sorridente, aos acompanhadores de suas redes sociais: “Chegando em casa depois de um dia cansativo de compras no *shopping* mais *top* de São Paulo! Não esquece de mandar mensagem falando qual roupa e qual acessório você mais gostou”. A quantidade de sacolas que a menina carrega, que sugere abundância, acompanhada de sua fala, em que informa ter dedicado um dia para fazer compras, parece dotar de exagero o modo de Filipa consumir artigos de moda e beleza.

**Figura 37 – Quadro da cena iniciada em 25min55seg do capítulo 5**



Fonte: *print* extraído do *Youtube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rfRMJm6-03U&t=284s>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Em outras ocasiões, a menina ainda demonstra um receio constante de ter sua imagem ofuscada: “[...] não pode admitir que os outros não se interessem por ela; se tem a prova de evidente de que não é adorada [...]”, relega-a à inveja (BUTLER, *op. cit.*, p. 832). Exemplo disso é quando, após sua apresentação de *ballet* na Escola Ruth Goulart ter sido interrompida por Poliana, no capítulo 2, ela reclama para Helô sobre ter tido *seu momento* arruinado, além da cena em que, no capítulo 11, Filipa confronta a protagonista, ao supor que esta havia sido responsável pelos problemas técnicos de outra performance sua, perguntando: “Você tá querendo roubar meu brilho, é isso?”.

Esse também parece ser o caso de Mirela, que exprime reiteradamente seu desejo de ser notada e admirada por todos. No primeiro dia de aula da Escola Ruth Goulart, a adolescente confessa para Raquel, em tom empolgado e afetado, balançando-se: “[...] Sabe, Quel, eu quero muito que a gente seja popular”. Em contrapartida, a amiga diz que, por ela, as duas continuam invisíveis, e Mirela rebate: “Ah, vira essa boca pra lá! Eu quero que a nossa vida seja mais agitada! Menos pacata, sem graça...”. No decorrer da cena, após uma das meninas de sua turma chamá-las de bizarras na frente da sala, Mirela, preocupada com sua reputação, ajoelha-se, levantando os braços para cima, e exclama, com a voz chorosa e tom dramático: “Adeus vida social! Adeus mundo! Raquel, [...] a gente pagou o maior mico da história na frente de todo mundo!”.

O caráter extravagante que se implica nessas representações na trama parece descrever-se, ainda, em artefatos chamativos e pomposos, compostos de pelos, brilhos e cores intensas e fortes. Como se pode ver na figura 38, coletes felpudos, laços de patês, tiaras de corações brilhantes e metalizados e objetos de quarto – como almofadas, acolchoados, papéis de parede

e itens de decoração – em roxo ou rosa *shocking* aparecem como marcadores dessa feminilidade narcisista.

**Figura 38 – Recortes de quadros de cenas variadas**



Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/c/PolianaMocaOficial/videos>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Isso parece se enunciar ainda através de elementos sonoros que acompanham essa figura narcisista, como ocorre, por exemplo, nos capítulos 1 e 12, em momentos em que Mirela está dançando em seu quarto. Nessas cenas de dança, ela joga o cabelo, requebra e caminha para frente como se estivesse desfilando ao som de uma música cuja letra sugere um comportamento exibicionista, em: “A fim de provocar/ De *Louboutin* pra arrasar/ Que hoje eu tô querendo”.

A importância exagerada dada à própria aparência parece ser atravessada, ainda, pela reminiscência de um discurso cristão que considera a vaidade um pecado capital e a mulher, vinculada à figura de Eva, um sujeito “[...] moralmente frágil, influenciável, sedutor, propenso

a pecar e a arrastar o homem em seus pecados” (CARVALHO, 2021, p. 13). Em outras palavras, a beleza feminina, segundo Vilhena, Novaes e Medeiros (*op. cit.*), confundir-se-ia com a ideia de pecado original, sendo representada como “[...] armadilha do pecado, uma tentação do diabo [...], um encobrimento enganoso de uma essência impura, leviana e vil” (p. 120).

A moral religiosa condena os excessos do comportamento feminino, exigindo-lhe, como mostra Araújo (2004), decência e pudor no modo de vestir-se e enfeitar-se. Desse modo, na telenovela, a maneira como certas personagens estão fortemente envolvidas em diálogos, atividades e situações que remetem a esse culto exagerado à beleza, à moda, à magreza e à juventude, o que envolve consumismo, cirurgias plásticas e alimentação restritiva, aparece associada à vilania e ao enfrentamento de certas penas na trama.

O caráter maldoso da menina bela no discurso cristão, ligado a “[...] representações do feminino marcadas [...] pela maldade” (VILHENA, NOVAES e MEDEIROS, *op. cit.*, p. 120) apresenta-se na figura de Filipa, a vilã mirim da novela. É como se seu porte soberbo e narcisista se implicasse às ruindades que comete. Um exemplo disso é a já referida cena do capítulo 2, quando ela, maldosamente, se vangloria sobre ser bela e abastada em detrimento de seus seguidores, também parece compor essa representação de beleza diabólica em relação à menina vaidosa.

Além disso, em diversas situações Verônica parece colher os frutos de sua vaidade e superficialidade exorbitantes, tal como um castigo pelo pecado cometido na busca desenfreada do corpo magro e jovem. Isso se observa, em primeiro lugar, no momento em que, no capítulo 5, Filipa e Guilherme estão em casa, sentados no sofá da sala de estar, quando a mãe chega recém-operada da rinoplastia e da lipoaspiração, com o corpo repleto de ataduras, como mostra a figura 39, e solta um gemido: “Ai, que dor!”. Ao ser indagada por Filipa, em tom risonho, sobre o porquê de estar com “[...] os bracinhos assim”, Verônica, cuja debilidade, como fica sugerido no decorrer da cena, a incapacita de pegar a xícara de café que lhe é oferecida, responde, em justificava: “Tirei as gordurinhas debaixo do braço também. O que a gente não faz pela beleza?!”.

**Figura 39 – Quadro da cena iniciada em 25min55seg do capítulo 5**





Fonte: *print* extraído do *Youtube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rfRMJm6-03U&t=284s>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Em outra cena, durante uma briga entre Guilherme e Marcelo no capítulo 9, Verônica é acidentalmente golpeada na região operada. Mais tarde, quando Filipa retira a atadura do rosto, até então coberto, de sua mãe, esta, ao deparar-se com o seu nariz desfigurado na tela do celular, grita de pavor e desmaia, como ilustra a figura 40.

**Figura 40 – Quadros da cena indiciada em 28min27seg do capítulo 9**



Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qa9UPaLocEY&t=7s>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Ao acessarem-se os perfis dessas personagens na página oficial da telenovela no *site* do SBT, é possível encontrar algumas reiteraões desses enunciados. Como é possível ver na figura 41 e na descrição de Luísa na figura 24, parece haver uma recorrente menção à beleza e à vaidade na caracterização dessas figuras. Não obstante, percebe-se que a relação que elas mantêm com esses aspectos fazem dispersar tal representação de modo que o belo feminino assume aspecto de: amargura, em *esconde sua beleza atrás de muita formalidade*; narcisismo,

em faz o que for preciso para chamar a atenção de todos, sonha em ser popular na escola e famosa na vida alguma dia, gasta tempo com compras e o dinheiro com plásticas e acha que ela pode roubar seu brilho; ou de comedimento, em que a caracterização de Raquel como alguém que é bonita e chama atenção confunde-se com seu caráter tímido, sensível e introvertido.

**Figura 41 – Perfis de Raquel D’ávila, Mirela Delfino, Verônica Pessoa e Filipa Pessoa**

**RAQUEL D’ÁVILA**

Isabella Moreira



Filha de Durval e irmã mais velha de Lorena, não sabe que tem uma prima. É introvertida, intensa e sensível, valoriza muito as suas poucas amizades, como sua melhor amiga, Mirela. Tem um lado artístico apurado e se expressa através de seus desenhos. É muito tímida quando o precisa se expor. Alega que seu pai não a entende, por isso sente bastante a falta da mãe para conversar sobre seus conflitos e acaba se vendo na obrigação de cuidar da irmã. É bonita e chama atenção, o que causa inveja em Mirela. Apaixona-se por Guilherme à primeira vista, mas fica em conflito ao saber que sua melhor amiga também gosta do mesmo menino.

**MIRELA DELFINO**

Larissa Manoela



Neta de Branca e prima de Nanci. Jovem imatura, impulsiva e enérgica. Vinda do interior para estudar na Escola Ruth Goulart, tem um relacionamento difícil com a avó por ter que fazer todas as vontades dela em troca da moradia. Sua melhor amiga é Raquel, com quem divide todos seus segredos e disputa secretamente o amor de Guilherme. Tem talento para música e sonha em ser popular na escola e famosa na vida algum dia, assim como o youtuber Luca, de quem é fã. Afobada e um pouco sem noção, faz o que for preciso para conseguir chamar a atenção de todos, até mesmo passar por cima dos outros. Sofre com as humilhações de Brenda, a garota problema da sua turma.

**VERÔNICA PESSOA**

Mylla Christie



Esposa de Roger e mãe de Filipa e Guilherme. Mulher dependente financeira e emocionalmente do marido. Gasta o tempo com compras e o dinheiro com plásticas. Seu sonho é entrar para o Comitê do Laço Azul para fazer parte do grupo das socialites mais poderosas, mas é sempre barrada por não conseguir ser aceita pela presidente e sogra, Glória. Mãe avoadada, dá mais atenção para sua terceira “filhinha”, Vida, sua cadela, com quem anda para cima e para baixo.

**FILIPA PESSOA**

Bela Fernandes



Filha queridinha de Roger e Verônica e rival de Poliana. Menina difícil e mimada. Tem o lado prepotente do pai e o superficial da mãe. É a aluna estrela da Escola Ruth Goulart por cantar, dançar e atuar muito bem. Vive recebendo destaque de sua professora e tia, Débora. Por ser uma das mais populares da escola, todos querem andar com ela, mas sua melhor amiga é Yasmin, em quem manda e desmanda o tempo todo. Vive nas redes sociais e se acha superior aos outros por ter milhares de seguidores. Sente-se ameaçada quando Poliana entra na escola, pois acha que ela pode roubar seu brilho, e começa a armar todas para cima da menina junto com Éric e Hugo, os valentões da sua turma.

Fonte: imagem extraída do *site* do SBT. Disponível em: <<https://www.sbt.com.br/novelas/as-aventuras-de-poliana#personagens>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Além disso, no romance *Pollyanna*, parece repetir-se esse discurso segundo o qual é imperativo à mulher manter-se bela, sob a pena de tornar-se feia e frígida, porém também sem extravagâncias. Durante um diálogo entre Nancy e Tom, este, diante da incredulidade de sua amiga sobre a informação de que Polly havia tido um namorado, diz que ela “[...] Era muito bonita e ainda seria se não... [...] Se ela deixasse o cabelo como fazia antigamente, e não o usasse todo puxado para trás, e voltasse a usar aqueles lindos vestidos, você veria como ela é bonita” (PORTER, 2018, p. 9). E, já ao final do livro, após a sobrinha convencer a tia a arrumar-se, a empregada comenta que ela “[...] parece outra mulher com as fitas e os xales de renda que

a menina [...] faz ela usar em volta do pescoço” (*ibidem*, p. 151). Por outro lado, a mulher de vaidade exagerada também não era vista com bons olhos: “[...] a curiosidade da senhora Polly atingiu o seu auge. A causa disso foi a visita de certa mulher ainda jovem, muito maquiada e com os cabelos excessivamente amarelos. Ela usava saltos muito altos e muita bijuteria barata. A senhora Polly conhecia bem a reputação daquela mulher [...]” (*ibidem*, p. 168).

Em suma, esse atravessamento de discursos da estética, da saúde, da psicanálise e da religião parecem conduzir a uma feminilidade bonita e vaidosa desde que na medida adequada, saudável e moralmente bela: entre o narcisismo e o pecado da vaidade de um lado e o descuido e a feiura do outro, tal como a figura da *boa esposa* identifica por Bassanezi (2004). Segundo a autora, a senhora bem reputada:

[...] Não deveria ser muito vaidosa ou chamar a atenção, ao contrário, esperava-se que [...] se vestisse com sobriedade e não provocasse ciúmes no marido [...], era importante também que a esposa cuidasse de sua aparência. Embelezar-se para o marido era uma obrigação da boa esposa e fazia parte da receita para manter o casamento [...] (p. 525).

### **8.1.5 A feminilidade maternal e guardiã da família dos discursos cristão, médico e psicológico**

Um outro discurso que coexiste entre os enunciados que compõem as representações de gênero do currículo cultural de *As Aventuras de Poliana* é o que associa a figura feminina à função materna de guardiã da família. A essa feminilidade maternal implica-se em uma interdiscursividade religiosa, médica e psicanalítica que estabiliza o lugar da mulher em torno da esfera familiar para a criação e a educação das crianças e o cuidado com elas.

Se a imagem de Eva dota-a de periculosidade e maldade a figura feminina na argumentação cristã, como mostra Araújo (2004), é em Maria, mãe de Jesus, que ela encontra sua redenção: é assumindo a maternidade que ela poderá se salvar das consequências do pecado original. Segundo Louro (2004), por meio

[...] do símbolo mariano se apelava tanto para a sagrada missão da maternidade quanto para a manutenção da pureza feminina. Esse ideal feminino implicava o recato e o pudor, a busca constante de uma perfeição moral, a aceitação de sacrifícios, a ação educadora dos filhos e filhas (p. 374).

Não só o discurso religioso, o campo médico, como se disse anteriormente, através de um conjunto de conhecimentos e medidas de ordem científica, também teve um forte papel em

atribuir, dentro de uma lógica dicotômica de público e privado, o domínio particular da casa e da família à figura feminina na sociedade brasileira. De acordo com Rago (2004), durante os séculos XX e XXI, segundo certos saberes do campo médico, “[...] o crânio feminino, assim como toda a sua constituição biológica, fixava o destino da mulher: ser mãe e viver no lar, abnegadamente cuidando da família” (p. 495).

Durante esse período, a religião, conforme Rago (2005), evocava ainda a noção binária de natureza *versus* cultura para endossar essa vinculação entre feminilidade e função materna. Sob uma argumentação semelhante, ser mãe era compreendido pela medicina como a essência feminina, como sua natureza, de modo que só “[...] através da maternidade a mulher poderia curar-se e redimir-se dos desvios que, concebidos ao mesmo tempo como causa e efeito da doença, lançavam-na, muitas vezes, nos *lodos do pecado*” (ENGEL, 2004, p. 283).

Além do discurso religioso e do discurso médico, a eles “[...] iriam se juntar, também, os novos conhecimentos da psicologia, acentuando a privacidade familiar e o amor materno como indispensáveis ao desenvolvimento físico e emocional das crianças” (LOURO, *op. cit.*, p. 379). A própria psicanálise em Freud, como sugere Birman (1999), tomava a aceitação da função materna como único destino psíquico efetivo para o complexo feminino de castração. Conforme o autor, “[...] ser verdadeiramente mulher implicaria não apenas o reconhecimento por ela de sua condição castrada, pela ausência do atributo fálico presente positivamente no homem, como também pela assunção da maternidade” (p. 93). Não se submetendo a isso, esse sujeito estaria condenado a tornar-se viril ou frígido.

Na telenovela, indícios dessa memória discursiva que toma o cuidado e a educação dos filhos como funções pressupostas da figura feminina ficam sugeridos, por exemplo, na cena do capítulo 8 em que Roger pergunta a Sérgio, que entrou em sua sala da empresa sem permissão: “Sua mãe não te deu educação em casa, não, rapaz?”. Depois, no capítulo 18, Gleyce, em conversa com Guilherme, sugere que as boas maneiras do amigo de seu filho são fruto da criação materna, ao supor: “Sua mãe deve ser linha dura, né? Porque você é um menino educado, de bons modos, né?”.

Essas representações dão-se de tal modo que mesmo a figura feminina que não possui filhos, como Nanci, está relacionada ao cuidar, já que uma de suas tarefas no trabalho é tomar conta de Poliana. Seu trabalho é como Dauphin (2018) descreve os ofícios femininos: uma dupla “[...] marca del modelo religioso y de la metáfora materna: dedicación-disponibilidad, humildad-sumisión, abnegación-sacrificio” (p. 424).

Além disso, a própria relação conflituosa que certas personagens mantêm com a maternidade parece conduzir esse discurso em que coexistem saberes médicos, psicológicos e



religiosos segundo os quais a assunção da tarefa materna é o que pode salvar a mulher dos infortúnios de seu sexo: o pecado, a frieza e a histeria. Débora e Luísa, que não possuem filhos, são rígidas e críticas, ou mesmo facilmente irritáveis, como é o caso da segunda, e frequentemente referidas como difíceis, chatas e amarguradas. Como já se discutiu mais acima, embora a primeira acabe encontrando sua redenção na figura de Poliana, sendo gradualmente *curada* com presença da sobrinha, a segunda indica não se aprazer com a possibilidade de ser mãe, o que acaba se tornando um fator problemático para o seu relacionamento com Marcelo, que, por sua vez, sonha em ter uma família.

Ao contrário, a figura materna na trama é descrita, na maioria dos casos, como carinhosa, cuidadosa, protetora, boa conselheira e que faz tudo por seus filhos. Em torno dela, gestualidade afável e delicada, a fala mansa e o olhar benevolente, o porte protetivo e a atitude recomendativa parecem operar como enunciados do que seriam as “[...] virtudes maternas da abnegação, do carinho e do desvelo” (PEDRO, 2004, p. 243), propagadas nessa rede interdiscursiva.

Esse é o caso de Alice, que é amável e afetuosa na criação de Poliana, como se vê na figura 42, em que ela acaricia os cabelos da filha enquanto o pai toca uma música no violão. Além disso, o gesto carinhoso que Josefa realiza ao despedir-se de João, como mostra a figura 43, à esquerda, beijando-lhe a cabeça, e a postura defensiva de Josefa em relação ao filho – ilustrada na mesma figura, à direita –, ao inclinar-se em direção a ele, passando os braços sobre seu abdômen, como se tentasse protegê-lo do comportamento agressivo do marido, parecem reiterar essa representação de mãe zelosa e amorosa.

**Figura 42 – Quadro de 11min28seg do capítulo 1**



Fonte: *print* extraído do Youtube. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=yxqSn7gx\\_dc&t=3623s](https://www.youtube.com/watch?v=yxqSn7gx_dc&t=3623s). Acesso em: 31 de maio de 2022

**Figura 43 – Recortes de quadros das cenas iniciadas em 19min7seg e 2min19seg do capítulo 1**



Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em: <[https://www.youtube.com/watch?v=yxqSn7gx\\_dc&t=3623s](https://www.youtube.com/watch?v=yxqSn7gx_dc&t=3623s)>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Um outro exemplo disso é quando Kessya, no capítulo 13, desabafa com sua mãe sobre o seu incômodo em ser a única negra na sala de aula. Diante disso, Gleyce, como se fosse ensinar algo à filha, a convida a sentar-se ao seu lado e, assumindo uma voz sussurrada, tomando delicadamente as mãos da menina e olhando em seus olhos gentilmente, como ilustra a figura 44, começa a dar lições sobre autoestima, paciência e perseverança.

**Figura 44 – Quadro da cena iniciada em 12min04seg do capítulo 13**



Fonte: *print* extraído do *Youtube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XLnvgk-SDsI&t=230s>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Mais tarde no mesmo capítulo, Mário confessa aos pais que está passando por um dilema com uma garota, em referência a sua amizade com Lorena. Interpretando erroneamente que o garoto estaria tratando de problemas amorosos, enquanto Sérgio sugere que a esposa os deixe a sós para que tenham uma conversa de pai para filho, Joana assume uma postura preocupada e cuidadosa, perguntando ao filho se ele não é muito novo para isso. Após Mário esclarecer o

engano, seu pai o aconselha a continuar amigo de Lorena, “[...] até porque [...] ela sempre traz pão quentinho [...]”. Joana, então, censura o marido por suas intenções e, voltando-se para o filho, adquire uma voz mansa e um olhar dócil, como ilustra a figura 45, ao dizer: “Filho, o que você precisa fazer é se impor e assumir sua amizade com ela. Se os meninos forem seus amigos de verdade, eles vão entender e vão aceitar as coisas como são”. Aqui, o contraste entre as reações paterna e materna parece realçar o caráter atencioso e recomendativo da mãe, que dá bons ensinamentos e coloca os filhos acima de seus próprios interesses, em detrimento da atitude atrapalhada e egoísta que o pai demonstra na função de educar e criar Mário.

**Figura 45 – Quadro da cena iniciada em 17min23seg do capítulo 13**



Fonte: *print* extraído do Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XLnvGk-SDsI&t=230s>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Essa representação feminina enquanto guardiã da família ainda se enuncia em uma figura maternal que, responsável pelo lar, estabelece a harmonia da dinâmica familiar. Num diálogo entre Afonso, o dono da casa de carnes, e Durval, no capítulo 16, o primeiro, diante da recusa do convite, por parte do amigo, para o churrasco que promoverá, sob o argumento de que precisa cuidar das meninas e da padaria, sugere que o dono da padaria esteja “[...] precisando de alguma pessoa para organizar a sua vida” e, em seguida, propõe: “Escuta aqui! Por que você não arruma uma *mulé* que te coloca nos eixos?”. Outro exemplo disso é quando, no capítulo 14, após Glória conseguir apaziguar a briga entre Guilherme e Roger, Verônica agradece, com um sorriso simpático: “Obrigada por colocar ordem na minha casa, sogrinha querida!”. Em resposta, a sogra diz, alfinetando-a: “Alguém tem que fazer isso [...]”, como se sugerisse que, como a nora não o faz, ela mesma tem que assumir esse papel.

É como se permanecesse a memória de um discurso que, impulsionado e mobilizado – pode-se dizer – pelas práticas médicas higienistas que protagonizaram a diferenciação entre as esferas pública e privada nas cidades brasileiras a partir do século XIX (D’INCAO, 2004), concedeu aos homens o governo público e relegou “[...] às mulheres [...] a *governabilidade* do *espaço privado*” (BIRMAN, 2006, p. 172). Desse modo, caberia a elas governar o âmbito familiar, “[...] manter [...] a integridade da família” (BASSANEZI, 2004, p. 525).

Ao mesmo tempo, parece haver um deslocamento em relação à imagem do *anjo do lar*, que deve, com o *jeitinho feminino*, preservar a paz doméstica (*ibidem*), para uma feminilidade que, embora ainda atrelada a esse espaço, possui certa autoridade sobre o domínio familiar, impõe ordem a ele. Essa figura, por sua vez, remete a uma discursividade antiga, ligada à *domina* romana, a respeitada matrona, a *senhora do lar*, que, “[...] em casa, mantém-se no átrio que é o centro da residência [...]; preside ao trabalho dos escravos; orienta a educação dos filhos e, não raro, sua influência exerce-se sobre eles até uma idade avançada [...]” (BEAUVOIR, 2009, p. 135).

Essas representações femininas vinculadas à maternidade e à família que constituem a pedagogia cultural da telenovela de Abravanel são, elas mesmas, efeitos da regularidade dos discursos médicos, religiosos e psicológicos que se materializam na obra de Porter (2018) desde o início do século XX. Aqui, a função materna adquire um aspecto angelical e benevolente, como é o caso da senhora Jennie, mãe de Pollyanna, caracterizada como “[...] um anjo vindo do céu” (*ibidem*, p. 8), e, de uma só vez, redentivo, em relação às *doenças emocionais* da feminilidade. Além disso, as figuras feminina e infantil são frequentemente evocadas como aquilo que faz da casa um lugar íntimo, aconchegante, propriamente familiar: “[...] É preciso da mão e do coração de uma mulher, ou da presença de uma criança, para construir um lar [...]” (*ibidem*, p. 116), o que parece remeter ao ideal de retidão burguês dos séculos XIX e XX, que, segundo D’Incao (*op. cit.*), associado às práticas médicas higienistas e às medidas legais que reconfiguraram o espaço urbano e implicado em um novo modo feminino de ser, se tornou um grande valor social e envolvia: “Um sólido ambiente familiar, o lar acolhedor, filhos educados e esposa dedicada ao marido, às crianças e desobrigada de qualquer trabalho produtivo [...]” (*ibidem*, p. 187).

Sobre esse efeito curativo, antes de tudo, a presença infantil aparece recorrentemente como uma solução medicinal/espiritual para os adultos emocionalmente doentes: um “[...] remédio milagroso [...]” (PORTER, 2018, p. 89), como diz o enfermeiro ao doutor Chilton. No caso da senhora Polly, que, assim como Luísa na televisão, despreza a maternidade e vê a chegada da sobrinha apenas como mero dever a ser cumprido, a criança da qual torna-se

responsável emerge, assim como ocorre na telenovela, como a cura para o seu caráter frio, rígido e insatisfeito.

Se, no início do livro, a tia parece ver maternidade e o casamento como tolices, ao dizer que não é obrigada a alegrar-se só porque sua irmã Jennie “[...] foi tola a ponto de se casar e colocar num mundo já tão cheio uma criaturinha desnecessária [...]” (*ibidem*, p. 5), na medida em que passa a conviver com Pollyanna e cuidar de sua educação e saúde, a sua postura impassível e rigorosa vai se abrandando, de modo que Nancy, que já acreditava não haver “[...] no mundo uma criança [...] mais necessária a alguém do que essa” (*ibidem*, p. 7), deixa escapar que Pollyanna “[...] amoleceu e amansou o coração [...]” (*ibidem*, p. 126) da senhora Polly, tal como Antônio em *As Aventuras de Poliana*. Desse modo, essa progressiva mudança acaba culminando com uma figura “[...] maravilhosamente transformada [...]” (*ibidem*, p. 182), como narra a história, que atribui à sobrinha a felicidade de casar-se com o antigo amor, ao anunciar: “[...] O doutor Chilton vai virar seu tio! E você fez tudo isso. Oh, Pollyanna, eu estou tão contente! E tão feliz, minha querida! (*ibidem*, p. 183).

Esse movimento repetível dos enunciados que compõem essas representações, mais uma vez, pode ser identificado na seção *Personagens* da página oficial da telenovela. Nos perfis de Alice e Gleyce, apresentados, respectivamente, nas figuras 46 e 29, as adjetivações *mãe leoa* e *mãe zelosa*, que se desenvolvem em, respectivamente, *faz de tudo pelos filhos e tenta dar a melhor educação para os dois* e *passa todos seus valores e ensinamentos à filha*, parecem enunciar justamente esse interdiscurso que entrelaça feminilidade, maternidade e zelo, sacrifício, proteção e função educativa em relação às crianças, ao que se soma a figura materna que, como mostra a figura 46, *protege o filho das broncas do marido e tenta sempre conciliar os dois*, que *cuida dos filhos e do marido também* e que *vive tentando conciliar os dois filhos para que se deem bem algum dia*, isto é, que instaura a harmonia da organização familiar e que se desloca, ainda, na *matrona forte, independente, influente [...]*, *matriarca da família Pessoa*. Ao mesmo tempo, as descrições *mãe avoadada*, que se completa com *dá mais atenção para sua terceira “filhinha”* na apresentação de Verônica Pessoa na figura 41, e *não gosta muito de crianças*, para caracterizar Débora Pavão na figura 24, parecem destacar, na medida em que se articulam a enunciados de mulher, respectivamente, narcisista e frígida, a desejabilidade de um comportamento maternal nos termos do que prescrevem a medicina, a moral religiosa e a psicologia: amorosa, abnegada, dedicada.

**Figura 46 – Perfis de Joana Antunes, Alice D’ávila, Josefa Barros e Glória Pessoa**



**JOANA ANTUNES**

Daniela Paschoal



Mãe de Luigi e Mário, esposa de Sérgio e game artist na empresa O110. Organizada, talentosa e proativa. Cumpre bem os dois papéis de profissional e mãe. Preocupa-se um pouco mais com Luigi por ser mais tímido e introvertido. Divide as tarefas da casa com o marido, mas tem que se desdobrar sozinha com os compromissos na escola dos meninos, já que ninguém pode saber que ela é casada com Sérgio. Muitas vezes, acaba cuidando dos filhos e do marido também. Tendo Claudia de volta à vizinhança, as duas decidem ir atrás de Luísa para reunir o trio das três melhores amigas do passado.

**ALICE D'ÁVILA**

Kiara Sasso



Mãe de Poliana e filha do meio da família D'Ávila. Espírito livre e coração de artista. No passado, afastou-se da abastada família para viver uma grande aventura ao lado de seu amor, Lorenzo. Junto com ele, montou a trupe Vagalume e fez apresentações musicais por todo o país. O fruto dessa união é Poliana, seu maior tesouro. Mãe zelosa, passa todos seus valores e ensinamentos à filha, dentre eles, o jogo do contente. Falece muito jovem devido à saúde debilitada, deixando o marido e a filha e levando alguns segredos consigo.

**JOSEFA BARROS**

Luciana Vidal



Mãe de João e esposa de Tião. Protege o filho das broncas do marido e tenta sempre conciliar os dois. Apesar de ter pouco estudo, sabe do potencial do menino e se sente culpada por ele não receber boa educação e oportunidade melhor na vida. Como não tem coragem de abandonar sua casa e seu marido, ajuda João a escapar do pai e viver sua vida.

**GLÓRIA PESSOA**

Clarisse Abujamra



Mãe de Marcelo e Roger, dona de uma das galerias de arte mais famosas da cidade e presidente do Comitê do Laço Azul, que organiza os eventos e ações beneficentes da Escola Ruth Goulart. Mulher forte, independente e influente na sociedade, matriarca da família Pessoa. Viúva, é muito apegada aos filhos e completamente contra o relacionamento de ambos por não gostar das suas respectivas noras. Vive tentando conciliar os dois filhos para que se deem bem algum dia.

Fonte: imagem extraída do *site* do SBT. Disponível em: <<https://www.sbt.com.br/novelas/as-aventuras-de-poliana#personagens>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

### 8.1.6 A masculinidade racional, diplomática, sóbria e razoável do discurso médico-psiquiátrico e filosófico iluminista

Se a coexistência com o discurso médico-psiquiátrico compõe uma feminilidade histórica, desequilibrada e ambígua, por outro lado, parece também promover um domínio memória com o discurso filosófico iluminista em torno de uma masculinidade marcada pela razão, pela diplomacia, pela sobriedade e pela sensatez na resolução de conflitos. Algo semelhante é identificado no trabalho de Alves (2014), em que a autora percebe, na telenovela analisada, estereótipos masculinos ligados à conduta pragmática e ativa na solução de problemas.

Como explica Birman (2006), a nova sociedade que se configurou no Ocidente a partir da revolução francesa, às bases do iluminismo, não suportaria mais o modelo monosssexual hierárquico aristotélico que vigorava até então. Neste, os órgãos sexuais femininos e masculinos seriam correspondentes, mas a mulher seria a versão imperfeita do homem, com sua genitália disposta para dentro, embora sempre pudesse alcançar a perfeição masculina, contanto que em seu corpo houvesse humor quente.

Não mais coerente com o ideal iluminista de igualdade, conforme o autor, essa concepção daria lugar à de diferença sexual, em que a subalternidade feminina decorreria de sua anatomia específica, que a destinaria à maternidade, à reprodução e aos cuidados com as crianças. Ao mesmo tempo, a supremacia dos homens se explicava “[...] pelos traços evidentes de sua racionalidade e pelo domínio que faziam de sua afetividade pela razão, que os destinava à ação no espaço social” (*ibidem*, p. 172). De acordo com Perrot (2017), no século XIX, o pensamento médico confirmava, com base em argumentação científica sobre as distinções biológicas entre os sexos feminino e masculino, a implicação entre a masculinidade e “[...] o cérebro [...], a inteligência, a razão lúcida, a capacidade de decisão (p. 161).

Em *As Aventuras de Poliana*, no capítulo 1, João, esfomeado, morde um dos pães da padaria e, ao ser confrontado pelo dono do estabelecimento, corre, assustado, para fora do local, sem pagar pelo alimento consumido, deixando-o aos gritos furiosos de “[...] Segura o miúdo que está a fugir sem pagar!”. Nesse instante, Marcelo, que observava a confusão toda sentado em uma das mesas, levanta-se, proativamente, contendo, com o braço estendido para frente, como mostra o primeiro recorte da figura 47, Jeferson, que havia se prontificado para perseguir o garoto, e, ao repetir o mesmo gesto em direção a Durval, como que para conter os ânimos deste, o que se vê no segundo recorte da mesma figura, fala, em tom sereno: “Calma, calma, calma, pessoal! Pode deixar! Quanto é que é o pão que ele pegou? Pode deixar que eu pago!”.

**Figura 47 – Recortes de quadros da cena iniciada em 40min34seg do capítulo 1**



Fonte: *prints* extraídos do Youtube. Disponíveis em: [https://www.youtube.com/watch?v=yxqSn7gx\\_dc&t=3623s](https://www.youtube.com/watch?v=yxqSn7gx_dc&t=3623s). Acesso em: 31 de maio de 2022

Outro exemplo disso é quando João é acusado por Jeferson de ter roubado a bicicleta de Guilherme, e este, ciente da inocência do menino, leva-o à padaria de Durval para esclarecer o acontecido com seu amigo precipitado, em 39 minutos e 23 segundos do capítulo 11. À frente do local, João hesita em entrar, mas Guilherme o tranquiliza: “Relaxa! Eu vou cuidar desse mal

entendido. [...] Calma, calma!”. Com tudo explicado, Jeferson se desculpa com o acusado, que, a princípio, parece reticente em aceitar o perdão, mas, quando o mediador da situação o encara com um olhar descontraído e o cutuca, como se o incentivasse a fazer as pazes, o que ilustra a figura 48, o garoto cearense cede.

**Figura 48 – Recortes de quadros da cena iniciada em 39min23seg do capítulo 11**



Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=j5O9uKV4Fbc&t=1s>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

A isso, soma-se a cena do capítulo 8 em que, tendo descoberto sobre a cumplicidade de Nanci quanto ao comparecimento de Poliana às audições da Escola Ruth Goulart e, portanto, à desobediência de suas ordens, Luísa, apesar das tentativas da menina em livrar a amiga da culpa, esbraveja com sua funcionária na cozinha de casa, o que se pode ver no primeiro recorte da figura 49, chegando a propor sua demissão. Diante disso, Poliana, chorosa, implora para que a tia reconsidere a decisão, abraçando-se a Nanci, que adquire uma expressão de choro, como mostra o segundo recorte da figura 49.

Nesse momento, como se houvesse certa mansidão em seu caminhar, Antônio entra em cena lentamente e, atendendo ao suplício da criança para que explique a Luísa que a amiga é uma boa pessoa, fala, com voz calma e baixa, como que para apaziguar a situação, ponderando sobre os dois lados do problema: “Ela sabe que Nanci é uma boa pessoa, senão ela não teria colocado a Nanci dentro de casa. Mas sabe também que ela cuida muito bem de você e que faz tudo para você ser muito feliz. Mas, infelizmente, a Nanci cometeu um grave erro no meio do caminho, e cabe agora à sua tia decidir se ela pode ter uma segunda chance ou não”. A fala do jardineiro, nesse instante, sobressai-se, como se fosse a voz da razão em meio a um ambiente com três mulheres afetadas pelas emoções, como se pode supor dos gritos raivosos de Luísa, dos suplícios de Poliana, com rosto vermelho e banhado em lágrimas, aos prantos, e da voz chorosa de Nanci.



**Figura 49 – Recortes de quadros da cena iniciada em 44min27seg do capítulo 8**



Fonte: *prints* extraídos do Youtube. Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uhM-PGVEZCI&t=3s>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Em suma, nesses momentos, essa representação masculina vinculada a um campo de memória psiquiátrico e iluminista se reatualiza nas expressões faciais e corporais e no modo de falar desses personagens. Neles, o semblante descontraído e calmo, os gestos de apaziguamento e a postura mediadora, a fala argumentada e ponderada e o tom de voz sereno parecem funcionar como enunciados desse sujeito racional, sensato e diplomático.

Não se limitando ao interior da telenovela, os adjetivos *discreto* e *sábio* e a função de dar *bons conselhos* que descrevem o caráter de Antônio na figura 50, em seu perfil da seção de apresentação dos personagens do *site* do SBT, parecem também materializar esse homem da sobriedade, da racionalidade e da razoabilidade. Articuladamente a esses enunciados, o domínio sobre os sentimentos como atributo masculino, bem como a sentimentalidade como característica feminina, se apresenta no livro de Porter (2018) nas passagens: “*Todos os médicos ficaram ao meu redor e sorriam, e as enfermeiras estão todas lá e choravam*” (p. 184) e “*Nas cozinhas, nas salas de estar e nas cercas dos quintais, as mulheres falavam sobre o assunto e choravam abertamente. Nas esquinas e nas praças, os homens também falavam e choravam, mas não abertamente*” (p. 160). Nesse último trecho, essa dicotomia razão/emoção na diferenciação dos sexos se associa ainda às distinções entre público e privado como espaços respectivamente masculinos e femininos, o que remete mais diretamente ao que Birman (*op. cit.*) aponta sobre como esse discurso atribuía aos homens, a partir do argumento do controle afetivo masculino e da superioridade intelectual perante as mulheres, o governo no espaço social e a estas a governabilidade doméstica.

**Figura 50 – Perfil de Antônio Novaes**

**ANTÔNIO NOVAES**

Jitman Vibranovski



Jardineiro da mansão de Luísa. Trabalha para os D'Ávila há muitos anos e conhece toda a história da família. Sua colega de serviço, Nanci, vive no seu pé para que lhe conte tudo, mas Antônio é um homem muito discreto, sábio e respeitoso, além de ter muita consideração e gratidão por tudo que os pais de Luísa já fizeram por ele. Cuida das flores com dedicação e dá bons conselhos a todos da casa, usando o jardim como uma analogia à vida. Sempre está disposto a ajudar e acaba se metendo nas enrascadas de Poliana e Nanci. Viúvo, sente-se um pouco solitário e tem apenas uma filha que há muito tempo não vê, o que o deixa um pouco magoado.

Fonte: imagem extraída do *site* do SBT. Disponível em: <<https://www.sbt.com.br/novelas/as-aventuras-de-poliana#personagens>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Se o saber médico, como se tem dito, atua na estabilização de uma masculinidade atrelada à racionalidade e ao controle das emoções e de uma feminilidade ligada à histeria e ao descontrole emocional, essa discursividade, embora, como se tentou mostrar, regular, reiterada, por outro lado, opera em dispersão, de modo que parece, também, configurar uma figura masculina dramática, afetada, extravagante e narcisista. No capítulo 12, mais especificamente na cena que começa em 18 minutos e 17 segundos, após Lorena acidentalmente ter chutado uma bola no rosto de Mário na escola, deixando-o com o nariz ensanguentado, os alunos começam a reunir-se ao redor dele para ver o ocorrido, até que Salvador, que leciona artes plásticas da Ruth Goulart, começa a abrir caminho entre as crianças, ordenando, com uma voz grossa e entoada e um gesto dramático de balançar os braços e ajoelhar-se no chão – o que se pode ver na figura 51 –, como se estivesse realizando uma performance, que todos se afastem.

**Figura 51 – Quadro da cena iniciada em 18min17seg do capítulo 12**



Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em:  
 <<https://www.youtube.com/watch?v=ycqXK4nBsH4&t=187s>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

A princípio podendo-se supor que ele estaria preocupado com o estado do menino, devido a sua atitude exagerada em relação ao ferimento, parece haver, no entanto, uma quebra de expectativa, que se conduz por uma vinheta cômica e pela expressão julgadora que se forma na face de Mário, no primeiro recorte de quadro da figura 52, quando o professor, como se estivesse realizando uma análise artística da situação, começa a dizer, suspirando afetadamente e, como mostra o segundo recorte de quadro da figura 52, erguendo os braços como em grande adoração: “[...] Este nariz, este tom de pele, com este vermelho-sangue contrastando... Ah! Isso é uma obra de arte orgânica. Bravo, bravo! Pelos deuses, pelos deuses...”. Diante disso, a plateia formada começa a se dispersar, deixando Salvador sozinho em sua encenação.

**Figura 52 – Recortes de quadros da cena iniciada em 18min17seg do capítulo 12**



Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em:  
 <<https://www.youtube.com/watch?v=ycqXK4nBsH4&t=187s>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Nessa cena, seus gestos teatrais, sua voz grave e melodiosa e seu semblante emocionado, somados ao desdém que os outros personagens demonstram diante de sua expressão performática e o efeito de comicidade que a acompanha, parecem sugerir uma figura masculina que, na medida em que é afetada, dramática, exibida e extravagante, não é racional e razoável como deveria ser e é, portanto, menos creditada pelos demais na trama. Aqui, essa masculinidade parece ser acomodada dentro do campo médico-psiquiátrico a partir de um discurso de homem histérico que, como diz Engel (2004), estaria marcado pela feminilidade: “[...] tanto pela ênfase no enfoque da histeria como produto da herança materna, quanto pela atribuição de traços femininos ao homem [...]: extremamente suscetíveis e volúveis, vivamente impressionáveis e excessivamente vaidosos e caprichosos etc.” (p. 297).

Isto é, o que parece estar reatualizado como memória discursiva nessa representação é a compreensão desse deslocamento, em relação ao que seria essa razão propriamente masculina, nos termos de patologias psíquicas ligadas à condição feminina, de modo que essa discursividade médica e iluminista sobre a superioridade da capacidade intelectual do homem não se efetiva de maneira unívoca. O que pode ser considerado um outro exemplo disso é a coexistência de discursos regionalistas, eugenistas e antropogeográficos na constituição de uma masculinidade nordestina bruta e ignorante, que será melhor discutida a seguir.

### **8.1.7 A masculinidade nordestina sertaneja bruta dos discursos regionalista, eugenista e antropogeográfico**

O currículo cultural examinado ainda parece configurar-se em coexistência com discursos regionalistas, eugenistas e antropogeográficos na composição de representações de gênero. Na telenovela, parece haver a reiteração, em torno da imagem do homem nordestino do campo, de elementos como: o cenário árido, pouco urbanizado e precário; o figurino simples e de cores que parecem se confundir com a coloração do entorno; artefatos cenográficos ligados ao trabalho braçal na roça; porte e gestos brutos e grosseiros; a postura valente e forte; falas que denotam desconhecimento ou reafirmação da macheza. Tudo isso sugere enunciar uma masculinidade sertaneja do Nordeste marcada pela valentia, pela virilidade, pela não-demonstração de fraqueza, pela bruteza, pela rusticidade.

A emergência da noção do macho do Nordeste, segundo Albuquerque Júnior (2013), esteve fortemente condicionada por um discurso regionalista que, como uma resposta político-cultural das elites da região do algodão e da cana-de-açúcar à progressiva desvalorização dessas atividades diante do crescimento econômico da cafeicultura nos estados do sul do Brasil no século XIX, operou na constituição uma identidade tipicamente nordestina ao longo do século XX. De inclinação fortemente tradicionalista, esse movimento difundiu-se nas manifestações artísticas e culturais em oposição à modernização, como uma tentativa de resgatar uma cultura essencialmente regional, patriarcal, e combater a feminização da vida moderna: delicada, superficial e histórica. Desse modo, essa masculinidade diria respeito a um homem valente, destemido, “[...] de costumes conservadores, ásperos, rústicos, [...] um macho capaz de resgatar aquele patriarcalismo em crise, um ser viril capaz de retirar sua região da situação de passividade e subserviência em que se encontrava” (*ibidem*, p. 150).

Como o que parece ser uma reminiscência dessa discursividade, João faz uma recorrente afirmação de sua coragem e virilidade. Na cena do capítulo 3 em que relata a Poliana o percurso tomado até chegar à capital paulista, o garoto, para que pareça mais bravo, vai fazendo floreios na história, o que é denunciado pelas incoerências entre o que ele conta e as ilustrações que vão aparecendo na tela, como no momento em que João diz que, tendo ficado com o corpo repleto de espinhos após cair em um campo de mandacarus, removeu-os um a um, sem derramar uma lágrima, pois é “[...] macho com *x* maiúsculo”, embora apareça chorando, com apenas um deles encravado em seu traseiro, na animação que acompanha o seu relato, cujo quadro se pode observar na figura 53.

**Figura 53 – Quadro da cena iniciada em 42min1seg do capítulo 2**



Fonte: *print* extraído do *Youtube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aoiKj1M103o&t=778s>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Outro momento é quando, no capítulo 13, Lindomar encontra João sendo atacado pelos capangas de Rato, o mafioso de identidade desconhecida da comunidade, e o livra da enrascada. Estando, enfim, seguro, o garoto agradece, aparentando debilidade, com os olhos rodeados de olheiras e movimento cambaleante, o que é observado pelo seu salvador: “[...] Você não parece muito bem, não, hein!?”. A isso, João, como se tentasse justificar sua fraqueza diante dos agressores para reforçar sua masculinidade, responde, emulando um soco no ar: “Tô muito bem mesmo não, senão eu teria revidado. Teria dado um canavial de murro na cara”.

Além da reiterada declaração de sua virilidade, o uso de uma linguagem fora da norma padrão da língua é recorrente na composição dessa representação. Na referida cena do capítulo 3 em que João conta as suas aventuras no caminho do Ceará a São Paulo, a afirmação de sua masculinidade em “[...] macho com *x* maiúsculo” confunde-se com o erro ortográfico, logo



corrigido por Poliana, que diz ser com *ch*, de forma a sugerir essa figura masculina sertaneja bruta e pouco educada.

Conforme Albuquerque Júnior (*op. cit.*), o discurso regionalista explica o nordestino como iletrado ou precariamente alfabetizado a partir de uma argumentação que vê nas escolas, nos jornais, nos forasteiros uma ameaça à tradição cultural específica do Nordeste. Dessa forma, o caráter inculto atribuído ao modo de falar de João – destacado através da correção efetuada pela amiga – parece atrelar-se às proibições de Tião sobre a continuidade de seus estudos e às determinações para que o filho canalize seus esforços no labor braçal da roça, ao invés de voltar-se ao trabalho criativo e mental.

Isso fica sugerido nas cenas do primeiro capítulo em que João desabafa com a mãe sobre estar cansado de ser proibido de tudo, inclusive de ir à escola, em que Tião toma o violão das mãos do garoto, oferecendo-lhe, em troca, uma enxada, como se pode ver na figura 54, e em que, depois, não tendo sido obedecido pelo filho, arremessa o instrumento no ar. Essa rejeição do pai ao conhecimento livresco e artístico parece remeter, portanto, a tal postura de desconfiança, promovida por essa discursividade e retomada na materialidade da telenovela, em relação à educação moderna.

**Figura 54 – Recortes de quadros de cenas do capítulo 1**



Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em: [https://www.youtube.com/watch?v=yxqSn7gx\\_dc&t=3693s](https://www.youtube.com/watch?v=yxqSn7gx_dc&t=3693s). Acesso em: 31 de maio de 2022

Em terceiro lugar, a configuração dessa masculinidade nordestina também se enuncia nos modos rústicos e impolidos que assume a figura sertaneja masculina, a exemplo do momento em que João, durante um almoço na casa de Poliana, devora com voracidade o prato à sua frente, usando uma colher e os dedos da mão para juntar a comida e levá-la até a boca, o que se pode visualizar no primeiro recorte de quadro da figura 55. Diante disso, como mostra o segundo recorte de quadro nessa mesma figura, Luísa fita-o com um semblante aflito e, então, sugere que ele use o garfo, oferecendo-lhe um, ao que o menino responde, recusando a oferta:

“Oxe, pra quê? Colher cabe muito mais”. Essa cena, que havia sido brevemente interrompida por outra, é então retomada, e João aparece, tal como no terceiro recorte de quadro da referida figura, acariciando a barriga e com expressa satisfação, ao dizer que comeu tanto que está “[...] até de *bucho cheio*”, e termina a sua fala com um arroteo.

**Figura 55 – Recortes de quadros da cena iniciada em 4min54seg e retomada em 9min37seg do capítulo 3**



Fonte: *prints* extraídos do Youtube. Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0wA58vGQ9KY>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Também parece operar como enunciado desse discurso o porte bruto e agressivo na resolução de conflitos. Além da cena já citada em que o pequeno migrante sugere que teria esmurrado os adolescentes da comunidade caso estivesse bem, outro momento que parece conduzir tal representação se dá no primeiro capítulo, quando Tião, ao determinar, em tom furioso e autoritário, que João, como punição para a ida não-consentida à festa da cidade, deverá trabalhar dobrado, é confrontado por este e pela esposa, que sai em defesa do filho. Nesse instante, o pai, contrariado, aproxima-se de ambos e, repousando as mãos em seus respectivos ombros, balança-os com violência, como se pode ver na figura 56, e, assumindo uma expressão agressiva, ordena que Josefa se aquiete e, ao retornar a atenção ao filho, ameaça-o: “[...] faz só mais uma dessas pra ver se eu não te *pranto uns murro*”.

**Figura 56 – Quadro da cena iniciada em 2min20seg do capítulo 1**



Fonte: *print* extraído do *Youtube*. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=yxqSn7gx\\_dc&t=3693s](https://www.youtube.com/watch?v=yxqSn7gx_dc&t=3693s). Acesso em: 31 de maio de 2022

De acordo com Albuquerque Júnior (*op. cit.*), essa discursividade regionalista sobre o nordestino seria fortemente permeada por tendências determinísticas ligadas à antropogeografia. Tal discurso, assentado no determinismo geográfico alemão do século XIX, tomava os aspectos climáticos, hidrográficos, edáficos e relativos a vegetação e relevo como determinantes na constituição do indivíduo, embasando a ideia de que o sujeito do Nordeste, identificado na figura do sertanejo, seria psicológica, física e socialmente definido pelos agentes naturais da região: “[...] marcado pela convivência com uma natureza áspera, árida, bruta, difícil [...]” (*ibidem*, p. 165). Daí, derivaria um homem também áspero, rude, bruto, duro, másculo, destemido, pois apenas um macho sobreviveria a esse meio hostil, de modo que “[...] homens fracos, débeis, delicados, impotentes, frágeis, afeminados não teriam lugar uma terra assim [...]” (*ibidem*, p. 172).

Nas representações de gênero estudadas, tal memória discursiva parece reatualizar-se precisamente através desses enunciados que sugerem uma integração da bruteza do caráter à aridez e à *secura* da geografia. É perceptível, portanto, uma continuidade entre, de um lado, a rusticidade das vestes dos personagens, em bege, marrom e branco, e, de outro, a coloração desértica que compõe a paisagem do sertão cearense, a exemplo do que ocorre na figura 57.

**Figura 57 – Recortes de quadros de cenas variadas do capítulo 1**





Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em:  
 <[https://www.youtube.com/watch?v=yxqSn7gx\\_dc&t=3693s](https://www.youtube.com/watch?v=yxqSn7gx_dc&t=3693s)>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Além disso, esse cenário do “[...] sertão da seca, do sofrimento; [...] de muito trabalho, do trabalho duro, cansativo, árduo, trabalho, sobretudo, da figura masculina” (*ibidem*, p. 173), que se implica nesse discurso antropogeográfico do nordestino, também se reitera em *As Aventuras de Poliana* através de atividades e instrumentos, associados a personagens e figurantes dessa região, que remetem ao labor braçal, como a enxada e a aragem da terra. No capítulo 1, como se pode ver na figura 58, esses elementos são destacados em torno do homem sertanejo mediante uma estratégia comparativa em que as cenas do trabalho na roça vão sendo rapidamente intercaladas por outras em que Poliana e sua família dançam, cantam e brincam em uma praia, como se houvesse um paralelo entre a rotina difícil e dura no sertão cearense e a vida tranquila e alegre da artística *Trupe Vagalume*. Com efeito, o caráter valente, rústico e bruto de João parece se atrelar a esse labor na “[...] natureza adusta, ressequida, áspera, árida, rude, traços que se identificariam com a própria masculinidade” (*ibidem*, p. 172).

**Figura 58 – Recortes de quadros de cenas intercaladas do capítulo 1**



Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em: [https://www.youtube.com/watch?v=yxqSn7gx\\_dc&t=3693s](https://www.youtube.com/watch?v=yxqSn7gx_dc&t=3693s). Acesso em: 31 de maio de 2022

Embora os aspectos até agora mencionados remetam a uma discursividade de conservação e afirmação de uma dita cultura patriarcal propriamente nordestina, que rejeita a modernização e a feminização e valoriza a rusticidade dos modos, a virilidade, ao trabalho braçal e a linguagem tradicional da região, ao mesmo tempo, o apontamento da fala incorreta, a rejeição aos ofícios da mente e às artes, o olhar de desconforto dirigido ao ato de comer utilizando as mãos e sem fazer uso apropriado dos talheres e a postura agressiva e briguenta assumida em situações conflituosas parecem imprimir nessa representação bruta e rústica certo caráter de incivilidade e ignorância, de modo que é como se houvesse um contraste com aquela masculinidade intelectual, polida e diplomática da modernidade ocidental iluminista acima discutida. Disso pode se supor, portanto, a partir de Albuquerque Júnior (2013/1997), enunciados de uma memória discursiva eugenista, cuja principal premissa é a de que as

características biológicas seriam definidoras das atitudes, dos valores e das competências intelectuais dos sujeitos.

Fortemente fundamentados no evolucionismo, os eugenistas acreditavam haver uma lei natural da espécie conforme a qual os seres humanos seriam subdivididos em *raças* hierárquicas dentro de uma escala civilizatória da humanidade, embora considerassem também, com base na teoria dos caracteres adquiridos, a possibilidade de aprimoramento racial. Nessa linha evolutiva, os nordestinos, para determinadas correntes eugênicas, seriam, por sua condição miscigenada,

[...] produto do cruzamento com raças consideradas inferiores, de onde surgiam seres degenerados, fracos e intelectualmente incapazes; era preciso, pois, selecionar e educar os seus melhores indivíduos, para novamente dotar a região de uma elite intelectual e política capaz de tirá-la do atraso e da subserviência política (*idem*, 1997, p. 100).

Dessa maneira, se, por um lado, personagens como Marcelo, Guilherme e Antônio, enquanto homens brancos da capital no Sudeste, tal como se discutiu na seção antecedente, são racionais, comedidos e sensatos, o sertanejo, em oposição, parece ser caracterizado por modos e gestos animalescos, incivilizados e pouco razoáveis, bem como por um conhecimento limitado. Quanto a essa argumentação de cunho evolucionista, o autor alerta para como ela se faz presente no imaginário coletivo da região e de fora dela, fomentando atitudes discriminatórias contra a população nordestina, a partir de uma lógica que a considera “[...] uma raça de degenerados física e intelectualmente, incapazes para o trabalho intelectual e de difícil adestramento para o trabalho metódico e mecânico” (*ibidem*, p. 106).

Sobre o movimento de repetição que assume a função enunciativa, essa interdiscursividade sobre a masculinidade nordestina parece materializar-se também no *site* da emissora. Na apresentação dos personagens de João e Tião, que pode ser vista na figura 59, o caráter, como diz Albuquerque Júnior (2013), despreocupado, corajoso e de faíscas de esperteza assumido pelo sertanejo, segundo a lógica regionalista, é retomado na descrição de João enquanto *descontraído, valente, muito esperto* e de rápida aprendizagem, e elementos que compõem essa figura iletrada e conservadora, que despreza os estudos e as manifestações artísticas, ficam indicados nas passagens: *acredita que ir à escola é perda de tempo e nem reconhece o talento para música e a vontade de estudar do menino*.

**Figura 59 – Perfis de João Barros e Tião Barros**

**JOÃO BARROS**

Igor Jansen



Nascido no sertão cearense, vira por acaso o melhor amigo de Poliana. Apesar do jeito desconfiado e valente, é um menino sofrido, criado por um pai autoritário e uma mãe submissa. Não se conforma em ter que parar de ir à escola para trabalhar e ajudar o pai na roça. É muito esperto, aprende rápido e tem talento nato para música, mas para desenvolver esse dom e alcançar seus sonhos, não vê outro jeito senão fugir de seu pai e tentar recomeçar num lugar novo. É na cidade grande que vai encontrar a oportunidade de ter uma vida melhor e também a dificuldade de se virar e sobreviver sozinho.

**TIÃO BARROS**

Helder Sossa



Pai de João e marido de Josefa. Mora na pobreza do sertão cearense. Homem bruto e sofrido da roça, acha que a vida é só trabalho. Acredita que ir à escola é perda de tempo e dá a mesma educação que recebeu ao filho. Não tem paciência para corpo mole e nem reconhece o talento para música e a vontade de estudar do menino. Quando contrariado, reage de forma violenta e opressiva.

Fonte: imagem extraída do *site* do SBT. Disponível em: <<https://www.sbt.com.br/novelas/as-aventuras-de-poliana#personagens>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

O sofrimento, a labuta, a dureza como marcas da vida na região, atrelados ao discurso antropogeográfico discutido por esse mesmo autor, também se repetem nos perfis do garoto e de seu pai, em que o primeiro é caracterizado como *um menino sofrido* e o segundo aparece como *homem bruto e sofrido que mora na pobreza do sertão cearense, acha que a vida é só trabalho e não tem paciência para corpo mole*. Além disso, da mesma forma como ocorre na telenovela, tais bruteza, supervalorização do trabalho árduo na roça e despreço em relação à escola e às artes parecem articular-se a uma dita reação *violenta e opressiva*, de modo a sugerir a esse nordestino incivilizado, primitivo, oposto à razão, à mente, à lucidez, sobre o qual a racionalidade eugenista opera.

Como rastros desse mesmo campo discursivo, percebe-se ainda a atuação de enunciados de uma masculinidade associada à malandragem em torno da figura periférica de *As Aventuras de Poliana*. Sobre ela, discutir-se-á a seguir.

### 8.1.8 A masculinidade malandra dos discursos eugenista e nacionalista

Uma outra posição ocupada pela masculinidade na trama da telenovela, especificamente no que diz respeito àquela que faz parte do núcleo dos moradores comunidade Bem-Te-Vi, atrela-se a uma representação ambivalente que agrupa, ao mesmo tempo, um caráter malicioso, irresponsável e trapaceiro e um modo de ser sossegado, sociável, desconfiado e galanteador. Essa figura, que remete à malandragem estereotipada do homem brasileiro, de acordo com Schwarcz (1995), constitui-se historicamente das inter-relações entre a chamada *fábula das três raças*, ou seja, o mito de que a essência brasileira está na mistura de três grupos raciais originários, o indígena, o negro e o branco, implicado em teorias e políticas racialistas do século XIX – que ora consideravam essa miscigenação um sinal de degeneração racial, ora tomavam-

na sob uma perspectiva otimista de branqueamento da população –, e a busca de uma identidade nacional nas décadas de 1920 e 1930.

A partir disso, pode-se dizer, portanto, que opera no currículo cultural em análise um campo de memória eugenista e nacionalista que descreve a masculinidade periférica nos termos desse estereótipo do malandro que, na confluência desses discursos, oscila, como descreve a autora, entre duas imagens contrastantes: o desempregado, vagabundo, de tendências criminosas; e o “[...] bem-humorado, bom de bola e de samba, carnavalesco zeloso” (*ibidem*, p. 57) que se tornou ícone nacional na primeira metade do século XX. Enunciados associados a esse domínio de coexistência discursiva podem ser identificados: na edição de som, marcada por ritmos de samba; em um figurino composto tanto por artefatos ostensivos, quanto por roupas mais despojadas; em atitudes de descompromisso, que, sendo confrontadas ou censuradas, são acompanhadas de uma postura esquivada; no modo carismático e malemolente de expressar-se; e em atividades relacionadas à dança ou mesmo de cunho criminoso ou desonesto.

Pode-se exemplificar, inicialmente, o momento em que *Ciro* é introduzido na telenovela, em 36 minutos e 48 segundos do capítulo 3. A cena é iniciada com a imagem de seus pés movimentando-se para dentro de casa, que calçam sapatos de couro branco, tal como se pode notar no primeiro recorte de quadro da figura 60, que remetem ao calçado tradicional dos sambistas, enquanto toca um samba ao fundo. Aos poucos, a câmera vai se elevando até que seu corpo aparece por completo, com sacolas na mão, uma corrente dourada no pescoço e um bracelete de cor semelhante no pulso, o que se vê no segundo recorte de quadro da mesma figura, e o *chefe da casa*, para empregar os seus termos, anuncia sua chegada, instante no qual os filhos aparecem, abraçando-o, enquanto Gleyce permanece com semblante emburrado e braços cruzados, como se aquilo não a alegrasse.

**Figura 60 – Recortes de quadros da cena iniciada em 36min48seg do capítulo 3**





Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em: < <https://www.youtube.com/watch?v=0wA58vGQ9KY>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Após essa recepção inicial do regresso, Kessya, então, aponta que “[...] essa viagem foi bem mais longa que a outra”, e Gleyce, ainda com o cenho fechado, pergunta ao marido: “Custava avisar que ia demorar e ia chegar só hoje [...]?”. Diante disso, Ciro tenta se justificar nas adversidades de sua vida de caminhoneiro, assumindo uma fala gaguejada, como se se atrapalhasse em explicar os motivos, ao dizer que “[...] é o negócio de um pneu furado aí, é o negócio de um roubo de carga aí, é o negócio de um cavalo na estrada [...]”, e conclui a desculpa tentando, com uma voz mansa, baixa e sedutora, tranquilizá-la com a oferta de um presente, como ilustra o primeiro recorte de quadro da figura 61, que é aceito por ela apaticamente, ao puxá-lo de suas mãos.

Em seguida, Jeferson anuncia que ele mesmo está organizando um samba na padaria de Durval, o que faz o pai gritar de empolgação e tentar convencer sua esposa a acompanhá-lo ao local. Embora ela resista a princípio, acaba cedendo às insistências da família, que, diante da resposta afirmativa, se abraça e começa a sambar na sala de estar, o que mostra o segundo recorte de quadro da figura 61, ao som do clássico compositor do gênero, Adoniran Barbosa, *Tiro ao Álvaro*.

**Figura 61 – Recortes de quadros da cena iniciada em 36min48seg do capítulo 3**



Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em: < <https://www.youtube.com/watch?v=0wA58vGQ9KY>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Em outro momento, no capítulo 11, Kessya e o irmão estão em casa em uma noite chuvosa, quando Ciro chega do trabalho, momento exato no qual são introduzidos ritmos de samba na cena. Após cumprimentá-los com beijos, o pai tenta justificar o fato de ter saído sem despedir-se deles, apontado pela filha, dizendo que havia surgido um serviço de última hora e que, por isso, não tinha havido tempo para despedir-se deles, e, então, desvia o assunto: “[...] mas eu sei que vocês tão cheios de coisa para me contar. Fala aí!”. A isso, a menina responde contando, em tom empolgado, a conquista da vaga na escola Ruth Goulart e começa a relatar o seu primeiro dia de aula, mas é interrompida por Ciro: “[...] Lindo, lindo, parabéns filha! [...] Papai tá orgulhosão de você, mas, olha só, depois você me conta tudo, tá?”. Diante da atitude do pai, Kessya expressa descontentamento, e o pai retoma as desculpas: “[...] Eu sei que acabei de chegar. Olha só, mas eu tenho que resolver um assunto muito, mas muito, rapidinho ali no bar com a rapaziada [...]”. Embora a filha observe, como se tentasse inibi-lo, que está chovendo forte, Ciro responde, assumindo suas verdadeiras intenções: “[...] Não existe tempo ruim (entendeu?) para um homem (entendeu?) sair pra um farra, entendeu?”. Nesse instante, o pai se despede da garota e, ao fundo, uma música desse mesmo gênero, que havia parado no decorrer do diálogo, começa a ser reproduzida, fechando a situação.

Nessas cenas, a trilha sonora composta de ritmos de samba; o uso de acessórios pomposos como o sapato branco e a corrente e o bracelete metalizados, artefatos que se repetem, ao longo dos capítulos, nos figurinos usados por Ciro e Waldisney, como se vê na figura 62; a atitude descomprometida em relação aos deveres, como se percebe pelas acusações de ter demorado a regressar e de não ter se despedido dos filhos, pelo desinteresse a respeito das conquistas da filha, o que fica sugerido na interrupção da fala de Kessya, e pelo efeito de ausência que parece se conduzir na inserção tardia do pai no núcleo da família Soares; a forma descontraída e pacífica de falar e a postura evasiva em presentear a esposa e em reconduzir o

rumo da conversa, como se tentasse, respectivamente, escapar, através do ato bajulador, das broncas de Gleyce pelo tempo em que esteve ausente, no primeiro exemplo, e evitar o assunto sobre a falta de despedida, no segundo caso; o recorrentemente destacado gosto pela farra, expresso no entusiasmo em relação ao evento promovido pelo filho e na constatação de que não há tempo ruim para um homem farrear; a dança efetuada no final da primeira cena; tudo isso parece constituir elementos que, ao apresentarem à trama o personagem de Ciro, descrevem-no como uma figura malandra. Em torno desta, como descreve Schwarcz (*op. cit.*), havia uma implicação entre festa e samba – em que este, enquanto uma mistura de influências africanas, negras americanas e europeias, era, assim como a malandragem, tido como um símbolo nacional – o que se associa, ainda, nesse exemplo, ao comportamento despreocupado, manso e esquivo em relação às responsabilidades.

**Figura 62 – Recortes de quadros de cenas variadas**



Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/c/PolianaMocaOficial/videos>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Um outro aspecto que parece, ainda, configurar tal representação é a atitude galanteadora. Waldisney, embora mantenha um relacionamento com Nanci, em diferentes momentos demonstra interesse por outras mulheres, como quando ela o flagra flertando com outra moça na feira, o que pode ser visto na figura 63, ou nas vezes em que ele corteja Joana em local de trabalho.

**Figura 63 – Quadro da cena iniciada em 10min43seg do capítulo 7**





Fonte: *print* extraído do *Youtube*. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=yxqSn7gx\\_dc&t=3620s](https://www.youtube.com/watch?v=yxqSn7gx_dc&t=3620s). Acesso em: 31 de maio de 2022

Já no capítulo 1, quando esse personagem é inserido na história, ele a cumprimenta na empresa na qual trabalham de maneira galante, ao dizer que, para alguém “[...] gata desse jeito, deve estar tudo *tranks* toda hora”. Nesse instante, Sérgio, que observava a cena mais de longe, confronta o colega paquerador: “[...] você não reparou que a Joana é casada, não? Você não viu a aliança no dedo dela, não?”. A isso, Waldisney responde afirmativamente, sem saber, no entanto, que estava falando com o marido dela – já que o casal preferia manter a relação em sigilo por conta do emprego –, e completa que “[...] as casadas são as mais interessantes”, analisando-a, então, de maneira sugestiva.

Não só enquanto esse sujeito simpático, manhoso, malemolente, de ginga que, intercambiando discursos eugenistas e nacionalistas, se tornou um símbolo da nação, tal interdiscursividade em torno da masculinidade periférica, que emerge na telenovela como memória discursiva, também parece compor essa malandragem associada “[...] à falta de trabalho, à vagabundagem e à criminalidade potencial” (*ibidem*, p. 57). Desse modo, esses personagens aparecem também atrelados ao desempenho de atividades criminosas, que se articulam a um figurino composto de peças que sugerem aspecto de andrajos.

Na cena de 32 minutos e 51 segundos do capítulo 5, quando dois dos comparsas de Rato, vestindo roupas largas, o que é possível observar na da figura 64, entre elas uma camisa manchada, que se vê no ombro esquerdo do garoto do segundo recorte de quadro da mesma figura, sandálias e boné virado para trás, ao avistarem João, deitado sobre um banco de praça com os sapatos novos que havia ganhado à mostra. Os adolescentes, então, tentam aproximar-se furtivamente do menino e, embora ele tente escapar, ambos o seguram, como mostra o último recorte de quadro dessa figura, removendo os calçados de seus pés e fugindo do local.

**Figura 64 – Recortes de quadros da cena iniciada em 32min51seg do capítulo 5**



Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=a2bs6YMb2i0&t=11s>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Um outro exemplo disso é quando, no capítulo seguinte, em 5 minutos e 31 segundos, esses mesmos jovens encontram-se com Jeferson e convidam-no a “[...] trocar uma ideia com Rato” e “[...] conhecer o esquema”. O filho de Gleyce e Ciro, então, recusa a oferta, dizendo: “[...] Eu tô com um trampo agora. Eu tô trabalhando, entendeu? Eu não preciso dessas paradas, não”. Diante disso, um dos comparsas responde, com um riso debochado: “Trabalhar pra quê? A gente deve ganhar cinco vezes mais fazendo quase nada”. Nessa cena, o desdém pelo trabalho e o envolvimento em ocupações de cunho ilegal parecem também articular-se na construção dessa representação do malandro da bandidagem e da vadiagem.

Além disso, tal discursividade, que, assim como a regionalista, emerge na adaptação do livro de Porter como um elemento novo em relação à obra de base, tal qual uma releitura da

literatura estadunidense pela introdução de elementos do que seria uma suposta cultura propriamente brasileira, também parece dispersar-se em outros artefatos relacionados ao currículo cultural da telenovela, em um movimento de repetição com efeitos pedagógicos. Como se pode ver na figura 65, correspondente aos perfis de Ciro Soares e Waldisney na seção *Personagens* da página oficial do programa no *site* do SBT, adjetivos como *bem-humorado*, *bom de papo*, *muito malandro*, *folgado* e *mulherengo*, atividades que envolvem *se divertir* e *curtir um samba* e a postura de *tirar proveito de onde pode* sugerem, portanto, a reiteração dessa ambivalência, apontada por Schwarcz (*op. cit.*), em torno da figura do malandro alegre, conversador e festeiro e, por outro lado, preguiçoso, depravado e interesseiro.

**Figura 65 – Perfis de Ciro Soares e Waldisney**

**CIRO SOARES**

Nando Cunha



Marido de Gleyce, com quem tem Jeferson e Kessya. Caminhoneiro, trabalha bastante e passa boa parte do tempo fora de casa. Sua volta é a alegria dos filhos, com quem se dá muito bem. Homem bem-humorado e bom de papo, é o pai legal que está somente nas horas boas. Por isso, tem constantes desentendimentos com Gleyce, que se queixa de sua ausência e de seu descontrole financeiro. Gosta de se divertir e de curtir um samba e influencia o filho nessa parte.

**WALDISNEY**

Pedro Lemos



Morador da comunidade Jardim Bem-te-vi e motoboy da empresa O110. Esperto e muito malandro, fica sempre na cola da chefia e de olho em tudo e em todos. Intrmete-se onde não deve e tenta tirar proveito de onde pode. É folgado e gosta de pegar no pé dos meninos de seu bairro, Jeferson e Vinícius. Mulherengo, dá em cima de todas, apesar de estar saindo com Nanci.

Fonte: imagem extraída do *site* do SBT. Disponível em: <<https://www.sbt.com.br/novelas/as-aventuras-de-poliana#personagens>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

### 8.1.10 A masculinidade aventureira e ativa do discurso publicitário

Nesse conjunto enunciativo de coexistências, um discurso que inscreve a figura masculina na posição de aventureiro e ativo parece estabelecer, com os enunciados de gênero, uma relação de concomitância. Um campo discursivo que tem, na atualidade, constituído essa representação é a publicidade, a qual, articulando mídia e consumo, atrela, mediante artifícios de sedução que induzem “[...] o/a consumidor/a a estabelecer com o produto um tipo de relação pessoal [...]” (SABAT, 2001, p. 13), a masculinidade a mercadorias ligadas a todo um universo de produtos e práticas culturais de ação e aventura.

Em uma análise de representações de gênero em propagandas direcionadas ao público infantil enquanto pedagogia cultural, realizada por Caldas (2019), perceberam-se, nos intervalos comerciais de *As Aventuras de Poliana*, coloração forte – em vermelho, azul, preto, cinza, verde –, atividades relacionadas a movimento e agilidade – como corrida, saltos, superação de desafios e uso de superpoderes –, trilha sonora acelerada e figuras com semblante



agressivo como significantes de uma masculinidade associada “[...] a aspectos como heroísmo [...], força, habilidade, coragem, aventura e porte desafiador”. Agora, como o que parecem ser reiteraões dessa discursividade, é recorrente, no currículo cultural da telenovela, que meninos e adolescentes da trama apareçam vinculados a elementos de cenário, figurino, edição, trilha sonora e roteiro relacionados a jogos, esportes, luta, força, coragem, competição, mistério etc.

Na composição cenográfica, cores fortes em azul, vermelho, amarelo e verde destacam-se, como no quarto de Mário e Luigi na figura 66, cuja decoração conta ainda, dentre outras coisas, com: a colcha de cama estampada de esqueletos de dinossauro; a mochila de formas pontiagudas que simulam o que podem ser as costas de um monstro, pendurada ao lado do que se supõe ser uma cauda vermelha de um réptil com escamas amarelas; os bonecos que se postam em cima da mesa e de uma estante embutida na parede, sendo eles, respectivamente, um ser verde de roupas rasgadas, que lembra a popular criatura de *Frankenstein*, e um monstro de dentes afiados e um olho só; as almofadas com suas respectivas ilustrações de balões de histórias em quadrinhos, onde se vê a onomatopéia *BOOOOOOM*, que sugere um barulho estrondoso, e de um controle de *videogame*, acima do qual se escrevem as palavras *game over* – fim de jogo, em português – e delinea-se um contorno estrelado que remete a uma explosão; e uma caminhonete de brinquedo. A isso, somam-se artefatos como bicicletas e bolas de futebol, tais quais as que aparecem, na figura 67, dispostas no cenário correspondente à área comum que une os vizinhos *Magabe*, como se fossem seus brinquedos espalhados em frente às casas onde moram.

Figura 66 – Recortes de quadros de cenas variadas





Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/c/PolianaMocaOficial/videos>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

**Figura 67 – Recorte de quadro de cena iniciada em 30min24seg do capítulo 9**



Fonte: *print* extraído do *Youtube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qa9UPaLocEY&t=69s>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Essa coloração se repete ainda no figurino usado por esses personagens, como se pode ver na figura 68. Nesta, além do aspecto cromático, imagens de planetas e jogos de futebol – como nas camisas de Benício e Gael do primeiro recorte de quadro da figura 68 –, controles de *videogame* e raios – que se fazem presentes vestimenta de Mário no segundo e no terceiro recortes de quadro e na sua mochila no que se segue – animais relacionados a agressividade ou luta – como o dinossauro com boca aberta, olhos raivosos e posição de ataque e o cachorro com máscara de lutador mexicano que ilustram as roupas dos garotos no quinto e no sexto recorte de quadro –, e estampas camufladas – como a que veste Benício nesse mesmo recorte de quadro – também sugerem essa coexistência discursiva que implica a masculinidade em temas de ação, aventura e atividade.



Figura 68 – Recortes de quadros de cenas variadas



Fonte: prints extraídos do Youtube. Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/c/PolianaMocaOficial/videos>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Outro aspecto que parece compor tal representação é a realização de atividades que envolvem combate, movimento, ação, competição, destreza e aventura, como se pode ver na figura 69, em que Gael treina boxe em um saco de pancadas, Guilherme anda de bicicleta, Mário joga *videogame* com seus pais, os *Magabe* brincam de espionagem e luta de espadas. É importante ressaltar, no entanto, que personagens como Lorena e Poliana também se envolvem em brincadeiras de investigação e mistério, porém os meninos de sua idade, diferentemente delas, não se vinculam a signos como cor-de-rosa, flores, borboletas, unicórnios e melodias suaves, de forma que se pode supor uma regularidade na implicação da masculinidade aos artefatos, às cores, às roupas e às ações até aqui citadas.

Figura 69 – Recortes de quadros de cenas variadas







Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/c/PolianaMocaOficial/videos>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Em relação aos elementos sonoros, uma trilha sonora mais agitada, próxima ao *rock*, também parece atuar como um enunciado desse discurso. Um exemplo disso é quando, no capítulo 5, Mário, ameaçado pelo cachorro do senhor Pendleton, que avança latindo em direção aonde estão ele e seus amigos, imagina essa situação como se fosse a fase de um jogo. Na fantasia do garoto, uma música de ritmo e melodia acelerados, em que sons de guitarra e bateria se destacam, começa a tocar ao fundo de uma animação que parece fazer referência à estética dos *videogames* – com gráfico *pixelado*, indicadores de vida e energia de cada jogador na parte superior da tela e, ao final, o informativo de *fase concluída*, como mostra a figura 70 –, na qual os garotos correm, em fuga do cão que os persegue, saltando por obstáculos, desviando de ataques e combatendo o inimigo.

Aqui, toda a composição de som e imagem parece apontar para tal coexistência discursiva. Além do aspecto musical que aqui se enfatiza, a coloração predominante, com variações de azul, vermelho e verde em tons mais fortes, os efeitos de movimento, com saltos, corrida, ataques, desvios e uso de superpoder, e o *design* de jogos eletrônicos parecem articular-se nessa representação de masculinidade aventureira e radical.

**Figura 70** – Recortes de quadros da cena iniciada em 2min7seg do capítulo 5





Fonte: *prints* extraídos do Youtube. Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=a2bs6YMb2i0&t=11s>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Além disso, no capítulo 4, em um diálogo entre Gael, Benício e Mário, dentro do quarto que este compartilha com o irmão, eles enumeram os itens que deverão levar para o sótão, entre eles: *videogame*, bola de futebol, jogo de tabuleiro, lanterna, binóculo, *walk talk*. Tendo terminado a listagem, um deles ainda convoca os amigos para lutar, e os três, ao retirarem espadas de brinquedo de uma caixa, começam a encenar uma luta, ao passo em que toca uma música com ritmos rápidos. Nessa cena, os objetos listados no diálogo, a brincadeira que se inicia e a trilha que finaliza o momento indicam essa figura masculina aventureira, ativa, heroica e corajosa, que combate monstros, que joga futebol e *videogame*, que brinca de lutar.

Em outra conversa, no capítulo 10, os garotos, em sua base, deliberam sobre como devem batizar o clube: Mário recomenda *Sonics*, em referência ao famoso *videogame* *Sonic*, Gael propõe *Los Aventureiros*, e Benício, por fim, sugere *Mochileiros da Galáxia*, em homenagem ao famoso livro de ficção científica. Tais propostas parecem mais uma vez apontar para esse universo midiático da aventura e da ação.

O discurso publicitário, segundo Sabat (*op. cit.*) dispõe de “[...] uma estrutura simbólica que se destina a nos convencer da importância e da necessidade que determinado produto pode ter em nossas vidas” (p. 13), lançando mão de um valor simbólico, em seus termos, que se configura na percepção de que aquilo que está sendo anunciado foi feito especificamente para

o indivíduo, e, com efeito, une, através do desejo daí despertado, pessoa e mercadoria. Para tanto, esse currículo cultural “[...] narra o sujeito como independente e livre para escolher, ao mesmo tempo em que opera com mecanismos de (auto)controle e de (auto)regulação” (p. 14).

Um diálogo que aponta uma provável atuação dessa discursividade é aquele em que os *Magabe*, reunidos em sua sede, em 39 minutos e 56 segundos no capítulo 4, discutem sobre qual será o objetivo do clube. Nesse momento, Benício diz que pensava que esse seria um espaço para eles, enquanto homens, poderem “[...] exercer a [...] masculinidade livremente, fazendo coisas do tipo soltar pum, arrotar livremente, ficar na internet por tempo ilimitado, pesquisando sobre planetas”, o que Mário e Gael completam, empolgados: “Jogar o quanto [...] quiser, sem parar, até zerar o jogo” e “Bater uma bolinha sem medo de quebrar nada”.

Nessa cena, a ideia de que podem, naquele espaço, ser masculinos sem interferências externas sugere esse discurso segundo o qual ser menino livremente se confunde com jogar *videogame*, buscar informações sobre astros na *internet* e jogar futebol. Desse modo, é como se o interesse por jogos eletrônicos, astronomia e esportes fosse tido como uma vontade masculina genuína.

Entendendo-se esses aspectos enquanto enunciados, pressupõe-se que tal representação constitui uma materialidade repetível, de tal forma que a própria telenovela recorre a discursos que circulam em seu entorno, como é o caso da publicidade analisada em Caldas (*op. cit.*), ao mesmo tempo em que possibilita o movimento reiterativo da função enunciativa em outros currículos culturais. Entre eles, mais uma vez o *site* da emissora parece materializar essa relação de concomitância discursiva na seção de apresentação de personagens, como se pode ver nos perfis de Gael, Mário e Guilherme da figura 71, descritos através dos adjetivos *agitado*, *bagunceiro*, *explosivo*, *curioso*, *cheio de energia*, *corajoso*, *cheio de atitude* e *aventureiro* e de atividades como *videogames*, *esportes*, *futebol*, *bicicleta*.

**Figura 71 – Perfis de Gael, Mário Antunes e Guilherme Pessoa**

**GAEL**

Vinicius Siqueira



Filho de Claudia e irmão gêmeo de Benício é conhecido como Gael. Sente falta do pai, mas não sofre tanto com a separação dos pais, como Yasmin. É um menino agitado, bagunceiro e explosivo. Gosta de esportes, principalmente futebol. É corintiano roxo. Anda de bicicleta e leva seu irmão no carrinho acoplado ao lado. É um dos idealizadores do Clube dos machos masculinos, Magabe. Não gosta de meninas e acha que elas são chatas e só atrapalham, assim como sua irmã, com quem adora aprontar. Por isso não aceita Lorena no grupo e tem constantes brigas com ela.

**MÁRIO ANTUNES**

Theo Medon



Filho de Joana e Sérgio, irmão mais novo de Luigi e líder do clube Magabe. Influenciado pelo pai, game designer, é viciado em videogames e encara a vida como um grande jogo. É amigo de Lorena, mas acaba se aproximando mais de seus novos vizinhos, os gêmeos Gael e Benício, com quem estuda na Ruth Goulart e monta o clube Magabe. Fica no conflito entre os dois amigos e a velha amiga. Curioso e cheio de energia, ele motiva os amigos a investigarem o misterioso vizinho da mansão 242, Sr. Pendleton. Apesar de ser muito corajoso e cheio de atitude, não deixa de ser cuidadoso e planejador, tornando-se a cabeça do grupo de amigos.

**GUILHERME PESSOA**

Lawrran Couto



Filho de Roger e Verônica. Jovem de personalidade forte, não se dá bem com a família em geral, mas principalmente com o pai, que tenta sempre repreendê-lo e não compreendê-lo. É mais apegado à avó e ao tio Marcelo, para quem pede conselhos e se desabafa. Aventureiro e esportista, locomove-se apenas de bike. Acaba de chegar da Nova Zelândia após um intercâmbio e entra para a Escola Ruth Goulart contra sua vontade. Seus melhores amigos são Jeferson e Vinicius, com quem toca e canta em um grupo de samba. Por vergonha, esconde de todos que é rico. Conhece Raquel nos seus primeiros dias de volta à cidade e logo se interessa por ela.

Fonte: imagem extraída do *site* do SBT. Disponível em: <<https://www.sbt.com.br/novelas/as-aventuras-de-poliana#personagens>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

### 8.1.11 Gênero como diferença sexual nos discursos da heteronormatividade, do patriarcado e do feminismo

Se foi possível encontrar um movimento dispersivo em relação aos mecanismos discursivos de estabilização e fixação (BUTLER, 2020) do gênero, de modo que as figuras feminina e masculina transitam entre diferentes discursos, assumindo diferentes representações, isto é, posições, formas, sob diferentes regras, mas nunca conformando-se totalmente a elas e sempre podendo remeter a uma outra discursividade, é notável também o funcionamento de um regime gênero, ligado a uma rede interdiscursiva, conforme o qual essas representações emergem. Aqui, é a noção de diferença sexual que parece possibilitar a aparição desses diferentes modos de ser estritamente femininos ou masculinos, articulando-se a um campo de presença que pressupõe, ao mesmo tempo, a heteronormatividade, o feminismo e o patriarcado.

O discurso de gênero como diferença sexual entende que “[...] o homem e a mulher teriam naturezas biológicas diferentes, das quais derivariam características morais também diversas” (BIRMAN, 2006, p. 10), e envolve basicamente a separação entre masculino e

feminino (LAURETIS, 1993). Segundo essa lógica, ou você faz parte da categoria homem-pênis-macho-masculino ou da categoria mulher-vagina-fêmea-feminina, de forma que “[...] fora desses dois polos [...] não há humanidade possível [...], “algo” que não é masculino nem feminino não poderia ser reconhecido como humano” (ALÓS, 2011, p. 424).

De acordo com Butler (2020), embora sejam frequentemente referidos como equivalente a distinções materiais, os sexos são, de outro modo, “[...] uma função de diferenças materiais que são, de alguma forma, marcadas e formadas por práticas discursivas” (p. 15). Isto é, eles mesmos são, em certo grau, efeito de um poder, de um discurso, que delinea os limites e as formas corporais, de modo que não podem ser pensados indissociadamente dessa ação regulatória de inteligibilidade cultural.

É essa normativa que parece permear, portanto, o conjunto das discursividades em coexistência na telenovela analisada, conformando o gênero ora em feminilidades ora em masculinidades fundadas em argumentações médicas, filosóficas, psicológicas, religiosas, estéticas, eugenistas etc. em torno da *natureza*, da *biologia*, da *sexualidade* e do *corpo sexuado*. Por exemplo, conforme já se discutiu e retomar-se-á logo mais, a identificação da mulher com a histeria e o desequilíbrio emocional pela psiquiatria, que permanece como memória entre as representações estudadas, esteve fortemente assentada em uma retórica relacionada a questões sexuais e corporais (ENGEL, 2004).

Arelada à noção de diferença sexual, em primeiro lugar, um discurso de sexualidade heteronormativa opera como um conjunto de regras que, de maneira compulsória e naturalizada, “[...] exige e regula o gênero como uma relação binária em que o termo masculino se diferencia do termo feminino, realizando-se essa diferenciação por meio das práticas do desejo heterossexual” (BUTLER, 2003). É como se, tal como se disse nos capítulos anteriores, houvesse uma relação causal entre aparato genital, desejo e gênero, em que ter um pênis implicaria ser homem, possuir atributos de masculinidade e sentir desejo pelo sexo feminino, enquanto ter uma vagina significaria ser mulher, apresentar características de feminilidade e desejar o sexo masculino.

Quanto a *As Aventuras de Poliana*, a norma heterossexual está constantemente presente nos jogos de amor e sedução e nas configurações familiares na trama, em que a relação homem-mulher é regra: Gleyce e Ciro; Arlete e Lindomar; Débora e Marcelo; Verônica e Roger; Luísa e Marcelo; Nancy e Waldisney; Joana e Sérgio; Raquel e Guilherme; e assim por diante. Um capítulo que parece conduzir essa ideia de complementaridade com base na oposição de sexos é o 16, em que, já no início, Afonso sugere que Durval precisa de uma mulher para organizar a sua vida.

Mais posteriormente, o que parece indicar uma continuidade em relação a essa conversa, quando o carro de Cláudia quebra, ela, ao sair do automóvel para tentar avaliá-lo, deixa escapar: “O que é que eu tô fazendo? Eu não entendo nada de mecânica [...]”. Nesse instante, como se fosse a figura para a solução de seus problemas, Durval aparece caminhando em sua direção, que, ao avistá-la, oferece-lhe suporte.

Embora responda, inicialmente, com sarcasmo, Cláudia acaba confessando que necessita de ajuda e choraminga, como se fizesse menção para questões além do carro quebrado em si – o que se supõe das admitidas dificuldades que tem enfrentado após a separação no capítulo 4, reforçadas em seu desabafo sobre sua situação estar um desastre –: “Eu tô perdida, Durval!”.

Após examinar o automóvel, o padeiro, rapidamente, identifica que o defeito está no sistema de arrefecimento e, diante da expressão de desconhecimento que ela emite sobre o assunto, ao exclamar, com ironia, que “[...] isso existe”, explica-lhe como resolvê-lo. Cláudia, então, agradece, afirmando que ele está “[...] sendo um anjo que caiu do céu”, e, a partir daí, os antigos conhecidos, que, ao longo dos episódios, vivem constantes tensões que parecem apontar para um sentimento amoroso latente, começam a lembrar a época de quando eram jovens, ao mesmo tempo em que toca uma suave e melancólica melodia de piano ao fundo, revestindo de emoção esse momento de reconciliação.

Com efeito, o conjunto dessas cenas parece estabelecer um paralelo entre os dois. De um lado, Durval, como sugere o dono da casa de carnes, precisa de uma mulher que o coloque nos eixos, já que precisa administrar, sozinho, negócios e família, enquanto Cláudia, por sua vez, necessita de alguém que a ajude com o conserto do carro, até porque, como ela mesma admite nessa ocasião, não tem mais como pagar o seguro do automóvel, coisa que o seu ex-marido fazia.

É como se ambos fossem as respostas para as complicações um do outro através dos papéis que são capazes de desempenhar. Isto é, o potencial desse casal parece se sustentar exatamente na relação complementar que podem proporcionar mutuamente, enquanto sexo masculino e sexo feminino, já que esta tem a ver com a solução de problemas para os quais mulheres, supostamente, precisariam de homens e homens, supostamente, precisariam de mulheres.

Além disso, em outros momentos essa discursividade emerge nos diálogos como um pressuposto da lógica binária dos sexos em relação à atração feminina pelo homem e à atração masculina pela mulher. Um exemplo disso é quando Durval, em conversa com Raquel sobre o seu crescimento, no capítulo 5, explica à filha que, na idade em que está, seus hormônios estão

à flor da pele, e, por isso, os meninos podem querer aproximar-se dela. Aqui, a heterossexualidade normativa alia-se à representação de gênero como diferença sexual através uma retórica biológica de mudanças hormonais que justifica a pressuposição de que é o sexo oposto que deve tentar essa aproximação em relação à menina.

Algo parecido ocorre no capítulo 15, quando Durval, tendo notado que Raquel e Mirela estavam observando admiradamente, como sugerem seus sorrisos e a cabeça inclinada para o lado no recorte de quadro da figura 72 à esquerda, de dentro da padaria, o musculoso dono da casa de carnes, que aparece descarregando os produtos de seu carro, reclama para Cláudia sobre o absurdo de elas “[...] ficarem vendo esse tipo de coisa”, diante do que a mulher retruca: “São meninas, adolescentes! É assim mesmo. Deixa elas!”. Desse modo, parece haver, na fala de Cláudia, uma naturalização da atitude de Mirela e Raquel com base no argumento de que elas são meninas e adolescentes, como se o gênero feminino e a puberdade justificassem o olhar sugestivo para o homem forte à sua frente, porque ser mulher nessa idade de mudanças corporais envolve, dentro de uma lógica da diferença heterossexual, sentir desejo pelo outro sexo. Nas palavras de Butler (2020, p. 396), a lei heterossexualizante que impõe a exclusão mútua entre atração sexual e identificação “[...] é um dos instrumentos psicológicos mais redutores do heterossexismo: se alguém se identifica *como* determinado gênero, ele deve desejar alguém de gênero diferente”.

Figura 72 – Recortes de quadros da cena iniciada em 3min8seg do capítulo 15



Fonte: *prints* extraídos do Youtube. Disponíveis em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=hY1znfW2eVA&t=78s>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Coexiste ainda em torno dessas representações de gênero, um discurso patriarcal de diferença sexual, em que essas figuras femininas históricas e ambíguas, narcisistas e vaidosas, caprichosas e maníacas, familiares e maternas da *As Aventuras de Poliana* parecem atrelar-se, através dos já discutidos argumentos médicos, psicanalíticos, psicológicos, religiosos,



filosóficos etc., a uma suposta natureza subalterna do sexo feminino. De acordo com Birman (2006), essa diferenciação dos corpos sexuados, fortemente vinculada à filosofia iluminista, justificava a inferioridade biológica das mulheres perante os homens, já que, como, nessa lógica, por conta da “[...] conformação anatomofisiológica do corpo feminino [...], elas estariam fadadas à reprodução, ao calor e ao afeto, que as conduziam à amamentação e aos cuidados com a prole” (p. 172), elas teriam, com efeito, um menor desenvolvimento intelectual em comparação ao sexo masculino, noção esta que, como se disse, seria fortemente difundida no pensamento freudiano no século XX. Além disso, a própria religião cristã, como já foi dito, articulava a retórica biológica para direcioná-las ao papel natural de mãe na família patriarcal ao longo desse século e do que o antecedeu (RAGO, 2005), este que é recorrentemente associado às feminilidades na telenovela.

Também no sentido de vincular esses sujeitos à maternidade, a medicina psiquiátrica, que, tal como os argumentos psicanalítico e religioso, parece definir um campo de memória em torno do gênero no artefato cultural em análise, trataria de, como explica Engel (*op. cit.*), mobilizar, como já se mencionou, aspectos como menstruação, vagina, útero, ovários etc., para sustentar a propensão feminina às doenças físicas, psíquicas e morais, em oposição, como descreve Perrot (2017), à lucidez, à capacidade de decidir e à inteligência tidas como naturalmente masculinas. Tal como essa autora, Rago (*op. cit.*) destaca como a discursividade médica-higienista recorria à diferença sexual para fundamentar a superioridade do homem sobre a mulher. Nos conformes dessa racionalidade patriarcal de distinção entre os sexos, para o higienismo, que promovia a conservação da organização familiar branca e burguesa higienizada: afetividade, fragilidade,

[...] Doçura e indulgência eram atributos que se somavam [...] para demonstrar a inferioridade da mulher, cujo cérebro, acreditavam, era dominado pelo capricho ou instinto de coqueteria. Para que não adoecesse, era preciso que aceitasse o comando do homem e se dedicasse inteiramente à maternidade e à família (TELLES, 2004).

Ademais, parece operar, nesse campo interdiscursivo, até mesmo um discurso feminista de igualdade entre os sexos, que embora se coloque, como se mencionou mais acima, contra uma lógica patriarcal que atribui à mulher a tarefa de limpar, lavar, arrumar, varrer, higienizar o ambiente doméstico etc. dentro da família mononuclear, o que aparece na cena da discussão entre Joana e Sérgio no capítulo 14, permanece, no entanto, nos termos da diferença sexual, já que a divisão desigual do trabalho doméstico é posta em questão dentro do casamento heterossexual. Isto é, permanece sendo uma pauta de gênero estritamente relacionada ao



esquema que implica, de um lado, mulher, vagina e desejo pelo sexo masculino e, de outro, homem, pênis e desejo pelo sexo feminino.

De acordo com Lauretis (1993), é limitante ao feminismo apoiar suas intervenções em uma perspectiva meramente sexual, primeiro, porque aprisiona seu potencial contestatório “[...] ao arcabouço conceitual de uma oposição universal do sexo [...], o que torna muito difícil, senão impossível, articular as diferenças entre mulheres e Mulher, isto é, as diferenças entre as mulheres ou [...] as diferenças nas mulheres” (p. 207). Em segundo lugar, o pensamento feminista, quando pautado na lógica dos sexos opostos, mobiliza a noção de sujeito de gênero construído pela linguagem mantendo-a, entretanto, nos conformes do patriarcado.

Desse modo, pensa-se ser possível dizer que as representações acima analisadas, embora dispersas, regularizam-se em um domínio de presença, associado ao patriarcado, à heteronormatividade e mesmo ao feminismo, que sugere uma configuração de gênero restrita aos termos da diferença sexual – homem ou mulher –, através dessas diferentes formas de coexistência discursiva. Com isso discutido, resta a este estudo identificar as dinâmicas de poder que atuam na conformação dessas subjetividades.

## **8.2 Dinâmicas de poder nas representações de gênero do currículo cultural de *As Aventuras de Poliana***

Foi dito, ao longo dos capítulos que se antecederam, que representações culturais não se desvinculam de dinâmicas de poder, as quais operam em todo o processo de significação, estabelecendo limites, classes e normas em torno das identidades. São elas os mecanismos de inclusão e exclusão, de definição de fronteiras, de classificação e de normalização.

Na subseção anterior, foi observada uma dispersão de modos de ser homem e mulher. Mas, ao mesmo tempo, é importante observar não só o funcionamento regular de fatores de diferenciação entre masculino e feminino, como também a maneira como entre as diferentes feminilidades e entre as diferentes masculinidades atuam, também, procedimentos que envolvem delimitar, categorizar, incluir, excluir e fixar um referencial de sujeito. É sobre eles que se falará a seguir.

### **8.2.1 Dinâmicas de poder entre representações femininas e masculinas**

Incluir e excluir envolve determinar quem faz parte de certo grupo e quem não faz. Tal lógica parece permear as representações de gênero em *As Aventuras de Poliana* na medida em

que se percebem elementos associados, de forma excludente, a modos estritos de ser homem ou mulher em inscrição nesse currículo cultural.

Em primeiro lugar, é regular na composição cenográfica associada exclusivamente às figuras femininas a cor rosa – que se destaca nas paredes e nos objetos presentes nos quartos de Filipa e Mirela, nas figuras 74 e 73 respectivamente –, florais – como na colcha e no travesseiro que aparece nessa mesma figura –, imagens de coração – como as que estampam a roupa de cama lilás de Lorena na figura 75 – e borboleta – como a que enfeita a estante, à direita nessa mesma figura. Além disso, artefatos como espelhos, porta-bijutérias, batons, e outros itens de maquiagem – como os que se postam na mesa de Mirela no segundo recorte de quadro da figura 73 –, camas com detalhes curvados – como as de Poliana e Filipa nas figuras 76 e 74 – e luzes decorativas – como as que adornam os móveis nos quartos de ambas e também no de Lorena, na figura 75 – são reiterativos no cenário em que se inserem essas personagens.

**Figura 73 – Recortes de quadros de cenas variadas**



Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/c/PolianaMocaOficial/videos>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

**Figura 74 – Recortes de quadros de cenas variadas**



Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/c/PolianaMocaOficial/videos>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

**Figura 75 – Recortes de quadros de cenas variadas**



Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/c/PolianaMocaOficial/videos>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

**Figura 76 – Recortes de quadros de cenas variadas do capítulo 20**



Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rfRMJm6-03U&t=284s>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Quanto ao figurino, é quase exclusivo do conjunto das roupas e dos acessórios usados pelas meninas e mulheres da telenovela elementos como flores – como se vê na bata transparente de Verônica, nos vestidos floridos de Mirela e Gleyce e no adereço que prende o cabelo desta na figura 77 –, corações – tal como o que ilustra a blusa de Filipa e os que enfeitam as tiara usadas por ela e por Poliana na figura 78 –, pele de onça – como a que estampa o que Verônica veste na figura 79 –, laços – nas cabeças de Filipa e Nanci e na camisa de Yasmin, o que se visualiza na figura 80 –, borboletas – como se viu na figura 12 da seção passada. Além disso, a cor rosa – como se pode ver nas peças de Branca, Débora, Mirela, Arlete, Joana e Gleyce na figura 81 –, e texturas felpudas, brilhosas ou de tule – tais quais o colete de Raquel, os detalhes no conjunto de Verônica e a saia de Kessya na figura 82 – também aparecem como significantes específicos de feminilidade nas vestimentas das personagens femininas.

**Figura 77 – Recortes de quadros de cenas variadas**





Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/c/PolianaMocaOficial/videos>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

**Figura 78 – Recortes de quadros de cenas variadas**



Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/c/PolianaMocaOficial/videos>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

**Figura 79 – Figura 83 – Recorte de quadro de cena iniciada em 44min11seg do capítulo 14**



Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=JQ1amIkk11Y&t=347s>. Acesso em: 31 de maio de 2022

**Figura 80 – Recortes de quadros de cenas variadas**



Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em: <https://www.youtube.com/c/PolianaMocaOficial/videos>. Acesso em: 31 de maio de 2022

**Figura 81 – Recortes de quadros de cenas variadas**



Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/c/PolianaMocaOficial/videos>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

**Figura 82 – Recortes de quadros de cenas variadas**





Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/c/PolianaMocaOficial/videos>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Além das estampas, dos objetos e da predominância cromática, as atividades rotineiras também funcionam como marcadores de feminilidade exclusivamente. Estas incluem, como se mostrou anteriormente, todo um conjunto de rituais de embelezamento, como maquiagem, ginástica, compras excessivas, cirurgias plásticas – que podem ser revistas, respectivamente, nas figuras 32, 34, 36 e 38 da seção anterior – e manicure, tal como aparece na figura 83, além de práticas de limpeza e organização do ambiente – como já se mostrou na figura.

**Figura 83 – Recorte de quadro de cena iniciada em 21min07seg do capítulo 14**



Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JQ1amIkk11Y&t=347s>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Embora esses elementos não apareçam associados necessariamente a todas as personagens – como é o caso de Luísa, que se veste em cores sóbrias, não usa maquiagem e não se enfeita –, o que indica a concorrência de diferentes discursos em relação ao que é ser mulher/menina, eles são, no entanto, excludentes em relação ao que é ser homem/menino. Sê-lo, na telenovela, parece pressupor exatamente o expurgo desses aspectos supracitados, que incluem, além das atividades mencionadas logo acima, o cor-de-rosa, o brilho, os corações, as flores, as borboletas, a estampa de pele de animal, os móveis de contornos curvos.

Um exemplo disso é quando João, tendo tido suas vestes roubadas, experimenta, na casa de Durval, uma roupa doada por este, que, após encontrar o menino usando apenas uma caixa de papelão em sua padaria para cobrir o corpo, decide ajudá-lo. Nessa cena, o figurino do garoto é percorrido lentamente, num movimento vertical de câmera, dos pés à cabeça, ao passo em que ele vai esticando as peças com as mãos como se demonstrasse desconforto. Sua vestimenta, como mostra a figura 84, é composta de uma blusa camuflada com imagens de filhotes de cachorro, sobre a cabeça de um dentre os quais há um chapéu com estampa de pele de onça e detalhes brilhosos, e uma bermuda preta.

Perguntado pelo padeiro sobre o que achou, o menino, com expressa insatisfação, responde: “Era só o que me faltava: sair andando pela rua com roupa de menina”. Diante disso, Durval, parecendo contrariado, pergunta se ele acha preferível vestir-se com a caixa, mas João assente, do que se pode presumir que até um pedaço de papelão seria melhor para amparar a nudez do que o traje, segundo ele, feminino. Em relação a isso, o adulto se explica dizendo que foi o melhor que havia conseguido, e o garoto acaba cedendo e agradecendo a caridade do primeiro.

Aqui, o figurino utilizado, ao mesmo tempo em que é definido como *roupa de menina*, é, por outro lado, afirmado como melhor opção possível para um menino dentro dessa categoria, o que sugere que, embora haja elementos marcadamente femininos nas vestes oferecidas, estas são, também, as menos femininas possíveis. Desse modo, pode-se supor, pela repetição com que esses aspectos aparecem, ao longo dos capítulos, em associação a mulheres/meninas ou homens/meninos respectivamente, que aqueles que caracterizam o que há de feminilidade nessas peças são o brilho, a pele de onça e os animais dóceis, enquanto o *design* de camuflagem e a cor sóbria da bermuda torná-las-iam mais masculinas.

**Figura 84 – Recortes de quadros da cena iniciada em 21min30seg do capítulo 9**



Fonte: prints extraídos do Youtube. Disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=qa9UPaLocEY&t=253s>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Ao mesmo tempo, essa feminilidade excluída dá lugar a marcadores como cores mais sóbrias ou, como se disse anteriormente, coloração mais forte, objetos ligados ao universo dos esportes, dos jogos, dos quadrinhos e da ficção científica, imagens de seres em porte agressivo, raios, caveiras e esqueletos. Além disso, a masculinidade se insere em práticas como andar de bicicleta, lutar boxe – estas que aparecem na figura 69 da seção anterior –, tocar samba e consertar carros, como mostra a figura 85.

**Figura 85 - Recortes de quadros de cenas variadas**



Fonte: prints extraídos do Youtube. Disponíveis em: <https://www.youtube.com/c/PolianaMocaOficial/videos>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Tendo isso dito, se há um movimento de incluir e excluir, pode-se dizer que há também uma dinâmica de delimitação na fixação dessas representações. Os elementos que funcionam como significantes da feminilidade na telenovela estabelecem uma linha divisória entre o que seriam sujeitos femininos e masculinos.

De acordo com Silva (2000), tal “[...] demarcação de fronteiras, essa separação e distinção [...] supõem e, ao mesmo tempo, afirmam e reafirmam relações de poder” (p. 82).

Desse modo, é difícil imaginar que a personagem que se adorna com laços, brilhos, cor-de-rosa, corações, casacos de pelo, que porta objetos como espelhos, batons, enfeites, que se insere em situações de consumo exagerado desses artefatos, manicure, maquiagem e cirurgias plásticas seja lida como homem/menino, como se houvesse, a partir daí, uma barreira entre feminilidade e masculinidade.

Uma cena que parece conduzir esse efeito é aquela em que Joana e Sérgio, chegando ao trabalho, discutem sobre problemas relacionados à convivência e à divisão de tarefas em ambiente doméstico. Durante esse conflito, “Louça suja, roupa espalhada pela casa, toalha molhada na cama” são insatisfações que a esposa enumera, com gestos de indignação, em relação à conduta do marido em casa, enquanto Sérgio, por sua vez, rebate, listando as suas próprias, como “[...] cabelo no boxe, maquiagem ocupando toda a pia, *closet* praticamente exclusivo [...]”, de forma que é como se, nesse momento, a trama levantasse como problemática as tensões em torno dos limites entre feminino e masculino, realçando as distinções entre ambos.

Quando Lorena vai pedir desculpas a Mário por ter-lhe entregado um pão infestado de formigas, algo semelhante ocorre, já que o motivo do desentendimento entre eles, isto é, a exclusão da primeira, apenas por ser menina, do clube dos machos masculinos – termos usados pelos próprios *Magabe* –, também está ligado justamente a essa divisão entre masculinidade e feminilidade. Em um dos quadros, o qual se visualiza na figura 86, ambos estão dispostos, cada um, em um extremo da tela, olhando-se de perfil, de um lado e de outro da porta que os separa, de modo que suas diferenças parecem se sobressair.

**Figura 86 – Recortes de quadro da cena iniciada em 49min15seg do capítulo 12**







Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ycqXK4nBsH4&t=260s>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Em primeiro lugar, há a distinção entre a cor rosa e a cor azul, que se destacam, respectivamente, nos figurinos de Lorena e de Mário. Depois, as imagens estampam suas roupas também se distinguem: planetas em forma de gatinhos com semblante dócil e estrelas na blusa da garota e o raio que delinea parte da letra P, a caveira que substitui a vogal O e as manchas na camisa do menino. Além disso, a própria mensagem que se inscreve nessas vestimentas articula-se a esses outros fatores sugerindo uma separação entre figura feminina e masculina: na dela, lê-se *voando, posso congelar no espaço*, e, na dele, *punk-rock means freedom* – punk-rock significa liberdade, em português.

Determinar quem pertence e quem não pertence a determinado grupo, mediante o delineamento de limites, implica classificar. Como “[...] o ato de significação pelo qual dividimos e ordenamos o mundo social em [...] classes” (*ibidem*, p. 82), essa dinâmica de poder pressupõe atribuição de valores e qualidades, com a formação de categorias distintas. Desse modo, uma primeira classificação que se pode apontar é aquela que se pode supor da última cena relatada: entre uma feminilidade infantil sonhadora, dócil e angelical, associada a cores claras, animais afáveis e fantasia, e uma masculinidade infantil aventureira e ativa, atrelada a cores mais fortes, figuras mais agressivas e despojadas, liberdade e agito.

Outro momento que ressalta esse binarismo é quando Sérgio apresenta a sua proposta de *videogame* durante uma reunião na empresa *Onze* no capítulo 6. Ao longo de sua exposição, vão sendo projetados, em uma tela em frente à mesa onde se reúnem os membros da firma,

elementos ilustrativos, como se pode ver na figura 87, em que aparecem os dois protagonistas do jogo e suas respectivas casas.

Nos recortes de quadros extraídos, a menina, que mora em uma cereja gigante, usa um vestido cor-de-rosa e um chapéu com orelhas de gato, e o menino, que vive em um robô brinquedo, veste um macacão de listras azuis e uma touca das mesmas cores na cabeça. Essa diferença cromática se repete ainda na distinção de seus nomes no título do jogo, *Joy e Toy*, localizado no canto esquerdo superior das imagens exibidas, em que o primeiro é escrito com preenchimento rosado e o segundo, por sua vez, em coloração azulada.

Figura 87 – Recortes de quadros de cenas variadas do capítulo 6



Fonte: *prints* extraídos do Youtube. Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FpmKFFNiLRU&t=125s>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Ao final da apresentação, Roger critica o otimismo da proposta de Sérgio, avaliando-a como boba. Diante disso, Joana, saindo em defesa de seu marido, argumenta que “[...] hoje em dia, as meninas estão cada vez mais jogando *games* no Brasil, e esse é um jogo com uma temática inocente, divertida, que vai atrair os meninos pela jogabilidade, mas também vai atrair as meninas”, de modo que é como se esse aspecto ingênuo e otimista ficasse justificado como uma estratégia de alcançar também o público feminino, ao passo que o público masculino seria seduzido pela mecânica do *videogame* em si.

Depois, no capítulo 10, em 32 minutos e 53 segundos, os membros da *Onze* reúnem-se novamente para discutir as ideias para *Joy e Toy*. Nesse momento, Joana propõe, como itens pessoais de cada personagem, uma mochila de joaninha, o que ela adjetiva como “[...] algo mais leve”, para a heroína, e, para o garoto, uma mochila de besouro.

Essas cenas, mais uma vez, parecem estabelecer qualificações em termos binários em torno de uma infância masculina vinculada a elementos como a cor azul, o robô, o besouro, máquinas e habilidades de jogo e uma infância feminina descrita em aspectos como a coloração rosada, as orelhas de felino, a cereja, a joaninha. De tal forma, configurar-se-ia uma dicotomia envolvendo, de um lado, uma masculinidade ágil, dinâmica e habilidosa e, de outro, uma

feminilidade caracterizada pela beleza, pela fofura, pela ingenuidade, pela delicadeza e pela leveza.

Isso parece se repetir ainda quando, Lorena, reunida com os meninos do clube *Magabe* para a realização do trabalho da escola no capítulo 15, faz sugestões para a decoração do cartaz que estão confeccionando: “A gente pode colar umas plantas para decorar [...] e [...] desenhar umas borboletinhas voando. Mas, se vocês acharem muito de menina, a gente troca por besouros”. Diante disso, Mário propõe que ela, por ser, segundo suas palavras, “[...] mais caprichosa [...]”, fique “[...] responsável pelo cartaz e pela apresentação do trabalho”, enquanto eles se ocupariam da “[...] parte prática” de recolher amostras de lixo. Nesse momento, embora Lorena demonstre insatisfação com essa divisão das tarefas e expresse querer trabalhar junto aos garotos, Benício insiste: “[...] uma dama como você não tem que mexer em lixo”. Aqui, o trabalho decorativo, a imagem da borboleta, entendida pela própria personagem como algo *de menina*, e o diminutivo com que esse símbolo é indicado na fala da menina compõem essa feminilidade delicada, cuidadosa e doce que sugere, por outro lado, uma figura masculina atrelada a atividades práticas, a besouro e a sujeira.

Um segundo movimento classificatório que parece operar nas representações de gênero discutidas na seção anterior indica uma oposição entre um homem racional, diplomático e sóbrio e mulheres histéricas, frígidas ou vaidosas. Certo momento que sugere essa classificação entre masculino e feminino é aquele já citado em que Antônio tenta remediar a briga de Luísa com Nanci pelo fato de esta tê-la enganado, no capítulo 8. Como já se disse e tentou-se ilustrar na figura 49, parece haver, nessa ocasião, um contraste da postura ponderada de Antônio, com gestos brandos e modo de falar manso e argumentado, em relação às reações emotivas de Luísa, com semblante furioso e tom de voz berrante, e de Nanci e Poliana, que choram em desespero.

Tal binarismo também se destaca quando Marcelo e Débora discutem, no capítulo 10, sobre as constantes insatisfações que ela manifesta, apesar do empenho que ele realiza em fazê-la feliz. Nessa cena, tal como se discutiu anteriormente, destacam-se, por parte da namorada, como se pôde visualizar na figura 21, a postura analítica, a expressão sisuda e as críticas ao jantar por ele elaborado, diante da atitude proativa, pacificadora e diplomática do namorado, que, embora vá gradualmente demonstrando cansaço ao passo que Débora pontua defeitos na surpresa que lhe foi feita, acaba retomando o ar conciliador, como se, apesar das reclamações, insistisse na diplomacia e na razão, de modo que é como se a friidez apresentada pela mulher contrapusesse-se à suposta racionalidade com que o homem lida com os problemas de seu relacionamento.



Identifica-se, ainda, essa classificação da masculinidade como sóbria e discreta, oposta a uma feminilidade vaidosa e narcisista, na dicotomia entre, da parte feminina, conforme se descreve nesta seção e na que a antecedeu, roupas e acessórios chamativos – com texturas brilhosas, tecidos felpudos e estampas de pele de animal –, comportamento exagerado e afetado e rituais de beleza, emagrecimento e rejuvenescimento e, da parte masculina, gestos mais modestos, tais quais os de Antônio na cena logo acima retomada, e figurino mais minimalista. Sobre esse último aspecto, como mostram os recortes de quadros abaixo, elementos como o rosto em aspecto demaquilado e a vestimenta composta com predominância de cores mais neutras, como cinza, branco, preto e marrom, e com poucos adereços sugere, em torno dessa figura, um efeito de sobriedade e simplicidade.

**Figura 88 – Recortes de quadros de cenas variadas**



Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/c/PolianaMocaOficial/videos>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Articuladamente aos procedimentos de inclusão/exclusão, delimitação e classificação, percebe-se, ainda, no conjunto dessas representações, o funcionamento de um mecanismo de poder que, em direção à fixação de identidades de gênero, normaliza o modo de ser masculino em relação ao feminino. Retomando o que já foi discutido no capítulo 4, normalizar envolve, de acordo com Silva (2000), definir, nas relações identitárias, um referencial: “[...] significa eleger [...] uma identidade específica como o parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas” (p. 83).

Dessa maneira, em primeiro lugar, se entende que, nesse movimento que contrapõe feminilidade a uma masculinidade da razão, da diplomacia, da razoabilidade e da sobriedade,

como vestígios de um discurso iluminista que se mantém em dispersão enquanto memória discursiva, há uma normalização do homem enquanto sujeito dessa racionalidade. Isso porque, conforme o autor, quando se estabelece esse padrão de normalidade, vinculam-se a ele todos os atributos positivos, e, por outro lado, partindo dele, “[...] as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa” (p. 83).

Não seria à toa, portanto, que, como se tenta mostrar na seção anterior, aspectos associados a certas figuras femininas, na medida em que se contrapõem a uma postura razoável, moderada, racional e discreta, sejam legíveis em termos de histeria, frigidez e narcisismo, a partir dos respectivos campos de coexistência em que se definem, como a psiquiatria e a psicanálise. Com efeito, amargura, capricho, frieza, descontrole, afetação e extravagância aparecem na trama em vínculo com vilania, como é o caso de Filipa e Débora, com alívio cômico e futilidade, como é o caso de Verônica, ou com traumas do passado, como é o caso de Luísa.

Embora ocorra de um modo diferente, em segundo lugar, identifica-se a fixação de um referencial em torno da figura masculina da aventura, do movimento e da ação, em relação à feminilidade. Essa dinâmica de normalização parece dar-se tal como a que se observa no estudo anterior (CALDAS, 2019), já que, apesar de as meninas incorporarem, também, as qualidades de aventureira e heroína, ao inserirem-se, por exemplo, em atividades de investigação e solução de enigmas – o que se pode visualizar na figura 89, em que Lorena tenta coletar informações sobre Pendleton com um telescópio e Poliana tenta decifrar, com João, o mapa desenhado por sua mãe –, continuam, ao mesmo tempo, marcadamente femininas – dóceis, graciosas, angelicais, fofas, ingênuas –, e, por outro lado, os garotos não chegam a se caracterizar por aspectos como cor-de-rosa, corações, flores, borboletas, laços, unicórnios etc., como se a masculinidade fosse o parâmetro de sujeito do qual as garotas deveriam se aproximar para serem *iguais* em termos de diferença sexual, mas não o contrário.

**Figura 89 – Recortes de quadros de cenas variadas**



Fonte: *prints* extraídos do *Youtube*. Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/c/PolianaMocaOficial/videos>>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Isto é, embora o discurso rousseauiano de infância que se articula às representações de feminilidade desloque-se em certa medida, de modo a adaptá-las ao universo da aventura, do mistério, dos desafios etc., a figura masculina, inserida na classificação em questão, “[...] permanece inflexivelmente atrelada àqueles elementos citados, [...], como se, para [...] uma relativa igualdade de gênero [...], fosse necessário que a figura feminina estivesse alinhada à masculina, mas jamais o contrário” (p. 22). Sobre isso, é válido lembrar o que Silva (2010) discute ao dizer que, num sistema binário de gênero, tal como esse aqui discutido, feminilidades são representadas a partir de uma suposta falta em relação à masculinidade normativa, a qual acaba funcionando como uma presunção, como algo já admitido. Enquanto isso, ficam sugeridos os termos de uma representação feminina marcada, que compartilha com a figura masculina o pressuposto das qualidades de aventureiro, curioso e ativo, mas desde que nos conformes da graciosidade, da doçura, da bondade e da inocência que a descrevem.

### **8.2.2 Dinâmicas de poder entre representações femininas**

Como se disse, nessa dispersão de modos de ser feminino, encontram-se, no entanto, mecanismos que atuam na fixação dessas representações e identidades de gênero. Desse modo, tendo em vista a coexistência discursiva e as posições de sujeito acima discutidas, percebe-se a operação de um poder que determina como se deve ser mulher, que sujeitos ocupam esse lugar feminino desejável e quais não ocupam, que atributos eles possuem e quais não possuem.

Em relação aos significantes de feminilidade que compõem aquela relação binária com uma masculinidade racional, equilibrada, razoável e moderada, aspectos como reclamações e

críticas constantes, brigas aos olhos da vizinhança, vaidade extravagante ou ausente e tensões em relação à função maternal, como se discutiu ao longo deste capítulo, parecem configurar os limites de um domínio de características indesejáveis em uma mulher, que, enquanto tais, se excluem do que lhe seriam características desejáveis. É como se, em função de mecanismos de exclusão e de definição de fronteiras, os diferentes modos de ser femininos que concorrem na telenovela fossem classificados entre, de um lado, uma figura otimista ou resignada, bela e que, sendo maternal, consegue equilibrar os deveres como mãe e trabalhadora, e, de outro, uma figura histérica, narcisista, frígida.

Essas dinâmicas parecem, portanto, fixar um referencial de feminilidade em uma representação que negocia esses aspectos: otimismo ou resignação, beleza, cuidado moderado com a aparência, equilíbrio entre uma maternidade dedicada e emprego. Isto é, esse conjunto de atributos funcionariam tal como um parâmetro de normalidade mediante o qual a ausência dessas qualidades associaria a figura feminina, não necessariamente de uma vez, a frustração e insatisfação permanentes, descontrole emocional, preocupação excessiva com a aparência e consumismo ou falta de vaidade, recusa à função materna ou atenção demasiada ao trabalho, elementos que, nas relações interdiscursivas que constituem essa pedagogia cultural de gênero, articulam-se a saberes da memória discursiva psiquiátrica, higienista e psicanalítica sobre o que seria uma mulher sadia ou não.

Como exemplo disso, um jogo de comparações parece atravessar a relação entre as personagens Alice e Luísa como a atuação de um poder que delinea, entre elas, um limite de oposição entre os aspectos positivos que uma mulher pode assumir e os negativos. Dois instantes do capítulo 1 que apontam para isso estão nas cenas iniciadas em 1 minuto e 18 segundos e 26 minutos e 34 segundos.

No primeiro deles, como se pode ver na figura 90, Alice, mãe de Poliana, à esquerda, maquia-se diante do espelho, a própria Poliana, no centro da imagem, sorri alegremente, e o pai da menina, à direita, também se prepara, sorridentemente, para o espetáculo. Os três estão situados em uma tenda, da qual se pode ver, mais atrás, um trio de músicos tocando para uma plateia robusta.

Nesse cenário, há muitas luzes: as que se espalham sobre o palco; as que enfeitam o abrigo da Trupe Vagalume, cujo nome reforça esse efeito de luminosidade; e as que contornam o espelho que ilumina o rosto de Alice. Também há muitas cores – roxo, amarelo, branco, rosa, vermelho, laranja –, embora nenhuma delas particularmente predomine entre as demais: o que se destaca é um arranjo vibrante e colorido, que parece conduzir a sensação de um ambiente alegre, aconchegante, vivo. Além disso, a presença da multidão animada, que dança ao som do

forró pé-de-serra que toca ao fundo, e a quantidade de detalhes e enfeites que compõem o local e o figurino daqueles que contracenam – com muitos tecidos, cores, bordados – também sugerem essa vivacidade.

**Figura 90 – Quadro da cena iniciada em 1min18seg do capítulo 1**



Fonte: *print* extraído do *Youtube*. Disponível em:  
<[https://www.youtube.com/watch?v=yxqSn7gx\\_dc&t=3620s](https://www.youtube.com/watch?v=yxqSn7gx_dc&t=3620s)>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Quanto ao segundo, na figura 91, Luísa está trabalhando em seu escritório. Ao redor, o quarto, escuro e silencioso, é mobiliado com itens sóbrios e rústicos, sendo o rosto da tia de Poliana iluminado apenas pela luz azulada de um computador, ao contrário daquela que reluz sobre a face de Alice em frente à sua imagem espelhada.

As roupas utilizadas pela personagem também são pouco coloridas, em cinza e preto, e de caráter mais formal. Seu cabelo está preso em um rabo de cavalo e seu rosto, de expressão séria, não está visivelmente maquiado. Parece reinar, nesse ambiente, um ar de pouca alegria e vivacidade.

**Figura 91 – Quadro da cena iniciada em 26min34seg do capítulo 1**





Fonte: *print* extraído do *Youtube*. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=yxqSn7gx\\_dc&t=3620s](https://www.youtube.com/watch?v=yxqSn7gx_dc&t=3620s)>. Acesso em: 31 de maio de 2022

Entre esses dois momentos descritos, é possível que se infira um contraponto. Entre as duas irmãs, Alice e Luísa, a composição dessas cenas parece sugerir o antagonismo sobre o qual o melodrama tipicamente se sustenta, de acordo com Martín-Barbero (1997). É luz contra escuridão; cores vibrantes contra cores mais neutras; objetos e figurinos cheios de adornos, tecidos, bordados, brilhos contra móveis e roupas mais sóbrios e formais; um rosto descontraído e maquiado, iluminado pelas luzes de um espelho, e um rosto limpo e severo que a luz do computador ilumina; a forte presença humana contra a solidão.

De um lado, há uma mulher alegre, sorridente, radiante, otimista e bondosa. Ela é vaidosa, mas não de uma maneira exagerada. Nessa cena, ela se expressa com delicadeza mesmo quando repreende sua filha por não ter decorado a fala de que deveria se apropriar para quando fosse participar da apresentação da trupe. Essa mesma personagem, que aparece associada a tal combinação vibrante de luzes, cores, adornos, pessoas e músicas, é uma mulher casada e mãe, que, embora portadora de uma doença grave, leva uma vida leve, viajante, basicamente centrada no amor familiar. A felicidade que a caracteriza parece estar condicionada a isso.

Do outro lado, tia Luísa é uma mulher solteira e sem filhos que vive, basicamente, para o trabalho, como a própria Nanci indica em outra cena já abordada no mesmo capítulo. Ela, ao contrário, é severa, rígida e facilmente irritável. Nesse instante, ao ser interrompida por Antônio, que insiste para que ela vá buscar Poliana, recém-chegada, na rodoviária, a tia impacienta-se com o empregado e alega estar ocupada.

Desse modo, é como se houvesse, em torno da feminilidade, uma implicação entre otimismo, gentileza, beleza, casamento e maternidade e, tal como falou-se mais acima, entre rigidez, irritabilidade, falta de vaidade, solteirice e ausência de filhos. No entanto, é esse primeiro polo que parece constituir o exemplo, a referência, o parâmetro de como ser mulher: e não é à toa que, ao longo dos capítulos, na medida em que Luísa começa a assumir os cuidados de Poliana e recuperar os sentimentos por Marcelo – seu antigo amor –, ela vai se tornando mais alegre, compreensiva e vaidosa.

### **8.2.3 Dinâmicas de poder entre representações masculinas**

De modo semelhante, nesse currículo cultural, percebe-se a operação de mecanismos de poder no sentido de excluir e incluir, delinear fronteiras, classificar e normalizar modos de ser em relação às masculinidades delineadas na coexistência discursiva. Em primeiro lugar, parece haver uma divisão, como se promovida por dinâmicas de inclusão e exclusão e delimitação, entre aquela figura caracterizada pelo impulso conciliador, pelo pragmatismo, pela argumentação moderada, pela maneira sóbria e cordial de comunicar-se, por atitudes justas e honestas, como se descreveu nas cenas do tópico 8.1.6, e, de resto, figuras que se associam ora a modos brutos e grosseiros, ora a um comportamento infiel ou esquivo em relação aos problemas, ora a um modo afetado e dramático de expressar-se.

Daí, parece derivar, com efeito, uma classificação que opõe esse homem racional, sensato, diplomático e justo, lugar que, por exemplo, Marcelo, Antônio e Guilherme chegam a ocupar, a modos masculinos de ser, por implicação, pouco razoáveis nesses termos, que incluem: a masculinidade sertaneja nordestina descrita no tópico 8.1.7, que, embora forte e corajosa, caracteriza-se por elementos que sugerem bruteza, impolidez e ignorância, o sujeito periférico representado em aspectos que denotam desonestidade e malandragem, o que se abordou no tópico seguinte a este, e a posição do histórico extravagante, que assume o professor Salvador. Nessa dinâmica classificatória, normalizar-se-ia, portanto, aquele primeiro enquanto referência de razão e civilidade, a partir do campo de memória filosófico iluminista, discutido mais acima, bem como em coexistência com discursos regionalistas, antropogeográficos e eugenistas que atuam na composição dessas outras representações.

É interessante ressaltar, vistos os resultados discutidos ao longo deste capítulo dissertativo, que o valor que a trama interdiscursiva aqui analisada parece imprimir nessa figura masculina do iluminismo, além de permear, como é o caso, essas relações entre masculinidades,



opera também, como se mostrou acima, nas relações masculinidades-feminilidades e entre feminilidades, tal como uma norma através da qual as representações de gênero se configuram nessa pedagogia da telenovela. No caso das dinâmicas de poder que se estabelecem entre as figuras femininas, essa lógica normalizadora pode-se supor atuante precisamente na hierarquia que permite entender, como já se disse, por exemplo, as reclamações, o cenho fechado, a grande quantidade de compras, a supervalorização de bens materiais, a preocupação constante ou ausente com a beleza etc. como frigidez ou narcisismo, enquanto memórias discursivas que associam mulher a problemas psíquicos, em relação a razão, cultura e intelecto (BIRMAN, 2006).

## CAPÍTULO FINAL

Se pesquisar é comparável com trilhar um caminho, talvez uma boa analogia para pensar o ato de terminar uma pesquisa seja a de estar caminhando por uma trilha e deparar-se com um muro. Este é alto e amplo, de modo que não há como atravessá-lo, é preciso parar, respirar e contentar-se, por enquanto, com as paisagens até então avistadas.

Tendo-se esbarrado no limite dessa trilha, retoma-se a inquietação que guiou a mestrandia ao longo desse percurso: como se configuram representações de gênero na novela televisiva *As Aventuras de Poliana*? Ao revisitar-se a experiência da viagem, percebe-se que esse currículo cultural mobiliza formas de coexistência com diferentes discursividades – da filosofia, da psiquiatria, da psicanálise, da estética, da religião, do higienismo, da eugenia, da geografia, do regionalismo nordestino, da publicidade, do feminismo, do patriarcado, da heteronormatividade – que operam de forma que o discurso de gênero vincula-se a campos de argumentações, retóricas e saberes específicos, estes que, atuando ora como memória, ora a partir de outros domínios discursivos, ora como pressupostos, revestem-no de um valor de verdade – filosófica, médica, estética, religiosa, por exemplo – e, enquanto função enunciativa, assumem um movimento repetitivo que se materializa em diferentes artefatos culturais – como o site visitado, o livro adaptado na produção do SBT e materiais escolares vendidos online –, ou seja, uma reiteração de enunciados sobre as figuras feminina e masculina e suas relações, desenhando-se uma ampla e articulada pedagogia cultural de gênero.

Essa heterogeneidade discursiva e enunciativa implica-se ainda em posições de sujeitos que se dispersam em: uma feminilidade infantil inocente; uma feminilidade histórica e enigmática; uma feminilidade higiênica e limpa; uma feminilidade vaidosa, bela e narcisista; uma feminilidade maternal e guardiã da família; uma masculinidade racional, diplomática, sóbria e razoável, que se desloca em uma masculinidade dramática e afetada; uma masculinidade nordestina bruta e ignorante; uma masculinidade periférica malandra; e uma masculinidade aventureira e ativa. Retomando-se o que foi discutido anteriormente, embora dispersas, essas representações, enquanto tais, o que Silva (2000/2010) trata de reforçar, apresentam uma regularidade: além de repetirem-se – sem nunca se reproduzirem exatamente – em outros contextos, ao associarem-se a corpos particulares de conhecimento, obedecem a regras específicas, apontando para um regime de existência apoiado na noção de diferença sexual, através da qual, de acordo com Lauretis (1994), dá-se essa divisão estrita entre masculino e feminino, cujo pressuposto é o da linearidade, discutida em Butler (2003), mulher-feminilidade-vagina-heterossexual e homem-masculinidade-pênis-heterossexual.

Além disso, tais configurações de gênero, enquanto representação, estão submetidas à atuação de um poder que percorre todo o processo de significação em direção à fixação de identidades conforme mecanismos de inclusão e exclusão, demarcação de fronteiras, classificação e normalização. Desse modo, nesse movimento de dispersão que os enunciados que as compõem efetivam, visualizam-se separações binárias não só entre feminino e masculino, que normalizam um homem racional, cordial e sóbrio em detrimento de mulheres históricas, frígidas ou vaidosas e parecem definir como referencial, para uma infância feminina doce, ingênua, bondosa e carinhosa, um menino aventureiro e ativo, mas também entre feminilidades e entre masculinidades.

Nesses casos, atributos como, de um lado, otimismo ou resignação, beleza e cuidado moderado com a aparência e equilíbrio entre uma maternidade dedicada e trabalho e, de outro, razoabilidade e diplomacia parecem sobressair-se enquanto parâmetro de normalidade para, respectivamente, figuras femininas apresentadas como reclamonas, barraqueiras, consumistas, narcisistas ou pouco maternais e figuras masculinas associadas a bruteza e ignorância, ou malandragem, ou drama e afetação. Em qualquer dessas configurações, parece permear, no entanto, a representação da razão, da sobriedade e da ponderação, entendida como apoiada em uma memória discursiva iluminista de homem, enquanto referencial, enquanto norma.

Volta-se, novamente, para o muro que interdita a trilha à frente, não se sabe mais exatamente se o destino a que se chega foi aquele a princípio buscado. Acredita-se, no entanto, que, em função dos aspectos observados e acima desenvolvidos, os procedimentos investigativos empregados possibilitaram, mesmo que parcialmente, a identificação de aspectos sonoros, verbais, cromáticos, relativos a figurino, gráficos, visuais etc. que compõem a materialidade discursiva do gênero nesse produto cultural, a percepção de posições de sujeito que se mobilizam nesse processo de significação, a explicitação de dinâmicas de poder envolvidas nessas representações, e o entendimento da rede interdiscursiva através da qual se produz uma materialidade repetível.

Crê-se, ainda, em relação ao que se propôs, ter conseguido contribuir com uma discussão acadêmica interdisciplinar, apoiada no campo da Educação, a respeito das articulações entre gênero, pedagogia, mídia e infância, que dialoga com outras produções que têm sido realizadas em tangência com a temática aqui trabalhada, como os estudos de Alves (2014), Andrade e Andino (2017), Oliveira (2016), Pontes (2018), Santos (2011), e traz elementos outros em relação a esses estudos, porque se propõe a discutir os modos pelos quais representações de gênero no currículo cultural da telenovela atuam como formadoras de subjetividades. Isto é, articula-se a domínios do conhecimento distintos, dispersa-se em outros

artefatos curriculares de modo a apresentar uma materialidade repetível, estabelece posições discursivas de feminino e masculino e inclui/exclui, delimita, classifica e normaliza identidades através da associação de elementos significantes.

Dessa forma, considera-se que a telenovela analisada dispõe de uma pedagogia de gênero que, em seu alcance massificado e sua estrutura redundante, voltada para fora, flexível, maniqueísta e representativa (MARTÍN-BARBERO, *op. cit.*/2002), funciona em direção a fixar modos de ser conforme um regime discursivo de saber – a coexistência enunciativa de campos de verdade – sujeito – as posições que se ocupam no interior do discurso – e poder – os mecanismos excludentes, delimitadores, classificatórios e normalizadores. Por outro lado, nunca consegue contê-los por completo, pela própria dinâmica performativa das representações (BUTLER, *op. cit.*).

Pensar nesses fatores enquanto pedagógicos, como formadores da audiência infantil, sendo esta tomada como historicamente constituída por processos de significação nas e pelas instâncias culturais, a partir de Momo e Costa (2010), adquire certo peso quando se considera que, no capitalismo ocidental contemporâneo, estruturado em função de uma mídia cada vez mais onipresente, as crianças têm composto suas identidades mediante o consumo exacerbado e incansável de produtos midiáticos, entre os quais, a telenovela em questão. Essa problemática articula-se, ainda, ao que apontam Dardot e Laval (2016) sobre as técnicas de desempenho/gozo operantes na razão-mundo neoliberal, que, mobilizadas midiaticamente, despertam continuamente o desejo, a busca pela fruição, de modo que, sendo este a força propulsora da sociedade, conduz o sujeito a uma constante atuação sobre si mesmo.

Quanto ao muro, se ele exige, agora, um final, a interrupção por ele promovida, apesar de esperada, desperta curiosidade e expectativa sobre aquilo que está guardado mais adiante desse estorvo: a caminhada até ali, por mais longa que tenha sido, não foi, nem de longe, suficiente para solucionar inquietações que conduziram a mestrandas a iniciar esse caminho. Ao contrário, agora, parece que mais delas surgiram.

Em primeiro lugar, na medida em que se percebe a atuação de um regime discursivo no sentido de estabilizarem-se identidades de gênero em torno de configurações binárias (SILVA, 2000), mediante uma linguagem que abranda as fronteiras entre relato e cotidiano, pergunta-se, uma vez que se parte do pressuposto de que a interpretação é um movimento difuso (ECO, 1984), não contido por estruturas rigidamente definidas: como se delineiam os pontos de fuga em relação a essa norma? Além disso, de que forma articular esses pontos de fuga na direção de comporem-se políticas culturais/pedagógicas de enfrentamento de desigualdades de gênero,

que não se dissociam, como discute Butler (2020), das desigualdades econômicas, raciais, sexuais, educacionais etc.?

Por fim, retoma-se e reformula-se o questionamento feito no capítulo introdutório: qual é o lugar da escola e do/da docente diante das novas formas, mais convidativas e mais sedutoras, como sugere Silva (1999), através das quais a infância contemporânea tem sido ensinada em relação aos modos de ser de gênero? Essa pergunta de grande complexidade, que vem instigando estudos como os de Martín-Barbero (*op. cit.*), Costa e Momo (2010) e Momo (2015), parece que permanecerá provocando inquietações em pesquisas qualitativas em Educação, principalmente em tempos nos quais têm adquirido força movimentos políticos que, argumentando em prol das liberdades individuais das famílias, reivindicam a possibilidade de a educação formal das crianças ser assumida pelos próprios familiares, em casa, e, portanto, dispensam a potência da escola enquanto, também, um espaço coletivo de transformação social.

## REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. de. Breve, lento, mas compensador: a construção do sujeito nordestino no discurso socioantropológico e biotipológico da década de trinta. **Afro-Ásia**. Salvador, n. 19-20, 1997, p. 95-107.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. de. **Nordestino**: invenção do “falo” – uma história do gênero masculino (1920-1940). São Paulo: Intermeios, 2 ed., 2013.
- ALÓS, A. P. Gênero, epistemologia e performatividade: estratégias pedagógicas de subversão. **Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 9, n. 2, maio/agosto, 2011, p. 421-446.
- ALVES, R. da S. **Infância, gênero e consumo na telenovela Carrossel**. 149 p. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Florianópolis: 2014. Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, 2014.
- AMARAL, M. B. Natureza e representação na pedagogia da publicidade. In: COSTA, M. V.; VEIGA-NETO, A., et al (org.). **Estudos culturais em educação**: mídia, arquitetura, brinquedo, biologia, literatura, cinema. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2 ed., 2004, p. 143-171.
- AMAZON. **Pollyanna**. Disponível em: <<https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/71NpBj8IVSL.jpg>>. Acesso em: 1 de junho de 2022.
- ANDRADE; E. de; ONDINO, J. D. P. Q. “Para uma menina ficar sozinha a partir do 4º ano é o fim!”: novela Carrossel e a erotização da infância na mídia televisiva. **Vias Reflexivas**. Palhoça, n. 8, julho de 2017, p. 60-73.
- ARAÚJO, E. A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia. In: PRIORE, M. D. (org.); BASSANEZI, C. (coord. de textos). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 7 ed., 2004, p. 37-75.
- ARIÈS, P. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- BASSANEZI, C. Mulheres dos anos dourados. In: PRIORE, M. D. (org.); BASSANEZI, C. (coord. de textos). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 7 ed., 2004, p. 508-535.
- BEAUVOIR, S. de. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro, 2 ed., 2009.
- BIRMAN, J. Genealogia do feminino e da paternidade em psicanálise. **Natureza Humana**, v. 8, n. 1, janeiro-junho de 2006, p. 163-180.
- BIRMAN, J. **Cartografias do feminino**. São Paulo: Editora 34, 1999.
- BORBA, R. A Linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais. **Cadernos Pagu**, n. 43, julho/dezembro de 2014, p. 441-470.
- BORELLI, S. H. S. Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas. **São Paulo em Perspectiva**. São Paulo, v. 15, n. 3, 2001.

BUTLER, J. **Corpos que importam**. Tradução: Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: n-1 edições/crocodilo edições, 2020.

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

BUTLER, J. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. Tradução: Fernanda Siqueira Miguens; revisão técnica: Carla Rodrigues. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BRASIL, Secretaria de Estado dos Direitos Humanos, Departamento da Criança e do Adolescente. **Estatuto da Criança e do Adolescente**. Brasília, 2002.

BRAYNER, F. Da criança cidadã ao fim da infância. **Educação & Sociedade**, ano 22, n. 76, outubro de 2001, p. 197-211.

CALDAS, L. C. **Representações de gênero na publicidade para a infância enquanto pedagogia cultural**. 25 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Pedagogia). Recife, 2019. Universidade Federal de Pernambuco.

CALDAS, L. C. O discurso sobre a mulher em anúncios da revista D. Quixote enquanto pedagogia cultural. In: Encontro de Pesquisa Educacional em Pernambuco, 8, 2021, Recife, PE. **Anais...** Campina Grande, PB: Realize Editora, 2021. v. 1. p. 2381-2401.

CAMPOS, R. D. A educação do corpo feminino no Correio da Manhã: magreza, bom gosto e envelhecimento. **Cadernos Pagu**, n. 14, julho-dezembro de 2015, p. 457-478.

CARVALHO, R. T. de. Rituais da escolarização e gênero. **Cadernos Pagu**, n. 61, 2021, p. 1-17.

DARDOT, P; LAVAL, C. **A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal**. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2016.

DAUPHIN, C. Mujeres Solas. In: DUBY, G.; PERROT, M. (dir.). **Historia de las mujeres**. El siglo XIX. Vol. VI. Tradução de Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Taurus, v. 4, 2018.

D'INCAO, M. A. Mulher e família burguesa. In: PRIORE, M. D. (org.); BASSANEZI, C. (coord. de textos). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 7 ed., 2004, p. 187-201.

ECO, U. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ELLSWORTH, E. **Teaching positions: difference, pedagogy and the power of address**. New York: Teachers College, Columbia University, 1997.

ENGEL, M. Psiquiatria e feminilidade. In: PRIORE, M. D. (org.); BASSANEZI, C. (coord. de textos). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 7 ed., 2004, p. 270-303.



ESCOTESGUY, A. C. Uma introdução aos estudos culturais. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, n. 9, dezembro de 1998, p. 87-97.

FELÍCIO, I. de M. S. B. **Cúmplices de um Resgate e a adultização de meninas**. Uma análise da influência da telenovela mirim na formação infantil e do papel do educador audiovisual como mediador dessa relação. 63 p. Monografia (Licenciatura em Cinema e Audiovisual). Niterói: 2017. Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, 2017.

FISCHER, R. M. B. Problematizações sobre o exercício de ver. **Revista Brasileira de Educação**, n. 20, maio/junho/julho/agosto de 2002.

FISCHER, R. M. B. Foucault e a análise do discurso em educação. **Cadernos de Pesquisa**, n. 114, novembro de 2001.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 7 ed., 2008.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. Aula inaugural do Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. Edições Loyola: São Paulo, Brasil, 3 ed., 1996.

GIULANI, P. C. Os movimentos de trabalhadoras e a sociedade brasileira. In: PRIORE, M. D. (org.); BASSANEZI, C. (coord. de textos). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 7 ed., 2004, p. 336-559.

KANTAR IBOPE MEDIA. **Audiência TV 15 Mercados**. Disponível em: <<https://www.kantaribopemedia.com/conteudo/dados-rankings/audiencia-tv-15mercados/>>. Acesso em: 26 de novembro de 2018.

KELLNER, D. **A Cultura da Mídia – estudos culturais**: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KRAMER, S. **A política do pré-escolar no Brasil**: a arte do disfarce. São Paulo: Cortez, 1992.

LAURETIS, T. de. A tecnologia do gênero. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, H. (org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

LAURETIS, T. Através do espelho: mulher, cinema e linguagem. **Estudos Feministas**, v. 1, n. 1, 1993, p. 96-122.

LACHI, A. C. H. **Consumo da beleza pelo público *tween* e seus influenciadores**. 111 p. Dissertação (Mestrado em Administração). Maringá: 2016. Programa de Pós-Graduação em Administração, Centro de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Estadual de Maringá, 2016.

LIMA, M. P. de. **Meninas fortes**: uma reflexão sobre gêneros femininos. 39. Trabalho de Conclusão de Curso (Antropologia). Niterói: 2015. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal Fluminense, 2015.

LOURO, G. L. Mulheres na sala de aula. In: PRIORE, M. D. (org.); BASSANEZI, C. (coord. de textos). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 7 ed., 2004, p. 371-403.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Prefácio de Néstor García Canclini; tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MARTÍN-BARBERO, J. Introducción. In: MARTÍN-BARBERO, J.; MUNÓZ, S. **Televisión y melodrama**. Géneros y lecturas de la televisión en Colombia. Bogotá: Tercer Mundo, 1992.

MARTÍN-BARBERO, J. El melodrama en televisión o los avatares de la identidad industrializada. In: HERLINGHAUS, H. (Ed.). **Narraciones anacrónicas de la modernidad**. Melodrama e intermedialidad en América Latina. Editorial Cuarto Próprio: Chile, 2002, p. 171-198.

MELUCCI, A. Busca de qualidade, ação social e cultura. Por uma sociologia reflexiva. In: \_\_\_\_\_. **Por uma sociologia reflexiva**. Pesquisa qualitativa e cultura. Tradução de Maria do Carmo Alves do Bomfim. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005, p. 25-42.

MERCADO LIVRE. **Caderno brochurão pauta As Aventuras de Poliana personalizado**. Disponível em: <[https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1396026353-caderno-brochuro-pauta-aventuras-poliana-personalizado-c2-\\_JM](https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1396026353-caderno-brochuro-pauta-aventuras-poliana-personalizado-c2-_JM)>. Acesso em: 1 de junho de 2022.

MOMO, M. COSTA, M. V. Crianças escolares do século XXI: para se pensar uma infância pós-moderna. **Cadernos de Pesquisa**, v. 40, n. 141, p. 965-991, setembro/dezembro de 2010.

MOMO, M. Infância e escola no espaço tempo do consumo. In: KIRCHOF, E. R.; WORTMANN, M. L. C.; COSTA, M. V. (org.). **Estudos Culturais e Educação**: contingências, articulações, aventuras, dispersões. Canoas: Ed. ULBRA, 2015, p. 93-113.

MOTTER, M. L. A telenovela: documento. **Revista USP**. São Paulo, n. 48, dezembro/fevereiro de 2000-2001, p. 74-87.

NELSON, C.; TREICHLER, A.; GROSSBERG, L. Estudos Culturais: uma introdução, In: SILVA, T. T. da. (org.). **Alienígenas na sala de aula**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995, p. 7-34.

OLIVEIRA, L. T. B. de. **A mulher negra na primeira pessoa**: uma construção de raça e gênero nas novelas protagonizadas por Taís Araújo. 220 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação). São Cristóvão, 2016. Universidade Federal de Sergipe.

PEDRO, J. M. Mulheres do Sul. In: PRIORE, M. D. (org.); BASSANEZI, C. (coord. de textos). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 7 ed., 2004, p. 232-269.

PERROT, M. **Os excluídos da História**: operários, mulheres e prisioneiros. Tradução Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

PONTES, V. P. da. Beleza, produção e normalização do corpo em narrativas de crianças. **Civitas**. Porto Alegre, v. 18, n. 1, janeiro-abril de 2018, p. 153-170.

PORTMAN, E. **Pollyanna**. Tradução de Marcelo Montoza. Cotia, SP: Pé da Letra, 2018.

POSTMAN, N. **O desaparecimento da infância**. Tradução de Suzana Menescal de Alencar Carvalho e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Graphia, 2011.

QUEIROZ, M. M. A. Pesquisa com crianças na Comunicação: um relato de experiência. **Investigação Qualitativa em Ciências Sociais**, v. 3, 2019, p. 489-498.

RABENHORST, E. R.; CAMARGO, R. P. do A. (Re)presentar: contribuições das teorias feministas à noção da representação. **Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 21, n. 3, setembro/dezembro de 2013, p. 981-1000.

RAGO, M. Trabalho feminino e sexualidade. In: PRIORE, M. D. (org.); BASSANEZI, C. (coord. de textos). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 7 ed., 2004, p. 484-507.

RAGO, E. J. Higiene, feminismo e moral sexual. **Revista Gênero**. Niterói, v. 6, n. 1, 2º semestre de 2005, p. 105-116.

RAMINELLI, R. Eva Tupinambá. In: PRIORE, M. D. (org.); BASSANEZI, C. (coord. de textos). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 7 ed., 2004, p. 10-36.

SABAT, R. Pedagogia cultural, gênero e sexualidade. **Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 9, n. 1, 2001.

SANTOS, A. P. R. dos. **Trabalho e maternidade**: regularidades enunciativas no discurso da feminilidade no currículo da EJA e no currículo cultural da telenovela. 187 p. Dissertação (Mestrado em Educação). Recife: O Autor, 2011. Programa de Pós-Graduação em Educação. Centro de Educação. Universidade Federal de Pernambuco.

SARDELICH M. E.; LIMA, A. O.; PAIVA, C. R. M.; BEZERRA, BEZERRA, H. C. de A. I. Cultura visual e modos de subjetivação em narrativas de escolares pessoenses. In: CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO, 3, 2016 **Anais...** 2016.

SARLO, B. **Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2 ed., 2000.

SARMENTO, M. J. Visibilidade social da infância. In: VASCONCELOS, V. R.; SARMENTO, M. J. (org.). **Infância (in)visível**. Araraquara, SP: Junqueira & Marin, 2007, p. 25-49.

SASSOON, J. Métodos qualitativos na pesquisa sobre a comunicação. In: MELUCCI, Alberto (2005). **Por uma sociologia reflexiva**; pesquisa qualitativa e cultura. Tradução de Maria do Carmo Alves do Bomfim. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005, p. 189-213.

SBT. **As Aventuras de Poliana**. Personagens. Disponível em: <<https://www.sbt.com.br/novelas/as-aventuras-de-poliana#personagens>>. Acesso em 16 de julho de 2019.

SBT. **As Aventuras de Poliana**. Sobre o programa. Disponível em: <<https://www.sbt.com.br/novelas/as-aventuras-de-poliana#sobre-o-programa>>. Acesso em 16 de julho de 2019.

SCHOSSLER, J. C.; CORREA, S. M. de S. Dos cuidados com o corpo feminino em reclames na Revista do Globo da década de 1930. **Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 19, n. 1, janeiro-abril de 2011, p. 53-72.

SCHWARCZ, L. M. Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, n. 29, 1995, p. 49-63.

SILVA, K. de C. **A [de]formação da infância na sociedade de consumo**: o merchandising na telenovela Carrossel do SBT. 175 p. Dissertação (Mestrado em Educação). São Carlos: UFSCar, 2016. Programa de Pós-Graduação em Educação, Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, 2016.

SILVA, T. T. da. A pedagogia como cultura, a cultura como pedagogia. In:\_\_\_\_\_. **Documentos de identidade**: uma introdução às teorias do currículo. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 139-142.

SILVA, T. T. da. A produção social da identidade e da diferença. In:\_\_\_\_\_. **Identidade e diferença**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000, p. 73-102.

SILVA, T. T. da. **Currículo como fetiche**: a poética e a política do texto curricular. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

SOHIET, R. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. In: PRIORE, M. D. (org.); BASSANEZI, C. (coord. de textos). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 7 ed., 2004, p. 304-335.

TELLES, N. Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORE, M. D. (org.); BASSANEZI, C. (coord. de textos). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 7 ed., 2004, p. 336-370.

VILHENA, J. de; MEDEIROS, S.; NOVAES, J. de V. A violência da imagem: estética, feminino e contemporaneidade. **Revista Mal-Estar e Subjetividade**. Fortaleza, v. 5, n. 1, março de 2005, p. 109-144.

VOGEL, M. A TV em tempos de Covid-19: impactos e mudanças no comportamento da sociedade. **Kantar IBOPE Media**, 2020. Disponível em: <<https://www.kantaribopemedia.com/a-tv-em-tempos-de-covid-19-impactos-e-mudancas-no-comportamento-da-sociedade/>>. Acesso em: 3 de junho de 2020.

WILLIAMS, R. **Cultura**. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2008.

WORTMANN, M. L. C. Análises Culturais: um modo de lidar com histórias que interessam à educação. In: COSTA, M. V. (org.). **Caminhos investigativos II**: outros modos de pensar e fazer pesquisa em educação. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2 ed., 2007, p. 71-90.

WORTMANN, M. L. C.; SANTOS, L. H. S. dos; RIPOLL, D. Apontamentos sobre os Estudos Culturais no Brasil. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, v. 44, n. 4, 2019.

YOUTUBE. **As Aventuras de Poliana**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/c/AsAventurasdePolianaSBT/featured>>. Acesso em: 18 de junho de 2021.

WORLD HEALTH ORGANIZATION. **Weekly epidemiological update on COVID-19 - 1 June 2022**. Disponível: <<https://www.who.int/publications/m/item/weekly-epidemiological-update-on-covid-19---1-june-2022>>. Acesso em: 3 de junho de 2020.