

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CURITIBA II/FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO ACADÊMICO EM CINEMA E
ARTES DO VÍDEO (PPG-CINEAV)

GABRIELA QUADROS RIBEIRO

COMÉDIA, IRONIA E ESTEREÓTIPOS: REPRESENTAÇÕES
FEMININAS EM *SITCOMS* NORTE-AMERICANAS DO SÉCULO XX
ATRAVÉS DE *I LOVE LUCY*, *THE MARY TYLER MOORE SHOW* E
SEINFELD

Curitiba
2022

GABRIELA QUADROS RIBEIRO

**COMÉDIA, IRONIA E ESTEREÓTIPOS: REPRESENTAÇÕES
FEMININAS EM SITCOMS NORTE-AMERICANAS DO SÉCULO XX
ATRAVÉS DE *I LOVE LUCY*, *THE MARY TYLER MOORE SHOW* E
*SEINFELD***

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção de grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) – linha de pesquisa: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo, da Universidade Estadual do Paraná – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Claudia Priori

**Curitiba
2022**

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Mary Tomoko Inoue-CRB-91020

Ribeiro, Gabriela Quadros

Comédia, ironia e estereótipos : representações femininas em *sitcons*, Norte- americanas do século XX através de *I Love Lucy*, *Mary Tyler Moore Show* e *Seinfeld* / Gabriela Quadros Ribeiro, 2021
233f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade estadual doParaná – Mestrado Profissional em Artes
Orientadora : Pro^a Dr^a. Claudia Priori

1. Televisão. 2.Representação feminina
3.*Sitcoms* 4. Comédia. I.T. II. Unversidade Estadual do Paraná.

CDD : 792

TERMO DE APROVAÇÃO

GABRIELA QUADROS RIBEIRO

COMÉDIA, IRONIA E ESTEREÓTIPOS: REPRESENTAÇÕES FEMININAS EM
SITCOMS NORTE-AMERICANAS DO SÉCULO XX ATRAVÉS DE *I LOVE*
LUCY, *THE MARY TYLER MOORE SHOW* E *SEINFELD*

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 31/03/2022

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)
Linha de pesquisa 1: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo

Claudia Priori

Profa. Dra. Claudia Priori

Presidente da Banca (PPG-CINEAV UNESPAR)

Beatriz A. Vasconcelos

Profa. Dra. Beatriz Ávila Vasconcelos

Membro Interno (PPG-CINEAV UNESPAR)

Regiane Ribeiro

Prof. Dra. Regiane Ribeiro

Profa. Dra. Regiane Ribeiro

Membro Externo (PPGCOM/UFPR)

Dedico essa dissertação a todas as mulheres engraçadas que, corajosamente, resistiram. À Moms Mabley, à Lucille Ball, à Betty White, à Mary Tyler Moore, à Julia Louis-Dreyfus, entre tantas outras que me formaram como pessoa, como mulher.

AGRADECIMENTOS

A vida acadêmica não é fácil. Quando se é uma mulher que se propõe a estudar mulheres, essa jornada se torna ainda mais tortuosa. Além disso, escrevo essa dissertação em um contexto pandêmico exacerbado pelo genocídio governamental, que nos adocece, nos tira as esperanças e, por muitas vezes, nos deixa sem forças. Foram anos conturbados, em que a cada dia uma notícia diferente - entre a necropolítica e o desmonte da educação - me fazia questionar se realmente esse caminho faz algum sentido.

Dito isso, gostaria de agradecer imensamente à minha orientadora, Dra. Claudia Priori, que, mesmo fisicamente distante, me guiou nesse processo, se dedicou à leitura da minha pesquisa e contribuiu muito para que este trabalho tenha se tornado o que é hoje. Agradeço também às professoras Dra. Beatriz Vasconcelos e Dra. Regiane Ribeiro, pela troca riquíssima durante a banca de qualificação e que, sem dúvidas, também foi essencial para que essa pesquisa fosse potencializada. Ofereço ainda meus sinceros agradecimentos aos professores/as do PPG-CINEAV pelas disciplinas que, por muitas vezes, me tiraram da zona de conforto – uma vez que minha pesquisa, por se tratar de televisão, acaba muitas vezes sendo um ponto fora da curva -, mas também me fizeram crescer como aluna e como pesquisadora. Por fim, agradeço à coordenação e secretaria do curso pelo suporte nestes últimos anos turbulentos e incertos.

Agradeço aos/às docentes do Bacharelado da UNESPAR, que foram indispensáveis para a minha formação. Ao Demian Garcia e ao Eduardo Baggio, por terem me incentivado na escrita sobre audiovisual desde o início da minha trajetória acadêmica. À Juslaine Abreu-Nogueira e à Letizia Nicoli, por terem sempre acreditado no meu potencial enquanto pesquisadora e me inspirado a manter uma postura de resistência. Ao Ulisses Galetto, que também contribuiu com essa pesquisa.

Agradeço à minha família, por sempre acreditarem em mim. Especialmente à minha mãe, Kátia, pelo apoio sem o qual essa etapa da minha vida não poderia ter sido concluída e pelo amor incondicional. À minha irmã, Natália, quem me acompanha na redescoberta de *sitcoms* e pela companhia contínua nesses dois anos de isolamento. Ao meu pai, Adalberto, e à minha avó, Odete.

Agradeço ao meu companheiro, Vitor, pela escuta atenta aos meus devaneios de pesquisadora, mesmo que muitas vezes não entendesse sobre o que eu estava discorrendo. Pelas trocas, leituras de rascunhos e correções de primeiras versões de capítulos e artigos e pelo crescimento conjunto nesses dois anos.

Agradeço aos meus amigos e amigas, que tornaram esse período menos enlouquecedor através de todas as vídeo-chamadas de sábado à noite e conversas banais em redes sociais – todos/as foram essenciais para a manutenção da minha saúde mental. À minha melhor e mais antiga amiga, Michelle, por estar sempre aqui, desde que eu consigo me lembrar. Aos meus amigos e amigas de faculdade, Hanna, Isabela, Tiago, Felipe e Waleska que continuam me inspirando em diversas áreas do audiovisual. Aos/às colegas que se tornaram amigos/as durante a pandemia, aceitaram embarcar no projeto do Clube do Filme e foram minhas cobaias por oito meses enquanto eu pude exercitar meus conhecimentos em história e análise fílmica, Vitor, Jorge, Isa e Murilo – eu aprendi muito com vocês.

“I guess some people object to powerful depictions of awesome ladies.”

(Leslie Knope)

RESUMO

Já na década de 1950, as mulheres estavam representadas nas telas das TVs americanas, inclusive nas chamadas *sitcoms* – séries de comédia de situação. Desde então, elas vêm sofrendo um processo de evolução que acompanhou a segunda onda feminista e se desenrolou até chegar às personagens atuais. Tendo como objeto de estudo, *sitcoms* que foram produzidas entre 1950 e 1999, este trabalho tem como objetivo fornecer um panorama sobre a evolução dessa personagem mulher dentro da comédia, tendo em vista como ela lida com temas como casamento, carreira, maternidade, sexualidade, etc. A partir de discussões interdisciplinares acerca da comédia e sua relação com as mulheres, tendo como base os/as teóricos/as Henri Bergson, Helga Kotthof e Nancy Walker, e das configurações de *sitcoms* na televisão norte-americana no século XX, de acordo com Brett Mills e Judy Kutulas, são analisados episódios pré-selecionados de três programas do período: *I Love Lucy*, *The Mary Tyler Moore Show* e *Seinfeld*. Essas análises partem principalmente dos roteiros e *plots* dos episódios, focando nos arcos narrativos e nas piadas, eventualmente se apoiando numa análise de linguagem cinematográfica e semiótica, principalmente no tocante a representações visuais de estereótipos e iconografias de acordo com os estudos feministas de cinema e televisão, como proposto por Laura Mulvey e Bonnie J. Dow. Três categorias metodológicas foram elencadas para análise: a personagem e suas relações pessoais – as amigas, a maternidade e o casamento; a personagem e sua relação com o trabalho; a personagem e sua relação consigo mesma, seu corpo e sua sexualidade. Assim, ao final desta pesquisa, um panorama muito claro pode ser traçado em relação às mudanças no tratamento de cada um desses nichos temáticos, possibilitando conclusões mais assertivas e leituras acerca do caminho percorrido pela comédia ao longo desta meia década.

Palavras-Chave: Televisão; Representação feminina; *Sitcoms*; Comédia.

ABSTRACT

During the 1950s, women were already represented on the American television screens, including in what we call sitcoms – situation comedy series. Since then, they have been suffering a process of evolution that has followed the second feminist wave and has found its way to the current characters. Having sitcoms that were produced from 1950 to 1999 as an object of study, this paper has as a goal to provide an overview of this comedic female character, seeking to discuss how she deals with themes such as marriage, career, motherhood, sexuality, etc. From interdisciplinary discussions about comedy and its relation to women, having as a base the theorists Henri Bergson, Helga Kotthof and Nancy Walker, and the configurations of sitcoms in the 20th century North-American television, according to Brett Mills and Judy Kutulas, pre-selected episodes of three programs from that period will be analyzed: *I Love Lucy*, *The Mary Tyler Moore Show* and *Seinfeld*. These analyses will have the episodes' scripts and plots as a starting point, focusing on the narrative arcs and jokes, eventually going for an analysis of the cinematographic language and semiotic of images, especially concerning visual representations of stereotypes and iconographies, according to feminist studies of film and television, as proposed by Laura Mulvey and Bonnie J. Dow. Three categories were drawn for this analysis: the character and her personal relationships – friendships, motherhood and marriage; the character regarding her work life; and the character and herself, her body and her sexuality. This way, at the end of this research, a very clear panorama can be defined regarding the changes in how each of these themes are dealt with, thus allowing for more assertive conclusions and readings of comedy's path along this half decade.

Key-words: Television; Women's representation; *Sitcoms*; Comedy.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - O set de <i>I Love Lucy</i>	52
Figura 2 - Ricky bate em Lucy	72
Figura 3 - Anúncio Chase & Sanborn	73
Figura 4 - Ricky bate em Lucy	74
Figura 5 - Ricky puxa Lucy pela orelha	74
Figura 6 - Lucy escreve em sua agenda	76
Figura 7 - Sr. Littlefield recrimina Ricky pelo tratamento dado a Lucy	77
Figura 8 - Lucy ao telefone após limpar a casa	78
Figura 9 - Lucy como o mito da domesticidade	79
Figura 10 - Ricky e Fred bagunçam seu lado do apartamento	80
Figura 11 - Ricky e Lucy dividem o telefone	81
Figura 12 - O jornalista visita o apartamento sujo dos Ricardos, enquanto Lucy se fantasia de caipira	82
Figura 13 - Propaganda das gravatas Van Heusen e capa da revista Jem	83
Figura 14 - Lucy e Ethel encontram dificuldades em seus empregos formais na fábrica de chocolates	86
Figura 15 - Ricky e Fred encontram dificuldades no trabalho doméstico	87
Figura 16 - Ricky bate em Lucy ao final de sua apresentação	89
Figura 17 - Lucy pede pela chance de uma audição enquanto Ricky se barbeia	91
Figura 18 - Lucy improvisa para convencer Ricky	91
Figura 19 - Lucy apresenta um número cômico no clube de Ricky	92
Figura 20 - Lucy comemora, olhando para a câmera	93
Figura 21 - Lucy tenta consolar Ricky	94
Figura 22 - Ricky e Lucy conversam	96
Figura 23 - Lucy é ignorada por Ricky	101
Figura 24 - Lucy em meio a outras mulheres em uma audição	102
Figura 25 - Lucy e Ethel após suas transformações	103
Figura 26 - O Guia da Boa Esposa	104
Figura 27 - Chamadas em capas da revista Nova	105
Figura 28 - Chamada na capa da revista Capricho	105
Figura 29 - Lucy e Ricky se beijam na cama	107

Figura 30 - Lucy, grávida, com um figurino amplo disfarçando sua barriga	108
Figura 31 - Ricky recebe o médico e Lucy recebe cuidados de Ricky.....	110
Figura 32 - Ricky repreende Lucy	111
Figura 33 - Lucy repreende Ricky.....	112
Figura 34 - Fred e Ricky se barbeiam no restaurante	114
Figura 35 - Lucy e Ethel debatem se devem tirar Ricky e Fred da prisão	117
Figura 36 - Abertura de <i>The Mary Tyler Moore Show</i> com imagens de Mary em movimento.....	120
Figura 37 - Mary e Phyllis conversam	124
Figura 38 - Mary, Phyllis, Bess, Ida e Rhoda conversam	127
Figura 39 - Fantasia de Murray em que Mary está grávida	130
Figura 40 - Fantasia de Ted, em que Mary é sua esposa	131
Figura 41 - Imagens de revista - comparação	131
Figura 42 - Fantasia de Murray, em que Mary, já idosa, tenta seduzí-lo	133
Figura 43 - Marilyn Monroe	133
Figura 44 – Sr. Grant entrevista Mary para um emprego	140
Figura 45 - Mary é ignorada pelo Sr. Grant	141
Figura 46 - Mary é a única mulher no escritório	142
Figura 47 - Sr. Grant olha para o corpo de Mary de maneira inapropriada	143
Figura 48 - Sr. Grant olha de maneira imprópria para o corpo de Mary durante a entrevista.....	144
Figura 49 - Mary observa documentos e confronta Sr. Grant.....	145
Figura 50 - Mary inconformada no escritório do Sr. Grant.....	146
Figura 51 - Mary confronta Sr. Grant.....	148
Figura 52 - Mary confronta Sr. Grant enfaticamente	149
Figura 53 - Mary se impõe.....	150
Figura 54 - Sr. Grant, Mary e Ted no escritório	151
Figura 55 - Rhoda, Mary e Phyllis conversam	154
Figura 56 - Indignação de Mary.....	156
Figura 57 - Mary sai para um encontro.....	158
Figura 58 - Mary retorna na manhã seguinte com a mesma roupa	158
Figura 59 - Mãe de Mary sai enquanto Mary e seu pai a respondem em unísono	159
Figura 60 - Mary e seu pai se olham, constrangidos	159
Figura 61 - Mary repreende Alan.....	162

Figura 62 - Ted força sua entrada no apartamento de Mary	163
Figura 63 - Ted tenta forçar um beijo enquanto Mary se esquiva.....	163
Figura 64 – Mary desconfortável prestes a beijar Ted contra sua vontade	165
Figura 65 - Sequência em que Mary, contrariada, beija Ted.....	166
Figura 66 – Catfight: briga entre mulheres	173
Figura 67 - Capa da revista em quadrinhos Liberty Meadows	174
Figura 68 - Rachel e sua irmã brigam	176
Figura 69 - Elaine se frustra com a reação dos amigos	178
Figura 70 - Elaine tenta conversar com os policiais, que acham graça de sua história	179
Figura 71 - Kramer e Jerry se regozizam enquanto Elaine está machucada	181
Figura 72 - Elaine discute com Poppie.....	184
Figura 73 - Elaine borra o batom.....	185
Figura 74 - Elaine chora ao descobrir que seu namorado é contra o direito do aborto	186
Figura 75 - Sequência em que Elaine repreende Jerry e sucumbe aos mesmos erros	188
Figura 76 - Elaine conversando com suas amigas.....	192
Figura 77 - Elaine conversa sobre maternidade com Jerry	193
Figura 78 - Elaine fumando charuto com os pés sobre a mesa.....	195
Figura 79 - Elaine fumando um charuto	196
Figura 80 - Tony Montana (Scarface) e Tony Soprano (The Sopranos).....	197
Figura 81 - Don Corleone (O Poderoso Chefão) e Don Draper (Mad Men: Inventando Mentiras)	197
Figura 82 - O revolucionário Che Guevara e o magnata David Sarnoff.....	198
Figura 83 - Elaine na entrevista de emprego.....	200
Figura 84 - Elaine com um lenço e óculos escuros	201
Figura 85 - Jackie O, com um lenço e óculos escuros	201
Figura 86 - Elaine em nova entrevista de emprego	202
Figura 87 - Elaine, George, Kramer e Jerry conversam na cafeteria.....	205
Figura 88 - Elaine acordada durante a aposta e Elaine em um sono profundo após perder a aposta	206
Figura 89 - Elaine perde a aposta	207
Figura 90 - Elaine e Puddy na cama	208

Figura 91 - As mulheres expressam seu descontentamento na cama.....	209
Figura 92 - Elaine confronta Jerry	211
Figura 93 - Elaine beija Puddy	211
Figura 94 - Elaine e Jerry na cafeteria	215
Figura 95 - Jerry e Elaine discutem em um restaurante.....	216
Figura 96 - Elaine e Jerry julgam George.....	218
Figura 97 - Farmacêutico julga Elaine.....	219
Figura 98 - Elaine segura uma esponja anticoncepcional	220
Figura 99 - Elaine entrevista seu namorado.....	220
Figura 100 - Elaine e seu namorado acordam de manhã.....	221

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1 OS MECANISMOS DO RISO E DA COMÉDIA FEMININA.....	21
1.1 COMO FAZER RIR? OS MECANISMOS DO HUMOR.....	22
1.2 A MULHER E A COMÉDIA	28
2 DO CINEMA À TELEVISÃO: A TRAJETÓRIA DA MULHER NAS <i>SITCOMS</i>	45
2.1 A CONSTITUIÇÃO DA <i>SITCOM</i> E SUAS CONFIGURAÇÕES	46
2.2 MULHERES NAS <i>SITCOMS</i> TELEVISIVAS.....	51
3 ANÁLISES DAS SÉRIES <i>I LOVE LUCY</i> , <i>THE MARY TYLER MOORE SHOW</i> E <i>SEINFELD</i>	68
3.1 <i>I LOVE LUCY</i>	70
3.1.1 A domesticação da dona de casa	72
3.1.2 Trabalho, prisão e independência	87
3.1.3 A mulher ideal	101
3.2 <i>THE MARY TYLER MOORE SHOW</i>	119
3.2.1 Domesticidade: a independência e o casamento como uma possibilidade	124
3.2.2 Entre a mãe, a esposa, a filha e a mulher trabalhadora: concessões e conquistas	136
3.2.1 A “nova mulher”: entre a sexualidade e o assédio.....	158
3.3 <i>SEINFELD</i>	170
3.3.1 Quem é a mulher ideal? – A recusa de estereótipos, fuga do matrimônio e rejeição da maternidade.....	173
3.3.2 A ascensão da mulher trabalhadora.....	196
3.3.3 A liberdade sexual: normalização do prazer feminino	205
CONSIDERAÇÕES FINAIS	224

REFERÊNCIAS.....	229
------------------	-----

INTRODUÇÃO

“Using my voice to recognize and celebrate other women is a joy for me.”¹

Tracee Ellis Ross

Inicialmente um meio pouco difundido em decorrência do alto custo, a televisão teve uma ascensão rápida em diversos países ao redor do mundo. No Brasil, inaugurada em 1950, “a TV Tupi-Difusora começou transmitindo imagens para apenas cerca de 500 aparelhos receptores na cidade de São Paulo, mas três meses depois havia já dois mil aparelhos funcionando ali” (JAMBEIRO, 2001, p. 49). Ao fim dos anos 1950, já eram mais de 80 mil televisores pelo país (CAPARELLI, 1982).

Nos Estados Unidos, em 1951, quando a televisão começou a se popularizar entre a classe média, havia cerca de 15 milhões de aparelhos de TV nas casas de famílias americanas. Desses, 11 milhões assistiam ao seriado *I Love Lucy*², analisado neste trabalho.

Entretenimento de massa, as séries de comédias de situação (ou na abreviação *sitcoms*) foram por muitas vezes relegadas por estudiosos/as, uma vez que à primeira vista não oferecem uma complexidade narrativa ou cinematográfica como o cinema pode oferecer. Porém, é inegável o seu apelo ao grande público e sua presença semanal dentro da casa de milhões de telespectadores/as, tornando também incontestável sua influência sobre a cultura e costumes de todo um grupo de pessoas.

Apesar de muito consumido, o formato é pouco estudado enquanto produto artístico. Menos ainda é estudada a presença feminina nas *sitcoms*, um nicho que vem sendo expandido através de um crescente interesse acadêmico em narrativas seriadas. Sempre ali, as personagens femininas nas comédias de situação variam muito ao longo das décadas, acompanham, refletem e por vezes até antecipam tendências e movimentos sociais.

O interesse por esse tema sempre foi muito presente em mim e pareceu apenas natural que eu trilhasse esse caminho também no mestrado. Desde a

¹ Tradução nossa: Usar minha voz para reconhecer e celebrar outras mulheres é uma alegria para mim.

² Fonte: The Hollywood Reporter. How I Love Lucy Dominated Ratings From the Start. Disponível em <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/how-i-love-lucy-dominated-222960/>.> Acesso em 07/05/2021

adolescência, sempre me interessei muito mais por televisão, pelas histórias audiovisuais serializadas, do que pelo cinema, assim como me fascinam as convenções de gênero narrativo e como elas podem ser aplicadas e subvertidas no audiovisual.

Durante a Graduação em Cinema e Audiovisual, mulher, me deparei inúmeras vezes com o machismo e o menosprezo, tanto para com a mulher que está na tela quanto com a que está na Academia, e me vi instigada a entender mais sobre as relações de gênero no audiovisual. Me debrucei de maneira aprofundada sobre esses temas toda vez que tive a oportunidade: em grupos de estudo, em trabalhos para disciplinas e culminando na monografia de trabalho de conclusão de curso, na qual estudo a representação das mulheres em séries policiais (também chamadas de *noir*, nesse caso) nórdicas. Embora as teorias feministas de cinema e estudos sobre representação da mulher estejam crescendo, considero importante salientar a potência dessas pesquisas que, na maioria das vezes, não são incentivadas por discussões nas salas de aula, uma vez que o cânone audiovisual – tanto filmográfico quanto teórico – ainda é quase que completamente composto por homens brancos.

Se a representação da mulher já é falha quando se fala de audiovisual em geral, isso se agrava quando pensamos especificamente sobre produtos de gêneros cinematográficos, como explana o pesquisador Barry Keith Grant (2016):

Os vários gêneros têm sido tradicionalmente propriedade cultural de uma consciência branca heterossexual masculina, uma perspectiva que se encontra na concepção do próprio sistema de gêneros, um sistema construído sobre certas suposições de identidades de gênero. Geralmente, os gêneros de ação (aventura, guerra, gângster, detetive, horror, ficção científica e, é claro, o western) eram dirigidos ao público masculino, enquanto musicais e melodramas românticos, também conhecidos na indústria como “*weepies*” ou “filmes de mulheres”, eram comercializados para o público feminino (GRANT, 2016, p. 4).

Dessa maneira, os filmes de gênero foram por décadas feitos por homens e para homens, reservando às mulheres apenas os gêneros ultrarromânticos, como os “*weepies*”, que receberam o apelido de “filmes de mulheres”, sob o entendimento de que as espectadoras (e somente elas) consumiriam esse tipo (e apenas esse tipo) de produto cinematográfico. Para os homens, histórias diversas, aventuras, crime, ação, horror. Às mulheres, apenas os filmes cujas histórias são sentimentais e sensíveis a ponto de fazer o/a espectador/a chorar. Não foi a primeira e nem a última vez que a indústria audiovisual se baseou em estereótipos para impor papéis de gênero.

Por isso, quando me proponho a analisar a presença da mulher dentro dessas categorias dominadas por homens, da produção até o consumo, diversas questões perpassam minhas indagações. Como a mulher se insere nessas obras? De quem é a voz narrativa e o olhar cinematográfico sobre esse corpo? A quem esse discurso se dirige? É possível quebrar esse padrão? Se sim, de que maneira? Uma vez compreendido que não há como diferenciar gêneros para homens e gêneros para mulheres, é necessário que se encontrem maneiras de incluir as mulheres nesses conjuntos de filmes dos quais elas sempre foram deixadas à margem e que a negociação entre os modos de produção e os formatos audiovisuais avance.

Na comédia, a exclusão feminina também é evidente: “Quando Caitlin Moran propôs *Raised by Wolves* para a *BBC*, foi rejeitada sob a desculpa de que a emissora ‘já tinha uma *sitcom* protagonizada por uma mulher” (SAYER, 2019, online); na Inglaterra, há 1279 comediantes homens, contra 269 comediantes mulheres (HUMPHRIES, 2014); nos filmes de comédia, para cada personagem mulher, há 2.24 personagens homens com falas; em 2007, a renomada revista americana *Vanity Fair* publicou um artigo intitulado “*Por que mulheres não são engraçadas*”³, e não era um artigo cômico; em Nova Iorque, um dos clubes de *stand up* mais famosos, o *Carolines*, tem uma equipe de comediantes composta por 80% de homens (HUMPHRIES, 2014); no audiovisual, as mulheres representaram 10% da presença nas salas de roteiristas de filmes, e 15% nas salas de roteiristas de televisão (LAUZEN, 2014).

Não é por acaso que esse tipo de coisa ainda acontece, uma vez que, segundo a teórica feminista Simone de Beauvoir em seu célebre livro *O Segundo Sexo* (1949), a ideia da inferioridade feminina não é questionada pelos homens, mas sim explicada. Segundo a autora, “não é a inferioridade feminina que determinou sua insignificância [das mulheres] histórica: é sua insignificância histórica que as condenou a inferioridade⁴” (BEAUVOIR, 1956, p. 152, tradução nossa). Em sua famosa frase “não se nasce, mas torna-se mulher⁵” (BEAUVOIR, 1956, p. 273), ela resume a noção de que o feminino não está determinado em nenhuma característica biológica, mas sim nos condicionamentos sociais pelos quais as mulheres passam

³HITCHENS, Christopher. Why Women Aren't Funny. *Vanity Fair*, 2007. Disponível em <<https://www.vanityfair.com/culture/2007/01/hitchens200701>>. Acesso em 28 de setembro de 2019.

⁴Trecho original: it is not women's inferiority that has determined their historical insignificance: it is their historical insignificance that has doomed them to inferiority.

⁵Trecho original: One is not born, but rather becomes, a woman.

mesmo antes de nascerem - as imposições e expectativas sociais, as atribuições de características como a sensibilidade, gentileza, instinto materno, suavidade, emoção e inferioridade. Ou seja, o gênero nada mais é do que uma construção social, assim como o mito do eterno feminino que é a ideia perpetuada por homens de que a mulher é “o Outro”, cuja existência somente se ampara na qualidade sexual e na oposição ao masculino, não se sustentando em si mesma: “ela é definida e diferenciada em referência ao homem e não em referência a si mesma; ela é o incidental, o não essencial, em oposição ao essencial. Ele é o sujeito, o absoluto – ela é a Outra⁶” (BEAUVOIR, 1956, p. 16, tradução nossa).

Dessa forma, com base neste trabalho, me proponho a analisar a participação a mulher nesse formato excludente e majoritariamente masculino, buscando entender como se configura a inserção feminina nas *sitcoms* *I Love Lucy* (1951-1957), *The Mary Tyler Moore Show* (1971-1977) e *Seinfeld* (1989-1997). Como um dos principais objetivos desta pesquisa é oferecer um panorama sobre as mudanças nas representações dentro de um recorte temporal de 50 anos, as séries foram escolhidas por sua relevância (à época e atualmente) e, também, pela distância geracional entre elas.

Em um primeiro momento, me atendo à história da comédia e às suas características. Para tal, tenho como referências principais os teóricos e filósofos Henri Bergson e Vladimir Propp. Em seguida, exponho os mecanismos da chamada comédia feminina e as ferramentas que as comediantes mulheres usaram/usam para poderem se expressar sem serem caladas. É importante frisar que sempre que me refiro à *comedia feminina*, estou me referindo à comédia feita por mulheres que é diferente da comédia feita por homens estritamente, devido a uma série de imposições sociais e históricas, tendo este conceito nenhuma relação com a biologia. Neste momento da pesquisa, busco uma abordagem interdisciplinar, utilizando conceitos e pesquisas da antropologia, sociologia e estudos literários. Atuam como referências básicas, as estudiosas da comédia, Nancy Walker e Helga Kotthof.

No segundo capítulo, me aprofundo na definição de *sitcom* (de acordo com Brett Mills) e nas relações da televisão com a sociedade, com foco nas mudanças

⁶ Trecho original: She is defined and differentiated with reference to man and not he with reference to her; she is the incidental, the inessential as opposed to the essential. He is the Subject, he is the Absolute- she is the Other.'

externas, como a atuação do movimento feminista, e como eles são refletidos na programação ao longo das décadas, afetando programas e personagens, utilizando, sobretudo, como ponto de partida as ideias da pesquisadora Judy Kutulas. Ao longo desse panorama, apresento as principais características de cada uma das três séries a serem analisadas, as inserindo em seus respectivos contextos.

No terceiro e último capítulo, analiso especificamente as séries por meio de episódios pré-selecionados, buscando compreender uma variada gama de temas – entre o pessoal, o laboral e o familiar –, com o objetivo de entender como a abordagem mudou ao longo das décadas. Para tal fim, me atenho principalmente aos roteiros, arcos narrativos e construções cômicas dos episódios, examinando como se configura a construção cômica (rimos *com* as mulheres ou *sobre* elas?), bem como as ações das personagens e suas consequências. Eventualmente – dado que a *sitcom* é um gênero cujo formato é muito engessado e com pouca abertura a experimentações de linguagem –, abrirei espaço para uma análise imagética, principalmente no tocante a representações visuais de estereótipos através de uma análise discursiva. Para além dos conceitos já abordados anteriormente, ainda me apoiarei principalmente em ideias da teoria feminista de cinema propostas por Laura Mulvey e pela estudiosa de televisão Bonnie J. Dow.

1 OS MECANISMOS DO RISO E DA COMÉDIA FEMININA

“It takes years as a woman to unlearn what you have been taught to be sorry for. It takes years to find your voice and seize your real estate.”⁷

— Amy Poehler, *Yes Please*

Para a análise de um produto audiovisual tão imerso em técnicas e códigos de gênero como a *sitcom*, um entendimento mais aprofundado se faz indispensável. Neste capítulo, buscaremos entender a comédia enquanto gênero e também como se sucedeu a relação das mulheres com o cômico. Por fim, faremos uma contextualização de como a comédia se estabeleceu no audiovisual, tendo como foco o Primeiro “cinema de atrações” e a comédia *screwball* dos anos 1930.

É importante, antes de entendermos os mecanismos da comédia, do cômico e da produção do riso, que tenhamos em mente o lugar desse gênero dentro de uma sociedade. Desde a Grécia Antiga, a comédia vem se desenvolvendo, entretanto, nunca conseguiu elevar sua reputação ao nível das tragédias.

A tragédia era a grande arte; objetivava melhorar o homem, aproximando-o dos deuses. A comédia surge como uma arte secundária, cuja função era descontrair os espectadores, afinal, era apresentada nos intervalos das grandes peças. Procurava mostrar o homem rebaixado, lidando com figuras inferiores, tanto no sentido moral (polichinelo, tolo, ignorante, etc.), quanto no âmbito social (servos e escravos). Tendo como desígnio exagerar os defeitos humanos, a comédia explorava o ridículo. (SILVA, 2010, p. 213).

As comédias lidavam com o homem comum, com o exagero das situações do dia a dia, ao contrário das tragédias, que representavam os deuses e/ou heróis em jornadas nobres. Assim, desde a antiguidade, a comédia tem como uma de suas características mais marcantes o senso de consciência e significância social. Segundo o filósofo Henri Bergson (2018, p.40) “o riso deve responder a certas exigências da vida em comum”, ou seja, para que haja o riso é preciso que ele esteja inserido em um ambiente de sociedade, podendo assim exercer sua função social inerente.

⁷ Tradução nossa: Leva anos, enquanto mulher, para desaprender aquilo pelo que você foi ensinada a se desculpar. Leva anos para encontrar sua voz e tomar conta de sua vida.

Tendo em vista a necessidade de um ambiente social para o desenvolvimento da comédia, é natural que as noções de comédia e cômico variem de acordo com a época e local em que elas se inserem. Como aponta o teórico russo, Vladimir Propp (1992, p.32), o humor pode variar tanto, que pode chegar a ser “incompreensível e inacessível em outras épocas”, uma vez que a construção cômica é diretamente dependente de suas condições históricas de tempo e lugar de produção, estando fundamentalmente ligada aos preconceitos de uma sociedade. Por isso, “é evidente que no âmbito de cada cultura nacional, diferentes camadas sociais possuirão um sentido diferente de humor e diferentes meios para expressá-lo” (PROPP, 1992, p. 32).

Contudo, mesmo sendo um gênero cuja significação social poderia elevá-lo a um status ao menos nivelado com a tragédia, a comédia nunca foi entendida como algo nobre. Pelo contrário,

na definição do cômico figuram exclusivamente conceitos negativos: o cômico é algo baixo, insignificante, infinitamente pequeno, material, é corpo, letra, forma, falta de ideias, aparência em sua falta de correspondência, contradição, contraste, conflito, oposição ao sublime, elevado, ideal, espiritual, etc. A escolha dos epítetos negativos que envolvem o conceito de cômico, a oposição do cômico e do sublime, do elevado, do belo, do ideal, etc., expressa certa atitude negativa para com o cômico em geral e até certo desprezo (PROPP, 1992, p.20)

1.1 COMO FAZER RIR? OS MECANISMOS DO HUMOR

Uma vez determinados a função e o lugar da comédia, podemos nos atentar aos mecanismos da construção do riso. Antes de tudo, o riso não é um conceito abstrato. Em seu estudo sobre a comicidade e o riso, Vladimir Propp traz uma lista elaborada pelo teórico e historiador da comédia cinematográfica russa, R. Iuriêniev, elencando os possíveis tipos de riso:

O riso pode ser alegre ou triste, bom e indignado, inteligente e tolo, soberbo e cordial, indulgente e insinuante, depreciativo e tímido, amigável e hostil, irônico e sincero, sarcástico e ingênuo, tenro e grosseiro, significativo e gratuito, triunfante e justificativo, despudorado e embaraçado. Pode-se ainda aumentar essa lista: divertido, melancólico, nervoso, histérico, gozador, fisiológico, animalesco. Pode até ser um riso tétrico. (IURIÊNIEV apud. PROPP, 1992, p.27-28)

Para que qualquer um desses tipos de riso exista, entretanto, se faz necessária a “presença de duas grandezas: de um objeto ridículo e de um sujeito que ri” (PROPP, 1992, p. 31). Esse objeto ridículo pode vir a ser a partir de diversos mecanismos que serão discutidos ao longo deste capítulo. Porém, como apontam os estudos de Bergson e Propp, o riso sempre vem acompanhado de insensibilidade.

Segundo Propp, “o riso é provocado pela repentina descoberta de algum defeito oculto” (PROPP, 1992, p. 55). Já para Bergson, é indispensável que o sujeito que ri seja “anestesiado momentaneamente” a fim de que haja uma suspensão da empatia, e, assim, o cômico seja efetivo e se direcione à inteligência pura:

Observemos ainda, como um sintoma não menos marcante, a insensibilidade que comumente acompanha o riso. Parece que o cômico só consegue produzir sua agitação se incidir sobre uma alma cuja superfície esteja suficientemente calma, suficientemente estável. A indiferença é seu ambiente natural. Não há maior inimigo do riso que a emoção. Isso não significa que não possamos rir de alguém que, por exemplo, nos inspire piedade ou mesmo afeto; mas apenas que por alguns instantes será preciso esquecer este afeto, silenciar esta piedade (BERGSON, 2018, p.38).

Essa característica apontada pelos autores explica por que é mais fácil fazer piadas com minorias, com quem é visto como inferior pela sociedade. Bergson (2018, p.101), ainda assinala que a interação entre o sujeito que ri e o objeto ridículo se resume a insociabilidade do personagem (objeto) e insensibilidade do espectador (sujeito).

Outra característica essencial do cômico é sua inerência ao que é humano. Antes de Propp e Bergson, Nikolai Tchernichévski afirma que “na natureza inorgânica e vegetal não há lugar para o cômico” (apud PROPP, 1992, p.37). Porém, tanto Propp quanto Bergson viriam a discordar dessa proposição posteriormente. Bergson afirma:

Não há cômico fora do que é propriamente humano. Uma paisagem pode ser bonita, graciosa, sublime, insignificante ou feia: nunca será risível. Podemos rir de um animal, mas apenas porque surpreendemos nele uma atitude ou expressão humanas. Podemos rir de um chapéu; mas o que ridicularizamos neste caso não é o pedaço de feltro ou de palha e, sim, a forma que os homens lhe deram, o capricho humano que o moldou. (BERGSON, 2018, p. 38)

Já Propp, partindo do estudo de Bergson, afirma que o cômico está sempre relacionado com o humano, seja de maneira direta ou indireta. Ele argumenta que quanto mais distante do humano o objeto estiver, mais longe da possibilidade de

comicidade se encontrará. Animais são ridículos, pois têm semelhanças com os humanos, mesmo que essas sejam difíceis de serem definidas de imediato (PROPP, 1992, p.38). Portanto, a natureza inorgânica e vegetal pode ser cômica, basta que suscite no imaginário do sujeito que ri qualquer semelhança com o humano. Esse mecanismo é bastante usado nas *sitcoms* (comédia de situação) analisadas neste trabalho, principalmente no que se refere a personagens imitando ou agindo como animais.

Antes de um aprofundamento nos tipos de comicidade, é importante que o conceito de “mecanização da vida” seja explorado. Esse conceito é central na obra de Bergson, servindo de base para todos os conceitos subsequentes de criação da comicidade. Para o autor, “o objetivo é sempre o mesmo: obter aquilo que chamamos de mecanização da vida” (BERGSON, 2018, p.81), e também defende que o artificial, o rígido é o que causa o cômico, e somente pode ser risível aquilo que é feito de maneira automática. Essa mecanização da vida nada mais é do que homens e mulheres inseridos em sua vida cotidiana e social, e, portanto, é nesse aspecto que reside o cômico: “É cômica toda encenação de atos e acontecimentos que nos oferece, inseridas uma na outra, a ilusão da vida e a nítida sensação de um arranjo mecânico” (BERGSON, 2018, p.66). Novamente, o autor argumenta que apenas dentro de uma sociedade é que pode haver o cômico. Em *sitcoms*, a mecanização da vida pode ser acentuada em conjunto com o mecanismo da repetição, uma vez que teremos, a cada episódio, os/as mesmos/as personagens, dentro das mesmas relações, agindo de maneira similar em situações diferentes.

Sendo assim, o oposto do riso a partir do inorgânico ou não-humano que se assemelha ao humano também é possível. Segundo Bergson (2018, p.61), “riremos toda vez que uma pessoa nos der a impressão de uma coisa”. Esse riso, por sua vez, está intimamente ligado à noção de mecanização da vida, pois, se é o mecânico que nos leva ao cômico – e o mecânico não é o natural, o humano -, a transfiguração humana em algo que se assemelhe a uma coisa será capaz de causar o riso, mesmo que brevemente. Há também o riso causado pela deformidade, pela feiúra – desde que seja uma deformidade imitável. Isso é o que Bergson chama de “fazer careta com o próprio corpo” (2018, p. 46). Novamente, quanto mais simples, mais mecânico for o rosto ou o corpo, mais cômico.

Além da mecanicidade, a distração também é elemento de grande importância na construção da comicidade, como Bergson aponta:

Quando um determinado efeito cômico deriva de uma determinada causa, o efeito nos parecerá tanto mais cômico quanto mais natural parecer sua causa. Rimos, é verdade, da distração que se apresenta a nós como um simples fato. Mas ainda mais risível será a distração que tivermos visto nascer e crescer sob os nossos olhos, cuja origem conhecermos, e cuja história pudermos reconstruir (BERGSON, 2018, p.42).

Ambos os autores identificam tipos de comicidade, de padrões que se estabeleceram ao longo do tempo. A comicidade da semelhança e a comicidade da diferença, por exemplo, são duas das principais fontes do riso.

Sobre a primeira, Bergson afirma que:

Cada uma dessas personagens representa uma certa força aplicada em uma certa direção, e é porque essas forças, de direções constantes, compõem-se necessariamente entre si da mesma maneira, que a mesma situação se reproduz. A comédia da situação, assim compreendida, reduz-se, portanto à comédia de caráter. E merece ser chamada clássica, se é verdade que a arte clássica é aquela que não pretende tirar do efeito mais do que colocou na causa (BERGSON, 2018, p.77).

Bergson (2018, p.108) salienta que os estereótipos – ou apenas tipos, comumente presentes em comédias – são produtos da comicidade de semelhança, uma vez que o gênero “acentua as semelhanças”.

Já Propp (1992, p.56) argumenta que o riso é produto não tanto da semelhança, mas na verdade do que ele chama de duplicação: uma cópia não perfeita, uma vez que “pequenas diferenças contribuem para reforçar as semelhanças”.

O autor vai além quando trata da comicidade das diferenças, pois segundo ele, as diferenças e a comicidade são grandezas diretamente proporcionais, ou seja, quanto mais as diferenças forem explicitadas, maior e mais provável será o efeito cômico que elas produzirão (PROPP, 1992, p. 62). Propp explicita o caráter extra-geográfico deste mecanismo:

Mas podem ser cômicas não apenas as pessoas de uma comunidade diferente, grande ou pequena, mas também as daquela mesma à qual pertencem, se se distinguem dos outros claramente em algo. Todo povo e toda época têm costumes próprios e normas próprias de conduta exterior. (PROPP, 1992, p.62).

Nas séries abordadas por este trabalho (*I Love Lucy*, *The Mary Tyler Moore Show* e *Seinfeld*), os tipos – essas imagens quase míticas – certamente aparecem,

muitas vezes com o auxílio do exagero para que se tornem ainda mais risíveis. O rico excêntrico, o pão-duro, a mulher confiante demais, e o sem-noção são alguns exemplos dos tipos recorrentes em *sitcoms*. Outro meio de se obter o riso é através da repetição. Bergson (2018, p. 67-68) aponta que “em uma repetição cômica de palavras apresentam-se geralmente dois temas: um sentimento reprimido que se distende como uma mola, e uma ideia que se diverte em novamente reprimir o sentimento”. Destaca ainda, que a repetição de um evento mecânico que se repete a partir de uma “combinação de circunstâncias” (p.76) ganha comicidade por seu contraste com a vida natural e, por consequência, será mais cômico o resultado quanto mais enredada for a situação que se repete e quanto mais organicamente ela se inserir na narrativa (BERGSON, 2018, p.76).

Além dos mecanismos citados acima, Bergson apresenta a inversão, na qual “uma cena cômica será produzida ao fazer com que a situação seja revertida e os papéis invertidos” (BERGSON, 2018, p.77) e a interferência entre séries, quando “uma situação é cômica sempre que pertencer, ao mesmo tempo, a duas séries de acontecimentos absolutamente independentes, de modo que possa ser interpretada, concomitantemente, em dois sentidos diferentes” (BERGSON, 2018, p.79).

Por fim, o exagero é dos meios mais simples pelo qual se pode obter o riso. O exagero deve ser alongado e metódico, e, principalmente, não deve ser a finalidade. Para que o cômico seja efetivo, Bergson (2018) defende que o exagero seja utilizado como ferramenta, como um meio de explicitar e tornar mais perceptível o que já é cômico por natureza.

Em relação ao que pode ou não ser cômico, Bergson define algumas outras condições para que o cômico possa se manifestar. Uma delas é a inconsciência de si próprio enquanto objeto de riso, já que para o autor quanto menos uma personagem se reconhecer como cômica, mais ela o será (BERGSON, 2018, p. 43). Outra condição é que esse objeto ou o mecanismo utilizado para fazer aparecer sua comicidade não tenha sido usado exageradamente, “uma vez que a continuidade do uso fez adormecer sua virtude cômica” (BERGSON, 2018, p.53). Disfarces serão sempre cômicos, seja proposital ou acidental, seja até mesmo imaginado pelo público – e o disfarce não precisa necessariamente ser de uma pessoa, mas pode se estender à natureza ou à sociedade, por exemplo (BERGSON, 2018, p. 53).

Uma questão presente tanto nos estudos de Bergson quanto de Propp é a dicotomia entre o físico e o moral e sua relação com o cômico. Uma maneira de se

atingir o riso, por exemplo, é através do desvio da atenção: deixar o físico em evidência, quando o ponto é, na verdade, alguma questão moral (BERGSON, 2018, p. 58). Propp (1992, p. 29) argumenta que “tanto a vida física quanto a vida intelectual do homem podem tornar-se objeto de riso”, mas que em alguns casos é essencial que as ações recebam uma carga moral – daí surgem os tipos clássicos da comédia: o avaro, o covarde, etc. (PROPP, 1992, p. 40). Porém, é importante ressaltar que, segundo Bergson (2018, p. 87), a mecanização da vida ainda se sobrepõe à moralidade das ações, pois “é a rigidez que é suspeita para a sociedade”. Ou seja, uma atitude moralmente questionável, mas flexível, será menos cômica do que uma qualidade rígida, fixa. O apelo ao imoral e ao erro é clássico das *sitcoms*. Seja o erro bem-intencionado de *I Love Lucy*, ou o propositalmente imoral de *Seinfeld*, o cômico muitas vezes nasce das imperfeições dos/as personagens.

Outro pré-requisito para que o cômico se instale é o que Bergson (2018, p. 39) chama de eco. Para o autor, o riso é necessariamente coletivo, necessita fazer eco, ressoar e ser passado adiante. Não ri quem se vê isolado, somente quem se encontra dentro de um grupo.

Um grande problema em se tratando de comédia está na tradução do humor. Como vimos, o riso e a comicidade estão intimamente ligados aos costumes, às ideias e aos preconceitos de uma determinada sociedade e, portanto, somente podem fazer completo sentido dentro desta mesma sociedade. Nisso reside o primeiro problema da tradução do humor: a perda do contexto, que gera uma perda da significação. Porém, Bergson (2018) aponta um segundo problema relativo à linguagem no cômico:

É preciso distinguir entre o cômico que a linguagem expressa e o cômico que a linguagem cria. A rigor, o primeiro poderia ser traduzido de uma língua para outra, ainda que possa perder grande parte da sua significação ao passar pra uma nova sociedade, diferente por seus modos, por sua literatura e, sobretudo, por sua associação de ideias. Mas o segundo geralmente é intraduzível. Deve o que é à estrutura da frase ou à escolha das palavras. Não se resume a constatar certas distrações particulares dos homens e dos acontecimentos com a ajuda da linguagem, sublinha as distrações da própria linguagem. É a própria linguagem que, deste modo, torna-se cômica (BERGSON, 2018, p.82).

Por isso, ao analisar um objeto cômico estrangeiro, como se propõe este trabalho, é imprescindível que, para além do literal, se analise toda a situação que circunda esse objeto, tanto cultural quanto linguisticamente.

Enquanto a linguagem pode criar barreiras de entendimento entre um espaço-tempo e outro, ela também pode ajudar a criar a comicidade. O efeito cômico a partir da linguagem pode se dar de várias maneiras, como por exemplo, através do uso de metáforas de duplo sentido, expressões entendidas como literais quando são figuradas, inversão de elementos dentro de uma frase, transposição de ideias entre frases, mudanças de tom, etc. (BERGSON, 2018). Todos esses mecanismos apontados pelo autor têm uma característica em comum: a duplicidade de sentido – o cômico está na possibilidade de se entender uma situação de uma maneira completamente distorcida quando se sabe que isso não é verdade.

1.2 A MULHER E A COMÉDIA

Se a comédia já é considerada um gênero marginalizado, visto como baixo e inferior, num âmbito geral, quando performado por mulheres, esse desprezo é acentuado. A história conhecida das mulheres na comédia é bastante curta, uma vez que foi pouco documentada por parte de historiadores majoritariamente homens. Apesar de ser uma característica inerentemente humana, o cômico feminino parece não existir em alguns períodos da História, como na Idade Média. Atualmente, a partir de pesquisas feministas na área, ainda é possível determinar a condição misógina do humor masculino, característica essa amplamente ignorada até então (BREMNER, ROODENBURG, 2000). Levando em consideração que a comédia é um reflexo da cultura e dos valores da sociedade em que se insere, o lugar ocupado – ou negado – por homens e mulheres ao longo da História revela muito sobre como as sociedades se instauraram.

Segundo Bremner e Roodenburg (2000), não se sabe ao certo se as mulheres tinham permissão para ao menos assistir às comédias gregas, principalmente em se tratando das mulheres da elite, às quais era resguardada apenas a domesticidade. Já no início do período moderno, apesar de poderem participar mais ativamente de outras esferas além da doméstica, a voz das mulheres não tinha muito espaço, estando ali apenas “como um veículo para sustentar hierarquias existentes” (BREMNER, ROODENBURG, 2000, p. 12).

Existiram peças protagonizadas por mulheres, como *Lisístrata* e *A Revolução das Mulheres*, ambas escritas por Aristófanes. Nessas comédias, as personagens são

elevadas ao status de cidadãos, mas ainda apareciam defendendo valores tradicionais e hostilizando noções de feminilidade. Apesar disso, o autor das peças “surpreende pela ousadia de tratar de temas relacionados ao sexo e à emancipação feminina em um universo que se caracterizou por uma supremacia masculina” (MATA, 2009). Ainda que protagonistas, essas personagens eram interpretadas por homens, uma vez que a vida pública era negada às mulheres. Fora estas raras peças nas quais foram as personagens principais, os papéis femininos nas comédias gregas eram geralmente mudos e alegóricos (AMORIM, 2016).

A exclusão de grupos da esfera pública não atingia apenas as mulheres, sendo uma questão de gênero, classe e idade. Como apontam Bremmer e Roodenburg (2000, p.46), além do riso feminino, se perderam o riso camponês e o riso infantil ao longo da história, por exemplo.

A partir de 1660, há registros de reuniões de homens cultos, de classe alta, principalmente no norte da Europa, nas quais se contava histórias e piadas. Numa dessas reuniões, em Londres, Samuel Pepys⁸ registrou em seus diários a participação da duquesa de York e de Lady Castlemayne, mulheres também de classe alta, não apenas como ouvintes, mas como participantes ativas do divertimento (BREMNER, ROODENBURG, 2000, p.80).

As piadas sobre mulheres na época eram predominantemente misóginas e demonstravam um grande desprezo para com mulheres decididas. Numa das piadas de Eckensteher Nante⁹, de 1834, ele afirma que “a mulher de borracha ‘será inventada dentro de 100 anos e sempre cederá, mesmo quando o homem é irritável” (BREMNER, ROODENBURG, 2000, p. 135), ou seja, além de não poderem participar dos momentos cômicos em sociedade, as mulheres eram constantemente alvos de piadas.

Fora os fatores de gênero e de classe, ainda é preciso levar em consideração a atuação da Igreja em relação ao riso. Clemente de Alexandria (c. 150-215) escreveu um livro guia para cristãos de classe alta, *Paedagogus*, no qual se debruçou sobre a questão do riso. Segundo Clemente, o necessário seria a moderação, uma vez que não seria natural tentar suprimir o riso por completo. Para ele, “um sorriso deveria ser suficiente para o cristão, enquanto as mulheres e os

⁸ Samuel Pepys foi um membro do Parlamento Inglês que manteve um diário descrevendo eventos e situações da época.

⁹ Ferdinand Strumpf, mais conhecido como Eckensteher Nante, foi um prestador de serviços alemão que ganhou fama por suas piadas.

rapazes deveriam ter muito cuidado para não rir” (BREMNER, ROODENBURG, 2000, p. 27).

Ao longo da Idade Média, até a Idade Moderna, a Igreja proibia o riso, principalmente das noviças, uma vez que ele “estaria ligado aos prazeres carnis e pecaminosos” (BREMNER, ROODENBURG, 2000, p. 69). Além disso, segundo Bremner e Roodenburg (2000, p. 74), aqueles que ousassem exibir irreverência ou provocar o riso de maneira excessiva ou indevida “eram levados aos tribunais eclesiásticos e seculares”.

Se hoje, apesar de tantos estudos sobre o humor e o consenso entre especialistas de que se trata de um gênero que exige muita inteligência e pensamento rápido, ainda há muito preconceito com a comédia, antigamente era ainda pior. Durante o período renascentista,

os grupos de elite em ascensão se portavam como uma classe educada e refinada socialmente, capaz de disciplinar o corpo. Um grande valor era atribuído à razão, enquanto as atividades bobas, cômicas e humorísticas em geral eram rejeitadas como encarnações do caos e da desordem¹⁰ (KOTTHOFF, 2006, p.5, tradução nossa).

Assim, uma vez que a expressão cômica já era vista como baixa e controversa quando homens a performavam, as mulheres, dado sua posição de submissão na estrutura social, tinham ainda menos chances de demonstrarem seu lado engraçado. Desde a antiguidade, mulheres foram excluídas de apresentações, exposições e antologias (KOTTHOFF, 2006). À escassez e dificuldade de mulheres comediantes ao longo da história, soma-se a falta de interesse de pesquisadores em documentar, contar e analisar a participação desse grupo em demonstrações de humor. Foi somente a partir da segunda metade do século XXI que pesquisadoras começaram a se debruçar sobre o humor feminino, a fim de estudá-lo e defini-lo, e, portanto, é nesses estudos que me aprofundo a seguir.

Segundo Kotthoff (2006, p.5, tradução nossa), “a discriminação generalizada sobre o lado bobo das mulheres deve, entre outras coisas, ser visto como relacionado ao controle do corpo¹¹”, dado que a comédia muitas vezes envolve a distorção do corpo, o que contraria as ideias de feminilidade e decência.

¹⁰ Trecho original: rising elite groups constructed themselves as a polite and socially refined class capable of disciplining the body. A high value was attached to reason, while the foolish, the comical, and joking activity in general, were dismissed as incarnations of chaos and disorder

¹¹ Trecho original: Widespread discrimination against women's foolish side should, among other things, be viewed as related to control over the body

A comédia foi rebaixada durante toda a história como um gênero menor e indigno pela sociedade, além de ter sido classificado como impuro e pecaminoso pela Igreja Católica durante toda a Idade Média na Europa. A comédia, então, se estabeleceu como um gênero intrinsecamente masculino dadas as suas características opostas à delicadeza e pureza comumente ligadas ao feminino. Assim,

o humor, como uma expressão de agressão sublimada e impulsos sexuais, é frequentemente transgressivo por natureza, e, portanto, considerado por alguns como 'não-feminino'. As humoristas mulheres tiveram que mascarar sua agressividade e, frequentemente, suas mensagens subversivas política e socialmente através de uma forma indireta de risada e do uso duplo da ironia para que suas vozes fossem ouvidas (ABRAMS, 2017, p.1, tradução nossa)¹².

A psicóloga feminista, Naomi Weisstein (1973), argumenta que uma vez que as mulheres deixaram de rir do humor sexista masculino, elas foram acusadas de não ter um senso de humor. Nancy Walker (1988), em seu livro *A Very Serious Thing*, apresenta vários exemplos de como as mulheres não eram levadas a sério na comédia americana e britânica, algumas mulheres inclusive recorrendo ao uso de pseudônimos masculinos para publicar seus escritos cômicos. Walker aponta que a posição que o humor coloca o humorista – de superioridade, controle, e até agressividade – não condiz com as características tidas como femininas. Para além desse imaginário social de que deveriam ser submissas e passivas, havia também um consenso de que mulheres simplesmente não conseguiriam ser sagazes e perspicazes o suficiente para serem engraçadas. A negação da inteligência e da capacidade feminina, então, contribuiu diretamente para com a dificuldade de mulheres de serem levadas a sério dentro da comédia.

Segundo a antropologista Mary Douglas (apud WALKER, 1988, p.25, tradução nossa), “a pessoa que conta piadas parece ser uma pessoa privilegiada, que pode dizer certas coisas de um certo modo que a confere imunidade¹³”, ou seja, um lugar de privilégio que foi negado às mulheres tanto oficial quanto não oficialmente.

¹² Trecho original: “Humor, as an expression of sublimated aggressive and sexual impulses, is often transgressive in nature, and thereby considered by some to be ‘unfeminine’. The female humorists have had to mask their aggressive and often politically and socially subversive messages through the indirect form of laughter and the double-voiced use of irony in order to have their voices heard”

¹³ Trecho original: appears to be a privileged person who can say certain things in a certain way which confers immunity.

Walker (1988) reúne argumentos para defender que a disparidade entre a percepção de homens e mulheres na comédia é cultural, e não intrínseca ou um resultado da ação do super-ego, como defende Freud. Segundo antropólogos, psicólogos e estudiosas como Alice Sheppard Klak, uma demonstração de fraqueza vinda de um homem é lida como cômica, pois, tal qual uma confissão, é inesperada. Por outro lado, quando uma mulher desafia os estereótipos e é um pouco mais agressiva, a torna menos suscetível a risadas, pois ela será entendida como hostil, e não como engraçada. Essa parcialidade vem, portanto, de construções puramente culturais acerca dos gêneros, e não de características biológicas ou psicológicas inerentes. Klak (apud Walker, 1988) comenta que para se fazer humor, é necessário dispor de liberdade e, assim, o quanto uma mulher consegue se expressar socialmente através do cômico está intimamente ligado à quantidade de liberdade de que ela usufrui.

Em relação a isso,

Mesmo antes do novo movimento feminista começar a descobrir a marginalização feminina nas línguas e nos discursos (LAKOFF, 1975), vários estudos em sociologia e psicanálise haviam documentado que o humor ativamente produzido era mais difícil de ser combinado com as expectativas do papel feminino do que com os masculinos (COSE, 1960; GROTHJAHN, 1957). Várias dimensões do fazer piada parecem estar relacionadas ao gênero em um senso restrito, e não apenas ao status. Mas status e gênero estão interligados. (KOTTHOF, 2006, p.8, tradução nossa)¹⁴

Status, então, é essencial para que o/a interlocutor/a se sinta em uma posição confortável para fazer humor. Contar piadas reafirma a posição do sujeito em uma hierarquia social, uma vez que “qualquer pessoa que faça os outros rirem possui controle momentâneo da situação¹⁵” (KOTTHOF, 2006, p.8, tradução nossa).

O humor é um comportamento comunicativo que requer uma participação mais íntima do que outras formas de comportamento em grupo. O uso do humor, um convite para aqueles que estão presentes a se juntar em risadas, destaca ou cria um consenso dentro do grupo, ao mesmo tempo em que permite que todos relaxem juntos, por um momento, em face a toda a seriedade das preocupações que o grupo enfrenta¹⁶ (COSER, 1960, p.81, tradução nossa).

¹⁴ Trecho original: Even before the new women's movement began to discover female marginalization in language and speech (Lakoff, 1975), various studies in sociology and psychoanalysis had documented that actively produced humor was harder to combine with female role expectations than with male ones (Coser, 1960; Grothjahn, 1957). Various dimensions of joking appear to be related to gender in a narrow sense, and not just to status. But status and gender are often interwoven.

¹⁵ Trecho original: anyone who makes other people laugh has momentary control of the situation.

¹⁶ Trecho original: Humor is communicative behavior that calls for closer participation than do most other forms of group behavior. The use of humor, an invitation to those who are present to join in

Em 1960, a socióloga Rose Laub Coser observou o comportamento da equipe de um hospital psiquiátrico e a relação de cada indivíduo em relação ao humor encontrado em reuniões formais. As conclusões da pesquisadora em seu estudo empírico foram as mesmas dos estudiosos do cômico: o humor indica uma relação de poder e hierarquia. No hospital, grande parte das piadas eram feitas pelos médicos chefes e frequentemente tinham como alvos pessoas que ocupam uma posição mais baixa na estrutura social (enfermeiros/as, residentes). Isso não quer dizer que apenas os mais poderosos faziam uso do humor, uma vez que os/as outros/as empregados/as do hospital também participavam desses momentos de descontração. Porém, com um grande diferencial: suas piadas nunca tinham como alvo aqueles mais poderosos, mas sim os pacientes e seus familiares, além de muitas vezes atacaram a si mesmos através de piadas autodepreciativas.

Esse padrão de hierarquia não se apresenta somente na posição profissional dos envolvidos, mas também no gênero. Oito mulheres participaram do estudo de Coser, sendo duas psiquiatras e seis paramédicas. As psiquiatras não fizeram uma piada sequer, enquanto as paramédicas fizeram quatro – de um total de 90 piadas -, duas em relação a pacientes e duas com enfoque em si mesmas.

Ou seja, pessoas que estão “no topo” se sentem mais livres para fazer piadas mais agressivas, uma vez que o humor se direciona aos menos poderosos, seja esse poder obtido através de uma posição profissional ou de uma posição social de gênero. Segundo Kotthoff (2006, p.9, tradução nossa), “o humor tende a se dirigir a pessoas que não possuem autoridade sobre o iniciador¹⁷”, assim, mulheres raramente contam piadas, pois

qualquer demonstração de agressividade, aberta ou disfarçada, é entendida pelos homens em nossa cultura competitiva como um desafio ao qual ele precisa responder. O homem da nossa época deve ressentir essa agressão, a entendendo como humilhante e inaceitável para com sua dignidade¹⁸ (GROTJAHN, 1957 apud. COSER, 1960, p.84, tradução nossa).

laughter, highlights or creates group consensus, at the same time that it permits all to withdraw together, for a moment, from the seriousness of the concerns that face the group.

¹⁷ Trecho original: humor tends to be directed at people who have no authority over the initiator.

¹⁸ Trecho original: any show of aggression, open or disguised, is taken by every man in our competitive culture as a challenge to which he has to rise. The human male of our time is supposed to resent this aggression as humiliating and unbecoming to his dignity.

Coser menciona que as mulheres presentes em seu estudo se mostraram bastante engraçadas em situações informais, mas passivas e receptivas nas reuniões formais do hospital. A partir disso, pode-se concluir que as mulheres possuem a mesma inteligência e capacidade humorística de seus colegas, apenas sentem-se menos confortáveis de demonstrar tal habilidade em determinadas situações.

Por muito tempo se debateu se mulheres tinham um senso de humor, se eram capazes de fazer piada. Coser (1960) salienta que para um homem ser considerado engraçado, ele precisa fazer piadas, enquanto para que uma mulher seja vista como dona de um senso de humor, ela precisa apenas rir das piadas feitas pelos outros. Constantemente alvos dessas “brincadeiras”, quando a mulher se recusa a rir, a entendem como “estraga-prazeres”, ou séria demais.

Um estereótipo comum é o da mulher em posição de poder profissional, mas que é desprovida de um senso de humor: a chefe durona. Segundo Kotthoff (2006), essa é uma posição em que qualquer ação resultará em algum dano: a mulher pode fazer piadas sobre os outros, utilizando de sua posição de poder, mas sendo enxergada como agressiva; pode, no papel de mulher, fazer piadas autodepreciativas e ser entendida como fraca; e pode não tentar ser engraçada de maneira nenhuma, acabando por se isolar completamente do humor. Todas as três opções são desvantajosas para ela.

Acerca do estudo de Coser, Kotthoff (2006) propõe 4 reflexões:

1. É necessário analisar os dados naturais, pois o humor é um modo de interação intimamente relacionado ao seu contexto, às identidades situacionais dos interlocutores, e suas relações; 2. Nós deveríamos não somente olhar para as piadas descontextualizadas, mas em vez disso focar no local exato da graça e da comicidade dentro de conversas, deixas contextualizadas, conteúdo, alvos, respostas ao ato de humor e as formas, os quais funcionam em conjunto; 3. Muitos objetivos comunicativos sérios podem ser buscados via humor; 4. No estudo do humor, aprendemos muito sobre a ordem social do evento.¹⁹ (KOTTHOFF, 2006, p.10, tradução nossa)

¹⁹ Trecho original: 1. It is necessary to analyze natural data, because humor is a mode of interaction closely related to its context, the situative identities of the interlocutors, and their relationships. 2. We should not simply look at decontextualized 'jokes', but instead should focus on the exact local placement of witticisms and comicality within conversation, contextualization cues, contents, targets, responses to the humorous act, and the forms, which are jointly negotiated. 3. Many serious communicative aims can be pursued via joking. 4. In studying humor, we learn a lot about the social order of the event.

O humor é coletivo e altamente dependente da sociedade em que está inserido. Por isso, é essa mesma sociedade que tem o poder de definir o que é engraçado ou não, quem tem o poder de fazer rir ou não. Num espaço dominado por homens, é natural que eles dominem também o que se diz sobre as mulheres, do que – e de quem – se pode rir. É a partir disso que começa a se desenvolver o humor feminino: da vontade e da necessidade de expressar verdades outras. Esse humor é construído, então, diretamente a partir das experiências femininas. Seja por meio de sátiras, exageros ou de uma tímida ironia, a crítica ao sistema patriarcal hegemônico que oprime as mulheres se faz amplamente presente nesse humor. Ao contrário do humor masculino, o humor feminino nasce de um lugar muito íntimo – e ao mesmo tempo universal -, um lugar de necessidade e de transgressão, de protesto, que questiona os papéis de cada um na sociedade, bem como o tratamento que lhes é dado.

Quando dizemos que o humor feminino vem de um lugar muito íntimo, nos referimos aos temas comumente tratados pelas mulheres. Segundo Nancy Walker (1988), durante o início da ascensão do humor feminino nos Estados Unidos, no século XIX, eram muito comuns os *tall-tales*: histórias exageradas, contadas como se fossem verdades. Esses “contos altos” eram majoritariamente contados por homens, muitas vezes envolvendo obscenidades e escatologia. Esses contos aconteciam em acampamentos, fábricas ou viagens, ambientes não frequentados por mulheres. Sem profundo entendimento desses temas, se tornava impossível que as mulheres escrevessem sobre tais assuntos, pois se encontravam sem as ferramentas necessárias para escrever um “conto alto”.

De acordo com o antropólogo Mahadev L. Apte (1985), em diversas culturas o comportamento feminino é controlado desde a infância. Roupas, atividades e qualidades a serem desenvolvidas são muitas vezes impostas por adultos, bem como a repressão de comportamentos vistos como impróprios. Assim, “jovens meninas estão sob mais pressão para serem afetivas, obedientes e responsáveis, enquanto meninos estão sob pressão para alcançar objetivos e serem autossuficientes²⁰” (APTE, 1985, p.74, tradução nossa).

Uma grande consequência das restrições comportamentais, expressivas e outras amarras socioculturais impostas às mulheres é que muitos dos

²⁰ Trecho original: Young girls are under more pressure to be nurturant, obedient and responsible, while boys were under more pressure to achieve and to be self-reliant.

atributos comuns ao humor masculino parecem ser muito menos evidentes e até ausentes no humor feminino. Em domínios públicos, as mulheres parecem geralmente não se envolver em: duelos verbais, rituais de insultos, pegadinhas e pregações de peças, todos esses que refletem o espírito competitivo e a qualidade agressiva e hostil do humor masculino²¹ (APTE, 1985, p. 69, tradução nossa).

Ou seja, trilhando caminhos diferentes desde a infância, mulheres nunca tiveram acesso completo, muito menos incentivo, ao humor masculino, uma vez que “essas restrições geralmente nascem de valores culturais prevaletentes, que enfatizam a superioridade e dominação masculina junto com a passividade feminina e criam modelos para que mulheres mantenham tais valores e atitudes²²” (APTE, 1985, p.69, tradução nossa).

Tudo isso não quer dizer que mulheres não têm senso de humor e não produzem piadas, apenas que, assim como qualquer grupo excluído e marginalizado, elas precisaram encontrar a sua própria maneira de fazê-lo. Primeiramente, é importante que se analise o contexto em que essas mulheres se inserem, pois a partir disso podemos encontrar alguns fatores sociais que influenciam na aceitação feminina em rituais de comédia. Além do status (posição de poder, geralmente obtido por mulheres via um alto cargo profissional), outras situações atuam a favor do humor feminino.

Um desses fatores é a audiência. Mulheres se sentem mais confortáveis quando fazem piadas entre si, uma vez que não há disparidade de poder de gênero (APTE, 1985). Isso pode ser observado em outros estudos, como os analisados pela socióloga italiana, Franca Pizzini (1991), em que as enfermeiras e parteiras de um hospital faziam piadas entre si, mas raramente na presença de médicos ou pacientes homens, além de dificilmente terem os médicos homens como alvos, salvo esporádicos casos de médicos jovens e inexperientes ou de médicos cuja relação com a parteira/enfermeira é de longa data. De qualquer maneira, as piadas sempre se apresentavam como uma leve provocação, nunca como ataques ou sarcasmos. Também podemos observar esse tipo de humor feminino coletivo em diversos

²¹ Trecho original: A major consequence of the behavioral, expressive, and other sociocultural constraints imposed on women is that many common attributes of men's humor seem to be much less evident or even absent in women's humor. In public domains women seem generally not to engage in: verbal duels, ritual insults, practical jokes, and pranks, all of which reflect the competitive spirit, and the aggressive and hostile quality, of men's humor.

²² Trecho original: these constraints generally stem from prevalent cultural values that emphasize male superiority and dominance together with female passivity and create role models for women in keeping with such values and attitudes.

países – como Israel e Alemanha - onde mulheres se reúnem para imitar homens e falar mal de suas atitudes e comportamentos (APTE, 1985). Esse tipo de expressão humorística é protagonizada principalmente por mulheres casadas, uma vez que a idade e o matrimônio as colocam em uma posição de status mais alta, além de serem consideradas mais aptas e capazes de tratar de assuntos como a sexualidade (APTE, 1985).

Outro fator que pode influenciar na participação de mulheres em rituais de humor é a coletividade. Segundo Apte (1985), mulheres participam de situações humorísticas quando o fazem em conjunto, como no caso de festas de casamento e outros ritos de passagem, inclusive cantando músicas que caçoam da performance sexual de homens e fazem uso de linguagem obscena. Esse tipo de comportamento pode ser observado em países de culturas muito diferentes, como Índia e Estados Unidos, cruzando fronteiras.

Por fim, Apte (1985) aponta a idade avançada como uma “licença” para se fazer piadas. Segundo o antropólogo, uma vez que a mulher deixa de ser capaz de gerar filhos e de ter apelo sexual, ela passa a ter um status muito parecido com o masculino, gozando de uma liberdade de expressão e comportamental que pode ser observada em diversas etnografias. A partir de uma certa idade, as mulheres passam a ser aceitas em situações tidas como masculinas, tal qual discussões políticas, e seus comportamentos passam a incluir atividades que envolvem jogos, fumo, bebidas e, claro, piadas que contam com palavras de baixo calão. Novamente, Apte (1985) destaca o caráter multicultural desse fator, citando de vilas chinesas a vilas indígenas americanas. Na televisão, essa mudança de status da mulher idosa e livre para dizer o que quiser pode ser observada na *sitcom* norte americana *The Golden Girls* (*As Supergatas*, no Brasil), exibida pela emissora NBC entre 1985 e 1992, na qual um grupo de quatro mulheres idosas solteiras vivem juntas e compartilham insultos e comentários sarcásticos, principalmente em histórias envolvendo suas sexualidades.

Em resumo, “o humor feminino reflete a falta de igualdade entre os sexos²³” não somente em conteúdo, mas também em técnica, frequência, espaço e audiência (Apte, 1985, p. 69, tradução nossa). Segundo Walker (1988, p.46, tradução nossa), “o humor feminino surgiu do entendimento de que a esfera doméstica seria

²³ Trecho original: humor reflects the existing inequality between the sexes.

inseparável de questões acerca dos direitos das mulheres, incluindo a posse de imóveis, educação e sufrágio”²⁴, e através desse entendimento surgiram obras essenciais para o humor, como *The Egg and I*, de Betty MacDonald, publicado em 1945. No livro, a autora conta as memórias de uma dona de casa, sempre usando da sátira e da ironia. Walker (1988) argumenta que as mulheres utilizavam os mesmos estereótipos que lhes eram impostos e os subvertiam, escondendo comentários sociais dentro dos seus textos cômicos, revelando uma consciência de seu lugar na sociedade bem como uma crítica a ele. Frequentemente retratadas em sátiras exageradas, as mulheres escritas por mulheres dentro da comédia no século XX criavam uma distância entre personagem e leitor/a. Para Walker, esse distanciamento sugere que as autoras não reconhecem esses estereótipos como válidos, mas pelo contrário, os repudiam – e repudiam também “as forças culturais que os criaram” (WALKER, 1988, p.65, tradução nossa):

Ao apresentar o resultado do condicionamento e subordinação cultural das mulheres, as humoristas mulheres dos Estados Unidos implicitamente se dirigem às fontes das desconfianças para consigo mesmas, dependência e isolamento das mulheres da vida americana comum²⁵ (WALKER, 1988, p.30, tradução nossa).

Dois dos estereótipos mais empregados pelas mulheres à época – e, portanto, mais criticados por elas – eram opostos. Um, a mulher “grudenta”, submissa, sentimental, fraca, dependente. Outro, a fofoqueira, obsessiva, dominante, resmungona e persistente. Segundo Walker (1988, p.63, tradução nossa), “ambas são imagens que derivam ou de sentimentos de inutilidade ou de esforços desorientados para fazer uma boa performance na ‘esfera das mulheres’”. Kotthof (2006, p.6, tradução nossa) afirma que o “gênero pode ser comunicado tanto aberta quanto disfarçadamente²⁶”, e o uso de estereótipos pode, de maneira afirmativa ou subversiva, dar a importância merecida a discussões de gênero. Dessa maneira, as personagens cômicas e estereotipadas criadas por comediantes mulheres não buscavam perpetuar essas imagens, mas sim subverte-las ao expor o quão ridículas são.

²⁴ Trecho original: women's humor arose from their understanding that the domestic sphere was inseparable from issues of women's rights, including property ownership, education, and suffrage.

²⁵ Trecho original: By presenting the results of women's cultural conditioning and subordination, America's female humorists implicitly address the sources of women's self-doubt, dependence, and isolation from the mainstream of American life.

²⁶ Trecho original: gender can be communicated both overtly and covertly”

Utilizando estereótipos ou não, o humor feminino sempre teve dificuldade em ser apreciado pela cultura hegemônica, uma vez que o cômico, para ser entendido, necessita que o/a receptor/a esteja familiarizado/a com o contexto em que a piada se insere. Em entrevista a David Letterman²⁷, Tina Fey conta que, em 2005, havia apenas homens na sala de roteiro do *Saturday Night Live*²⁸. Quando uma mulher foi contratada, sugeriu uma esquete que envolvia absorventes íntimos, no entanto, esta nunca foi aprovada sob o pretexto de que não era engraçada, até que, Tina Fey, quando roteirista principal, a aprovou. A esquete foi ao ar e foi uma das mais bem-sucedidas do programa. Esse é apenas um acontecimento que desmente a noção de que mulheres não são engraçadas, seu humor só enfrenta maiores dificuldades de alcance por, muitas vezes, não se encaixar no contexto e nos moldes do humor masculino.

Esse é um exemplo do tipo de humor feminino que não aponta para os outros, mas “produz intimidade e familiaridade. Mulheres fazem piada sobre experiências compartilhadas e decepções, sobre ter que lidar com pessoas difíceis e superar as restrições em suas vidas”²⁹ (Kotthof, 2006, p.15, tradução nossa). Na televisão, esse tipo de humor tem aparecido cada vez mais, desde as decepções de Lucy por não trabalhar fora (*I Love Lucy*), as dificuldades de Mary no trabalho (*The Mary Tyler Moore Show*), discussões sobre a preferência de métodos anticoncepcionais de Elaine (*Seinfeld*), até séries do século XXI que não são analisadas nesse trabalho, mas levam esses tópicos a lugares ainda mais ousados tratando de assuntos tabus e/ou considerados repugnantes/íntimos explicitamente, como a série *Broad City*³⁰. Todas as piadas que surgem a partir desse tema acabam por estabelecer uma conexão mais forte com o público feminino, que, por sua vez, entende em primeira mão os sentimentos relacionados às situações vividas pelas personagens.

A falta de interesse em atividades e temas femininos reflete uma crença de que tais temas são desinteressantes. Se observarmos a escassez de estudo e

²⁷ Entrevista dada ao programa *My Next Guest Needs no Introduction with David Letterman*, episódio 5. Disponível no serviço de *streaming* Netflix. Acesso em 08/10/2020.

²⁸ *Saturday Night Live* é um programa humorístico de esquetes, paródias e sátiras norte-americano, exibido pela emissora NCB desde 1975.

²⁹ Trecho original: produce intimacy and familiarity. Women joke about shared experiences and disappointments, of having to deal with difficult people, and of overcoming the constraints in their lives.

³⁰ *Broad City* é uma sitcom americana criada e protagonizada por Ilana Glazer e Abbi Jacobson, exibida pela emissora Comedy Central entre 2014 e 2019. Seu humor é notável por ser esquisito, íntimo, explícito e sem medo de tocar em assuntos tabus e do dia a dia de duas jovens mulheres feministas em Nova York.

documentação sobre o humor feminino ao longo da história e a escassez de uma representação real feminina na mídia, fica evidente que o olhar hegemônico espectral ainda é masculino. O humor masculino atrai todos os públicos, enquanto o humor feminino segue sendo um nicho.

O limite subjacente na sagacidade feminina recente é o que eu chamo de regra do humor humano: a crença de que o escritor não deveria fazer graça do que as pessoas não podem mudar, tais como deficiências sociais, raça, sexo, ou aparência física. Esses acidentes da vida, em grande parte do humor feminino, não são os alvos. Ao invés disso, humoristas mulheres atacam – ou subvertem – as escolhas deliberadas que as pessoas fazem: hipocrisias, afetações, o seguir impensado das expectativas sociais³¹ (TOTH, 1981, p.783, tradução nossa).

Lucille Ball, comediantes americana responsável por levar a sitcom *I Love Lucy* para a televisão, nunca advogou pelo feminismo, mas sua série certamente contribuiu para que o papel da mulher na sociedade americana fosse ao menos reconhecido, se não discutido. Assim, não é necessário que o humor feminino seja explicitamente feminista para que possa ser subversivo. Pelo contrário, o humor não precisa nem mesmo ser um chamado à revolução, mas pode demonstrar uma consciência das estruturas patriarcais e chamar atenção aos problemas femininos de maneira indireta. Ao retratar os desejos, anseios, expectativas e falhas de suas personagens, as *sitcoms* analisadas neste trabalho acabam por denunciar as estruturas de poder, as relações entre os gêneros e a impotência de muitas mulheres diante de tais tribulações.

Na época havia uma fórmula específica que mulheres precisavam seguir para performar a comédia, e essa [fórmula] frequentemente envolvia cantar e dançar em algum traje que moldasse sua figura. Artistas mulheres da época podiam ser cantoras/dançarinas cômicas ou atrizes de comédia – como exemplificado por Lucille Ball – mas nunca apenas comediantes³² (MELTON, 2018, p. 6, tradução nossa).

Segundo Kotthof (2006, p.18, tradução nossa) “levou muito tempo para gradualmente mudar a tendência das pessoas de rir sobre o mundo sob uma

³¹ Trecho original: The underlying limit in recent female wits is what I call the humane humor rule: the belief that a writer should not make fun of what people cannot change, such as social handicaps, race, sex, or physical appearance. These accidents of life, in most women’s humor, are not the targets. Rather, women humorists attack – or subvert – the deliberate choices people make: hypocrisies, affectations, mindless following of social expectations.

³² Trecho original: “At the time there was a specific formula that women had to work within to perform comedy, and it frequently entailed singing and dancing in some sort of figure-framing attire. Female performers at the time could be singer/dancer-comediennes or comedic actors—as exemplified by Lucille Ball—but never just comics.”

perspectiva masculina³³”, argumentando que ainda na primeira década do século XXI foram poucas as comediantes mulheres que se tornaram bem sucedidas no universo televisivo.

Para Kotthoff (2006), o sarcasmo é uma forma mais agressivo de ironia, mas é um tipo de humor que, ao mesmo tempo que explicita diferenças de poder entre os envolvidos, é uma maneira de “brincar” que diminui a potencialidade de um conflito direto, apesar de sua força. Enquanto “na maioria das sociedades é falta de educação humilhar os outros, ataques indiretos são sutis (...), e deixam espaço para a desculpa de que não se queria realmente atacar o outro³⁴” (KOTTHOFF, 2006, p.13, tradução nossa), o que não quer dizer que não possamos identificar diferentes graus de agressividade. Isso pode ser exemplificado pelo estudo realizado pelo linguista alemão Armin Burkhardt (1992) acerca de algumas sessões do parlamento alemão no fim da década de 1980, nas quais alguns parlamentares do partido conservador frequentemente interrompiam outros/as durante suas falas com comentários sarcásticos. Após a análise desses comentários, o autor percebeu que as mulheres eram os alvos mais comuns das “piadinhas”, e grande parte delas envolvia aparência física e/ou fazia menção/alusão à sexualidade das mulheres, e que o mesmo não ocorria com os eventuais comentários direcionados aos homens. Deste modo, esses comentários “são expressões que desvalorizam as colegas, pois ao se referirem à aparência externa em vez de ao conteúdo factual perpetuam os estereótipos dos papéis tradicionais e um vocabulário tipicamente machista³⁵” (BURKHARDT, 1992, p.298, tradução nossa). É apenas natural, então, que mulheres se apropriem dessa técnica e a utilizem amplamente, uma vez que é uma ferramenta que permite a exteriorização de frustrações de uma maneira assertiva, mas que não chega a ser controversa ou levar a confrontos.

A crítica social é um pilar do humor sarcástico, o qual fornece uma saída para a raiva que esteve reprimida por tempo demais. A função do humor sarcástico, quando usado por mulheres, é exteriorizar a risada, em vez de internalizá-la, é expor os estereótipos dos papéis de gênero em nossa

³³ Trecho original: It has taken a long time to gradually change the general tendency for people to laugh about the world from a male perspective

³⁴ Trecho original: It is typically considered impolite in most societies to humiliate others, humorous, indirect attacks are subtle (...) leaves room for the excuse that one did not mean to attack seriously.

³⁵ Trecho original: sind Äußerungen, die die weiblichen Kollegen dadurch abwerten, daß sie statt auf sachliche Inhalte entweder auf das Äußere der Angesprochenen Bezug nehmen oder traditionelle Rollenklischees bzw. den typischen Macho-Wortschatz perpetuieren.

cultura e rejeitar, seja implícita ou explicitamente, essas imagens rígidas prescritas sobre as mulheres³⁶ (BUNKERS, 1985, p.86, tradução nossa).

A partir disso, Bunkers (1985) diferencia o humor feminino do humor feminista. Para a autora, os dois são opostos, uma vez que o primeiro é sem esperança, voltado para o interior, enquanto o segundo oferece esperança e se volta para o mundo ao redor.

O humor feminino se utiliza da autodepreciação para atingir o riso, a comediante frequentemente se diminui a fim de não se tornar uma ameaça, de não ser vista como agressiva. É um humor de sobrevivência no tocante à preservação da comediante enquanto indivíduo à frente de um público. Apesar disso, é um humor altamente inteligente, pois oferece à artista e ao público duas vias: superficialmente, se ri da comediante e de suas características, mas, se observarmos mais a fundo, é justamente esse aspecto que torna o público vulnerável a se identificar com ela e, enfim, rir junto daqueles que a desprezam. Segundo Bunkers (1985, p.83-84, tradução nossa), “o humor autodepreciativo, quando usado por mulheres, frequentemente tem a função não de diminuir uma mulher em particular, mas de estabelecer pontos em comum entre mulheres³⁷”.

Ao contrário, o humor feminista, que se desenvolveu a partir dos movimentos sociais de mulheres, tem como principal arma o uso do sarcasmo, “se dirigindo às/aos outras/os, as/os encorajando a compartilhar sua descrença em comum acerca da falta de poder das mulheres, e a reivindicar o poder através da recuperação da linguagem, redefinindo seu uso³⁸” (Bunkers, 1985, p.89, tradução nossa). O humor feminista, então, surge de um lugar de não aceitação do status da mulher e vai além disso, pois tenta recrutar outros para lutar contra a falta de igualdade. É um humor de sobrevivência por se expor em nome do potencial de empoderamento de todo um grupo de pessoas, no caso, as mulheres. Ademais, segundo Kotthoff (2006, p.18, tradução nossa), “desde o início, o humor feminista lidava com tópicos sexuais. Especialmente nesse terreno, o humor estava conectado

³⁶ Trecho original: social criticism is the cornerstone of sarcastic humor, which provides an outlet for anger that has been repressed for too long. The function of sarcastic humor, as used by women, is to turn the laugh outward rather than inward, to expose the sex-role stereotyping in our culture and to reject, either implicitly or explicitly, these rigidly prescribed images of women.

³⁷ Trecho original: Self-deprecatory humor, when used by women often functions not to demean a particular woman but to establish a common ground among women

³⁸ Trecho original: directing itself towards others, encouraging them to share a common disbelief in women's powerlessness and to claim power by reclaiming the language and redefining its use.

com o intuito de desmascarar a normalidade sexista³⁹. Para a autora, a noção de que a mulher é apenas uma ouvinte contente das piadas de um homem começa a se deteriorar a partir do momento em que ela assume a posição de detentora de sua própria narrativa. Se para Freud, o ato de atacar mulheres por meio de piadas é uma maneira do homem despi-la em decorrência de sua frustração sexual, hoje avançamos o suficiente para entender que uma situação dessas configura, na verdade, uma forma de assédio.

Por fim, Bunkers (1985) reflete sobre a nomenclatura de “humor feminino”. Será que isso realmente existe? Para a autora, essa pergunta é complexa demais para ser respondida com um simples “sim” ou “não”. Se observarmos as trajetórias do humor feminino e do humor masculino, é perceptível que eles trilharam caminhos diferentes e são díspares em muitos parâmetros (técnica, público, teor, alvo...). Então, sim, podemos afirmar que o humor feminino existe. Por outro lado, é importante frisar que esse humor não é diferente por questões biológicas, e sim sociais. Nesse sentido, é mais importante que olhemos para os contextos passados e atuais de opressão e diferença de poder entre os gêneros, e não ao gênero em si. O humor feminino tem a ver com o condicionamento comportamental recebido pelas mulheres ao longo da história, e não com a sua biologia. Seguindo essa lógica, não se trata de um humor feminino, mas de um humor daquele que se sente impotente, menor. Walker (1988) se dedica aos estudos relativos ao humor negro e ao humor judaico, por exemplo, que seguem uma lógica parecida ao se depararem com o racismo e com a intolerância religiosa.

Apesar dos mecanismos do humor demonstrarem sua universalidade, é importante ressaltar a origem e o destino desta pesquisa que, realizada no Brasil, foca nos resultados norte-americanos. Dessa maneira, localizamos uma lacuna no pensamento nacional no que tange a comédia brasileira feita por e/ou sobre mulheres, principalmente na televisão. Da mesma forma, a espectralidade aqui posta é essencialmente de uma mulher brasileira, mas, como demonstrado no capítulo seguinte, cujas experiências de opressão se conectam com aquelas de mulheres norte-americanas, uma vez que todas vivemos em uma sociedade patriarcal e enfrentamos desafios similares na luta pela emancipação.

³⁹ Trecho original: from the very beginning, feminist humor dealt with sexual topics. Especially in this domain, humor was connected with the unmasking of sexist normality.

2 DO CINEMA À TELEVISÃO: A TRAJETÓRIA DA MULHER NAS *SITCOMS*

“In sitcoms, the women are so beautiful, understanding and well-bred. They have humor, but sort of display it with a twinkle of the eye and not a guffaw. But there's no juice in that for me.”⁴⁰

- Bea Arthur

Mesmo quando o cinema ainda estava em seus primeiros estágios de desenvolvimento, a comédia já aparecia como um dos principais gêneros cinematográficos. Nos primeiros vinte anos de cinema, entre 1896 e 1916, enquanto os/as cineastas aprendiam como contar histórias através de imagens em movimento, o cômico era muito presente na produção de filmes curtos, tanto pela familiaridade e sucesso já existente do gênero no teatro, como também pela facilidade em se criar cenas engraçadas através de atuações exageradas ou interações que não necessitavam do som síncrono para fazer sentido. O chamado “cinema de atrações”, então, buscava maravilhar o/a espectador/a, sem necessariamente ter alguma pretensão narrativa inicialmente (COSTA, 2010). Aos poucos, junto com o próprio cinema, o gênero foi se desenvolvendo dentro do audiovisual. Nos anos 1920, começa a despontar a comédia narrativa sem som síncrono, mas ainda muito pautada na comicidade física, como as produções de Charlie Chaplin e Buster Keaton.

Nos anos 1930, com o advento do som síncrono no cinema, surge um subgênero da comédia que seria fundamental para o desenvolvimento das *sitcoms* televisivas algumas décadas depois. A *screwball comedy* é definida por Doris Milberg (2013, p.6) como histórias contando “incidentes leves e bem humorados envolvendo indivíduos erráticos, excêntricos e não convencionais”⁴¹, definição essa que pode ser facilmente aplicada aos seriados analisados neste trabalho. Já havendo a possibilidade de se utilizar de diálogos para contar histórias, as narrativas se desenvolveram mais, uma vez que além do exagero da comédia física e visual,

⁴⁰ Tradução nossa: Em sitcoms, as mulheres são tão lindas, compreensivas e bem-educadas. Elas têm humor, mas demonstram isso com uma cintilação no olhar e não com uma gargalhada. Mas isso não me atrai.

⁴¹ Trecho original: light and humorous incidents involving erratic, eccentric and unconventional individuals.

os filmes podiam agora também utilizar de mecanismos de humor derivados da linguagem, como a ironia e os trocadilhos (MILBERG, 2013), entre outros.

Emergindo durante o período da Grande Depressão, as comédias *screwballs* eram pautadas em diálogos rápidos, explicitava a tensão entre classes econômicas e, principalmente, tratava da “batalha dos sexos”, tema esse que era novo para as audiências americanas, mas que se tornaria central no cinema de gênero, como também o é no *film noir*, por exemplo. Assim como as narrativas *noir*, as comédias *screwball* contavam com personagens mulheres que representavam a inquietação que uma mulher independente e assertiva podia causar. Portanto, a comédia surge como comentário social, espelhando-se nos costumes e valores do contexto em que se insere. Uma vez que o Código Hays⁴² estava em vigor na época, essas comédias utilizavam o diálogo para substituir expressões de sexualidade e também discutir o papel da mulher na sociedade pós Primeira Guerra Mundial (SHERMAN, 2019).

Assim, muitas das características da comédia *screwball* foram traduzidas para as *sitcoms*. Por exemplo, personagem de Lucy Ricardo, em *I Love Lucy*, é a clássica *screwball*: excêntrica, determinada, participante da batalha entre os sexos, um tanto quanto desajeitada. Ou então *Seinfeld*, cuja base é o diálogo rápido, a ironia e os trocadilhos.

2.1 A CONSTITUIÇÃO DA SITCOM E SUAS CONFIGURAÇÕES

Nascido na rádio, em 1926, o subgênero cômico *sitcom* (abreviação de *situation comedy*, ou, comédia de situação) é um dos mais importantes na cultura americana. Com heranças da tradição do *vaudeville*⁴³, esses programas diários duravam de 15 a 22 minutos, com espaço para propagandas, fechando um horário de 30 minutos. Composto de esquetes tratando de temas simples e com personagens recorrentes, o formato se tornou um sucesso, contando com títulos como *Amos 'n' Andy*, *The Jack Benny Program* e *Fibber Mcgee and Molly*, que

⁴² O código Hays foi um conjunto de regras aplicadas aos filmes lançados nos Estados Unidos entre 1930 e 1968. Estabelecido pelos grandes estúdios cinematográficos, as proibições da cartilha eram de caráter moral, como proibição de nudez, drogas e palavras de baixo calão. A autocensura hollywoodiana perdeu força na década de 1960, quando alguns diretores começaram a deliberadamente violar as normas.

⁴³ Shows de *vaudeville* eram muito comuns nos Estados Unidos entre 1880 e 1930, e consistiam em um conjunto de performances, incluindo cantores, dançarinos, malabaristas, mágicos e a encenação de pequenas narrativas cômicas.

permaneceram no ar por décadas. Assim que a televisão chegou nos lares americanos, o formato das *sitcoms* também foi transposto para o audiovisual. A primeira comédia de situação exibida pela TV foi *Mary Kay and Johnny*, pelas emissoras Columbia Broadcasting System (CBS) e National Broadcasting Company (NBC), entre 1947 e 1950.

De acordo com o pesquisador Brett Mills (2009), mesmo sendo um dos gêneros mais importantes e presentes na televisão desde o princípio, a *sitcom* ainda é “um gênero frequentemente percebido como de menor inventividade e valor social do que tantas outras formas ‘sérias’ de programação. O seu valor de entretenimento é entendido como escapismo após um longo dia de trabalho”⁴⁴ (MILLS, 2009, p. 2, tradução nossa).

Para Mills (2009, p.25, tradução nossa), a pergunta chave para definir uma *sitcom* é: “porque esse programa é entendido como pertencente a esse gênero?”⁴⁵, e a partir dessa reflexão, o autor aponta que as séries precisam ter similitudes o suficiente para que sejam entendidas como tal, mas que ainda deixem espaço para novidades e variações. Segundo Mills (2009), a maior característica das *sitcoms* – e a única que pode ser empregada por outros gêneros – é a comicidade. Aprofundando as outras características comuns às comédias de situação, os pesquisadores Joseba Bonaut e Maria del Mar Gradío (2009) descrevem quatro pontos de convergência dentro do gênero: o sistema de produção padronizado; a estrutura narrativa e realização fotográfica convencional; a construção do humor por meio de diálogos e temáticas tradicionais; e personagens baseados em estereótipos. Sobre o primeiro, os autores discutem:

Sistema de produção padronizado: é um produto audiovisual de entretenimento com capítulos fechados e de curta duração (cerca de 22 minutos). Os sistemas de produção visavam a funcionalidade, para simplificar estruturas e categorias narrativas, barateando o produto (Gordillo, 1999). Geralmente se passa em locais fechados, com um público direto, e utiliza uma decoração de cores vivas divididas em vários sets. Dessa maneira, as cenas se passam em cenários fixos que se repetem ao longo de todos os episódios. O formato de caracteriza pela inclusão de uma faixa de risadas enlatadas para enfatizar os momentos de humor. Por isso o gênero também é conhecido como comédia enlatada. (BONAUT, GRANDÍO, 2009, p.755, tradução nossa)⁴⁶

⁴⁴ Trecho original: A genre often perceived to be of less worth, of less invention and of less social value than many more 'serious' forms of programming. Its entertainment value is thought of as worthwhile escapism after a hard day at work.

⁴⁵ Trecho original: why is such a programme understood to belong to this particular genre?”

⁴⁶ Trecho original: Sistema de producción estandarizado. Es un producto audiovisual de entretenimiento a capítulo cerrado y de corta duración (22 minutos aproximadamente). Los sistemas

A faixa de risadas é conhecida também como claque e já foi uma das características mais marcantes do gênero, mas hoje vem perdendo força e aparece cada vez menos nas séries. Programas como *Seinfeld* eram gravados em frente a um público real, o que reforça a naturalidade das reações aos episódios, porém, séries com escassos recursos financeiros por muitos anos utilizaram risadas pré-gravadas que se repetiam por décadas e eram eventualmente reconhecidas pelo público. Essa “falta de cuidado” com as clagues rendeu às *sitcoms* o título pejorativo de comédias enlatadas.

Com muita herança teatral, as risadas - diegéticas ou não -, auxiliam na reconstrução da sensação de experiência coletiva do teatro que é perdida através da televisão e em nenhum momento isso é mascarado, uma vez que “o público está ciente de estar assistindo à uma peça, uma performance” (MILLS, 2009, p.28, tradução nossa). Além disso, Bergson (2018) já apontara que um dos pilares da comédia é a coletividade, ou seja, quando já tem alguém dando risada, é mais fácil que outras pessoas se juntem no riso. No caso das *sitcoms*, portanto, a risada embutida contribui para que o/a espectador/a ria, aumentando o potencial cômico do programa.

A segunda característica comum às *sitcoms* segundo Bonaut e Grandío (2009) é a:

estrutura narrativa e realização fotográfica convencional: A *sitcom* tradicional respeita a estrutura aristotélica clássica de três atos, uma vez que o roteiro está muito condicionado pelos comerciais e publicidade. Dessa maneira, normalmente se coloca um *cliffhanger*⁴⁷ no momento anterior ao comercial. Existe geralmente uma trama principal e uma ou duas subtramas. Talvez a maior característica da estrutura narrativa seja o *teaser*, a *tag* e a claque. (BONAUT, GRANDÍO, 2009, p.755, tradução nossa)⁴⁸

de producción apuntan hacia una funcionalidad para simplificar estructuras y categorías narrativas y abaratar el producto (Gordillo, 1999: 24). Generalmente se rueda en interiores, con un público en directo, y utiliza un decorado de colores vivos único dividido en varios sets. De esta manera, las escenas se ruedan en escenarios fijos que se repiten a lo largo de todos los episodios. El formato se caracteriza por la inclusión de un disco de risas enlatadas para enfatizar los momentos de humor. De ahí que al género se le conozca también como comedia enlatada.

⁴⁷ *Cliffhanger* (literalmente traduzido para “à beira do abismo”) é um recurso narrativo em que um episódio acaba em momento crucial da narrativa, gerando angústia e antecipação pelo desenrolar da trama.

⁴⁸ Trecho original: Estructura narrativa y realización fotográfica convencional. La *sitcom* tradicional respeta la estructura clásica aristotélica de tres actos, aunque el guión está muy condicionado por los cortes publicitarios. De esta manera, normalmente se coloca un *cliffhanger* [2] en el momento anterior a la pausa publicitaria. Existe generalmente una trama principal y una o dos subtramas. Tal vez lo más característico de la estructura narrativa sea el *teaser*, el *tag* y el disco de risas enlatadas.

O *teaser* é um pequeno trecho exibido logo no início do episódio, antes do primeiro comercial, com o objetivo de prender a atenção do/a espectador/a. Já a *tag* aparece ao fim do episódio e é também uma pequena cena cômica com o intuito de finalizar o episódio. Por vezes, o *teaser* não apresenta o *plot* do episódio, apenas o tema. Esse tipo de cena é muito comum em *Seinfeld*, que por muitos anos iniciou seus episódios com trechos do *stand-up* do personagem principal falando sobre algum tema coloquial. Já a *tag* tem como objetivo trazer uma última piada e, também, um desfecho para o episódio. Em *I Love Lucy*, é a cena em que tudo volta ao normal: Lucy em casa, Rick em seu emprego. Assim, a *tag* é essencial pois é parte do que é mais importante numa *sitcom*, é “a natureza cíclica de normalidade da premissa que passa por tensões e ameaças de mudança, mas se reestabelece (...) essa ideia de ‘final feliz’ é, claro, uma das bases da comédia, de acordo com a maioria dos teóricos do cômico”⁴⁹ (MINTZ, 1985, p.114-5, apud MILLS, 2009, p.28, tradução nossa).

A terceira consideração de Bonaut e Grandío (2009) acerca das características comuns às *sitcoms* é em relação ao humor, que

se constrói através de piadas no diálogo, assim como de *gags* visuais e sonoras. É frequente a utilização de técnicas da comédia cinematográfica clássica que foram adaptadas à televisão, como a surpresa, o mal-entendido verbal, a troca de papéis, o engano ou a confusão. As comédias de situação são um gênero em que os personagens mais falam do que atuam e, por isso, na maior parte das vezes a comicidade recai sobre os diálogos. (BONAUT, GRANDÍO, 2009, p.755, tradução nossa)⁵⁰

Como séries que são encenadas essencialmente nos mesmos ambientes (*I Love Lucy* se passa majoritariamente na sala de Lucy, eventualmente na cozinha, quarto e local de trabalho de Rick; *The Mary Tyler Moore Show* tem como cenários os apartamentos de Mary e em seu escritório, e *Seinfeld* o apartamento de Jerry e a cafeteria), o humor precisa se apoiar nos diálogos para desenvolver sua história. É comum que um personagem faça um *set up*, ou seja, faça um comentário ou uma fala inicial que não são cômicos sozinhos, e em seguida outro personagem dê a *punch line*, a fala final da piada que interliga o *set up* com o discurso cômico e torna

⁴⁹ Trecho original: the cyclical nature of the normalcy of the premise undergoing stress or threat of change and becoming restored... This faculty for the ‘happy ending’ is, of course, one of the staples of comedy, according to most comic theory.

⁵⁰ Trecho original: se consigue a través de chistes en el diálogo, y los *gags* visuales y sonoros. Es frecuente la utilización de técnicas de la comedia cinematográfica clásica que han sido adaptadas a la televisión como la sorpresa, el malentendido verbal, el cambio de roles, el engaño o el enredo. Las comedias de situación son un género en el que los personajes hablan más que actúan y, por consiguiente, en la mayor parte de las ocasiones la comicidad recae en los diálogos.

toda a situação engraçada. É comum que isso aconteça a cada 10 ou 15 segundos, com diferentes níveis de comicidade – podendo ser apenas um comentário sarcástico, uma troca de farpas entre personagens ou alguma ironia sutil. Segundo Bill Dare (apud MILLS, 2009), produtor e roteirista de comédia, a clareza é uma das características mais importantes de qualquer programa cômico. Uma vez que as piadas vêm rapidamente uma atrás da outra, a maneira como elas são escritas precisa ser minuciosa para que não haja qualquer desentendimento com o público.

Com muita herança teatral e cinematográfica da época do cinema mudo, são comuns também as *gags* visuais e *running gags*. *Gags* visuais são momentos de comédia física, frequentemente levados ao extremo através da atuação exagerada por parte das atrizes e dos atores, que não estão atuando apenas para a TV, mas também para o público que assiste à gravação ao vivo como uma peça de teatro. Um exemplo é a cena de *Seinfeld* em que, após ser mordida por um cachorro, Elaine começa a demonstrar sinais de raiva e não consegue engolir a água que tenta beber, exageradamente fazendo uma bagunça. Lucille Ball também incorporou diversos elementos de comédia física em *I Love Lucy*, trazendo muito de sua experiência no *vaudeville*. Já as *running gags* são exclusividade de programas com maior número de episódios, pois se tratam de momentos, falas ou situações que se repetem ao longo dos episódios. São piadas que, enquanto funcionam à parte, têm uma força muito maior quando o/a espectador/a está ciente da repetição. Uma *running gag* pode vir através do diálogo, mas também pode ser uma *gag* visual ao mesmo tempo, como as entradas espalhafatosas de Kramer em cena ou os empurrões de Elaine em momentos de euforia em *Seinfeld*, que vão ficando cada vez mais espalhafatosos com o decorrer das temporadas.

Por fim, o quarto ponto de convergência entre as *sitcoms*, segundo Bonaut e Grandío (2009) é a

temática tradicional e personagens baseados em estereótipos. Originalmente, a maioria das *sitcoms* eram comédias de situações domésticas, protagonizadas por uma família nuclear (...). Os problemas familiares têm sido, portanto, um dos conteúdos mais habituais das *sitcoms*. (BONAUT, GRANDÍO, 2009, p.756, tradução nossa)⁵¹

⁵¹ Trecho original: Temática tradicional y personajes basados en estereotipos. Originariamente, la mayoría de las *sitcoms* eran comedias de situación domésticas protagonizada por una familia nuclear (...). Los problemas familiares han sido, por lo tanto, uno de los contenidos más habituales de las *sitcoms*.

Apesar de ter começado retratando frequentemente a esfera doméstica tradicional, esse cenário logo começou a mudar com a incorporação de outras temáticas, como a profissional e a de amizade. *The Mary Tyler Moore Show* e *Seinfeld* são dois expressivos exemplos, respectivamente. As duas séries, ainda, para além da transferência do lugar doméstico para o de trabalho/amizade, se destacam por deslocarem a mulher do local doméstico. Mary Tyler, por exemplo, é a primeira mulher protagonista solteira de uma *sitcom* americana. Isso é uma questão não só ao longo da série, mas também serve como ponto de partida: o episódio piloto retrata a personagem enquanto ela busca por um novo apartamento, um novo emprego, em uma nova cidade, após terminar um noivado. Elaine também é uma mulher solteira que aproveita essa sua condição sem remorso ou vergonha, mas sim com naturalidade. Essas personagens, apesar de por vezes estereotipadas, representam um deslocamento do que é ser mulher na sociedade com o passar das décadas.

2.2 MULHERES NAS SITCOMS TELEVISIVAS

Apesar de não ter sido a primeira série de comédia de situação exibida na televisão americana, *I Love Lucy* foi, sem dúvidas, a maior *sitcom* dos anos 1950 e uma das maiores até hoje, exaustivamente sendo reprisada, referenciada, estudada e comentada, além de ser responsável por consolidar a transição do gênero do rádio para o audiovisual. Exibida pela emissora CBS entre 1951 e 1957, a série criada por Desi Arnaz ainda contou com mais três temporadas de episódios especiais de uma hora intitulados *The Lucy-Desi Comedy Hour*.

Já bem-sucedida no cinema, Lucille Ball atuou em diversos filmes em sua carreira, a maioria deles filmes B, nos quais ela demonstrava suas habilidades para a comédia física. Conhecida por suas performances bobas e exageradas, Lucille foi uma mulher de negócios, firme e séria, ao contrário da maioria dos papéis que interpretava. Após trabalhar em comédias de situação na rádio, Lucille chegou a montar um show de *vaudeville* com o único intuito de mostrar à emissora CBS que sim, uma típica dona de casa americana casada com um homem latino seria aceitável para o público. Assim, conseguiu não só o papel da protagonista em *I Love*

Lucy como também que o papel de seu marido na série, Rick Ricardo, fosse interpretado por seu marido na vida real, o ator cubano Desi Arnaz.

A trama segue o casal Lucy Ricardo e Rick Ricardo. Ela é uma dona de casa um pouco atrapalhada, com sonhos de se tornar uma estrela através do canto e da dança. Ele, um líder de banda em um clube noturno que não faz questão de ajudar sua esposa a obter uma chance de se apresentar em seu local de trabalho. Junto com seus vizinhos, Ethel e Fred, eles se envolvem em brigas típicas de casais, confusões causadas às vezes pelo jeito desastrado de Lucy, outras pela sua ambição de fazer parte do mundo do *showbusiness*.

Durante a série, diversos temas importantes são tratados, mesmo que por vezes não de maneira aprofundada e/ou satisfatória. Rick é um imigrante, o que é constantemente citado na série. Na segunda temporada, Lucy se torna mãe – por insistência da atriz Lucille, que engravidou na vida real e queria trazer a situação para a série, e a contragosto dos produtores e roteiristas – que aceitaram, desde que a palavra “grávida” nunca fosse mencionada na série. O lugar e os deveres da mulher são frequentemente contestados, como quando Lucy se recusa a limpar a bagunça que Rick faz ou quando ela quer ganhar seu próprio dinheiro e ser mais independente.

É importante frisar que boa parte do que torna *I Love Lucy* especial são aspectos que surgiram das ideias e vontades de Lucille, e que foram aceitos pela emissora, patrocinadores e demais produtores pela perseverança da atriz, por mais difícil ou controversa que fosse sua visão. Mesmo que Hollywood seja ainda hoje uma indústria dominada por homens e que a comédia trabalhe com estereótipos que muitas vezes não são contestados, a *sitcom* na televisão já surgiu com uma mulher no comando, tanto à frente quanto atrás das câmeras. Assim, sua performance engloba as contradições de ser mulher, uma vez que segundo a pesquisadora Rosie White “muitas mulheres atuam como falhas, mesmo que elas sejam bem-sucedidas em sua área⁵²” (WHITE, 2018, p.26).

A série foi inovadora não apenas no tema e no formato, mas também nas técnicas de câmera utilizadas. Foi Lucille quem insistiu que a série fosse gravada em frente a uma audiência, enquanto as poucas outras séries sendo produzidas na época utilizavam a claqué falsa. Para que isso fosse possível, diversos problemas

⁵² Trecho original: Many female comedy performers act out failure even as they succeed in their field.

teriam que ser contornados. O fotógrafo responsável pelos enquadramentos e pela luz da série foi Karl Freund, cujos trabalhos incluem grandes filmes expressionistas alemães como *Metrópolis* (dir.: Fritz Lang, 1927) e *A Última Gargalhada* (dir.: F. W. Murnau, 1924), além de *Terra dos Deuses* (dir.: Sidney Franklin, 1937), que em 1938 lhe rendeu o Oscar de melhor fotografia. Freund se tornou então o responsável pela criação do sistema de luzes utilizado em *sitcoms*, empregado até hoje para que a luz e o contraste de sombras seja uniforme de todos os ângulos, além de ter desenvolvido o “monstro de três cabeças” (MILLS, 2008), uma técnica multi-câmera comumente usada em programas gravados em frente a uma audiência, pois permite que três partes de uma mesma cena sejam realizadas ao mesmo tempo: um plano geral, um plano de quem está falando e um terceiro plano com a reação de outra atriz ou ator, o que na comédia é imprescindível uma vez que a reação de uma personagem é por vezes mais cômica do que o que havia sido dito em si.

Assim, mesmo sendo um programa pioneiro, *I Love Lucy* sempre prezou pela qualidade de seus episódios, atraindo a atenção de produtores executivos de toda Hollywood (ALLEN, 2020). Outro ponto da produção desenvolvido pela equipe foram os cenários: as gravações contavam com três cenários: um da sala de Lucy, um do clube de Rick e um terceiro que podia ser utilizado para outras raras cenas (como da cozinha ou quarto do casal, eventualmente). Esses cenários, em conjunto com os *sets* de câmeras de Freund (Figura 1), permitiam que as personagens mudassem de cena em menos de 90 segundos, não atrapalhando a continuidade do programa gravado ao vivo e/ou em frente a uma audiência.

Figura 1 — O set de *I Love Lucy*.

Fonte: Leigh Allen, ASC (2020)

Enquanto a primeira série com um elenco regular, *I Love Lucy* foi sucesso não só nos Estados Unidos, mas também em diversos outros países, contando com *remakes* e reprises até os dias atuais. No Brasil, a série foi reformulada e regravada a partir de 1953 e exibida pela TV Tupi, se tornando a primeira *sitcom* brasileira sob o título de *Alô, Doçura*. Com dez temporadas, o programa contava com uma grande audiência e também ganhou *spin-offs*⁵³ no futuro. A partir de 1960, o original *I Love Lucy* também passou a ser exibido no Brasil⁵⁴. Enquanto no país o gênero das *sitcoms* não decolou e a televisão nacional foi tomada pelas novelas (RIBEIRO, 2021), nos Estados Unidos o gênero seguiu forte mesmo após o término de *I Love Lucy*.

Os anos 1960 foram palco de uma revolução cultural. Com a ascensão de movimentos sociais, grupos antirracistas, LGBTQs e feministas ganharam força e espaço. Todas essas mobilizações transformaram não apenas a sociedade, mas também a mídia, que representava tanto jornadas individuais como temas universais. Em seu artigo “*Do I look like a chick?*”: *Men, Women, and Babies on Sitcom Maternity Storie*, publicado em 1998, a pesquisadora Judy Kutulas analisa as mudanças sofridas nas narrativas envolvendo gravidez e maternidade nas *sitcoms* ao longo das décadas. A autora afirma que essas histórias “de pessoas

⁵³ Spin-off é uma série derivada de outra série, geralmente focando em um personagem secundário.

⁵⁴ Antes de 1960, por dificuldades técnicas, não havia condições de que séries de outros países fossem exibidas posteriormente, por isso, muitas releituras de *I Love Lucy* foram feitas em outros países, como no Brasil, antes que a série original pudesse ser exibida.

confrontando a gravidez refletem as discrepâncias da mudança social nos Estados Unidos⁵⁵” (KUTULAS, 1998, p.14, tradução nossa), uma vez que “embora o movimento feminista tenha impactado tanto a sociedade quanto a televisão, esse impacto é desigual, incerto, e ainda se molda de maneiras frequentemente desvantajosas às mulheres⁵⁶” (KUTULAS, 1998, p.15, tradução nossa). Ainda que escassas nos anos 1950 por exigências dos produtores, segundo Kutulas (1998), as histórias de maternidade são bastante comuns, pois se mostram uma maneira indireta de se discutir gênero, explorar conceitos de feminilidade e masculinidade e falar sobre as mudanças culturais de uma sociedade, isso tudo sem ser incisivamente uma história feminista.

As primeiras histórias de maternidade, em *I Love Lucy* (1951-57), nos mostraram uma sociedade em fluxo, se distanciando dos papéis de gênero do pós-guerra, mas ainda não completamente confortável com a mística feminina pós-guerra. Como muitos sugeriram, Lucy Ricardo foi uma personagem subversiva inerentemente desconfiada da domesticidade. A gravidez não a reprimiu; ela ainda achava o mundo do lado de fora da sua porta muito mais interessante do que seu domínio feminino. Mas as histórias sobre a gravidez de Lucy deram voz às ansiedades do pós-guerra acerca da alegada tomada dos papéis masculinos pelas mulheres nas décadas anteriores⁵⁷ (KUTULAS, 1998, p.15, tradução nossa).

Herança dos shows de *vaudeville* e do cinema *screwball*, *I Love Lucy* fundamenta muitos episódios na ideia de guerra entre os sexos. Lucy era uma personagem subversiva por tentar se livrar das amarras da domesticidade e se desvencilhar do papel de dona de casa em busca de seus sonhos profissionais, porém, de acordo com Kutulas (1998), uma vez mãe, a personagem precisou diminuir seus constantes desafios ao seu status em nome de seu filho, dando uma vantagem a Rick nessa “guerra”. A autora ainda observa que essa nova atribuição na vida de Lucy foi fundamental para reestabelecer a dinâmica do casal, já que “o papel de mãe seria inviolável demais para desafiar⁵⁸” (KUTULAS, 1998, p.15,

⁵⁵ Trecho original: of people confronting pregnancy reflect the unevenness of social change in America.

⁵⁶ Trecho original: While the women's movement has had its impact on both society and television, that impact is uneven, uncertain, and still shaped in ways often detrimental to women.

⁵⁷ Trecho original: The first maternity stories, on *I Love Lucy* (1951-57), showed us a society in flux, one moving away from wartime gender roles but not yet fully comfortable with the post-war feminine mystique. As many commentators have suggested, Lucy Ricardo was a subversive character inherently suspicious of domesticity. Pregnancy did not quell her rebellion; she still found the world outside her door far more interesting than her womanly domain. But the stories about Lucy's pregnancy also gave voice to postwar anxieties about women's alleged appropriation of men's roles in the preceding decades.

⁵⁸ Trecho original: the role of mother was too inviolable to challenge.

tradução nossa) e que, mesmo sendo a protagonista da narrativa, Lucy tinha absolutamente nenhum poder sobre sua experiência de maternidade.

Durante a década de 1940 vimos a ascensão do filme *noir*, que traduzia para o cinema os medos e angústias masculinas acerca do novo papel da mulher na sociedade durante a Segunda Guerra Mundial. Se nos anos 1950 essa angústia diminuiu com a retomada das famílias nucleares e do sonho do *american way of life*, na década de 1960 o tema da emasculação através da mulher moderna voltaria ao audiovisual com ainda mais intensidade por conta dos movimentos sociais que começavam a ganhar força.

Todavia, seria inocência pensarmos que esses movimentos ganharam força na televisão unicamente porque as emissoras apoiavam as pautas feministas, antirracistas ou LGBTs. Pelo contrário, sempre houve muita resistência por parte de produtores para tratar de temas polêmicos ou que pudessem causar desconforto ao maior público. A pesquisadora Bonnie J. Dow (1990) aponta que, mesmo com o crescimento no número de mulheres trabalhando na televisão, esse ainda era um meio majoritariamente controlado por homens e, por isso “permeado por uma ideologia patriarcal que é relevada na programação televisiva⁵⁹” (DOW, 1990, p.262, tradução nossa). Nos anos 1960, a audiência das emissoras americanas era constituída majoritariamente por pessoas mais velhas, de localidades rurais, com menos educação e crianças, que consumiam, também, programas mais conservadores, como *Gilligan’s Island* (1964-67), *Petticoat Junction* (1963-71) ou *Bonanza* (1959-73) (KUTULAS, 1998). Eram séries simples, antiquadas e que não apresentavam nenhuma ameaça ao estilo de vida patriarcal e conservador da época.

Nos programas que continuavam atraindo audiências mais tradicionais, como *The Beverly Hillbillies* (1962-71) e *Green Acres* (1965-71), o movimento feminista era retratado como extremista e desnecessário, algo que donas de casa completamente bem resolvidas abraçavam porque estava na moda, mas rapidamente descartavam quando não mais agradava seus propósitos⁶⁰ (KUTULAS, 1998, p.19, tradução nossa).

⁵⁹ Trecho original: permeated with patriarchal ideology that is revealed in television programming.

⁶⁰ Trecho original: On shows that continued to attract more traditional audiences, like *The Beverly Hillbillies* (1962-71) and *Green Acres* (1965-71), the women’s movement was portrayed as extremist and unnecessary, something perfectly fulfilled housewives embraced because it was trendy and quickly discarded when it no longer suited their purposes.

Então, apenas quando emissoras como ABC e NBC descobriram que, mesmo em grande número, o público mais jovem e educado era mais propenso a comprar os produtos anunciados nos comerciais, foi que programas mais liberais começaram a ser produzidos. Segundo Kutulas (1998), não interessava aos jovens os programas anacrônicos e/ou tradicionais, mas os atraíam temas como “a guerra do Vietnã, o começo do movimento feminista, a revolução sexual, eventos e experiências que formaram suas identidades e os faziam sentir que eram diferentes de seus pais⁶¹” (KUTULAS, 1998, p.18, tradução nossa).

A representação de valores mais tradicionais ou progressistas vai além da mera identificação dos/as espectadores/as, pois é um fator determinante na formação da opinião do público e, por conseguinte, na reforma de todo um pensamento social dominante (Holbert; Shah; Kwak, 2003). Através de uma pesquisa empírica e de coleta de dados acerca da opinião individual de espectadores/as de dramas e *sitcoms* do horário nobre sobre questões como aborto, movimento feminista e outros, os pesquisadores R. Lance Holbert, Dhavan V. Shah e Nojin Kwak chegaram à conclusão de que as opiniões são influenciáveis e as séries de TV têm o potencial de mudá-las.

O entretenimento televisivo do horário nobre oferece um fórum diário no qual problemas sobre direitos humanos, raça, o meio ambiente e outros tópicos importantes são debatidos. Além disso, as dificuldades e tribulações pelas quais que vários personagens precisam passar quando confrontam esses problemas personalizam assuntos de políticas públicas para a audiência⁶² (Holbert; Shah; Kwak, 2003, p. 50, tradução nossa).

Em 1970, a *sitcom The Mary Tyler Moore Show* estreava na emissora CBS. Criada por James L. Brooks e Allan Burns, a série retrata a vida de Mary Tyler, uma mulher de 30 anos que, após terminar um noivado de dois anos, decide começar uma nova vida: encontra um novo apartamento, um novo emprego e novos amigos em uma nova cidade. Mary Tyler foi um símbolo da mulher independente nos anos 1970, e é uma das séries exemplo do que Judy Kutulas chama de “TV feminista”. No entanto, para Kutulas (1998, p.21, tradução nossa), “a versão do feminismo na TV

⁶¹ Trecho original: the war in Vietnam, the beginnings of the women's movement, and the sexual revolution, events and experiences that shaped their identities and made them feel different from their parents.

⁶² Trecho original: Prime-time entertainment television fare provides a nightly forum where issues of human rights, race, the environment, and other important topics are discussed. In addition, the trials and tribulations that various characters have to go through when confronting these issues personalize matters of public policy for the audience.

feminista era cauteloso, contudo, refletindo as necessidades pautadas pelo mercado de evitar valores controversos ou contestados⁶³. Ou seja, enquanto séries como *The Mary Tyler Moore Show* denunciavam o machismo, era sempre a um nível individual e facilmente resolvido (KUTULAS, 1998). Em nenhum momento a TV feminista evidencia o caráter estrutural do machismo, provê soluções a um nível social ou dá ferramentas para que o patriarcado seja desafiado.

Ao invés disso, seu foco [da TV feminista] eram os direitos iguais – especialmente os do local de trabalho – legitimado pela mídia com base na justiça. Em *The Mary Tyler Moore Show*, por exemplo, Mary lutou por um salário igual ao do homem que ocupava seu posto anteriormente e por mais responsabilidades no trabalho. (...) mas ninguém nunca se perguntava por que ela era o objeto das fantasias dos colegas homens de trabalho, a sua confidente e a que sempre fazia o café⁶⁴ (KUTULAS, 1998, p.21, tradução nossa).

Dessa maneira, os programas mais progressistas dos anos 1970 faziam parecer que o feminismo era pautado em situações pequenas e simples de resolver, sem apontar culpados ou ameaçar a masculinidade, o patriarcado, os “bons homens”, e a estrutura social. Em outras palavras, ao incorporar pequenas doses de qualquer ideologia opositiva, a hegemonia patriarcal se mantém intacta e livre de quaisquer transformações radicais (DOW, 1999). No entanto, a ideia não é que as coisas sejam imutáveis. Sobre a perspectiva hegemônica, Dow acrescenta: “não é que a televisão nunca muda – claramente muda -, mas que é menos progressista do que nós pensamos. O meio se ajusta à mudança social de maneira a simultaneamente contradizer ou minar uma premissa progressista⁶⁵” (DOW, 1999, p.263, tradução nossa).

Enquanto Mary era a imagem da nova mulher independente e a série explora diversos aspectos de sua vida profissional, a vida amorosa e sexual de Mary nunca foi centro de qualquer discussão, permanecendo incerta ao longo do programa. Inicialmente pensada como uma personagem recém-divorciada, Mary foi transformada em uma mulher solteira. O divórcio ainda aparece como tema na série,

⁶³ Trecho original: The version of feminism on feminist TV was cautious, however, reflecting TV's market-driven need to avoid contested or controversial values.

⁶⁴ Trecho original: Rather, its focus was the kind of equal rights—especially workplace rights—legitimated by the news media on the grounds of fairness. On *The Mary Tyler Moore Show* (1970-77), for instance, Mary fought for a salary equal to her male predecessor's and more workplace responsibility. (...) but no one ever asked why she was the object of her male coworkers' fantasies, their mother confessor, and the one who always made the coffee.

⁶⁵ Trecho original: [the point] is not that television never changes – it clearly does – but that it is less progressive than we think. The medium adjusts to social change in a manner that simultaneously contradicts or undercuts a progressive premise.

mas de maneiras sutis, como quando o chefe de Mary está no processo de se separar de sua esposa, com o foco nele enquanto homem divorciado.

Com as demandas feministas sobre o mercado de trabalho cada vez mais presentes nas séries, surge então um tema muito comum: o segundo turno de trabalho. Assunto esse não muito debatido em *The Mary Tyler Moore Show*, já que Mary nunca de fato se tornou mãe durante o curso da série, mas bastante presente em outras *sitcoms*, dos anos 1970 até hoje. Assim, “as mães na TV eram livres; elas usavam ternos, encontraram empregos e falavam sobre se encontrar⁶⁶” (KUTULAS, 1998, p. 23, tradução nossa). No entanto, se as mulheres migraram para o mercado de trabalho, isso significa que elas ficaram sobrecarregadas, pois já lidavam diariamente com a função de donas de casa. Kutulas (1998), então, coloca a pergunta: como seria possível reconhecer esse problema e aplaudir as mulheres por lidar com isso sem provocar mudanças sistemáticas tanto no ambiente de trabalho quanto no espaço familiar? Se as emissoras estão principalmente preocupadas com os números de audiência e com os patrocinadores, instigar mudanças sociais ou apontar caminhos que pudessem resolver o problema e afastar potenciais espectadores homens ou donas de casa satisfeitas não seria um bom caminho. A solução encontrada, nesse primeiro momento, foi a da culpa:

coloca-se a culpa no lugar de problema práticos do segundo turno de trabalho como o obstáculo real à realização pessoal das mulheres, culpa por perder os primeiros passos do bebê, por deixá-lo na creche, por negligenciar os maridos e por não ter tempo de assar biscoitos, culpa, em resumo, por não atingirem o ideal de mulher perfeita. Nos anos 1980, as mulheres trabalhadoras não precisavam de suas mães as lembrando dos custos da libertação. Elas lembravam a si mesmas: “estou perdendo tudo”⁶⁷ (KUTULAS, 1998, p.24, tradução nossa).

Assim, a televisão encontrava caminhos de falar sobre um assunto sem de fato abordar maneiras de solucionar os problemas ainda enfrentados pelas mulheres, ou seja, sem questionar a posição dos homens e sem modificar toda uma estrutura social de papéis de gênero. Foi assim com a prática de atos machistas que facilmente foram acobertados ou omitidos no local de trabalho, e é assim ainda hoje com a ideia de culpa materna por não conseguirem fazer tudo ao mesmo tempo.

⁶⁶ Trecho original: TV mothers were liberated; they donned suits, found jobs, and talked about finding themselves.

⁶⁷ Trecho original: substitute guilt for practical second shift problems as the real obstacle to women's self-fulfillment, guilt over missing first steps, leaving children in daycare, neglecting husbands, and not baking cookies, guilt, in short, over not living up to the June Cleaver ideal. By the 1980s, working women didn't need their 1950s mothers to remind them of the costs of liberation. They reminded themselves. "I'm missing everything,"

Mesmo que não completamente comprometida com os ideais feministas, a série ainda foi de suma importância, uma vez que “o programa encontrou um equilíbrio entre mostrar uma mulher independente e manter os valores tradicionais com os quais o público contemporâneo americano estava confortável⁶⁸” (FUSELIER, 2016, p.5, tradução nossa). Assim, é possível afirmar que, caso a série tivesse seguido um modelo fiel às demandas do movimento feminista, não teria sido tão bem aceita pelo público ou talvez nem tivesse sido produzida, o que torna seu papel fundamental na incorporação desses novos valores na sociedade, mesmo que de maneira devagar e incompleta.

Ainda que tentando aos poucos introduzir temas relevantes ao movimento feminista nas narrativas televisivas, “as mulheres estavam perdendo terreno em um gênero televisivo no qual sempre tiveram papéis de destaque: a comédia de situação” (FALUDI, 2001, p.156). Em seu livro *Backlash – O contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres*, publicado originalmente em 1991, a jornalista vencedora do prêmio Pulitzer faz uma análise detalhada sobre como a mídia se comportou em face aos avanços feministas pautados pela segunda onda do movimento. A autora cita o aumento e sucesso de livros de autoajuda para mulheres que condenavam o feminismo, culpando o movimento pela angústia feminina, uma vez que se criou um ideal de mulher e de felicidade que muitas não queriam ou não conseguiam atingir - segundo o entendimento equivocado dessas obras acerca do feminismo (FALUDI, 2001). Na década de 1980, enquanto as oportunidades de trabalho diminuía, as desigualdades aumentavam, e enquanto os índices de crimes como assassinatos caíam, as queixas de violência doméstica e estupros mais do que dobravam. No governo, o conservadorismo dominava, e, sob a administração de Ronald Reagan, oficiais do governo afirmavam que ao sair de casa para estudar e trabalhar, as mulheres corriam mais chances de serem estupradas (FALUDI, 2001). Acerca dessas atitudes, Faludi conclui que:

Qualificar o feminismo como inimigo das mulheres só disfarça os motivos do golpe contra a igualdade da mulher, desviando ao mesmo tempo a atenção do papel central do *backlash* e angariando recrutas para que lutem contra sua própria causa (FALUDI, 2001, p.16).

⁶⁸ Trecho original: the show struck a balance between showcasing independent women and retaining the traditional values with which the contemporary American public was comfortable.

Como aponta a autora, esse contra-ataque aos avanços dos direitos das mulheres é nada mais do que uma tática para que a hegemonia se mantenha, sem qualquer argumento sensato. Tomado por uma onda conservadora e antifeminista, os produtores televisivos também mudaram suas percepções acerca do papel da mulher em seus programas. Em relação às *sitcoms*, a autora destaca que nos anos 1980, as mulheres subitamente desapareceram das telas em papéis de destaque:

Em um renascimento do velho formato "dupla do barulho", amigos solteiros dividiam casa sem mulheres adultas em uma a cada cinco novas comédias de situação, uma lista que incluía *Everything's Relative*, *My Two Dads*, *Trial and Error* e *Full House*. Nas comédias de situação com pais solteiros que ocuparam o horário nobre ao longo desse ano, dois terços das crianças viviam com o pai ou um guardião - quando, na vida real, isso só ocorre em 11 % das situações. (FALUDI, 2001, p.156)

Como observa a pesquisadora Alice Leppert, a programação televisiva voltou ao lar na década de 1980, substituindo as *sitcoms* de trabalho dos anos 1970 com uma nova leva de comédias domésticas⁶⁹ (LEPPERT, 2012, p.3, tradução nossa).

As *sitcoms* de famílias dos anos 1980 incorporam elementos da *sitcom* de escritório, no sentido de que elas frequentemente colocam o lar como um lugar de trabalho ao invés de um lugar de descanso. Em vez de sinalizar um retorno neoconservador para as famílias nucleares, e assim um retorno às *sitcoms* familiares clássicas dos anos 1950 e 1960, as *sitcoms* dos anos 1980 questionam justamente a definição de família nuclear e da esfera doméstica⁷⁰ (LEPPERT, 2012, p.3, tradução nossa).

Segundo Faludi, o desaparecimento da mulher independente e trabalhadora do horário nobre demonstra o desconforto tanto de roteiristas como de espectadores/as com essas personagens. A autora destaca esse contra-ataque ao movimento feminista se repetindo na televisão. Se nos anos 1960 as mulheres ocupavam papéis secundários ou estritamente de donas de casa, na década 1980 esse cenário se repete. Em séries como *A Year in the Life*, *Full House*, *I Married Dora*, *My Two Dads* e *Valerie's Family*, a mãe morre, deixando o pai solteiro para criar os filhos. Em *Thirtysomething*, ela faz o caminho contrário da década de 1970 e deixa o trabalho para ser dona de casa (FALUDI, 2001).

⁶⁹ Trecho original: television programming retreated to the home in the 1980s, replacing the workplace *sitcoms* of the 1970s with a fresh crop of domestic family *sitcoms*.

⁷⁰ Trecho original: The family *sitcoms* of the 1980s also incorporate elements of the workplace *sitcom*, in that they often position the home as a place of work rather than simply as a place of leisure. Instead of signaling a neoconservative return to the domestic nuclear family, and thus a return to the classic family *sitcoms* of the 1950s and 1960s, *sitcoms* of the 1980s question the very definition of the nuclear family and of the domestic sphere.

A jornalista divide esse processo de extinção de mulheres independentes na televisão em duas partes: inicialmente, no início dos anos 1980, as discussões sobre feminismo são abolidas. Depois, as personagens mulheres são reintroduzidas dentro de uma espécie de hierarquia de representação: as donas de casa são superiores, enquanto as que trabalham fora de casa têm menor importância e, por fim, as solteiras ficam relegadas à classe mais baixa, e assim “a grande vitória dessa campanha foi expulsar da TV mulheres independentes saudáveis e substituí-las por nostálgicos retratos de mulheres ‘família’ apolíticas” (FALUDI, 2001, p.161).

Outro argumento comumente utilizado pelos responsáveis pela programação televisiva para retirar o feminismo da pauta de suas séries são os patrocínios: “Desde o seu lançamento, a televisão foi vendida como uma experiência aglutinadora da família - a lareira da atualidade -, em que as mensagens comerciais podiam atingir todo o clã de uma só vez” (FALUDI, 2001, p.161), portanto, preservar uma fórmula que vem funcionando desde o surgimento da televisão está nos melhores interesses tanto das emissoras quanto dos anunciantes e manter as mulheres dentro de casa atende não só aos valores pessoais dos magnatas da TV, bem como aos interesses financeiros das emissoras:

os anunciantes não querem que as redes incenssem a imagem das mulheres modernas. O público feminino se interessa muito mais por personagens não tradicionais, como líderes, heroínas e comediantes. Mas os maiores anunciantes da televisão, os fabricantes de produtos alimentícios e eletrodomésticos, querem os programas "família" tradicionais que os ajudaram a manter altos níveis de vendas virtualmente inalterados ao longo de duas décadas. Os anunciantes preferem mostrar a espectadora dona-de-casa porque ela é vista como um consumidor mais passivo e disposto, pois provavelmente ela tem mais filhos e porque elas se prestam a esse tipo de situação. (FALUDI, 2001, p.161)

Com todas essas dificuldades, era raro um programa com viés feminista, mesmo que sutil, conseguir ser produzido. Em 1980, a então vice-presidente do núcleo de minisséries da ABC (um cargo alto na maior emissora do mundo, também um feito raro para uma mulher), tentou produzir uma série baseada no livro *The Women's Room*, de Marilyn French, que conta a história de uma dona de casa que deixa a vida doméstica. O livro foi um grande sucesso, o roteiro adaptado era ótimo e parecia uma decisão muito simples levar ou não esse projeto adiante. No entanto, Esther encontrou apenas obstáculos ao tentar convencer a emissora de que produzir aquela série era uma boa ideia. “Os homens eram monolíticos em sua oposição” (FALUDI, 2001, p.162) e não estavam abertos a contar aquela história, argumentando que ninguém patrocinaria uma história feminista ou então que o

programa não teria audiência – o que, segundo Esther, não teria qualquer embasamento uma vez que o livro foi um sucesso entre as mulheres, que representavam 54% do público. O projeto acabou sendo produzido, mesmo que reduzido a um filme especial – que, sim, foi um grande sucesso de audiência e ganhou um Emmy -, mas não sem que Esther tivesse que concordar em “levar ao ar um enlatado chamado *Dallas Cowboy Cheerleaders* marcado pelo apelo sexual” (FALUDI, 2001, p.162). Outros casos de exceções que conseguiram ultrapassar as barreiras dos executivos de televisão e do conservadorismo dos patrocinadores foram *Designing Women* (1986-1993) e *Golden Girls* (1985-1992), já na segunda metade da década.

Nos anos 1990, com a televisão já numa era “pós-feminista”, como se refere Kutulas (1998), o tema de culpa permanece. Os problemas não são em momento nenhum resolvidos, são, no máximo, ignorados. Por muitas vezes, quando o marido tenta “ajudar”, acaba apenas por atrapalhar, dando ainda mais trabalho para a mulher, que chega à conclusão de que é a única capaz de cuidar da casa ou dos filhos, dessa maneira, “a TV pós-feminista transformou ‘ter tudo’ em ‘fazer tudo’⁷¹” (KUTULAS, 1998, p. 30)

Programas de televisão reforçam as difundidas mensagens sociais sobre se ter tudo, simultaneamente validando esse objetivo enquanto falha em sugerir meios institucionais adequados de alcançá-lo, pois fazê-lo desestabilizaria o status quo de maneiras assustadoras. Os espaços familiares televisivos seguem sendo espaços pautados em gênero, espaços femininos, espaços onde os homens “ajudam”, mas não aguentam metade da carga. De muitas maneiras, tais histórias lisonjeiam as mulheres com seus poderes de super-heroínas. Ainda assim, as mulheres modernas sabem muito bem o lado negativo da mística da supermulher: significa um fardo duplo de trabalho em casa e no escritório⁷² (KUTULAS, 1998, p.30, tradução nossa).

Em contrapartida, nem todas as *sitcoms* retratam as aspirações femininas dessa maneira. Em 5 de julho de 1989, na emissora NBC, estreava a despretensiosa comédia de situações *Seinfeld*, a série “sobre nada”. Inicialmente rejeitada por algumas emissoras, o programa conta com apenas quatro episódios

⁷¹ Trecho original: Post-feminist TV has turned having it all into doing it all.

⁷² Trecho original: Television shows reinforce ubiquitous social messages about having it all, simultaneously validating that goal while failing to suggest adequate institutional means to reach it because doing so would disturb the status quo in frightening ways. Television's home fires remain gendered spaces, women's spaces, spaces where men "help" but can't handle half the load. In many ways, such stories flatter women with their superwomanesque overtones. Yet, modern women know all too well the downside of the superwoman mystique; it means a double burden of work at home and at the office.

em sua primeira temporada. Isso porque nem a NBC não confiava no potencial inovador que os criadores Jerry Seinfeld e Larry David estavam propondo para a narrativa e acreditava que a série seria rapidamente cancelada e esquecida. Os produtores executivos da emissora, no entanto, não poderiam estar mais errados: *Seinfeld* rapidamente se tornou uma das *sitcoms* mais aclamadas pela crítica, ganhou uma legião de fãs fiéis e iniciou uma revolução no formato.

A série acompanha quatro amigos nova iorquinos e suas vidas diárias. Nada de aventuras ou grandes histórias. *Seinfeld* é sobre nada. Ou seja, retrata os pequenos conflitos da vida diária: encontrar uma mesa em um restaurante, achar o carro perdido no estacionamento de um shopping, pegar um metrô lotado ou tomar uma xícara de café com um amigo enquanto elabora observações mundanas. Jerry é um comediante de *stand-up* que alimenta uma amizade com seu antigo e mesquinho amigo de escola, George, e sua esperta e superficial ex-namorada, Elaine. Frequentemente discutindo casualidades no apartamento de Jerry, os três recebem a inesperada companhia do imprevisível vizinho, Kramer.

Todos os quatro são pessoas detestáveis por natureza, incorrigíveis. E Elaine Benes (interpretada por Julia Louis-Dreyfus) não é diferente: com um namorado após o outro, Elaine é superficial e não consegue manter um relacionamento. Ela tem problemas em controlar sua raiva, é ambiciosa e mente quando precisa. Também é bastante inteligente, em contraste com a mediocridade de George. Ao contrário das personagens mulheres em comédias anteriores, Elaine é egoísta e incontrolável. Porém, nos bastidores, Julia Louis-Dreyfus teve que lutar para que isso acontecesse: a personagem não aparece no episódio piloto da série e tem uma participação pequena e simplista na primeira temporada, foi só após a insistência da atriz que Elaine ganhou narrativas mais interessantes e espaço para que sua personagem fosse desenvolvida.

Dessa maneira, Elaine vai um passo além das personagens mulheres anteriores. Enquanto Mary Tyler era uma mulher independente, considerada a mulher “perfeita”, segundo os estereótipos: bonita, inteligente, doce e gentil. Elaine certamente também se encaixa nos dois primeiros adjetivos, mas ela era uma mulher considerada “imperfeita”. Além disso, Elaine era uma mulher cuja personalidade se assemelhava àquela reservada aos personagens homens: cheia de opiniões, mandona, sem pudores, não queria ser mãe, era indelicada e rude por

vezes. Ou seja, uma mulher multifacetada que, mesmo longe de ser um bom modelo, é uma personagem muito mais acessível, real e fácil de se identificar.

Um marco dos anos 1990, a série foi responsável por influenciar basicamente todas as *sitcoms* que se seguiram. Para Bonaut e Grandío (2009), a estreia de *Seinfeld* marcou uma ruptura com o formato, abrindo espaço para que outras séries continuassem a transgredir as “regras” do gênero. Segundo o estudioso de televisão Jason Mittel (2006), *Seinfeld* é um dos primeiros exemplos de série cômica narrativamente complexa. A série, frequentemente, se recusa a “se conformar a normas de fechamento de episódios, resolução e de histórias distintas⁷³” (MITTEL, 2006, p.34, tradução nossa), isto é, muitas vezes, um episódio termina sem respostas ou, pior ainda, se encerra com um personagem preso numa situação aparentemente sem saída, como quando George ficara preso em um banheiro de avião com um assassino em série ou quando a última cena que vemos é a de Jerry se transformando em um lobisomem. Essas histórias que beiram o absurdo são nada mais do que piadas, nunca referenciadas novamente – o próximo episódio começa como se nada tivesse acontecido.

Além disso, *Seinfeld* conta com uma estrutura muito simples: duas ou três histórias completamente distintas que, através de alguma coincidência bizarra se conectam no final. Ao longo das temporadas, o/a espectador/a acostumado/a com a dinâmica para de se perguntar o que vai acontecer, e começa a imaginar *como* isso vai acontecer (MITTEL, 2006).

Segundo Mittel, a complexidade narrativa se desenvolve a partir dos anos 1990, pois o controle sobre os programas mudou de mãos. Se nos anos 1950 as séries eram dominadas pelas emissoras, a partir dos anos 1980, com a invenção do VHS e da TV a cabo o controle passa a ser do/a espectador/a, que pode escolher o que ver, quando ver e em que ordem ver. A partir dos anos 1990, com a popularização desses meios e com a ascensão da internet, os programas de TV desenvolveram uma “inteligência coletiva” (MITTEL, 2006). Um dos pontos que o autor usa para definir programas complexos narrativamente é justamente a sua “reassistibilidade”, ou seja, sua capacidade de ser revisitado inúmeras vezes sem perder a qualidade – pelo contrário, muitas vezes, inclusive ganhando novas camadas de interpretação. É o que acontece com *Seinfeld*, que até hoje, mesmo

⁷³ Trecho original: Refuse to conform to episodic norms of closure, resolution and distinct storylines.

mais de 30 anos após a estreia do programa, é fonte de discussões online intermináveis, *quizzes*, memes, memorabilias colecionáveis, entre outros, ou seja, a série foi capaz de reunir um verdadeiro séquito fiel.

Mills argumenta que a *sitcom* é um gênero “extremamente problemático”, e argumenta que

para Jason Mittel, gêneros são, portanto, “práticas que categorizam textos”, o que significa que o gênero “deve ser entendido como um processo fluido e ativo”. Segundo isso, o gênero está sempre em progresso e por isso está sempre aberto a interpretações, desenvolvimentos e mutações. E o “processo” que resulta em gênero é um que surge de negociações entre produtores, audiências e programas. A tarefa do estudante de *sitcom* é, portanto, não tentar definir o que a *sitcom* é, mas em vez disso explorar as maneiras de que uma *sitcom* vem a ser⁷⁴ (MILLS, 2006, p. 26, tradução nossa).

Assim, *Seinfeld* é um marco da televisão em diversos níveis, sendo responsável pelo avanço do gênero em formato, estrutura narrativa e desenvolvimento de personagens.

Herança direta de *Seinfeld*, *It's Always Sunny in Philadelphia* (FX, 2005) já foi chamada de “*Seinfeld* sob o efeito de crack” e é um caso recente interessante acerca do papel da mulher na comédia. A série leva ao extremo a ideia de personagens imorais tratando de situações do dia a dia. Dennis, seus dois amigos, seu pai e sua irmã têm um bar, onde fazem das mais absurdas coisas (como se viciar em crack ou experimentar canibalismo) e discutem temas extremamente importantes e/ou polêmicos, como aborto, acesso a armas e racismo com maestria: a ignorância dos personagens deixa muito nítido para o/a espectador/a o quão absurdamente ridículos são seus pontos de vista. No entanto, enquanto os quatro homens da série tinham as histórias mais grotescas e divertidas do episódio, Deandra “Sweet Dee” Reynolds (interpretada por Kaitlin Olson) servia apenas como a voz da razão, numa figura de “mãe” que resolvia os conflitos, apontava os erros e era vista como a chata do grupo. Após a primeira temporada, Kaitlin ameaçou se demitir caso algo não fosse feito (Yahoo, 2013).

Em 1950, Lucille Ball teve que lutar por Lucy. Na década de 1990, Julia Louis-Dreyfus teve que lutar por Elaine. Nos anos 2000, Tina Fey teve que lutar por seus

⁷⁴ Trecho original: for Jason Mittel, genres are therefore ‘practices that categorize texts’ which means that genre ‘should be viewed as a fluid and active process’. By this account, genre is always ongoing and therefore always open to reinterpretation, development and mutation. And the ‘process’ which results in genre is one which arises from the negotiations between producers, audiences and programmes. The task of the student of *sitcom* is therefore not to attempt to define what *sitcom* is: instead it is to explore the ways in which *sitcom* comes into being.

esquetes sobre mulheres e Kaitlin Olson teve que lutar por uma Sweet Dee menos estereotipada. Mesmo após mais de meio século, as narrativas de mulheres cômicas seguem sendo colocadas em segundo plano, sendo alvo de dúvidas e rejeição. É quando mulheres são colocadas no centro de toda a cadeia criativa que realmente podem brilhar, como é o caso de *Broad City*⁷⁵, *Insecure*⁷⁶, *Fleabag*⁷⁷, *Workin' Moms*⁷⁸ e *Grace and Frankie*⁷⁹.

Todo o progresso alcançado pelas mulheres no humor norte-americano se torna ainda mais notável, especialmente levando em conta todos os desafios enfrentados durante as ondas de conservadorismo em administrações como a de Ronald Reagan (1981-1989) ou de Donald Trump (2017-2021). Uma vez que entendemos o humor como poder, é significativo que a disputa pela representação esteja sempre latente, já que os direitos das mulheres seguem sendo atacados e a emancipação é uma luta constante.

⁷⁵ *Broad City* é uma sitcom americana criada e protagonizada por Ilana Glazer e Abbi Jacobson, exibida pela emissora Comedy Central entre 2014 e 2019. Seu humor é notável por ser esquisito, íntimo, explícito e sem medo de tocar em assuntos tabus e do dia a dia de duas jovens mulheres feministas em Nova York.

⁷⁶ *Insecure* é uma dramédia americana criada e protagonizada por Issa Rae, exibida pela emissora HBO a partir de 2016. Retrata, de maneira cômica, as turbulentas vidas amorosas, profissionais e conflitos de amizades de Issa e Molly. São histórias sobre a experiência da jovem mulher negra, pela perspectiva delas próprias.

⁷⁷ *Fleabag* é uma dramédia britânica criada e protagonizada por Phoebe Waller-Bridge, exibida pela emissora BBC Three entre 2016 e 2019. Com um humor ácido e irônico e sua característica quebra da quarta parede, a série é um conto feminista sobre luto, desejo e solidão de uma mulher em Londres.

⁷⁸ *Workin' Moms* é uma sitcom canadense criada e protagonizada por Catherine Reitman, exibida pela emissora CBC a partir de 2017. A série segue a vida de um grupo de mulheres que equilibram a vida pessoal com a maternidade, e, com humor e sinceridade, retrata as angústias e as dificuldades da mulher contemporânea.

⁷⁹ *Grace and Frankie* é uma sitcom americana criada por Marta Kaufmann, produzida e protagonizada por Jane Fonda e Lily Tomlin, duas veteranas da comédia feminista. Exibida pela Netflix a partir de 2015, a série aborda temas até hoje tabus, como a masturbação e prazer feminino na terceira idade.

3 ANÁLISES DAS SÉRIES *I LOVE LUCY*, *THE MARY TYLER MOORE SHOW* E *SEINFELD*

Neste capítulo serão analisados episódios e/ou cenas específicos das séries *I Love Lucy*, *The Mary Tyler Moore Show* e *Seinfeld*. A seleção dos objetos de análise segue uma lógica que leva em consideração a relevância temática de cada episódio/cena, bem como a possibilidade de inserção em temas que se aplicam a todas as três séries. Assim, tópicos que perpassam as discussões se referem, majoritariamente, a três eixos temáticos: 1) relações interpessoais (que incluem amizades, domesticidade e casamento); 2) relações laborais; e 3) relações intrapessoais (que se relacionam com a sexualidade e a personificação de uma mulher ideal). Dessa forma, é possível traçar paralelos entre as representações ao longo das décadas, de maneira mais eficaz. Em segundo lugar, a seleção opta por conscientemente excluir cenas, episódios ou arcos narrativos cujo foco esteja em personagens secundárias, tendo em vista a amplitude do objeto escolhido (tanto temporal – 50 anos – quanto em episódios – 528 somando as três séries). Deste modo, o recorte privilegia as personagens principais de cada série em situações nas quais seu gênero possa ser um diferencial, abrindo espaço para discussões contundentes acerca de políticas de representação feminina no audiovisual popular.

A análise é realizada focando primeiramente nos aspectos narrativos apresentados, principalmente em relação às configurações da comédia (o uso da claqué nas séries facilita o entendimento dos lugares de cada piada), questionando sempre sobre o que/quem estamos - ou deveríamos estar - rindo. Outro ponto narrativo que permeia esta análise são os pontos de partida e de chegada das personagens, observando qual jornada elas percorrem ao longo de seus arcos narrativos, ou seja, quais as consequências de suas ações e de seus questionamentos? Que tipo de conclusão o/a espectador/a pode inferir a partir disso? Como essas representações se relacionam? Quais estereótipos elas reforçam ou tencionam? A narrativa, então, nos leva a questionamentos também externos ao produto audiovisual. Por isso, o contexto histórico e as pautas mais predominantes na sociedade (seja em decorrência das ondas feministas ou dos governos atuantes) se fazem presentes no decorrer do texto, uma vez que as representações fictícias e as vivências femininas muitas vezes se retroalimentam.

Ainda que a *sitcom* seja um formato bastante rígido visualmente, é possível identificar momentos em que o imagético é tão potente quanto o discurso narrativo. Por isso, para além da análise narrativa, esta pesquisa se debruça também sobre a linguagem audiovisual empregada em determinadas cenas e, quando cabível, sobre as reverberações imagéticas externas propiciadas por essas séries.

Segundo Etienne Samain (2012), “toda imagem é portadora de um pensamento, isto é, veicula pensamentos” (p.22) e “toda imagem é uma memória de memórias, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos” (p.23). Isso quer dizer que as imagens não são apenas imagens, cuja existência começa e termina em si mesmas. Pelo contrário, todas elas têm a capacidade de pensar, seja através dos signos que as compõem e/ou através de uma associação com outras imagens.

A esse conceito de “imagens pensantes” podemos associar a ideia de Michel Foucault (1971) de que todo dito é um já dito. Para o autor, para que um discurso exista, outros discursos anteriores se fazem necessários, e assim, “o novo não está no que é dito, mas no acontecimento a sua volta” (p.26). Isso pode ser aplicado também a imagens, que também são discursos e, assim, ao vermos uma imagem, podemos nos perguntar qual imagem veio antes e possibilitou que esse novo discurso pudesse vir a ser. Ainda se faz necessária a compreensão da imagem mítica como “uma fala definida por sua intenção (...), muito mais que por sua literalidade” (BARTHES, 1972, p. 145).

Dessa forma, as análises a seguir buscam compreender as trajetórias seguidas pelas personagens dentro do universo diegético das séries –da narrativa, do emprego do humor e da linguagem audiovisual -, bem como estabelecer um diálogo com o mundo externo através de relações entre sociedade e história, e uma análise discursiva das imagens.

3.1 I LOVE LUCY

"I'm not funny. What I am is brave."⁸⁰

- Lucille Ball

I Love Lucy é uma série americana baseada no programa de rádio *My Favorite Husband* (1948-1951), ambos estrelados por Lucille Ball. Exibida em 180 episódios com 25 minutos de duração entre 1952 e 1957, a *sitcom* foi pioneira em diversos aspectos - como o protagonismo feminino, a inclusão de uma narrativa sobre maternidade e um ator cubano como personagem principal - e sucesso de crítica e público. Após o êxito da série original, ainda foram exibidos treze episódios de uma hora, em três temporadas, sob o título de *The Lucy-Desi Comedy Hour* (195-1969). *I Love Lucy* nunca enfrentou problemas de audiência, pelo contrário: foi a série mais assistida durante quatro de suas seis temporadas em sua exibição original; teve remakes em diversos países, inclusive no Brasil; foi vendida para o mundo todo; mais de 40 milhões de americanos a assistem todos os anos mesmo após meio século (BATTAGLIO, 2011); é o programa da televisão americana com a maior audiência média até hoje; em 2013, a emissora Columbia Broadcasting System (CBS) reuniu mais de milhões de espectadores/as simultaneamente para a exibição de um especial de natal colorizado de *I Love Lucy*. Essas são apenas algumas das evidências que provam o impacto cultural da *sitcom*, longo e consistente.

Lucy pode não ter sido o retrato de uma típica dona de casa americana, mas ganhou o coração do público e também de profissionais de diversas áreas. Academicamente, é uma das *sitcoms* mais estudadas por todas as inovações que trouxe ao gênero, à época um formato ainda novo e em construção na televisão, valendo mencionar que muito do que a série criou, tanto em termos narrativos como técnicos, é utilizado ainda hoje. Para comediantes, roteiristas e produtores, é também uma referência indispensável.

A premissa gira em torno de Lucy e Ricky Ricardo e seus vizinhos, Ethel e Fred Mertz. Ricky é o líder de uma banda em um clube noturno, enquanto Lucy é uma dona de casa cujos desejos e ambições sempre a colocam em situações delicadas, dado seu empenho:

⁸⁰ "Eu não sou engraçada. O que eu sou é corajosa"

Para que isso aconteça, o programa utilizava três esquemas básicos para suas narrativas:

1. Lucy quer um objeto, dinheiro para um objeto ou uma experiência glamorosa. Ela elabora planos para alcançar seu objetivo, o que faz com que suas chances de o atingir sejam arruinadas.
2. Lucy conta uma pequena e inocente mentira, e, em seguida, precisa contar uma mentira maior para acobertar a primeira. Ao final, ela é exposta como uma mentirosa e humilhada.
3. Lucy quer ser independente de Ricky ou entrar no *show business*, mas ao final descobre que seu lugar é na cozinha⁸¹ (MUSEUM OF BROADCASTING apud SHAFFER, 2009, p. 48, tradução nossa).

Tendo em vista que a série se trata de uma *sitcom*, o arco narrativo acaba por se tornar um círculo, uma vez que cada episódio pode ser visto isoladamente e o final, geralmente, corresponde ao início. Dessa maneira, se Lucy começa como uma dona de casa, ela deve terminar também como uma dona de casa, sem que grandes mudanças tenham ocorrido. Em relação a isso, podemos realizar diferentes (e até opostas) leituras, como aponta Sarah Egge (2015):

Por causa do retorno à domesticidade ao fim de cada episódio, alguns críticos argumentam que *I Love Lucy* foi uma *sitcom* conservadora que reforçava os estimados valores domésticos dos anos 1950. Outros apontam, no entanto, que *I Love Lucy* continua sendo uma das séries mais amadas da televisão na história americana não porque proclamava os papéis de gênero tradicionais, mas por causa de Lucille Ball e sua “força de natureza irreprimível, uma barulhenta e turbinante bomba de energia pronta para explodir”. O aspecto memorável de cada episódio não era a resolução de volta à domesticidade; era o dinamismo de Ball e sua habilidade de hipnotizar a audiência com seu alcance cômico. Desse ângulo, o retorno de Lucy à domesticidade não era submissão. Em vez disso, o fantástico caos criado por Lucy fazia os finais parecerem mais com uma piada, uma vez que Lucy nunca poderia ser contida (EGGE, 2015, tradução nossa).⁸²

⁸¹ Trecho original: In order for this to happen, the show used three basic schemes for its plots: 1. Lucy either wants an object, money for an object, or a glamorous experience. She goes to elaborate efforts to achieve her goal, which causes her chances of achieving it to be ruined; 2. Lucy tells a small and innocent lie which she must tell a bigger lie to back-up. In the end, she is exposed as a liar and is humiliated; 3. Lucy either tries to be independent of Ricky or to get into show business but ultimately discovers that she belongs in the kitchen.

⁸² Trecho original: Because of the return to domesticity at the end of each episode, some critics argue that *I Love Lucy* was a conservative *sitcom* that reinforced the cherished domestic values of the 1950s. Others point out, however, that *I Love Lucy* remains one of the most beloved television series in American history not because it proclaimed traditional gender roles but because of Lucille Ball and her “irrepressible force of nature, a rattling, whirling blast of energy just waiting to explode.” The memorable aspect of each episode was not the resolution back to domesticity; it was Ball’s dynamism and her ability to mesmerize audiences with her comedic range. From this angle, Lucy’s return to domesticity was not submission. Instead, the fantastic chaos that Lucy created made the endings seem more like a joke, for Lucy could never be contained.

Sendo assim, *I Love Lucy* é uma série repleta de contradições, as quais serão discutidas ao longo do presente capítulo, levando em consideração a época em que o programa se insere.

3.1.1 A domesticação da dona de casa

Tendo Lucy Ricardo como protagonista, os temas relacionados à vida de uma dona de casa e tudo o que é esperado dela são os mais retratados em *I Love Lucy*. Dentro disso, estão englobados os episódios que abordam o casamento e a relação entre marido e esposa, a domesticidade e o trabalho doméstico, e a maternidade. Esses episódios clássicos são repletos de contradições, impulsionadas pela personalidade efervescente e insubordinada de Lucy, que questiona – mesmo que inadvertidamente – as convenções sociais da hegemonia patriarcal.

No décimo-quinze episódio da primeira temporada (*Lucy Plays Cupid*), Lucy decide tentar reunir um casal de idosos no prédio onde mora, e envia-lhes um convite de jantar. Ricky discorda e, então, os dois discutem:

<p>Lucy: Nosey? What are you talking about?</p> <p>Ricky: You know what I'm talking about. How many times have I told you not to get involved in other people's lives?</p> <p>Lucy: But I'm just trying to help a sweet old lady. They might even get married and they'll thank me.</p> <p>Ricky: Yeah, she'll thank you, he'll sue you.</p> <p>[Risadas]</p> <p>Lucy: Well, is that the you feel about marriage?</p> <p>Ricky: No, honey, of course not. I think marriage is wonderful. Why, I think marriage is the greatest thing there is in the whole world. It's the only way to live. But if the guy has been clever enough to escape it this long, why lock him up now?</p> <p>[Risadas]</p>	<p>Lucy: Intrometida? Como assim?</p> <p>Ricky: Você sabe do que eu estou falando. Quantas vezes eu te disse para não se envolver na vida dos outros?</p> <p>Lucy: Mas eu só quero ajudar uma doce velhinha. Eles podem até se casar e me agradecer.</p> <p>Ricky: É, ela vai te agradecer, ele vai te processar.</p> <p>[Risadas]</p> <p>Lucy: Bem, é assim que você se sente sobre casamentos?</p> <p>Ricky: Não, querida, claro que não. Eu acho o casamento maravilhoso. Acho o casamento a melhor coisa do mundo, é a única maneira de se viver. Mas se o cara foi esperto o suficiente para escapar até hoje, por que prendê-lo agora?</p> <p>[Risadas]</p>
--	---

<p>Lucy: What?</p> <p>Ricky: Honey, I didn't mean...</p> <p>Lucy: I suppose you weren't clever enough.</p> <p>Ricky: Well [Risadas leves] honey, now, I mean... well, I could have been clever enough, but you were so cute I decided to play dumb.</p> <p>[Risadas leves]</p> <p>Lucy: Well, then it's all settled, I'll give this invitation to Mr. Ritter.</p> <p>Ricky: It's all settled, you do nothing of the kind.</p> <p>[risadas]</p> <p>Lucy: What do you mean?</p> <p>Ricky: Are you going to give that invitation back to Mrs. Louis or not?</p> <p>Lucy: No.</p>	<p>Lucy: O quê?</p> <p>Ricky: Querida, não quis dizer...</p> <p>Lucy: Suponho que você não foi esperto o suficiente.</p> <p>Ricky: Bem, [risadas leves] querida, é... quero dizer... bem, eu poderia ter sido esperto o suficiente, mas você era tão fofa que eu decidi me fazer de bobo.</p> <p>[Risadas leves]</p> <p>Lucy: Bom, então está decidido. Vou entregar o convite ao Sr. Ritter.</p> <p>Ricky: Está decidido, você não fará nada do tipo.</p> <p>[Risadas]</p> <p>Lucy: O que você quer dizer?</p> <p>Ricky: Você vai entregar o convite de volta para a Sra. Louis ou não?</p> <p>Lucy: Não.</p>
--	---

O que é inicialmente uma discussão banal, se intensifica cada vez mais, chegando ao extremo em que Ricky bate em Lucy:

<p>Ricky: Lucy, if you're gonna act like a child, I'm gonna have to treat you like one.</p> <p>Lucy: Meaning what?</p> <p>Ricky: Meaning I'll put you over my knees and I'll....</p> <p>Lucy: YOU WOULDN'T DARE</p> <p>Ricky: Oh, I would.</p> <p>Lucy: NO, YOU WOULDN'T [Ricky a segura pelo braço, a coloca no colo e a agride] RICKY!!! RICKY!! [Lucy grita]</p> <p>Ricky: Are you gonna do what I say?</p> <p>Lucy: AH, YES....</p> <p>Ricky: All right.</p>	<p>Ricky: Lucy, se você vai agir como criança, eu vou ter que te tratar como uma.</p> <p>Lucy: Como assim?</p> <p>Ricky: Eu vou te colocar sobre os meus joelhos e eu vou...</p> <p>Lucy: VOCÊ NÃO OUSARIA.</p> <p>Ricky: Ah, ousaria...</p> <p>Lucy: NÃO, NÃO OUSARIA. [Ricky a segura pelo braço, a coloca no colo e a agride] RICKY! RICKY!</p> <p>Ricky: Você vai fazer o que eu digo?</p> <p>Lucy: AH, SIM!</p> <p>Ricky: Tudo bem.</p>
---	---

Figura 2 - Ricky bate em Lucy



Fonte: *I Love Lucy* (*Lucy Plays Cupid*, temporada 1, episódio 15, 1951, CBS)

A junção do diálogo com a ação (figura 2) se torna ainda mais chocante com as risadas do público ao fundo. Não há piada alguma durante o final da cena, apenas a fisicalidade entendida como cômica de um marido agredindo sua esposa. Ricky a agarra pelo braço, a força sobre seu colo e bate, enquanto Lucy grita afirmando que irá obedecê-lo. A cena acaba ali, em um *fade out* que não permite que vejamos o fim da ação, sem que possamos ver a reação posterior de Lucy ou se haveria algum sentimento de remorso por parte de Ricky.

Embora a violência doméstica tenha sido tornada ilegal em todos os estados americanos até 1920, o crime ainda era visto com naturalidade na sociedade. Na figura 3 podemos observar um anúncio de café (da marca *Chase & Sanborn*, de 1952), que mostra um marido batendo na esposa como punição por ela não ter escolhido o café ideal, e em uma propaganda de camisas (da marca *Van Heusen*, de 1949), comparando o ato de bater na esposa com a ousadia de usar uma camisa chamativa. Novamente, uma ação ordinária leva a uma reação masculina repreensível.

Figura 3 - Anúncio Chase & Sanborn e anúncio Van Heusen

If your husband ever finds out
you're not "store-testing" for fresher coffee...

... if he discovers you're still taking chances on getting flat, stale coffee ... we'll be onto you!

For today there's a sure and certain way to test for freshness before you buy

ClickAmericana.com

Here's how easy it is to be sure of fresher coffee

Look for the "Dome Top" Can of Chase & Sanborn. That firm, rounded top shows it's packed under pressure, fresh from the oven.

Just do this:
Press your thumb against the dome top before you buy. If it's firm, it's fresh. If the top clicks, pressure's gone—take another. It's the one way to get the freshest coffee ever packed.

No other can lets you test!
You can't test an ordinary flat top can. Some are "leakers" that have let air in to steal freshness. But all flat top cans look alike. You can't tell which are good and which are stale.

Here's the payoff!
Sure as you pour a cup, they'll want more! For Chase & Sanborn is a genuine blend of more expensive coffees ... brought to you fresher. So wonder Chase & Sanborn pays a flavor dividend you won't find in any other coffee!

Chase & Sanborn
"PRESSURE PACKED" COFFEE

it's daring

it's audacious

it's the bolder look in shirts

You never know what results you'll get until you try! If you're the kind of a guy who thinks from a violet or olive, from a sky blue shirt—just try one with your dark blue suit and see what happens. For the Bold Look is an idea, an attitude, a spirit of freedom. It's reflected in clear bright colors — all of them and white. It's evident in the wide spread collar, in the half-inch stitching, in the extra wide center pleat, that distinguish this new Van Heusen shirt.

The quality's Van Heusen has made membership laboratory tested fabrics—you get a new and best of your Van Heusen shirt out of cost!

The Van Heusen Bold Look shirt, \$3.95
The Bold Look Tee with Button Down, \$3

Photo: Irene Gayer, New York, N.Y. © 1953
Van Heusen Shirts • Ties • Pajamas • Coats • Sport Shirts

Van Heusen shirts
the world's smartest shirts

White, Peach, Lavender, Chestnut, Rosewood, Sky Blue, Sweet Pink, Green, Hot Gray, Sand Tan, Snow Yellow, Sage Green

Fonte: Propagandas Históricas (<<https://www.propagandashistoricas.com.br/2014/04/chase-sanborn-coffee-bater-na-esposa.html>> e <<https://www.propagandashistoricas.com.br/2013/12/camisas-van-heusen-mulher-que-apanha.html>>, acesso em 12/12/2021)

Tanto no caso da série quanto do anúncio, pode-se argumentar que o objetivo é exatamente o exagero, para fins de comédia no primeiro e para fins publicitários no segundo. Contudo, a reprodução de imagens de violência doméstica em caso algum deveria ser usada como intensificador de um propósito secundário, uma vez que essas representações em contextos leves e/ou cômicos se tornam irresponsáveis normalizando e banalizando esse tipo de crime.

O mesmo acontece no décimo-nono episódio da terceira temporada (*Ricky Loses His Temper*), em que Ricky bate em Lucy por ela tê-lo enganado para ganhar uma aposta (figura 4). Neste episódio em particular, a ação fecha o episódio e funciona como a consequência final das ações de Lucy, como se fosse uma punição justa para suas ações – o que é corroborado pelas risadas da audiência.

Figura 4 - Ricky bate em Lucy



Fonte: *I Love Lucy* (*Ricky Loses His Temper*, temporada 3, episódio 19, 1953, CBS)

A violência física se repete, de forma diferente, no sétimo episódio da primeira temporada (*The Seance*), em que Lucy inadvertidamente atrapalha uma oportunidade de trabalho de Ricky, cuja resposta é arrastá-la pela orelha para fora de casa para que possam resolver o problema (figura 5).

Figura 5 - Ricky puxa Lucy pela orelha



Fonte: *I Love Lucy* (*The Seance*, temporada 1, episódio 7, 1951, CBS)

Em todos os casos a violência é naturalizada como uma reação compreensível por parte de Ricky para a insubordinação de Lucy ou, em último caso, um acidente causado por ela. Ele nunca é repreendido pelo enredo, por outros personagens ou pelo público, que sempre ri do ocorrido.

As três cenas possuem contextos muito diferentes: na primeira, Lucy quer apenas exercer o direito a fazer o que acha certo em relação a um assunto banal,

que não diz respeito a Ricky e nem prejudicará ninguém; na segunda, mentiu a ele para ganho próprio; na terceira, se enganou e, apesar de ter boas intenções, causou problemas ao marido. Ou seja, mesmo quando ela tenta ajudar, a resposta de Ricky é violenta. Sem dúvidas, a violência doméstica não pode ser efetivada sob hipótese ou justificativa alguma e, por isso mesmo, o fato da série trazer situações diversas em que ela é empregada demonstra sua banalização, evidenciando uma sociedade em que tais ações são crimes, mas a lei não se faz cumprir.

Foi apenas após os anos 1970 que as discussões acerca da violência doméstica se intensificaram e se aprofundaram no Estados Unidos, resultantes da segunda onda feminista. Em 1994 foi aprovada a Lei da Violência contra a Mulher, que inclui como crimes não apenas agressões físicas, mas também ameaças e perseguições. No Brasil, a Lei Maria da Penha (Lei nº 11.340) foi sancionada apenas em 2006, abrindo então mais espaço para a conscientização em relação ao tópico – inclusive em relação à mídia e à cultura, como a problemática de ditados como “em briga de marido e mulher não se mete a colher” enquanto normalizadores da violência doméstica como assunto particular.

A violência revela um aspecto que, em conjunto com outras ações de Ricky, contribuem para o rebaixamento de Lucy a um status de infantilidade. Ele a reprime fisicamente como se fosse uma criança (a coloca no colo para bater ou puxa sua orelha); ele grita com ela até que ela responda a suas demandas apenas com “sim, senhor”; ele cerceia sua liberdade a deixando de castigo como punição; ele lhe dá uma mesada, não permitindo que ela participe das decisões financeiras do casal. Os estereótipos acerca da incapacidade feminina são repetidamente reforçados: elas são vaidosas e ambiciosas, e elas não sabem administrar seu tempo e nem seu dinheiro – por esses motivos, se faz necessária a intervenção masculina para educar essas mulheres que nunca são vistas como iguais, como pessoas adultas que podem possuir defeitos assim como qualquer um, mas sim como coletivamente inferiores por características inerentes ao sexo e, assim, os maridos devem ensiná-las como agir e se portar diante de diversas situações.

No trigésimo-terceiro episódio da primeira temporada (*Lucy's Schedule*), Lucy demora para se arrumar e faz com que Ricky se atrase para um importante jantar com o Sr. Littlefield, seu chefe e quem pode promovê-lo a gerente do clube, e sua esposa. A solução encontrada por ele é criar uma agenda elaborada para Lucy, a qual ela deve seguir à risca (figura 6).

Figura 6 - Lucy escreve em sua agenda



Fonte: *I Love Lucy* (*Lucy's Schedule*, temporada 1, episódio 33, 1951, CBS)

Lucy demonstra certa resistência em um primeiro momento, mas acaba por ceder e tenta seguir a rotina – por mais que tente “roubar” ao preparar o café da manhã na noite anterior e, assim, deixa um ovo frito e o café congelados, ou “empresta” uma hora extra do dia seguinte. Sua atitude muda quando descobre que Ricky a chamou de “foca treinada” para Sr. Littlefield, e o convidou para um jantar para “assistir sua performance”.

A incapacidade de Lucy em administrar seu tempo não é retratada como uma qualidade individual, mas sim do gênero feminino, uma vez que todos os homens presentes no episódio decidem aplicar o método de Ricky em suas próprias casas. Assim, as três (Lucy, Ethel e a Sra. Littlefield) se unem em mais um exemplo de guerra dos sexos para convencer seus respectivos maridos de que a agenda diária não é uma boa solução. É importante notar que em nenhum momento as mulheres cogitam conversar sobre o assunto com Ricky, Fred e o Sr. Littlefield, uma vez que estão completamente cientes de suas posições de submissão e, concordando ou não, deverão obedecer a seus maridos. Dessa maneira, elas se empenham em aplicar as restrições de horários aos homens durante um jantar – interrompendo conversas, apressando os convidados, recusando bebidas e retirando os pratos de

sopa, salada e doces da mesa antes mesmo que alguém possa comer, por exemplo, em nome de manter a previsão de tempo de cada atividade intacta.

Quando nada funciona durante o jantar por conta da própria fórmula criada por Ricky – como quando ninguém consegue comer, pois não há um horário para descongelar a carne -, o Sr. Littlefield aponta a indignidade das ações de Ricky para com Lucy, afirmando que ela está apavorada de perder um segundo sequer e que “tudo bem ser o homem da casa, mas não é necessário ser um ogro, um monstro”, numa posição que faz Ricky se retrair (figura 7).

Figura 7 - Sr. Littlefield recrimina Ricky pelo tratamento dado a Lucy



Fonte: *I Love Lucy* (*Lucy's Schedule*, temporada 1, episódio 33, 1951, CBS)

Ao final, tudo fica bem: Lucy está livre da rotina sufocante proposta por seu marido e Ricky é promovido a gerente, pois apesar de seu chefe não concordar com seus métodos dentro de casa, acredita ser uma boa ideia para o clube. É importante notar que mesmo quando Ricky está errado e é repreendido por isso, acaba por ser bem-sucedido – enquanto Lucy geralmente enfrenta humilhações. Além disso, a ideia original não funciona porque as mulheres se unem para fazê-la falhar, demonstrando toda sua inteligência e capacidade, coisa que nunca é reconhecida pelos personagens, uma vez que a narrativa precisa apresentar um homem em uma posição de poder superior à de Ricky para que ele escute e entenda a problemática de suas ações.

No oitavo episódio da primeira temporada (*Men Are Messy*), observamos um exemplo da discussão acerca da domesticidade em *I Love Lucy*. O episódio começa com uma breve montagem de Lucy finalizando a limpeza da sala, não há nada sujo ou fora do lugar e ela parece satisfeita (Figura 8). Nesse momento, tudo está em seu devido lugar, literal e figurativamente - a casa está organizada e Lucy é a representação da idealização da dona de casa perfeita: aquela que realiza todas as suas atribuições sem reclamar, pelo contrário, professa sua satisfação pessoal pelo trabalho feito.

Figura 8 - Lucy ao telefone após limpar a casa



Fonte: *I Love Lucy* (*Men Are Messy*, temporada 1, episódio 8, 1951, CBS)

Após um longo dia de trabalho, Ricky chega em uma casa limpa e organizada. Ele tira os sapatos e o casaco e os joga pelo chão. Desarruma a mesa de centro para colocar seu jornal, o qual vai jogando indiscriminadamente para os lados assim que termina o conteúdo de uma das folhas. Pega alguns amendoins e quebra suas cascas ali mesmo, no chão, deixando os farelos para trás. Quando Lucy retorna, apenas alguns minutos depois, encontra o cômodo numa situação caótica. Todo o seu trabalho fora em vão, destruído em questão de algumas dezenas de segundos. Sua linguagem corporal dentro da *mise-en-scene* do quadro demonstra sua insatisfação: Lucy para com os braços na cintura, como quem desaprova as atitudes do marido, que permanece deitado no sofá enquanto folheia o

jornal (figura 9), em uma imagem que incorpora todo um imaginário social relativo à esfera doméstica e aos papéis de gênero exercidos dentro deste contexto.

Figura 9 - Lucy como o mito da domesticidade



Fonte: *I Love Lucy* (*Men Are Messy*, temporada 1, episódio 8, 1951, CBS)

Cansada do que parece ser uma situação recorrente e após uma discussão sobre o assunto, Lucy propõe uma solução: dividir o apartamento em dois lados, assim cada um pode cuidar do seu lado como considerar melhor. Separados por uma fita, o lado de Ricky se torna cada vez mais bagunçado, enquanto o lado de Lucy se mantém imaculado. Quando seus vizinhos os visitam, Fred fica ao lado de Ricky (figura 10) e Ethel se junta a Lucy, reforçando mais uma narrativa em torno da guerra dos sexos.

Figura 10 - Ricky e Fred bagunçam seu lado do apartamento



Fonte: *I Love Lucy* (*Men Are Messy*, temporada 1, episódio 8, 1951, CBS)

Toda a comicidade da cena acontece por meio de comentários ácidos de Lucy sobre o desasseio do marido, chamando-o de porco. Quando Ricky afirma que a casa é sua e por isso deveria viver da maneira que acha mais confortável, Lucy rapidamente intervém e afirma que a casa é dela também. Nesse momento, ela se coloca como igual, recusando tanto a submissão de viver em um lar sujo contra sua vontade quanto a de continuar fazendo um trabalho de limpeza que é constantemente desrespeitado. Através da validação do riso, o discurso de Lucy é legitimado em um movimento que desautoriza todas as ações e afirmações de Ricky, o deixando em uma posição vulnerável – por mais que ele acredite ter o poder sobre a situação, é Lucy quem efetivamente está no comando. Em um segundo momento, o riso provém das consequências da divisão da casa: um cigarro sendo cortado no meio, o telefone sendo utilizado em conjunto (figura 11) e a falta de acesso de Ricky à cozinha e de Lucy ao banheiro.

Figura 11 - Ricky e Lucy dividem o telefone



Fonte: *I Love Lucy* (*Men Are Messy*, temporada 1, episódio 8, 1951, CBS)

Mais tarde, Lucy recebe uma ligação de Ricky quando estava prestes a começar a limpar a casa novamente. Seu marido, tendo acabado de receber a notícia de que um fotógrafo iria até sua casa mais tarde para preparar uma matéria em uma revista, pede para que Lucy deixe a casa completamente organizada e limpa. Neste momento, Lucy se sente mais ofendida do que anteriormente, pois percebe que Ricky está disposto a ter um lar asseado para seu próprio ganho, mas não para deixá-la feliz. A vingança de Lucy vem de maneira cômica, em um plano elaborado, como é típico da personagem: ela deixa a casa em um estado caótico, com latas de lixo e pneus espalhados pela sala, galinhas correndo pelo chão e roupas penduradas por todo o cômodo, e se veste como uma caipira (figura 12)

Figura 12 - O jornalista visita o apartamento sujo dos Ricardos, enquanto Lucy se fantasia de caipira



Fonte: *I Love Lucy* (*Men Are Messy*, temporada 1, episódio 8, 1951, CBS)

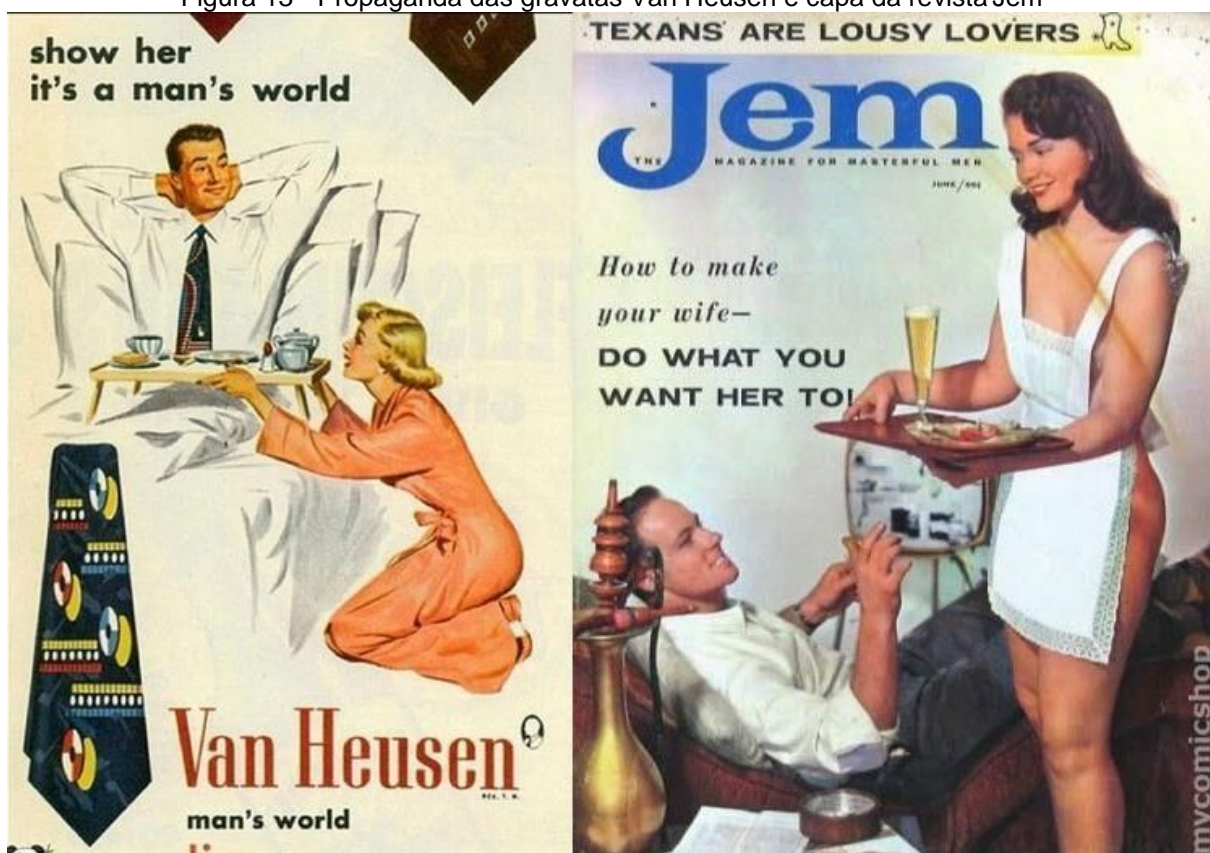
A punição pelas ações de Lucy surge externamente – ela acreditava que a matéria seria para uma revista de músicos local e pouco conhecida, mas, na realidade, era para a *Look Magazine*, uma prestigiada revista de nível nacional, da qual ela foi capa com sua fantasia, a deixando envergonhada. O arrependimento de Lucy relativo à sua vingança não advém de uma culpa feminina acerca da negação do cumprimento integral e irrestrito de suas funções enquanto dona de casa, mas de um sentimento puramente individual de humilhação.

Essa é uma saída muito comum em diversos episódios da série, em que Lucy não é repreendida por suas subversões ou tentativas de fugir da esfera doméstica por agentes internos da narrativa (como seu marido, por exemplo), mas sim é alvo de uma convergência de fatores que a humilham e a forçam a retornar ao início da trama – quando era apenas uma dona de casa sem grandes planos. Desse modo, a advertência acaba por ganhar ainda mais força, uma vez que não é fruto de um capricho individual de outros personagens, mas é retratado como o desfecho natural, o único possível como consequência da desobediência de Lucy (seja essa transgressão em relação às vontades de seu marido ou a falta de conformismo em relação à manutenção dos papéis de gênero).

Enquanto Lucy não se recusa a fazer o serviço doméstico em momento nenhum durante a série, cumprindo sempre o papel de dona de casa, ela consegue também colocar limites em seu marido para que seu trabalho seja reconhecido e respeitado, reconhecendo a linha tênue entre a realização do trabalho doméstico e sua exploração enquanto mulher. O frame da figura 9, que mostra Lucy irritada com a falta de cuidado de Ricky para com a casa e seu trabalho, surge em um sentido

oposto aos discursos midiáticos mais comuns da época. Na figura 13, podemos observar um anúncio de gravatas de 1951 que mostra um homem sentado confortavelmente em uma cama enquanto sua esposa o serve, de joelhos com uma bandeja, sob o slogan “mostre a ela que o mundo é dos homens”. Na segunda imagem, podemos verificar a capa da revista *Jem*, edição de junho de 1952, na qual, novamente, um homem é servido por sua esposa (desta vez, ele está sentado em frente à televisão enquanto ela o serve vestindo apenas um avental) sob a chamada “como fazer sua esposa fazer o que você quiser”.

Figura 13 - Propaganda das gravatas Van Heusen e capa da revista *Jem*



Fonte: The Society Pages (<<https://thesocietypages.org/socimages/2011/07/24/show-her-its-a-mans-world/>>, acesso em 12/12/2021) e Revista *Jem*, edição de junho de 1952.

Estes são apenas dois exemplos de uma imagem gravada no imaginário social da época, corroborado pela publicidade (em anúncios que, na maior parte das vezes nem ao menos tentam vender produtos relacionados à domesticidade, como é o caso da gravata) e pela mídia no geral. Apesar das duas imagens apresentarem mulheres em posições físicas opostas (uma está ajoelhada e completamente vestida, a outra, de pé e seminua para os padrões da época), ambas simbolizam a submissão em relação a seus maridos, cujas vontades (aqui, os desejos sexuais

também estão implicitamente inclusos) devem ser atendidas por meio de uma sujeição não apenas passiva (advinda exclusivamente da mulher e sua socialização), mas que pode – e deve – também ser reforçada pelo homem ativamente. Dessa maneira, não há só uma representação e normalização da dominação masculina, mas uma urgência em legitimar o papel masculino nessa opressão, através, por exemplo, da utilização de verbos no imperativo (*mostre* a ela que o mundo é dos homens) e do verbo “*make*” (como *fazer* com que sua esposa faça o que você quiser), que, neste contexto, tem um sentido muito mais próximo do “obrigar alguém a algo, forçar”.

A inconformidade de Lucy e a inação de Ricky em relação à insubordinação da esposa em casos como o anterior surgem em desacordo com o discurso de manutenção dos papéis de gênero vigentes nos Estados Unidos pós-segunda guerra mundial, por mais que, contraditoriamente, a narrativa funcione para colocar Lucy novamente em sua posição original por meio da humilhação.

Outro aspecto formativo da dona de casa feliz é a maternidade. Como aponta Betty Friedman em seu livro *A Mística Feminina*, sobre a típica representação da mulher dos anos 1950, a dona de casa americana “era sadia, bonita, educada e dedicava-se exclusivamente ao marido, aos filhos e ao lar, encontrando assim sua verdadeira realização feminina” (1971, p. 19). Perto do parto, Lucy se apresenta com Ricky no clube (décimo-segundo episódio da segunda temporada, *Lucy’s Swan Song*), após afirmar que uma vez que se torne mãe, não terá que ficar em casa cuidando do filho para sempre e nunca mais poderá ir atrás de seu sonho de fama. Enquanto Lucy se torna mãe de Little Ricky na metade da segunda temporada, grande parte das narrativas seguintes excluem esse elemento da vida dela, como quando os dois casais protagonistas passam diversos episódios viajando (Ricky está trabalhando em um filme em Los Angeles) e Little Ricky fica sob os cuidados da avó materna. No entanto, nem mesmo a maternidade é capaz de fazer com que Lucy se contente com uma vida estritamente doméstica e, enquanto seu filho funciona como uma âncora que pode prende-la à domesticidade, ele raramente está presente na narrativa para fazê-lo.

Contudo, a partir da quarta temporada, devido às inúmeras viagens feitas pelos personagens, a esfera da domesticidade se esvai, uma vez que Lucy não dispõe de uma casa para cuidar (por diversos episódios a moradia de todos é um quarto de hotel) e nem da presença de seu filho, colocando o foco maior da série no

trabalho de Ricky e nas tentativas de Lucy de se tornar famosa ou realizar seus caprichos.

3.1.2 Trabalho, prisão e independência

O trabalho externo, assim como a domesticidade, é um tema central em *Love Lucy*, exatamente por ser uma oposição à vida da dona de casa, algo que Lucy almeja em diversos momentos.

No primeiro episódio da segunda temporada (*Job Switching*), Ricky está bravo com Lucy pois ela gastou mais do que poderia no salão de beleza. Em conjunto com Fred, os dois chamam as esposas de “gastadoras” enquanto se denominam os únicos que ganham dinheiro dentro de casa, afirmam que ganhar dinheiro não é fácil, ao contrário do que Lucy e Ethel fazem: “apenas não fazem nada o dia todo”. Ofendidas com as acusações, as esposas se defendem, uma vez que também trabalham o dia todo para que tudo esteja limpo, organizado e para que seus maridos possam fazer todas as refeições com tranquilidade. Garantindo que qualquer um pode limpar e cozinhar, os homens decidem propor um acordo para as mulheres - que também asseguram que poderiam conseguir um emprego assim como eles: durante uma semana, os quatro trocariam de lugar, assim, Ethel e Lucy procurariam um trabalho remunerado enquanto Ricky e Fred cuidariam da casa.

A busca de um emprego por parte das mulheres denuncia uma incapacidade da sociedade da época em incorporá-las ao mercado de trabalho. Em uma agência, Ethel e Lucy percebem que não possuem nenhuma qualificação: não sabem administrar, vender ou digitar – a elas nunca foi oferecida uma educação que visasse qualquer outra coisa além da domesticidade. Dessa maneira, a solução para a falta de independência feminina na esfera laboral não está somente na dificuldade em conseguir um emprego, explicitando como esta é apenas a superfície do problema. Sem o apoio do cônjuge, sem experiência e sem educação, de que adianta a oferta de empregos, que aparece em abundância durante a entrevista das duas mulheres? Assim, esta cena denuncia toda uma estrutura construída em prol da manutenção dos papéis de gênero dos anos 1950 pós-guerra, no qual a mulher deve voltar para casa e servir a seu marido e seus filhos.

Quando afirmam saber fazer doces, ambas são contratadas por uma fábrica de bombons. Contudo, o trabalho é muito mais complexo do que Lucy e Ethel imaginavam e a sequência é repleta de momentos de comicidade física, como Lucy temperando o chocolate desastradamente enquanto suja tudo ao seu redor, inclusive seu rosto, ou quando as duas tentam embalar os doces que surgem através de uma esteira mais rápida do que seus movimentos (figura 14).

Figura 14 - Lucy e Ethel encontram dificuldades em seus empregos formais na fábrica de chocolates



Fonte: *I Love Lucy* (*Job Switching*, temporada 2, episódio 1, 1952, CBS)

Nessa perspectiva, quando Ricky e Fred falham em todas as atividades domésticas que procuram realizar (queimam as camisas com o ferro de passar roupa, explodem a panela de pressão, não conseguem fazer um bolo ou uma porção de arroz, na figura 15), são retratados como incapazes enquanto reconhecem o esforço, a dedicação e a dificuldade do trabalho doméstico feito por suas esposas.

Figura 15 - Ricky e Fred encontram dificuldades no trabalho doméstico



Fonte: *I Love Lucy* (*Job Switching*, temporada 2, episódio 1, 1952, CBS)

Ao final do episódio, Lucy e Ethel chegam em casa após terem sido demitidas da fábrica e encontram o caos instaurado por seus maridos. Uma vez que todos falharam, admitem que estavam errados em duvidar da dificuldade dos diferentes tipos de atividades e decidem voltar ao normal: os homens vão ganhar o dinheiro e as mulheres irão gastá-lo.

Enquanto é admirável que os personagens e, por sua vez, a série, reconheçam a validade do trabalho doméstico, ainda há problemas nessa representação. Quando Ricky afirma que vai ganhar dinheiro e Lucy irá gastá-lo, fica implícita uma noção de que seu trabalho é muito mais árduo e que Lucy gasta apenas de maneira egoísta, sem levar em conta os gastos da casa e do casal. Além disso, a divisão do trabalho a partir de gêneros (homens = remunerado; mulheres = doméstico) é um problema, uma vez que não se busca a raiz dessa divisão e nem se propõe uma solução para ela. Se mantivéssemos tudo como estava – homens sendo socializados sem aprender como cuidar de uma casa e mulheres não tendo oportunidades de aprender outras habilidades –, é natural que esse ciclo continuasse

a se reproduzir. Desse modo, a incapacidade de ambos os sexos em realizar os trabalhos de seus pares acaba por ser uma redução determinista por parte da série que contribui para a perpetuação desse sistema.

Isso é, de maneira sutil, rebatido pela própria série no primeiro episódio da terceira temporada (*Ricky's Life Story*). Quando Ricky recebe uma proposta para aparecer na revista *Life*, Lucy decide pedir novamente ao marido que a inclua em seu show no clube para que ela possa também estar na matéria. Dessa vez, ao invés de negar o pedido de Lucy como sempre o faz, Ricky decide dar a ela o papel de uma dançarina e dificultar a sua dança propositalmente. O objetivo de Ricky é fazer Lucy perceber o quão difícil é o *showbusiness* para que ela desista por conta própria e volte para casa sem culpá-lo. Em um primeiro momento, o plano funciona: enquanto a coreografia de Lucy é rebuscada e repleta de movimentos complexos, os outros apenas batem palmas ou cruzam as pernas e, ao final, ela está exausta demais para de fato realizar sua performance. No entanto, ao descobrir as reais intenções de Ricky, Lucy decide se vingar. Ela, pendurada por um fio de arame, faz acrobacias e mágicas pelas costas de Ricky por todo o ato, se tornando a estrela do show e o ofuscando.

Esse episódio demonstra não só a capacidade de Lucy de ser uma boa artista – talento este que nunca é desenvolvido dentro da série por empecilhos colocados por seu marido -, mas ainda além, sua capacidade de superar as habilidades de entretenimento de Ricky. Dessa forma, quando, no final do episódio, Lucy é punida através de uma *gag* visual que a mostra suspensa no ar horizontalmente, presa, e Ricky batendo nela como se fosse um tambor (figura 16), novamente a personagem é humilhada por tentar se impor e demonstrar suas habilidades – e, ao menos desta vez, ela havia sido bem-sucedida até então. A humilhação não surge através de sua incapacidade, mas sim é advinda da descoberta de Ricky acerca do que ela vinha fazendo, o que ele evidentemente desaprovava.

Figura 16 - Ricky bate em Lucy ao final de sua apresentação



Fonte: *I Love Lucy (Ricky's Life Story*, temporada 3, episódio 1, 1953, CBS)

O sexto episódio da primeira temporada (*The Audition*), inicialmente gravado como o piloto da série, encapsula muitas das visões da série relativas às possibilidades que mulheres poderiam seguir. Ricky terá uma importante audição em breve, para a qual precisará de um(a) parceiro(a). Lucy, empolgada com a potencial oportunidade, o implora por uma chance de participar de seu número:

Ricky: Honey, you know how I feel about this. I don't want my wife in showbusiness.

Lucy: Why not?

Ricky: Oh, Lucy, we've been over this ten thousand times. I want a wife who's just a wife. Now all you have to do is clean the house for me, bring me my slippers when I come home at night, cook for me and be the mother to my children.

Lucy: You never wear your slippers.

Ricky: It doesn't matter, just do the others.

[RISADAS]

Lucy: You're missing a good bet.

Ricky: Querida, você sabe como eu me sinto sobre isso. Eu não quero a minha esposa no *showbusiness*.

Lucy: Por que não?

Ricky: Ah, Lucy, nós já falamos sobre isso dez mil vezes. Eu quero uma esposa que seja somente uma esposa. Tudo o que você tem que fazer é limpar a casa para mim, trazer meus chinelos quando eu chego em casa à noite, cozinhar para mim e ser a mãe dos meus filhos.

Lucy: Você nunca usa os seus chinelos.

Ricky: Não importa, só faça as outras coisas.

[RISADAS]

Lucy: Você está perdendo uma boa aposta.

Ricky: Huh?	Ricky: Hein?
Lucy: I said you're missing a good bet.	Lucy: Eu disse que você está perdendo uma boa aposta.
Ricky: Am I?	Ricky: Estou?
Lucy: Yeah.	Lucy: Sim.
Ricky: How do you figure?	Ricky: Como assim?
Lucy: Because I can sing. And dance.	Lucy: Porque eu posso cantar. E dançar.
Ricky: What else?	Ricky: O que mais?
Lucy: And tell jokes, how about it?	Lucy: E contar piadas. Que tal?
Ricky: No.	Ricky: Não.
Lucy: NO?	Lucy: NÃO?
Ricky: No.	Ricky: Não.

Durante esse diálogo, fica evidente a oposição de uma visão conservadora por parte de Ricky que deseja que sua esposa seja “apenas uma esposa”, atribuindo a ela atividades entendidas por ele como obrigatórias e inescapáveis. Por outro lado, Lucy representa uma visão mais subversiva e independente, tentando convencê-lo de que ela possui todos os mesmos talentos que ele – se não mais. Lucy não se cansa, e sua determinação em atingir seus objetivos a despeito do ambiente que a cerca é parte do que a torna uma personagem tão complexa e intrigante.

É importante perceber ainda que em nenhuma das vezes que Lucy pede uma chance para Ricky, ela propõe uma divisão do trabalho doméstico ou a contratação de alguém para fazê-lo. É sempre subentendido que ela estaria buscando uma nova ocupação para *além* da que já ocupa enquanto dona de casa. Evidentemente, discussões acerca da divisão do trabalho entre os gêneros não seriam trabalhadas na ficção televisiva até muito mais tarde, no entanto, a própria conformação de Lucy com sua responsabilidade em relação ao trabalho doméstico é o que faz com que sua busca pelo estrelato se torne menos uma ameaça e, dessa maneira, invalida qualquer contra-argumento que Ricky possa apresentar nesse sentido.

A cena se passa no banheiro enquanto Ricky se barbeia e todas as risadas partem de Lucy que, mais uma vez, demonstra seu domínio da comédia física ao

imitar as caras e bocas do marido enquanto tenta convencê-lo de lhe dar uma chance (figura 17).

Figura 17 - Lucy pede pela chance de uma audição enquanto Ricky se barbeia



Fonte: *I Love Lucy (The Audition, temporada 1, episódio 6, 1951, CBS)*

Lucy tenta, de todas as maneiras, demonstrar que é talentosa o suficiente para que seu marido lhe dê uma chance. Ela não desiste, se fantasia e se apresenta na sala de casa, enquanto Ricky a observa incrédulo e irredutível (figura 18).

Figura 18 - Lucy improvisa para convencer Ricky



Fonte: *I Love Lucy (The Audition, temporada 1, episódio 6, 1951, CBS)*

Logo em seguida, descobrimos que a audição ocorreria naquele mesmo dia e, para despistar Lucy, Ricky decide mandar que ela entregue alguns documentos no centro da cidade, em uma tentativa de mantê-la ocupada e longe de casa ou do clube. Contudo, Lucy recebe a visita inesperada de Buffo, o palhaço do ato de Ricky, que está machucado e não poderá participar da apresentação naquela noite. Lucy, então, decide ocupar o seu lugar.

No clube, Lucy entra e apresenta o número cômico com seu marido, sem que ele saiba: ela faz caretas, toca instrumentos, dança, faz mímicas e imita uma foca, arrancando gargalhadas e aplausos do público (figura 19), pode não ter sido o papel que Lucy imaginava interpretar, mas é um o qual ela definitivamente sabe interpretar. A cena é longa e demonstra todo o talento de Lucy, enquanto as risadas do público do clube se misturam com a claque. Desse modo, a fusão entre os elementos diegéticos e extra-diegéticos funciona como uma evidência incontestável da qualidade da performance de Lucy, que funciona para ambas as audiências.

Figura 19 - Lucy apresenta um número cômico no clube de Ricky



Fonte: *I Love Lucy* (*The Audition*, temporada 1, episódio 6, 1951, CBS)

A expressão extasiada de Lucy ao final de sua performance, diante da aprovação do público, também funciona em camada dupla quando ela quebra a quarta parede e olha diretamente para a câmera (figura 20). Aqui, em um dos raros momentos durante a série em que seus esquemas dão certo, Lucy comemora e, sem dizer uma palavra, dirige-se também ao/à espectador/a num movimento de autoafirmação dentre tantos obstáculos.

Figura 20 - Lucy comemora, olhando para a câmera



Fonte: *I Love Lucy (The Audition*, temporada 1, episódio 6, 1951, CBS)

Já em casa, após o show, nos deparamos com uma imagem oposta: Lucy, ainda com as roupas da audição e um avental amarrado na cintura, varre a casa enquanto Ricky senta cabisbaixo em uma poltrona (figura 21).

Figura 21 - Lucy tenta consolar Ricky



Fonte: *I Love Lucy (The Audition*, temporada 1, episódio 6, 1951, CBS)

A cena segue com o seguinte diálogo:

<p>Lucy: Ricky, where have you been? It's after 3 o'clock. Oh, Ricky, talk to me. [Ricky levanta e se senta no outro sofá] Oh, I was only trying to help, honest. I never dreamed they'd offer me a contract.</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Ricky: What are you gonna do about it?</p> <p>Lucy: What do you want me to do, Ricky? [ela, sorridente e esperançosa, se senta ao lado dele]</p> <p>Ricky: You know what I want. I just want you to clean the house.</p> <p>Lucy: Oh, I've been doing that ever since I got home [ela varre o chão freneticamente, sentada]</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Ricky: And hand me my slippers when I come home at night... [Lucy tira chinelos do bolso e os calça em Ricky]</p> <p>Lucy: And cook for ya, and be the mama for</p>	<p>Lucy: Ricky, onde você estava? Já passa das 3 [Ricky levanta e se senta no outro sofá]. Ah, eu só queria ajudar, de verdade. Nunca sonhei que eles me ofereceriam um contrato.</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Ricky: O que você vai fazer sobre isso?</p> <p>Lucy: O que você quer que eu faça, Ricky? [ela, sorridente e esperançosa, se senta ao lado dele]</p> <p>Ricky: Você sabe o que eu quero. Eu só quero que você limpe a casa.</p> <p>Lucy: Ah, estou fazendo isso desde que cheguei. [ela varre o chão freneticamente, sentada]</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Ricky: E me dê meus chinelos quando eu chegar em casa à noite... [Lucy tira chinelos do bolso e os calça em Ricky]</p> <p>Lucy: E cozinhar para você e ser a mãe dos</p>
--	--

<p>your children.</p> <p>Ricky: Let's see you pull that out of your pocket.</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Lucy: Oh, Ricky, that's what I wanted to talk to you about. I have a surprise for you.</p> <p>Ricky: You do?</p> <p>Lucy: Yes. Something that should make you very happy.</p> <p>Ricky: Lucy! You mean...</p> <p>Lucy: Yes, Darling.</p> <p>Ricky: Oh, gosh...</p> <p>Lucy: I baked your favorite pie!</p>	<p>seus filhos.</p> <p>Ricky: Quero ver você tirar isso do seu bolso.</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Lucy: Oh, Ricky, é sobre isso que eu queria falar com você. Tenho uma surpresa.</p> <p>Ricky: Tem?</p> <p>Lucy: Sim. Algo que vai te deixar muito feliz.</p> <p>Ricky: Lucy! Você quer dizer...</p> <p>Lucy: Yes, querido.</p> <p>Ricky: Oh, meu deus...</p> <p>Lucy: Eu fiz sua torta favorita!</p>
--	--

Na figura 22, a seguir, podemos observar o desenrolar da cena imagetivamente:

Figura 22 - Ricky e Lucy conversam



Fonte: *I Love Lucy (The Audition, temporada 1, episódio 6, 1951, CBS)*

Primeiramente, os dois são enquadrados sozinhos, enfatizando a distância criada entre ambos pelo sucesso da apresentação de Lucy. Ela, em um plano médio com angulação normal. Ele, sentado, de cabeça baixa, em um plano médio em *plongée*, atenuando o sentimento de tristeza e pequenez. Assim, a decupagem da cena reforça e legitima o descontentamento de Ricky com a situação.

Na maior parte das vezes, os esquemas de Lucy dão errado por diversos fatores externos, não havendo a necessidade de que a restauração dos papéis de gênero seja feita por ela mesma, em uma conclusão de narrativa que parece antinatural tendo em vista todas as características motrizes da personagem.

Entretanto, em consonância com a premissa mais conservadora da série que afirma e reafirma, vez após vez, que o lugar da mulher é dentro de casa, a recusa do trabalho, partindo da própria Lucy, acaba por fortalecer essas noções patriarcais.

A série não apenas reforça a domesticidade das mulheres implicitamente e através do acaso, mas também mediante a subjugação de uma mulher que, à primeira vista, parece incapaz de mudar de ideia, desistir de seus objetivos e se submeter ao confinamento do espaço doméstico. Quando Lucy renuncia seu sonho em nome dos caprichos machistas e conservadores de seu marido, ela é retratada como uma boa esposa, enquanto Ricky aparenta ser a vítima por não querer abdicar de uma noção ultrapassada de casamento, num movimento que inverte o peso e a validade de cada desejo – a vontade de Lucy, que não tem nenhuma consequência ruim a não ser sobre o ego fragilizado de Ricky versus o querer repressor de Ricky, que é de fato nocivo.

Algo parecido acontece no décimo segundo episódio da primeira temporada (*The Adagio*), no qual Lucy contrata um professor, Jean, para ensiná-la a coreografia de um dos números de Ricky, com a intenção de participar da performance. Porém, quando Ricky descobre o que está acontecendo e que Jean tem segundas intenções em relação a Lucy, ele decide ensinar uma lição a ela: os dois fingem um duelo no qual Ricky acaba falsamente morto. Desesperada, Lucy diz “se eu pudesse fazer tudo de novo, eu me contentaria em ser apenas a Sra. Ricky Ricardo!”. Logo em seguida, Ricky entra na sala, diz que está disposto a dar mais uma chance para Lucy e os dois, felizes, se beijam. Novamente, a própria Lucy reconhece que a origem de todos os problemas do casal é o seu ímpeto pela fama e independência, deixando explícita a visão de que o melhor que uma mulher pode fazer em prol de sua família é colocar-se em segundo plano, fazer as vontades do marido e contentar-se em ser o que lhe é imposto.

Porém, em uma ação contrária que traz à luz uma das contradições que torna *I Love Lucy* tão desafiadora, Lucy, ao final do episódio, despeja uma jarra de água gelada sobre Ricky enquanto ele dorme. Ela afirma que o que ele fez foi errado e não teve graça, por isso estava se vingando. Em um primeiro momento, parece que Lucy retoma totalmente o controle de sua condição, disposta a novamente fazer o necessário para alcançar seus objetivos. Todavia, em nenhum momento a personagem afirma isso, nem mostra rever seu arrependimento por ter tentado aprender uma nova coreografia. Assim, o que poderia ser uma oportunidade de

ainda mais lucidez, que aumentasse seu empenho, termina como apenas uma *gag* visual que termina em beijos e um abraço apaixonado entre o casal.

Esse, que parece ser o maior paradoxo dentro da série (entre a mulher que busca por independência e que, ao mesmo tempo, se coloca novamente no confinamento doméstico), pode ser entendido como a ansiedade pós-guerra que, durante o final da década de 1940 e toda a década de 1950, esteve presente na sociedade e, por isso, se refletia também na arte. No campo dramático, essa ansiedade masculina se corporifica na imagem da *femme fatale*, muito comum nos filmes *noir*, uma mulher dominante e em muitos casos responsável pela ruína do personagem principal. Na comédia, o receio de que a mulher pudesse vir a não apenas dividir espaços com homens, mas a dominá-los, aparece através da típica guerra dos sexos. Em *I Love Lucy*, grande parte dos episódios das primeiras três temporadas gira em torno dessa premissa: Lucy, uma mulher não satisfeita com a vida como dona de casa, busca a realização ocupando espaços masculinos e é constantemente puxada de volta para o lar por seu marido, filho e/ou circunstâncias externas. Mas, para além disso, Lucy busca a realização profissional somada ao matrimônio, à maternidade e aos trabalhos domésticos, rejeitando a noção de marginalidade encapsulada pelas *femme fatales*, por exemplo.

Isso pode ser observado ainda mais profundamente em episódios nos quais Lucy não busca um emprego pela fama, mas sim estritamente pelo dinheiro, motivada pelo desânimo que sente ao depender financeiramente de Ricky e ter que justificar seus desejos e pedir por tudo o que gostaria de comprar. Quando Lucy almeja o estrelato, o ego de Ricky se machuca por sentir seu talento ameaçado, e quando ela anseia pela independência financeira, ele se sente ameaçado em sua dominação enquanto provedor da casa, podendo inclusive tornar-se obsoleto em termos de dinheiro.

Em uma sociedade capitalista, dinheiro é sinônimo de liberdade. E se a sociedade não provê os meios para que Lucy encontre um emprego sem experiência e seu marido não permite que ela seja remunerada por seus talentos cômicos, a incansável e determinada personagem busca outros meios de obter a tão sonhada independência financeira, como por exemplo, através do empreendedorismo.

No segundo e no décimo-terceiro episódios da terceira temporada (*The Girls Go Into Business* e *The Million Dollar Idea*, respectivamente), Lucy e Ethel se

aventuram em diferentes negócios. No primeiro, tentam comprar uma loja de vestidos, mas percebem que todo o lucro da loja é fruto de compras delas mesmas; no segundo, Lucy decide vender seu famoso molho de salada na televisão e acaba recebendo muitos pedidos, no entanto, entre o preço da publicidade, dos ingredientes, dos recipientes e do frete, seu lucro é nulo. Nos dois casos, ao final do episódio, as mulheres declaram falência devido a problemas relativos à administração dos negócios, e não a seus talentos – todos amam o molho de Lucy, por exemplo. Somado a isso, Ricky mais uma vez não apoia as tentativas de sua esposa, pelo contrário, desdenha das habilidades e da capacidade dela sendo irônico e em nenhum momento se propõe a ajudá-la.

São episódios que, embora cômicos, demonstram a dificuldade enfrentada pelas mulheres em uma sociedade pós-guerra ansiosa em relação às capacidades femininas. Enquanto Lucy e Ethel não conseguem um emprego, não dispõem dos subsídios necessários para conduzir um empreendimento e não recebem colaboração de seus maridos para desenvolver talentos e habilidades que possam ser utilizados no mercado de trabalho, Fred e Ricky conseguem mantê-las presas à domesticidade, dependentes deles e da mesada que recebem, sempre devendo satisfações e obediência sem qualquer contestação.

3.1.3 A mulher ideal

Embora o tema majoritário em *I Love Lucy* seja o conflito entre o lar/doméstico e o trabalho/mundo externos, não podemos ignorar a noção de Lucy enquanto mulher (e não apenas esposa e trabalhadora): como ela escolhe se colocar no mundo, suas relações interpessoais de amizade, relações com seu corpo, sua sexualidade, e até mesmo com o feminismo e os direitos das mulheres.

A amizade entre Lucy e Ethel foi única na televisão durante muito tempo, como aponta Schaffer (2009):

O tipo de camaradagem feminina que existia entre Ethel e Lucy era relativamente rara na televisão aberta. Não foi até o final dos anos 1970 e início dos anos 1980 que tais grupos femininos começaram a se proliferar, sem dúvidas devido, em parte, à segunda onda do movimento feminista e seu impacto na sociedade e na cultura dos Estados Unidos. Além disso, relativamente poucos [dessas duplas ou grupos] eram baseados na comédia física que requeria que suas personagens femininas se libertassem

de suas vaidades em busca de uma risada⁸³ (Shaffer, 2009, p. 65, tradução nossa).

Raros são os momentos em que Lucy e Ethel brigam e, quando isso acontece, é devido a motivos mesquinhos que são facilmente resolvidos, como por exemplo a disputa pela presidência da Liga das Belas Artes das Tardes de Quarta-Feira (décimo-nono episódio da segunda temporada, *The Club Election*). Destaca-se, assim, a representação de uma amizade feminina que não se baseia em competições, pelo contrário, Ethel está sempre disposta a ajudar Lucy com seus planos, inclusive em detrimento de seu próprio casamento, principalmente nos episódios que lidam com a guerra dos sexos como base. Mesmo que nunca explicitamente discutido durante os episódios, a ligação entre as duas acaba por representar a união feminina contra as estruturas que as oprimiam, o que era revigorante no cenário americano da década de 1950 pré segunda onda feminista.

A apresentação pessoal e o modo de se portar das mulheres também é central em algumas narrativas. No segundo episódio da primeira temporada (*Be a Pal*), Lucy se vê chateada pois Ricky não demonstra mais interesse nela, sempre a ignorando. Quando Ethel ouve as reclamações da amiga, sugere que Lucy leia o livro *How to Keep the Honeymoon from Ending* (como evitar que a lua de mel acabe, em tradução livre). Logo no início, o autor sugere que a culpa dos problemas maritais é exclusivamente da esposa, uma vez que é comum que as mulheres deixem de cuidar da aparência, fazendo com que os maridos naturalmente percam o interesse. Sentindo-se culpada por servir o café da manhã sem maquiagem, de pijama e com os cabelos ainda não devidamente arrumados, Lucy decide seguir o conselho do livro e, na manhã seguinte, se veste e se apresenta elegantemente à mesa (figura 23) – mas Ricky continua a ignorá-la, não presta atenção no que ela diz (ela pede o divórcio, brincando, ao que ele responde “que legal”). Todo o humor da cena provém da desatenção de Ricky, como no exemplo anterior ou quando Lucy atea fogo em seu jornal.

⁸³ The unique kind of female camaraderie that existed between Ethel and Lucy was relatively rare on early network television. Not until the late 1970s and early 1980s did such female teams begin to proliferate, no doubt in part due to the impact of the second wave of the women's movement and its impact on U.S. society and culture. Further, relatively few were based on physical comedy that required its female characters to shed their vanity in pursuit of a laugh.

Figura 23 - Lucy é ignorada por Ricky



Fonte: *I Love Lucy* (*Be A Pal*, temporada 1, episódio 2, 1951, CBS)

Frustrada, Lucy segue lendo o livro. A segunda dica é o sistema “*Be a Pal*” (seja uma colega), no qual a mulher deve buscar participar dos interesses de seu marido. Determinada, Lucy participa de um jogo de poker entre Ricky e seus amigos, mesmo não sabendo como jogar – e acaba vencendo. Evidentemente, a tática falha novamente. Seguindo com o livro, Lucy descobre que, quando está participando de qualquer competição, não deve em hipótese alguma se sair melhor do que seu marido.

A terceira e última dica do autor é a de que a esposa se torne mãe, afirmando que “a maioria dos homens se casam com mulheres que os lembram de suas mães, de suas infâncias felizes. Então, seja a mãe de seu marido, o trate como um bebê”. Assim, Lucy decide fazer com que Ricky se sinta em Cuba ao lado de sua mãe dançarina. Ela decora todo o apartamento, se fantasia de Carmen Miranda e performa a marchinha de carnaval “*Mamãe Eu Quero*”⁸⁴. Ao final, mais uma vez

⁸⁴ Uma crítica extensiva desta cena pode ser realizada sob a luz de estudos de raça e colonialidade, uma vez que elementos latinos diversos (a canção brasileira, um sombrero mexicano, etc) se

Ricky não se impressiona com a apresentação de Lucy e reforça que a ama como ela é, justamente por ela ser autêntica e diferente.

No terceiro episódio da primeira temporada (*The Diet*), novamente a aparência feminina é colocada em questão, neste caso, mais especificamente o seu peso. Durante um jantar, Lucy descobre que ganhou dez quilos desde seu casamento e fica desolada imaginando que, agora, não poderá mais seguir seu sonho de fazer parte do *showbusiness*. Ricky a assegura de que ela está linda e ele continua a amá-la da mesma maneira como quando se casaram, mas também a impede de participar de seu novo show devido ao seu novo peso. Na figura 24, podemos observar Lucy ao lado das outras dançarinas que concorrem ao papel, em um plano que explicita a comparação entre os corpos.

Figura 24 - Lucy em meio a outras mulheres em uma audição



Fonte: *I Love Lucy* (*The Diet*, temporada 1, episódio 3, 1951, CBS)

Mesmo assim, Lucy participa da audição, mentindo sobre o tamanho que veste – e acaba rasgando o figurino. Desesperada, ela se compromete a emagrecer os dez quilos novamente dentro de uma semana, desde que Ricky garanta que, dessa maneira, o papel será dela. Assim, Lucy faz uma dieta extremamente restrita, corre dentro de casa e tenta pular corda – como é marca da série, mais um vez o

misturam em uma amálgama exposta pela série como representativa de Cuba, resultando em uma representação estereotipada e confusa.

humor surge através da comédia física de Lucille Ball. Por fim, ela compra uma mini sauna e passa o dia inteiro dentro dela. Quando finalmente chega o dia da apresentação, Lucy está enfraquecida e debilitada, apesar de agora conseguir fazer com que o figurino a sirva. Mesmo assim, o número apresentado pelo casal é um sucesso e Lucy termina satisfeita, sentindo que todo o sacrifício valeu a pena.

Por fim, a maior representação da mulher ideal surge no décimo-quinto episódio da terceira temporada (*The Charm School*), no qual após serem ignoradas durante um jantar em detrimento de outros homens e de uma mulher elegante, Lucy e Ethel decidem ir até uma escola de etiqueta. Lá, recebem nota três (de dez), numa espécie de escala de feminilidade e elegância. Ao fim do treinamento, as duas surgem irreconhecíveis e surpreendem seus maridos (figura 25). Mais um vez, no entanto, Ricky e Fred reafirmam seu amor por suas respectivas esposas e pedem para que elas voltem a ser como eram anteriormente.

Figura 25 - Lucy e Ethel após suas transformações

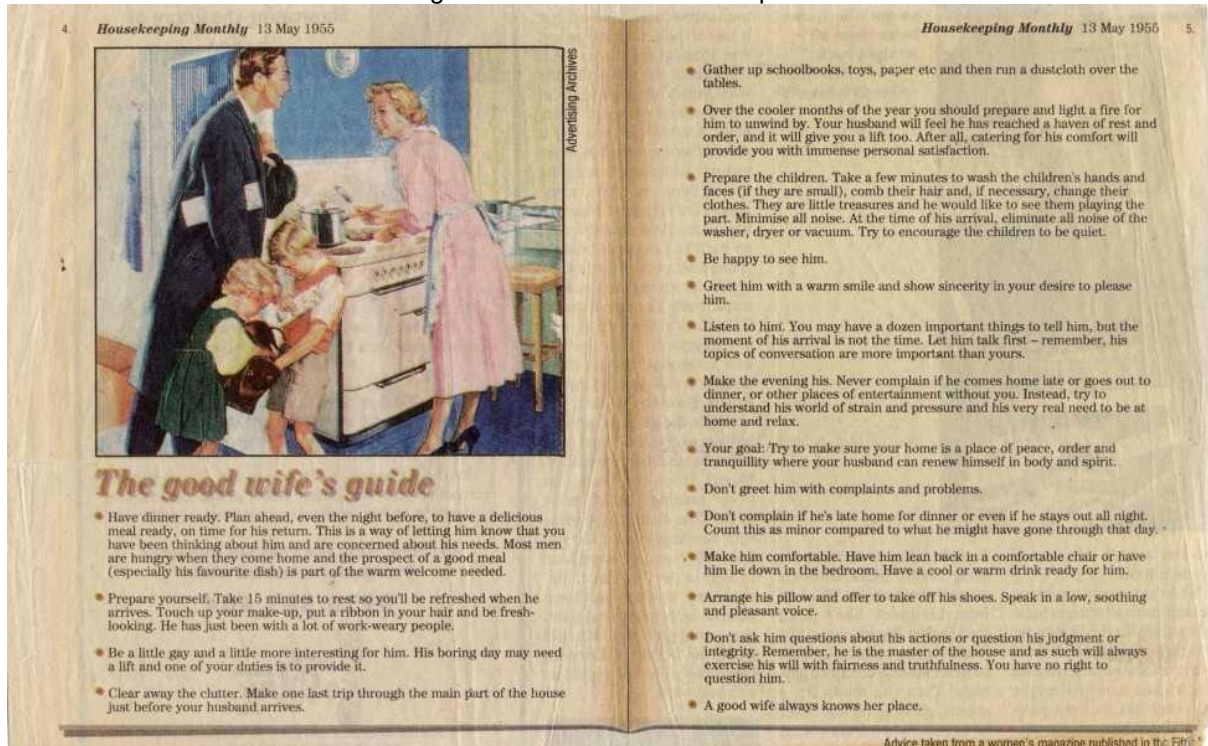


Fonte: *I Love Lucy* (*The Charm School*, temporada 3, episódio 15, 1954, CBS)

A noção da mulher ideal vem sendo perpetuada pela mídia voltada a mulheres há muitas décadas. Nos anos 1950, eram comuns matérias de revistas como a da figura 25, nas quais podemos encontrar o “guia da boa esposa”. Entre as sugestões, a revista aconselha que a mulher esteja sempre feliz em ver o marido, sempre sorridente e, ao mesmo tempo, seja sempre sincera; que nunca reclame

caso ele se atrase ou passe a noite fora; fale baixo e com uma voz agradável, que arrume seu travesseiro e tire seus sapatos, mantendo-o o mais confortável possível; que nunca o questione, pois a mulher não possui o direito de fazê-lo, uma vez que ele é o homem da casa.

Figura 26 - O Guia da Boa Esposa



Fonte: Revista *Housekeeping Monthly*, edição de maio de 1955.

Enquanto essas dicas podem parecer ultrapassadas hoje, é fato que muitas revistas continuam a disseminar o mesmo discurso em sua essência: as decisões acerca das ações femininas devem ser pautadas de acordo com as necessidades e gostos masculinos.

Figura 27 - Chamadas em capas da revista Nova



Fonte: Matérias 1 e 2: Edição de fevereiro de 1998 (ano 26, nº02) da revista Nova; Matéria 3: Edição de setembro de 1999 (ano 27, nº09) da revista Nova; Matéria 4: Edição de setembro de 2003 (ano 31, nº09).

Na figura 27, podemos observar quatro exemplos retirados de capas da revista Nova. O discurso, apesar de atualizado (agora falando explicitamente sobre sexo, por exemplo), continua tendo a mesma base: o que uma mulher deve fazer para conquistar e/ou deixar um homem feliz? Nos dois exemplos seguintes (figura 27), a revista culpabiliza a mulher por erros masculinos. No último, contribui com o conceito da rivalidade feminina afirmando que a mulher que “arranjou um namorado” pode ser, de alguma maneira, superior às outras que permaneceram solteiras.

É especialmente preocupante se notarmos que esse tipo de abordagem é feito desde a adolescência. Na figura 28, temos uma chamada da revista Capricho (junho de 1999), cujo público alvo são meninas adolescentes:

Figura 28 - Chamada na capa da revista Capricho



Fonte: Capa da revista Capricho, edição de junho de 1999

Em uma análise semiótica comparativa entre capas da *Capricho* da década de 1970 e dos anos 2000, a pesquisadora Raquel Gurgel conclui:

(...) [a] *Capricho* aconselha sua leitora a demonstrar ser aquilo que os rapazes esperam que ela seja — quer isso seja verdade, quer não — e esconder aquilo que desagrada. Portanto, a categoria semântica básica em ambos os casos é “aparência vs essência”, sendo a aparência o polo positivo, uma vez que é por meio dela que o sucesso da conquista se efetiva. (GURGEL, 2010, p. 97).

Assim, a representação de Lucy em busca de se tornar a mulher ideal sob os moldes de outras pessoas (livros, guias, revistas, escolas de etiqueta ou seu marido) é um sintoma de uma sociedade que incorporou o mito da mulher/dona-de-casa/esposa perfeita sob uma ótica essencialmente masculina e, enquanto as características dessa mulher variam de acordo com a época, ainda são determinadas por homens – seja nos Estados Unidos ou no Brasil.

É importante notar, todavia, que tanto no episódio *Be a Pal* quanto em *The Charm School*, essas noções padronizadas de beleza e comportamento são ironizadas pela série o tempo todo: quando Lucy se veste luxuosamente para o café da manhã, grande parte da graça surge do exagero e da discrepância entre o cenário e o figurino da personagem; quando Lucy e Ethel aparecem repaginadas após aprenderem como se vestir e se portar como manda a etiqueta, mais uma vez, o riso é derivado da dissonância entre as personalidades que conhecemos e a visualidade apresentada. Dessa forma, a série satiriza essa espécie de manual, uma vez que a conclusão – corroborada pelos maridos – é de que eles não funcionam, não apresentam uma fórmula mágica para a “mulher perfeita”, e que o ideal é ser autêntica.

Por outro lado, durante o episódio *The Diet*, enquanto inicialmente o riso provém da reação exagerada de Lucy sobre ter engordado – todos os presentes afirmam que também ganharam peso desde que se casaram e estão todos felizes e satisfeitos, assegurando que Lucy não tem nada com o que se preocupar -, em um segundo momento, durante as audições no clube, as preocupações de Lucy se tornam válidas e o riso, agora num movimento inverso, surge sempre em situações que ridicularizam o corpo de Lucy (como quando ela é colocada ao lado de mulheres mais jovens e mais magras ou quando veste o figurino e o rasga). Nessa situação, a pressão do corpo “perfeito” não pode ser resolvida dentro do microcosmo do lar

(como eram os casos dos episódios anteriores), uma vez que se trata de um padrão social e culturalmente imposto por estruturas que não podem ser facilmente mudadas por nenhuma das personagens. Quando Lucy sacrifica sua saúde para emagrecer dez quilos em uma semana e, ao final, atinge seu objetivo, mesmo que completamente fragilizada física e mentalmente, o conjunto de seu sorriso com os aplausos da plateia contraria toda a ironia exposta no primeiro ato do episódio, em que o alvo das risadas era uma reação lida como exagerada, mas, que, na realidade, se provou verdadeira.

A sexualidade era um tema tabu para a televisão da década de 1950 e, por isso, o maior indício de intimidade entre Lucy e Ricky acontece no décimo-segundo episódio da primeira temporada (*The Adagio*), em que o casal se beija e abraça antes de dormir, ainda que sob cobertores separados (figura 29).

Figura 29 - Lucy e Ricky se beijam na cama



Fonte: *I Love Lucy* (*The Adagio*, temporada 1, episódio 12, 1951, CBS)

Nem mesmo a gravidez de Lucy foi uma história bem recebida pela emissora. Quando Lucille Ball engravidou de seu segundo filho e quis incorporar o momento na série, os produtores foram contra. Após muita discussão, um acordo foi feito: a narrativa poderia aparecer na série desde que a palavra “grávida” ou “gravidez” nunca fosse utilizada. É irônico que a transformação do casal em mãe e pai, um status tão almejado e que os tornaria de fato a imagem de uma família nuclear ideal

americana dos anos 1950 foi tão combatida. Isso se deve, novamente, à busca de um distanciamento de qualquer vestígio de sexualidade (mesmo que entre um homem e uma mulher casados, se ela está grávida é porque o ato sexual aconteceu).

Durante os sete episódios em que Lucy está grávida (entre o décimo e o décimo-sexto episódios da segunda temporada), diversos eufemismos são usados para se referir à sua gravidez, como “condição” ou “estar esperando”. O mesmo ocorre com a personagem visualmente, e ela é filmada muitas vezes sentada atrás de mesas ou com roupas folgadas que disfarçam sua barriga (figura 30). Em alguns episódios durante esse período, a gravidez não é mencionada nem mesmo com eufemismos e pode facilmente passar despercebida por aquelas pessoas que não acompanham a série cronologicamente.

Figura 30 - Lucy, grávida, com um figurino amplo disfarçando sua barriga



Fonte: *I Love Lucy* (*Ricky Has Labour Pains*, temporada 2, episódio 14, 1953, CBS)

Para surpresa dos produtores, o episódio em que Lucy conta para Ricky que está grávida (décimo primeiro da segunda temporada, *Lucy Is Enceinte*) e o em que dá à luz (décimo-sexto da segunda temporada, *Lucy Goes to the Hospital*) foram dois dos mais assistidos e aclamados da série, mostrando que a sociedade estava

pronta para que discussões mais profundas sobre a gravidez e a maternidade fossem discutidas, ao menos na ficção.

Elas [as histórias de gravidez] são necessariamente sobre como a sociedade contextualiza os eventos femininos, como homens recebem e reagem a bebês e como a cultura fala sobre as responsabilidades de homens e mulheres em relação aos bebês⁸⁵ (KUTULAS, 1998, p.15, tradução nossa).

Dessa forma, o simples fato de Lucille Ball e Desi Arnaz terem conseguido trazer o tema à televisão, mesmo que sob muitas restrições, foi revolucionário no sentido de que abriu caminho para que novas histórias e discussões tivessem a oportunidade de surgir com mais facilidade no futuro.

São cinco episódios entre o anúncio da gravidez e o nascimento de Little Ricky e, desses, dois não tratam diretamente da condição de Lucy (*Lucy Hires an English Tutor* e *Lucy Becomes a Sculptress*), um é sobre a transição de Lucy para a maternidade e sua “última” apresentação no clube de Ricky (*Lucy's Swan Song*), e os outros dois são histórias basicamente iguais, apenas com os personagens trocando de posição. No primeiro (*Pregnant Women are Unpredictable*), Lucy se sente rejeitada pois todos só dão atenção ao bebê. Já em *Ricky Has Labour Pains*, Ricky desenvolve sintomas de gravidez que, na realidade, são psicossomáticos e surgem porque Lucy não tem mais tempo de dar atenção a ele como antes. Em todos os casos, há um cuidado muito grande, tanto narrativa quanto visualmente, de não explicitar demais a gravidez ou como ela pôde ocorrer, como nas cenas que têm o quarto do casal como cenário e mostram camas separadas, distanciando qualquer evidência de sexualidade (figura 31).

⁸⁵ Trecho original: They are necessarily about how society contextualizes women's events, how men receive and react to babies and how the culture talks about men's and women's responsibilities vis-à-vis babies.

Figura 31 - Ricky recebe o médico e Lucy recebe cuidados de Ricky



Fonte: *I Love Lucy* (*Ricky Has Labour Pains*, temporada 2, episódio 14, 1953, CBS)

Mesmo no episódio do nascimento de Little Ricky, todo o foco é em Rick e a comicidade vem da sua inabilidade em lidar com a situação: enquanto Lucy está calma, ele age de maneira nervosa enquanto derruba objetos e precisa de uma cadeira de rodas para chegar ao hospital. Lá, Lucy se despede no elevador e não acompanhamos nada relacionado ao parto, apenas o nervosismo misturado com felicidade de Ricky, ou seja, mesmo sendo uma narrativa cuja protagonista inegável seria Lucy, a mãe, o foco é forçosamente desviado para Ricky, fazendo com que a experiência do parto se torne mais palatável para o público da época.

No quarto episódio da terceira temporada (*Equal Rights*), Lucy faz com que Ricky, Ethel e Fred esperem que suas unhas sequem antes de sair para jantar. No meio tempo, ela constantemente interrompe Ricky com correções e detalhes sobre a história que ele tentava contar e impõe com naturalidade o restaurante ao qual devem ir, ignorando a vontade de Ricky. Nesse momento, Ricky se irrita e se impõe sobre Lucy, dando diversas ordens, como não escolher o restaurante, não o interromper e ser pontual – a cada ponto, ela se retrai mais e responde com “sim, senhor”. Ele finaliza com: “Nesta casa, vamos fazer como se faz em Cuba, onde o homem é o mestre e a mulher obedece”, ao que Lucy responde com “si, señor” (figura 32).

Figura 32 - Ricky repreende Lucy



Fonte: *I Love Lucy (Equal Rights, temporada 3, episódio 4, 1953, CBS)*

Aqui, temos uma Lucy encolhida, diante de um Ricky que tenta colocá-la no lugar que ele acredita que ela deva estar: submissa, de cabeça baixa, respondendo apenas “sim, senhor” a todas as suas demandas. A linguagem corporal de ambos e a *mise-em-scene* evidenciam isso ao, primeiro, colocar Ricky se inclinando em direção à Lucy enquanto ela recua, assustada com a asserção de poder do marido e, em seguida, o deixando em primeiro plano enquanto Lucy caminha vagarosamente e cabisbaixa enquanto obedece as ordens de buscar seu casaco no quarto. Durante toda a cena, há dois momentos de risadas: o primeiro quando Lucy o responde em espanhol e o segundo enquanto ele mantém um ar de superioridade achando que foi bem sucedido em conter Lucy. O riso é contínuo e denuncia a estupidez de Ricky, uma vez que, após três temporadas, o público conhece Lucy o suficiente para saber que ela não vai aceitar ser tratada daquela maneira calada. As risadas não têm tempo de cessar antes que ela, como esperado, se dê conta da situação e se rebele, soltando um estridente “ah, é?”, enquanto afirma que é uma mulher e tem seus direitos. Em um plano um pouco mais próximo (figura 33), os papéis se invertem (inclusive espacialmente).

Figura 33 - Lucy repreende Ricky



Fonte: *I Love Lucy (Equal Rights, temporada 3, episódio 4, 1953, CBS)*

O diálogo segue:

<p>Ricky: I'm not arguing about women's rights. I am the first one to agree that women should have all the rights they want, as long as they stay in their place.</p>	<p>Ricky: Não estou discutindo os direitos das mulheres. Sou o primeiro a concordar que as mulheres devem ter todos os direitos que quiserem, desde que fiquem no seu lugar.</p>
<p>[Risadas]</p>	<p>[Risadas]</p>
<p>Fred: That's Right.</p>	<p>Fred: Isso mesmo.</p>
<p>Ethel: Oh, you're just as bad as he is, Fred. You men tell us that we have equal rights, but you certainly don't give us a chance to act like it.</p>	<p>Ethel: Ah, você é tão ruim quanto ele, Fred. Vocês homens nos dizem que temos direitos iguais, mas vocês certamente não nos dão uma chance de agir assim.</p>
<p>Fred: What do you want? You got the vote, you wear pants, you drive buses, you wrestle, you go every place you please except the steam room at the YMCA.</p>	<p>Fred: O que você quer? Vocês podem votar, usam calças, dirigem ônibus, lutam, vocês vão a qualquer lugar que queiram exceto a sauna do YMCA.</p>
<p>[Risadas]</p>	<p>[Risadas]</p>
<p>Lucy: That is the truth, equal rights means just what it says: equal rights</p>	<p>Lucy: Essa é a verdade, direitos iguais significam exatamente isso: direitos iguais.</p>
<p>Ricky: Well, that's a good explanation.</p>	<p>Ricky: Nossa, que bela explicação.</p>
<p>Ethel: Oh, you know what she means...</p>	<p>Ethel: Ah, você sabe o que ela quis dizer...</p>
<p>Lucy: Yes, we wanna be treated that way. From now on everything is equal. We wanna be treated exactly as if we were men.</p>	<p>Lucy: Sim, nós queremos ser tratadas assim. De agora em diante, tudo é igual. Nós queremos ser tratadas exatamente como se fossemos homens.</p>
<p>[Risadas enquanto Ricky e Fred se olham confusos]</p>	<p>[Risadas enquanto Ricky e Fred se olham</p>
<p>Ricky: Well, this calls for a little conferece.</p>	

<p>Pardon me, mister [enquanto pede licença a Lucy e se reúne com Fred e os dois conversam de maneira inaudível]. Okay, from now on you have equal rights. We will treat you exactly as if you were men. Is it a deal?</p> <p>Lucy: It's a deal.</p> <p>Fred: [para Ethel]: What about you, Mack?</p> <p>Ethel: It's a deal.</p> <p>[Risadas enquanto os quatro apertam as mãos]</p>	<p>confusos]</p> <p>Ricky: Bem, precisamos deliberar. Com licença, senhor [enquanto pede licença a Lucy e se reúne com Fred e os dois conversam de maneira inaudível]. Ok, de agora em diante vocês têm direitos iguais. Nós as trataremos exatamente como se fossem homens. De acordo?</p> <p>Lucy: De acordo.</p> <p>Fred: [para Ethel]: E você, Mack?</p> <p>Ethel: De acordo.</p> <p>[Risadas enquanto os quatro apertam as mãos]</p>
---	---

Nesta cena, fica evidente o sentimento de desprezo que os homens nutriam em relação à igualdade, em um primeiro momento ironizando a busca feminina por direitos e, em seguida, aceitando tratá-las como iguais com a única intenção de ensiná-las uma lição. Além disso, a própria deliberação acerca dos direitos das mulheres é uma contradição: são os homens quem se reúnem para decidir o destino delas, sem que Lucy e Ethel possam sequer ouvir a discussão ou argumentar.

Tudo o que vem a seguir são cenas em que Ricky e Fred retiram o que enxergam como “direitos” de suas esposas: não as ajudam a vestir seus casacos, não seguram a porta para que passem primeiro ou as cadeiras para que sentem, não as deixam fazer o pedido para o garçom antes, não recolhem suas bolsas do chão ou as oferecem um cigarro.

Figura 34 - Fred e Ricky se barbeiam no restaurante



Fonte: *I Love Lucy (Equal Rights, temporada 3, episódio 4, 1953, CBS)*

Ao fim do jantar, Lucy e Ethel decidem checar suas maquiagens, ainda à mesa. Então, os homens julgam que o equivalente seria Fred usar creme de barbear e uma navalha e Ricky ligar um barbeador elétrico (figura 33). Essa comparação além de esdrúxula, nada tem a ver com gênero, uma vez que confunde o simples ato de checar um pequeno espelho de bolso com higiene pessoal – os homens poderiam, também, se olhar no espelho sem que houvesse algum problema, enquanto não seria aceitável que as mulheres os imitassem e começassem a se depilar em pleno restaurante, por exemplo.

No entanto, é quando chega a conta que a situação realmente piora. Até então, tudo o que Ricky e Fred fizeram havia sido deixar o cavalheirismo de lado, em cenários com os quais Lucy e Ethel poderiam lidar com facilidade ou, no máximo, com um leve desconforto buscando soluções alternativas que não comprometessem os resultados. Quando o garçom chega com a conta, os homens pagam apenas as suas partes em nome da “independência feminina”, ironia esta que é recebida com grandes risadas do público. O grande problema desta linha de raciocínio está em propor uma igualdade sem prover os meios necessários para que ela seja, de fato, possível. Como poderia ser uma medida efetiva fazer com que as mulheres paguem por suas despesas se os maridos não permitem que elas trabalhem de forma

remunerada e/ou o mercado de trabalho não esteja preparado ou disposto a aceitá-las e dar-lhes oportunidades?

Durante todo o episódio, os homens tratam o problema da desigualdade como se o nivelamento de direitos fosse prejudicial às mulheres e uma tarefa a menos para os homens, que não precisariam mais ser cavalheiros ou pagar pelos gastos de suas esposas. Em nenhum momento as questões que realmente importam em relação ao tema são levantadas: a emancipação feminina através do poder de escolha, o acesso ao mercado de trabalho e à educação, a divisão do trabalho doméstico, etc. Dessa forma, os personagens - e a série - acabam por confundir direitos com meras gentilezas, tratando de um assunto sério de maneira superficial e discutindo a desigualdade em um microcosmo que ignora toda a estrutura que impede que, por exemplo, mulheres tenham condições de pagar por seu próprio jantar.

Lavando a louça, Lucy tem uma ideia: em vez de se conformar com a situação e aceitar seu destino enquanto mulher submissa ao marido, decide se vingar e tentar ensinar uma lição a Ricky e Fred. Ao fim do episódio, após muitos desencontros e confusões, os dois são presos pela polícia e Ricky tenta, desastradamente, explicar toda a sequência caótica de eventos que os levou até ali:

É tudo uma brincadeira, essas são nossas esposas. Bem, veja, elas queriam direitos iguais, então nós dissemos “vamos lhes dar direitos iguais, de agora em diante vamos tratar vocês como se fossem homens”. Então nós viemos aqui nesse restaurante e pedimos contas separadas, para o garçom, sabe, eu conto toda a história para ele, e aí o garçom vem e nos entrega as contas separadas e elas não têm dinheiro para pagar! Eu tinha combinado com o cara, então ele diz a elas “tudo bem, vocês precisam lavar a louça”, para ensinar uma lição a elas, nós as deixamos vir aqui e lavar a louça, aí elas nos ligam em casa só para nos assustar e dizem que tem um par de bandidos aqui com armas as prendendo, então eu e ele, nós viemos aqui que nem dois idiotas para salvá-las e nós percebemos que não tem bandido nenhum aqui, então nós dissemos “tudo bem, não podemos perder essa chance”. Nós colocamos o lenço e o chapéu e tudo, entramos aqui com uma arma, sabe, só para assustá-las e foi só isso que aconteceu, pelo amor de deus!⁸⁶ (*I Love Lucy*, quarto episódio da terceira temporada, 1954, tradução nossa).

⁸⁶ This is all a joke. These are our wives here. Well, you see, they wanted equal rights so we said “fine we’ll give you equal rights, from now on we’ll treat you just like you were men”. So we came down here to this restaurant, we said “give us separate checks”, to the headwaiter, you know, I tell him the whole story, so the headwaiter comes and gives us separate checks. They don’t have any money to pay. I was in cahoots with the guy, so he tells them “alright you have to wash the dishes”. To teach them a story, we let them go here and wash the dishes. Now, they call the house and just to scare us they tell there’s a couple of bandits down here with the guns and they’re holding us up, so he and I we come here like a couple of jerks to save them and we realize there’s no bandits at all in here, so we say

Essa fala, apesar de focar a comédia na fala afobada, com sotaque carregado e repleta de erros gramaticais de Ricky, revela a estrutura de muitos dos episódios da série: tudo começa quando Lucy quer algo que não pode ter, neste caso, direitos iguais aos dos homens. Se torna notório, então, que tudo estava bem e continuaria desta maneira não fosse a rebelião feminina, que é disruptiva e tem um potencial de tragédia (raramente atingido, mas sempre iminente, como a prisão de Ricky e Fred e até o risco de morte em alguns episódios). Além disso, as atitudes de Lucy são entendidas como combativas e impulsivas, nunca a levando a lugar algum – pelo contrário, ao final do episódio ela sempre retorna ao ponto de partida. Portanto, podemos realizar a leitura de que a vida de Lucy e Ricky seria muito mais tranquila se ela apenas se contentasse com a vida de dona de casa e não almejasse nada mais do que isso.

Mais uma vez é possível relacionar essa culpabilização da rebelião feminina com o momento dos Estados Unidos, em relação ao avanço do feminismo. O retorno dos homens ao lar e o avanço da guerra fria impulsionavam o incentivo à família nuclear tradicional, em que os papéis de gênero fossem performados e a ocupação de espaços antes dominados por homens, e naquele contexto, ocupado pelas mulheres fosse enxergado como uma afronta à masculinidade e aos bons costumes.

A guerra dos sexos é uma premissa comum a muitas *sitcoms* e um dos pilares de *I Love Lucy*, e neste episódio ela aparece explicitamente através da busca feminina por igualdade. É notável que ao fim do episódio Lucy e Ethel não são levadas a reconhecer que estavam erradas ou que não precisam do feminismo e de mais direitos, dessa forma marcando uma volta direta à domesticidade compulsória. No entanto, os homens também não admitem seus equívocos e nem assumem que deveriam apoiar suas esposas. Para eles, tudo não passou de um desentendimento. Ainda assim, após todos os desencontros e planos criados pelas duplas, quem termina em uma posição superior são Lucy e Ethel, que acabam por reter todo o poder da situação quando Ricky e Fred são, de fato, presos (figura 35).

“okay we can’t lose this chance”. We put the handkerchiefs, the hat and the stuff, we come in here with a gun and, you know, to scare them. And that was all it is to it, for goodness sake.

Figura 35 - Lucy e Ethel debatem se devem tirar Ricky e Fred da prisão



Fonte: *I Love Lucy (Equal Rights, temporada 3, episódio 4, 1953, CBS)*

Apesar de todas as contradições apresentadas, a série se exime de uma conclusão que aborde o tema diretamente e que aponte para caminhos possíveis (sejam eles mais conservadores ou progressistas), num movimento típico do gênero de criar um arco narrativo no qual, ao final da história, tudo volta a ser como era no início. Para Lucy e Ethel, contudo, essa conclusão aparentemente isenta representa também um retorno ao lar e à submissão e, na realidade, é uma imparcialidade que se aproxima mais da manutenção do patriarcado do que de qualquer ideia em direção à igualdade.

3.2 THE MARY TYLER MOORE SHOW

“Take chances, make mistakes. That’s how you grow. Pain nourishes your courage. You have to fail in order to practice being brave.”⁸⁷

- Mary Tyler Moore

The Mary Tyler Moore Show é uma *sitcom* americana exibida entre setembro de 1970 e março de 1977, contando com 168 episódios de 25 minutos de duração. A história parte de um momento de renovação total na vida da personagem titular

⁸⁷ Tradução nossa: Corra riscos, cometa erros. É assim que você cresce. A dor nutre a sua coragem. Você precisa falhar para que possa praticar ser corajoso.

(Mary Richards, na série), que, após se separar do noivo, se muda para uma cidade diferente sozinha, faz novos amigos e encontra um emprego. A série é um marco na televisão americana, tendo rendido três *spin-offs*, um filme para a TV e dois programas especiais⁸⁸ (todos exibidos pela emissora CBS), e uma continuidade no sucesso de público em reexibições, mesmo décadas depois de ir ao ar originalmente.

A série foi bem-sucedida entre a crítica também, o que ocorre por diversos motivos, como a originalidade da trama e a maneira sofisticada e moderna com que tratava de assuntos pertinentes ao momento em que estava inserida. Após duas décadas de *sitcoms* domésticas, o gênero começa a se reinventar na década de 1970 e *The Mary Tyler Moore Show* foi o primeiro programa a fazer a transição entre o espaço doméstico e profissional com êxito acentuado, inaugurando toda uma tendência que se perpetua ainda hoje, com séries como *The Office* (2005-2013), *30 Rock* (2006 – 2013), *Parks and Recreation* (2009-2015) e *Brooklyn Nine-Nine* (2013-2021), para citar apenas alguns dos exemplos mais famosos. E mesmo não tendo sido a primeira *sitcom* sobre uma mulher e sua carreira, foi a primeira a “afirmar que o trabalho não era apenas um prelúdio ou substituto para o casamento, mas poderia formar o centro de uma vida satisfatória para uma mulher da mesma maneira que presumivelmente poderia para um homem⁸⁹” (DOW, 1996, p. 24, tradução nossa).

A série é um marco também na história de personagens mulheres na televisão. Em entrevista à *Milwaukee Magazine*, a roteirista Susan Silver – que escreveu cinco episódios para *The Mary Tyler Moore Show* entre 1971 e 1973 – fala acerca do tema:

Foi diferente de qualquer outro programa em que trabalhei. Eles tomaram uma decisão consciente de contratar roteiristas mulheres porque queriam que o programa refletisse experiências femininas reais. Quando eu comecei, em 1971, havia cerca de três outras mulheres no ramo, e só. Ao fim do programa, havia muitas, muitas mais (SILVER apud RIOS, 2017, tradução nossa).⁹⁰

⁸⁸ Os *spin-offs* contaram a história de queridos personagens secundários: as *sitcoms* *Rhoda* e *Phyllis*, foram ao ar entre 1974-1978 e 1975-1977, respectivamente; o drama *Lou Grant* foi exibido entre 1977-1982. Em 2000, o filme *Mary and Rhoda* foi produzido. Os especiais foram ao ar em 1991 (*Mary Tyler Moore: The 20th Anniversary*) e 2002 (*The Mary Tyler Moore Reunion*).

⁸⁹ Trecho original: assert that work was not just a prelude to marriage, or a substitute for it, but could form the center of a satisfying life for a woman in the same way that is presumably did for men.

⁹⁰ Trecho original: It was unlike every other show I worked on. They made a conscious decision to hire female writers because they wanted the show to reflect real women’s experiences. When I got my start, in 1971, there were about three other women in the business, period. By the end of the show, there were many, many more.

Silver aponta ainda que não havia uma “pauta feminista” entre as roteiristas, uma vez que as histórias e seus desdobramentos deveriam vir organicamente (MURPHY, 2017). Esse pode ser um dos principais pontos que contribuem para as contradições dentro da série: enquanto há diversos momentos extremamente progressistas e questionadores do status quo, há também bastantes vezes em que o conformismo vence uma vez que Mary se depara com sua impotência diante de algumas situações, em um movimento por parte da narrativa que reforça a manutenção de valores patriarcais. Ainda assim, dos 168 episódios, 46 foram escritos por mulheres (um total de 27,3%), o qual é um número admirável para a época, já que esse não era um cenário comum. Na direção, a porcentagem cai bastante em relação à escrita (4,7% do total, ou 8 episódios).

Toda a premissa da série pode ser encapsulada por sua abertura, constituída por uma montagem de cenas em que Mary aparece em situações cotidianas, na maior parte das vezes sozinha e centralizada no quadro, sempre em movimento, em frente. Seja dirigindo um carro, caminhando pelo parque, fazendo compras ou jogando seu chapéu para o alto no meio de uma rua movimentada (Figura 36), todos os fragmentos da vida de Mary transmitem a mesma sensação: a de uma mulher trilhando seu próprio caminho, independente.

Figura 36 - Abertura de *The Mary Tyler Moore Show* com imagens de Mary em movimento



Fonte: Abertura de *The Mary Tyler Moore Show* (1970, CBS)

As imagens são complementadas por uma canção que diz *“how will you make it on your own?/This world is awfully big, girl, this time you’re all alone”* (como você vai conseguir sozinha?/esse mundo é muito grande, garota, desta vez você está sozinha), para terminar respondendo à questão: *“you might just make it after all”* (Pode ser que você consiga, afinal) – uma alusão ao começo de uma vida nova. A escolha da música é bastante significativa pois explicita através de palavras, toda a essência da série e da personagem, construindo uma síntese muito potente principalmente em se tratando de uma *sitcom* cujos episódios não precisam ser assistidos em ordem – dessa maneira, mesmo um/a novo/a espectador/a consegue compreender com facilidade os aspectos mais importantes para a narrativa. A partir da segunda temporada, a abertura se modifica e inclui cenas interativas com outros personagens (amigas e/ou colegas de trabalho), além da mudança da música tema que deixa de lado o tom de aviso e de questionamento do sucesso de Mary, agora o afirmando: *“you’re gonna make it after all”* (você vai conseguir, afinal). Essa modificação é muito significativa, pois demonstra uma nova visão sobre a personagem. Ela não está sozinha no sentido de solidão – vide as novas cenas em que aparece com todas as pessoas que passa a conviver -, mas sim apenas em uma esfera de sua vida, a amorosa. Ou seja, a partir da segunda temporada, a abertura deixa para trás qualquer resquício que possa levar a uma interpretação de pena e/ou medo em relação a Mary, sua vida e seu futuro – não há qualquer questionamento sobre suas escolhas e seu estilo de vida. Pelo contrário, se faz presente apenas a noção de independência, agora reiterada no conjunto formado pela justaposição da canção, da letra da música e das imagens.

Esse foco na personagem, porém, não deve ser enxergado apenas como independência, pois também reflete a individualização de um sujeito. Em um episódio, Mary chega a afirmar que se sente representando todas as mulheres, sobre as pressões de ser a única mulher em seu ambiente de trabalho. Isso não se aproxima de uma realidade na qual as vivências femininas são perpassadas por diversas questões que se interseccionam. Mary é uma mulher solteira, branca, educada e heterossexual, e em nenhum momento questões raciais ou de classe atravessam sua vida, nem o peso da dupla jornada do trabalho externo somado ao trabalho de casa e cuidados com filhos. Mary, assim, representa uma nova possibilidade para mulheres em toda a sua individualidade, mas não uma regra. Nesse sentido, essa possibilidade fica evidente também nas outras personagens da

série, divididas entre donas de casa (Phyllis, Edie, Marie e Georgette, todas casadas) e as que trabalham fora de casa (Rhoda e Sue Ann, solteiras). Assim, em momento algum os papéis de gênero são questionados a fundo, e “o feminismo se torna uma escolha de estilo de vida, e não de opressão sistêmica ou transformação social”⁹¹ (DOW, 1996, p. 52 – tradução nossa).

Desta forma, Mary se apresenta como uma face liberal e, de certa maneira, conservadora dentro do movimento feminista, gerando questionamentos por parte do pensamento feminista radical acerca dos papéis de gênero. Em relação a isso, Dow aponta que

Nesse processo, o desafio feminista colocado por Mary Richards é contido e tornado menos ameaçador para o público que tem medos palpáveis sobre o que a libertação feminina pode significar. A caracterização repetida de feministas radicais como raivosas, militantes, e agressivas na cobertura de mídia da segunda onda feminista indica os atributos chaves da não-feminilidade, atributos que estão conspicuamente ausentes (ou, quando presentes, duram muito pouco) em Mary Richards (assim como perfis de Gloria Steinem no início dos anos 1970 também faziam questão de explicitar como ela era educada, falava manso e era empática⁹² (DOW, 1996, p.45, tradução nossa).

Assim como na vida real, a ficção de *The Mary Tyler Moore Show* se preocupava em deixar o público confortável, com uma personificação de uma “nova mulher” contida e individualizada, que não questiona a hegemonia patriarcal ou as opressões sistêmicas, mas com doçura e bom-humor conquista acesso ao “mundo dos homens”, dentro do qual segue todas as regras.

1. **Domesticidade: a independência e o casamento como uma possibilidade**

Apesar de não ser o tema principal da série, *The Mary Tyler Moore Show* aborda questões relacionadas ao casamento, à domesticidade e à maternidade. Na maior parte das vezes, essas discussões aparecem tangencialmente à personagem

⁹¹ Trecho original: Feminism becomes a matter of lifestyle choice, not systemic oppression or social transformation.

⁹² Trecho original: In this process, the feminist challenge posed by Mary Richards is contained and made less threatening to the audiences who have palpable fears about what women’s liberation might mean. The repeated characterization of radical feminists as angry, militant, and aggressive in media coverage of the second wave indicates the key attributes of unwomanliness, attributes that are conspicuously absent (or, when present, very short lived) in Mary Richards (just as profiles of Gloria Steinem in the early 1970s also made a point to stress how polite, soft-spoken, and empathic she was).

principal, em episódios cujo foco está nos problemas das personagens secundárias, a quem Mary precisa/se dispõe a ajudar. Não obstante, é comum que hajam questionamentos acerca do status de solteira de Mary, principalmente vindos de personagens mais velhos e/ou mulheres, como a mãe de Rhoda (melhor amiga de Mary, que mora no apartamento de cima). No entanto, esses comentários são rapidamente desconsiderados por Mary, que não parece se ofender ou achar ruim o fato de não estar em um relacionamento sério, uma vez que não faz questão disso.

No primeiro episódio da série, intitulado *Love is All Around*, após Mary se mudar de casa e cidade e conseguir um novo emprego, seu ex-noivo liga e avisa que irá fazer uma visita. Com esse prospecto, Phyllis (amiga de Mary, quem aluga o seu novo apartamento) conversa com Mary:

<p>Phyllis: Well, it's your apartment. Until you're married, anyway.</p> <p>Mary: Uh, well, now look, Phyllis, just because Bill is coming tonight, it doesn't mean we're getting married.</p> <p>Phyllis: I wanna see you married, Mary.</p> <p>Mary: Well, me too.</p> <p>[RISADAS LEVES]</p> <p>Phyllis: Because I'm married.</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Phyllis: And I know how beautiful it can be if you look at it realistically. I mean, realistically. Face the fact that it means a certain amount of sacrificing and unselfishness, denying your own ego... sublimating... accommodating... surrendering...</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Mary: Phyllis?</p> <p>Phyllis: Say it.</p> <p>Mary: You're hurting my hand.</p> <p>[risadas]</p> <p>Phyllis: I'm sorry!</p>	<p>Phyllis: Bom, o apartamento é seu. Até você se casar, pelo menos.</p> <p>Mary: Uh, bem, olha, Phyllis, só porque o Bill vem hoje à noite, não significa que vamos nos casar.</p> <p>Phyllis: Eu quero ver você casada, Mary.</p> <p>Mary: Bom, eu também.</p> <p>[RISADAS LEVES]</p> <p>Phyllis: Porque eu sou casada.</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Phyllis: E eu sei o quão bonito pode ser se você olhar realisticamente. Quer dizer, realisticamente. Encare o fato de que envolve um pouco de sacrifício e altruísmo, negação de seu próprio ego... sublimação... acomodação... rendição...</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Mary: Phyllis?</p> <p>Phyllis: Diga.</p> <p>Mary: Você está machucando minha mão.</p> <p>[risadas]</p> <p>Phyllis: Me desculpe!</p>
---	---

A comicidade da cena se dá justamente através da ironia da tentativa de defesa do matrimônio por parte de Phyllis, enquanto esta não consegue conter seu descontentamento fisicamente (Figura 37). Mesmo antes de sua expressão mudar, já é nítida a contradição entre o que a personagem prega e suas reais convicções, levando em consideração que a primeira risada vem logo após sua primeira razão para que Mary se case: “porque eu sou casada”, numa espécie de grito por ajuda.

Figura 37 - Mary e Phyllis conversam



Fonte: *The Mary Tyler Moore Show* (*Love Is All Around*, temporada 1, episódio 1, 1970, CBS)

Phyllis é a única mulher casada na série (com exceção de personagens secundárias), no entanto, seu marido nunca é visto e seu casamento constantemente passa por provações (problemas financeiros ou de traição), e, desta maneira, ela passa longe de ser um modelo de esposa.

Esta cena, logo no episódio piloto, incorpora muito do que a série trata, mas também reflete debates controversos na sociedade da época. Após o levante da segunda onda feminista, discussões não apenas relativas à equidade ganharam

força, mas também se tornaram presentes alguns questionamentos mais radicais que, deixando de lado a superficialidade da “igualdade” sem que as estruturas de opressão patriarcais sejam abaladas, se pautam nas noções de autonomia feminina em relação ao seu próprio corpo, sua sexualidade e sua vida profissional. Esses temas surgem como provocadores de desestabilizações também mais profundas, no sentido que o objetivo é gerar a tensão de instituições estabelecidas socialmente, mudando concepções já formadas em relação aos papéis de gênero na sociedade, à maternidade, ao mercado de trabalho, às relações de poder entre os gêneros e a instituições como a do casamento.

Quando Bill (o ex-noivo) chega ao apartamento levando rosas, Mary parece dividida. Eles se abraçam, mas logo discutem sobre a demora de Bill em querer se casar – afinal, eles já namoraram por dois anos. Mary percebe que o relacionamento não vai a lugar nenhum – as rosas, na verdade foram roubadas de um paciente no hospital, Bill tem dificuldades em dizer que a ama e muito mais dificuldade em de fato oficializar o relacionamento. Na despedida, ele diz a ela que “se cuide”, ao que prontamente Mary responde “eu acho que acabei de fazer isso”.

Nesta cena, o casamento representa uma parte da vida que Mary não está disposta a viver pela metade, sem o devido comprometimento de ambas as partes. Porém, embora seja uma cena relativamente triste, ela não marca a derrocada da personagem, pelo contrário: sua rejeição ao matrimônio (a este matrimônio especificamente, pelo menos) representa o começo de uma nova fase, na qual outras esferas de sua vida serão priorizadas, com a ênfase no discurso de que não há nada de errado com essa escolha e de que isso não a tornará infeliz ou incompleta. Toda a comicidade fica por conta de Mr. Grant, chefe de Mary, que está bêbado em segundo plano – uma cena que será discutida no tópico 3.2.2.

Durante a série, Mary recusa mais dois pedidos de casamento (*The Courtship of Mary's Father's Daughter* – décimo-quinto episódio da terceira temporada – e *Son of But Serisouly Folks* – sétimo episódio da quarta temporada). Em ambos os casos, ex-namorados de Mary se reaproximam dela e decidem fazer o pedido. Ao longo dos dois episódios, a personagem não demonstra nenhum interesse, nem em reatar os namoros, muito menos em se casar com algum dos dois homens. A série constantemente coloca a opção do matrimônio em frente à personagem, sem ela sequer buscar ativamente por isso, e em todas as vezes, Mary rejeita essa

possibilidade, sempre reiterando a pauta feminista de que o casamento não precisa ser o principal e/ou único objetivo na vida de uma mulher.

É importante frisar, contudo, que essa condição se atribui apenas à personagem de Mary e não à série em geral, uma vez que Rhoda constantemente fala sobre como quer se casar. A variedade de vontades por parte das várias personagens mulheres é justamente o que permite que a discussão ganhe profundidade, o que reverbera os anseios do movimento da segunda onda feminista em relação à liberdade de escolha feminina diante de caminhos diversos. São debatidos diversos temas ligados ao casamento dentro dos vários relacionamentos retratados: o rebaixamento do matrimônio a segundo plano, a vontade de se casar, o medo do casamento, a separação, as dificuldades, a traição, a terapia, o divórcio, o arrependimento, entre outros.

Mary nunca teve filhos ou cita sua vontade de tê-los ou não, durante a série. A maternidade, no entanto, é tratada por outras personagens – principalmente Phyllis, que cria sua filha, Bess, de maneira bastante progressista (não a tratando como criança, mas sim como um ser humano cujas vontades e emoções são levadas em conta), e do relacionamento entre mãe e filha de Mary e Rhoda com suas respectivas mães.

Um ponto bastante interessante de se notar é que mesmo sendo uma série dos anos 1970, muitos são os momentos em que discussões importantes são deixadas apenas para as mulheres. Sobre isso, Virginia Woolf discorre em seu ensaio reflexivo *Um Quarto Só Seu*, se referindo à literatura:

Mas como teria sido mais interessante [a peça *Life's Adventure*, de Mary Charmichael] se a relação entre as duas mulheres fosse mais complexa. Todas as relações entre mulheres, pensei lembrando rapidamente a magnífica galeria de mulheres fictícias, são simples demais. São tantas coisas que ficam de fora, sem ser tratadas. E tentei lembrar algum caso, entre as leituras que fiz, em que duas mulheres apareçam como amigas. Há uma tentativa em *Diana of the crossways* [Diana da encruzilhada, de George Meredith]. Elas são confidentes, claro, em Racine e nas tragédias gregas. De vez em quando são mães e filhas. Mas são quase sempre mostradas em sua relação com os homens. Foi estranho pensar que todas as grandes mulheres da literatura eram vistas, até a época de Jane Austen, não só pelo outro sexo, mas apenas em relação com o outro sexo. E esta é uma parte muito pequena da vida delas (WOOLF, 2018, p. 113).

Se ainda hoje não é raro um filme que não passe no Teste Bechdel⁹³, *The Mary Tyler Moore Show* já passava sem dificuldades meio século atrás. Não são

⁹³ O Teste Bechdel, seguindo a linha de pensamento de Virgínia Woolf, propõe que uma obra passe por três estágios: 1) que tenha pelo menos duas personagens mulheres com nome; 2) que elas

raras as cenas como a da Figura 38, em que vemos mulheres discorrendo, discordando e se ajudando em assuntos pertinentes às suas vidas – do trabalho, passando pela vida pessoal e chegando aos mais insignificantes detalhes.

Figura 38 - Mary, Phyllis, Bess, Ida e Rhoda conversam



Fonte: *The Mary Tyler Moore Show* (*A Girl's Best Mother is not her Friend*, temporada 2, episódio 5, 1971, CBS)

Nesta cena em específico, do quinto episódio da segunda temporada (*A Girl's Best Mother is not her Friend*), por exemplo, vemos cinco mulheres em torno de uma mesa discutindo seus relacionamentos – e não relacionamentos com homens, mas com amigas, colegas e mães. Cenas que são tão comuns na vida real e fazem parte do cotidiano de inúmeras pessoas, mas são raras no audiovisual.

Nesses casos, não só as cenas são mais naturais, como transmitem mais verdade ao não necessariamente incluírem o ponto de vista masculino, muitas vezes distorcido, que contribui para a perpetuação e naturalização de estereótipos.

O assunto da maternidade vem à tona com mais força no décimo-segundo episódio da quinta temporada (intitulado *A Son for Murray*), mesmo que sem tocar

conversem entre si; e 3) que a conversa seja sobre qualquer coisa que não um homem. Não cabe aqui entrar nos méritos e na validade do teste, que não mede obra alguma qualitativamente, mas o poder de avaliação quantitativa, ou ao menos levantamento de dados, acerca da presença feminina na mídia pode ser proveitoso.

diretamente nos porquês de Mary não ser mãe. O personagem Murray (colega de trabalho de Mary) apresenta sua vontade de ter um filho homem, já que tem duas filhas meninas. O único problema é que sua esposa não quer, afirmando que o mundo já tem pessoas demais, além de ambos terem combinado à época de seu casamento de ter apenas dois filhos. Após muitos questionamentos vindos de seu chefe, Lou, e outro colega de trabalho, Ted, acerca de sua virilidade e da necessidade inerente de um homem de querer passar seus genes a outro homem, Murray recebe algumas sugestões. Lou sugere que o casal converse, que ele a leve para jantar e exponha suas vontades. Ted, estereotipicamente o “homem babaca”, afirma “e se isso não funcionar, é só discretamente colocar alguma coisa na bebida dela”. A fala, sugerindo o estupro, é seguida de risadas. Ao fim do episódio, a “piada” é retomada e, novamente, motivo de risos. Em outro momento do episódio, o mesmo personagem responde ao argumento de que o corpo é da mulher com a seguinte frase: “o que não significa que você não possa emprestá-lo por um tempo”. Novamente, risadas. Aqui, a autonomia sobre o próprio corpo da mulher é colocada em cheque, além do tratamento desta como objeto e vetor do trabalho reprodutor, visto como obrigatório.

Acerca dessas narrativas, chama a atenção o ambiente onde foram feitos: cenas completamente compostas por personagens homens, coisa rara dentro de *The Mary Tyler Moore Show*. Esse fator é importante pois denota a naturalidade e maior frequência com que tais falas machistas são empregadas quando não há mulheres presentes. Em se tratando de audiovisual, vale lembrar que, segundo as análises de Laura Mulvey⁹⁴, tanto o olhar da câmera quanto o dos espectadores são essencialmente masculinos, assim excluindo qualquer participação feminina. Dessa forma, não há pudor nenhum em expor opiniões, ainda que sob a forma de piada vinda de um personagem que é frequentemente tratado como burro e superficial – o riso, aqui, não é direcionado às qualidades ruins de Ted e nem visa ridicularizá-lo por sua posição, mas sim está relacionado à “irreverência” do personagem em dar sugestões esdrúxulas, o que as torna naturalizadas quando deveriam ser repudiadas. Em contraste, há momentos da série em que personagens homens apresentam falas machistas muito mais leves, porém, dada a presença de uma

⁹⁴ Laura Mulvey é uma crítica e teórica feminista de cinema, cujo trabalho mais famoso - o ensaio *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) - foi responsável por introduzir conceitos e discussões importantes até hoje, como o *male gaze* (olhar masculino), a escopofilia no cinema e a representação feminina.

mulher – geralmente a própria Mary -, são repreendidos e não há a intervenção da claque, tornando o momento mais reflexivo e questionador. Vale lembrar que *The Mary Tyler Moore Show* foi uma sitcom gravada ao vivo, com plateia, e, portanto, a claque em sua maioria é real (em oposição a uma risada gravada e editada posteriormente), o que reforça a hipótese de que a não presença de uma mulher em cena deixa o público mais confortável para rir sem pudor de piadas envolvendo estupro. Para o público em casa, a risada atua como um direcionador do discurso, apontando para onde está a graça.

No mesmo episódio, por exemplo, quando a discussão passa a incluir Mary, os pontos de vista machistas são rapidamente retrucados por ela assertivamente, não deixando espaço para que risadas tomem conta da situação. Mary afirma que uma mulher não precisa ter filhos caso não seja de sua vontade, para o que Lou sugere ser direito do homem ter um filho se ele assim desejar; ela, ironicamente, retoma controle não só do discurso da cena, mas é também quem dá forma ao humor – agora, mais sutil e irônico -, ao responder “em nome de todas as mulheres, gostaria de dizer que todas adoraríamos estar presentes quando ele [o homem] tiver [um filho]”. Com a introdução da personagem em cena, toda a dinâmica do discurso perpetuado através do humor é invertida. As risadas agora se dirigem ao comentário irônico de Mary e da feição derrotada dos homens, e não mais à condição da mulher tratada como objeto.

É essencial que neste momento sejam explicitadas as condições em que esta pesquisa é realizada: no Brasil do século XXI, por uma mulher – um contexto que é bastante diferente do qual a série foi originalmente exibida. No entanto, é assustador perceber como esse tipo de piada que deprecia e objetifica a mulher e faz graça de situações de violência ainda são extremamente comuns, tanto na cultura (séries, filmes, *podcasts*, *youtube*, redes sociais) quanto na sociedade em geral. É inapropriado que piadas assim tenham tido espaço em uma série, em termos, progressista. É mais problemático ainda que a cultura do estupro tenha sobrevivido há tantas décadas e esteja presente de forma tão expansiva ainda hoje. Por isso, é de suma importância que chamemos atenção a todas essas formas de violência, dado que produtos culturais ajudam a manter uma hegemonia patriarcal e a naturalizar esse tipo de comportamento abusivo, tratado como engraçado na ficção, o que, por sua vez, faz com que seja naturalizado também na vida real.

Se Mary termina a série solteira e sem a perspectiva de matrimônio (nem materialmente, nem em planos não concretos), cabe a Lou, Ted e Murray (chefe e colegas de trabalho de Mary, respectivamente) imaginarem como seria a vida dela casada. No vigésimo-primeiro episódio da sétima e última temporada (*Mary's Three Husbands*), os três se juntam no escritório pós expediente para beber e se perguntar: como uma mulher ótima como Mary nunca se casou? Pergunta que com certeza passa pela cabeça de vários dos espectadores da série, que esperavam um final convencional que evidentemente não viria. A partir desse momento, cada um dos três imagina como a vida seria caso Mary tivesse se casado com eles.

O primeiro a contar sua versão é Murray. Nesse cenário, os dois são jovens e Mary é a esposa “perfeita” aos olhos dele. Grávida, ela ainda acumula três empregos para sustentar a casa e o sonho de Murray de ser escritor (figura 39). Aqui, a independência de Mary é exacerbada a ponto de ela dar à luz sozinha para não o incomodar – o que ela faz com um sorriso no rosto.

Figura 39 - Fantasia de Murray em que Mary está grávida



Fonte: *The Mary Tyler Moore Show* (*Mary's Three Husbands*, temporada 7, episódio 21, 1977, CBS)

Ted é o segundo a compartilhar sua imaginação. Nela, os dois são recém-casados e, durante a lua-de-mel, Mary é uma mulher insegura, apaixonada e sexualmente disponível (figura 40), que o cobre de elogios.

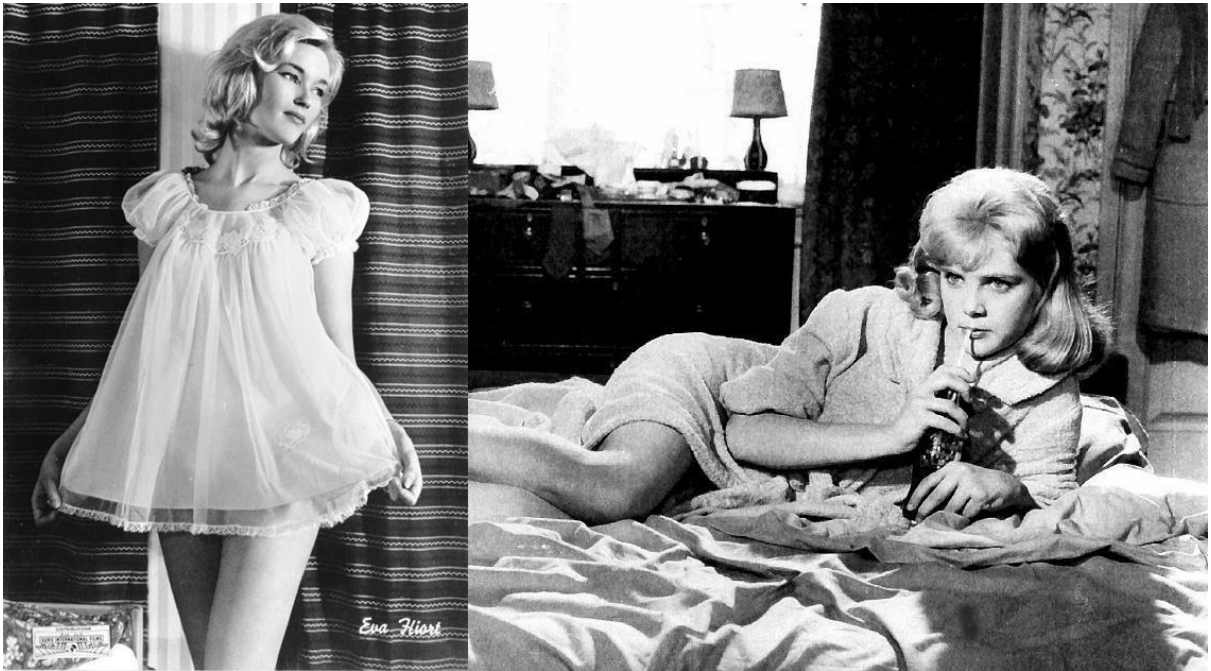
Figura 40 - Fantasia de Ted, em que Mary é sua esposa



Fonte: *The Mary Tyler Moore Show* (*Mary's Three Husbands*, temporada 7, episódio 21, 1977, CBS)

Mary aparece em um baby-doll curtíssimo, numa pose e figurino que remetem diretamente ao imaginário coletivo do que era considerado sexy. A dicotomia reproduzida aqui entre a inocência e a sensualidade é uma constante em diversos produtos midiáticos, desde revistas (tanto voltadas para o público feminino quanto para o masculino – aquela com o intuito de fomentar uma visualidade entre mulheres e esta com o objetivo de puro prazer visual), até ensaios fotográficos (como o da atriz italiana Eva Hirt, na figura 41) e, evidentemente, chegando ao audiovisual, como no filme *Lolita* (1962) de Stanley Kubrick (imagem 41).

Figura 41 – Atriz Eva Hirt vestindo um babydoll e frame do filme *Lolita*



Fonte: Pinterest <<https://www.pinterest.com/pin/297378381618649855/>>, acesso em 12/12/2021;
Lolita, 1962, dir. Stanley Kubrick.

No último cenário, compartilhado por Lou, os dois têm cerca de 90 anos e estão no escritório prestes a comemorar seu aniversário de 50 anos de casamento. Ambos são imensamente felizes, com exceção de que o casamento nunca foi consumado, pois Lou a via como uma filha, depois uma irmã e, por último, como sua mãe. Por fim, Mary o seduz em uma cena extremamente cômica – ela solta o cabelo, tira os olhos e o encara com a boca semiaberta e os olhos semicerrados, como as grandes estrelas da velha Hollywood, o que se torna risível sob toda a maquiagem (figura 42) - e o problema é resolvido.

Figura 42 - Fantasia de Murray, em que Mary, já idosa, tenta seduzí-lo



Fonte: *The Mary Tyler Moore Show* (*Mary's Three Husbands*, temporada 7, episódio 21, 1977, CBS)

Aqui, a sensualidade surge de maneira cômica, mas ainda resgatando imagens de uma sensualidade feminina enraizada no imaginário social, novamente reproduzindo e reverberando mitos sedimentados pelo cinema, como a persona de Marilyn Monroe (figura 43).

Figura 43 - Marilyn Monroe



Fonte: Getty Images via Harper's Bazaar

Os devaneios são interrompidos por Mary, que chega de um primeiro encontro. Através das fantasias de cada um, se evidenciam os desejos deles: uma mulher que apoie sua carreira incondicionalmente, em detrimento de si mesma, no caso de Murray; alguém que realize todos seus desejos carnaais, no caso de Ted; e uma pessoa que se dedique a abdicar de uma parte da sua vida em nome da longevidade do casamento, no caso de Lou, que já havia se divorciado anteriormente. Mas, além disso, fica evidente também como a mulher que Mary é transborda todas essas expectativas, não cabendo nelas. Nesse sentido, apesar de ser um episódio com uma premissa bastante contestável – três colegas de trabalho homens comprometidos se reúnem para fantasiar sobre uma vida com Mary -, ele serve muito bem para responder à pergunta inicial: por que Mary ainda não se casou? Durante toda a série, ela se manteve fiel a si mesma, seus objetivos e vontades e, assim, representando toda uma nova geração de mulheres formadas pela segunda onda feminista, não pretende se diminuir e/ou se privar de nada em nome de um relacionamento. Em uma reunião do ensino médio (sétimo episódio da segunda temporada, *Didn't You Used to be... Wait... Don't tell me*), uma ex-colega pergunta se seu sobrenome ainda é Richards, de maneira pejorativa, ao que Mary responde sem hesitar: o nome ainda é Mary também, mais uma vez reiterando sua completude não só enquanto mulher, mas como ser-humano.

Mary, portanto, trata o casamento como uma possibilidade e não um objetivo. Enquanto a personagem não nega que gostaria de se casar, esse desejo não é prioritário em sua vida, não a impele a se sacrificar e não domina a sua vida. Pelo contrário, Mary não busca o casamento ativamente, sendo uma representação saudável, neste sentido, de uma mulher que se sente completa solteira e sem filhos.

2. Entre a mãe, a esposa, a filha e a mulher trabalhadora: concessões e conquistas

The Mary Tyler Moore Show ganhou notoriedade nos anos 1970 e faz sucesso até hoje por diversos motivos, um deles é a forma como as relações de trabalho e o ambiente de um escritório são retratados ao longo dos episódios, tudo isso com uma mulher como protagonista. Dada a premissa do programa, é natural que esse seja o foco de diversos *plots* ao longo da série. O trabalho aparece sob diferentes enfoques e relativo a vários personagens, contudo, o objetivo deste

subcapítulo é entender como Mary se insere no mercado, como é tratada, enquanto mulher, por seus colegas, e como lida com as dificuldades que encontra ao longo do caminho, intimamente relacionadas ao seu gênero.

É importante ressaltar, no entanto, que apesar de ter mudado a dinâmica dominante das *sitcoms* do espaço doméstico para o local de trabalho, o primeiro é replicado no segundo, numa estrutura que mantém todos os valores patriarcais ainda em exercício e oferece ao/à espectador/a a segurança de uma “família”, mesmo que em um ambiente diferente. Mary, enquanto a única mulher nesse espaço, ocupa o lugar tanto da esposa quanto da mãe: ela engloba todas as características dessas personagens dentro das narrativas e entre as interações com os colegas de trabalho. É ela quem faz o café, quem cuida da comida, quem nutre o ambiente, resolve os problemas interpessoais (não necessariamente ligados ao trabalho) e aconselha todos. Ela é cuidadosa, carinhosa, resolve conflitos bobos e é submissa.

Além da mãe e da esposa, Mary muitas vezes representa a filha em relação a seu chefe, Lou Grant. É ele quem ela busca para receber conselhos sobre sua vida pessoal, quem ela não consegue chamar pelo primeiro nome, quem a protege e quem a ensina “lições de vida” (toda vez que Mary se recusa a obedecê-lo, é humilhada ao final do episódio ou todos os seus planos dão errado, fazendo com que ela reestabeleça a relação de submissão em relação a ele, pedindo desculpas). Dessa maneira, segundo Dow (1996), a série apenas replica a dinâmica doméstica em um novo lugar, sem questionar as implicações de gênero que isso causa:

É claro, o que o feminismo liberal não leva em conta é que, mesmo quando uma mulher faz um trabalho “de homem”, ela não deixa de ser uma mulher, e as expectativas do papel de gênero que são parte da vida de todas as mulheres, em diferentes graus, não desaparecem⁹⁵ (DOW, 1996, p. 39, tradução nossa).

Assim, Dow (1996) aponta que um grande problema da série é tratar o acesso das mulheres ao ambiente de trabalho como seu maior obstáculo, como se a partir daquele ponto, todos fossem iguais – três dos momentos marcantes relativos a isso aparecem justamente em cenas de entrevista de emprego, antes da contratação em

⁹⁵ Trecho original: Of course, what liberal feminism does not account for is that, even when a woman fills a “man’s” job, she does not cease to be a woman, and the gender role expectations that are a part of every woman’s life, to varying degrees, do not disappear.

si. Deste modo, a série acaba por limitar as críticas passíveis para desafiar esse modelo.

O primeiro episódio da série funciona muito bem ao expor a dinâmica que se perpetuaria ao decorrer da série. Em busca de um emprego, Mary vai até a emissora WJM para fazer uma entrevista. Chegando lá, se encontra com Lou Grant, seu potencial chefe, em uma cena que se desenrola da seguinte maneira:

<p>Mary: Do you have any idea when Mr. Grant will be back?</p> <p>Grant: I'm Mr. Grant.</p> <p>Mary: You're back!</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Grant: Look, miss, I was just about to have a drink and I wouldn't mind some company. Want one?</p> <p>Mary: Oh, no, thank you.</p> <p>Grant: Cause I wouldn't mind some company.</p> <p>Mary: Well, alright, I'll have a Brandy Alexander.</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Grant: How about some coffee?</p> <p>Mary: That'd be fine. Uh, has the job been filled?</p> <p>Grant: Yeah.</p> <p>Mary: Oh.</p> <p>Grant: But there is another job.</p> <p>Mary: Oh?</p> <p>Grant: I figured I'd hire a man for it.</p> <p>Mary: Oh.</p> <p>Grant: But we can talk about it.</p> <p>Mary: Well, sure.</p>	<p>Mary: Você tem alguma ideia de quando Sr. Grant volta?</p> <p>Grant: Eu sou o Sr. Grant.</p> <p>Mary: Você voltou!</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Grant: Olha, senhorita, eu estava prestes a tomar um drink e não diria não a uma companhia. Aceita?</p> <p>Mary: Ah, não, obrigada.</p> <p>Grant: Eu não diria não a uma companhia.</p> <p>Mary: Bom, tudo bem, eu vou querer um Brandy Alexander.</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Grant: Que tal um café?</p> <p>Mary: Ótimo. Uh, a vaga foi preenchida?</p> <p>Grant: Sim.</p> <p>Mary: Oh.</p> <p>Grant: Mas tem uma outra vaga.</p> <p>Mary: Oh?</p> <p>Grant: Eu pensei em contratar um homem para ela.</p> <p>Mary: Oh.</p> <p>Grant: Mas podemos conversar.</p> <p>Mary: Bem, claro.</p>
---	--

A entrevista começa já colocando o gênero de Mary em pauta, sob uma luz negativa: Grant gostaria de contratar um homem para o emprego em questão, sem

nenhum motivo aparente. Além disso, as relações de poder já se mostram presentes quando ele insiste para que ela aceite uma bebida, uma vez que ela, na posição de entrevistada, não poderia ousar recusar o convite.

<p>Grant: Hey, you live in my favorite neighborhood!</p> <p>Mary: Really? I just moved in. Is it that nice?</p> <p>Grant: Nice? Some of the best saloons in town are over there.</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Grant: How old are you?</p> <p>Mary: Thirty.</p> <p>Grant: No hedging. No “how old do I look?”</p> <p>Mary: Why hedge?... How old do I look?</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Grant: Thirty. What religion are you?</p> <p>Mary: Uh, Mr. Grant, I don’t quite know how to say this, but you’re not allowed to ask that when someone’s applying for a job. It’s against the law.</p> <p>Grant: You wanna call a cop?</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Mary: No.</p> <p>Grant: Good. Would you think I was violating your civil rights if I asked if you’re married?</p> <p>Mary: Presbyterian.</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Mary: I decided I would answer your religion question.</p> <p>Grant: Yeah. Divorced?</p> <p>Mary: No.</p> <p>Grant: Never married?</p> <p>Mary: No.</p>	<p>Grant: Ei, você mora no meu bairro favorito!</p> <p>Mary: Mesmo? Eu acabei de me mudar. É bom mesmo?</p> <p>Grant: Bom? Alguns dos melhores bares da cidade estão lá!</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Grant: Quantos anos você tem?</p> <p>Mary: Trinta.</p> <p>Grant: Sem rodeios. Nenhum “quantos anos você me dá?”</p> <p>Mary: Rodeios pra quê?... quantos anos o Sr. me dá?</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Grant: Trinta. Qual a sua religião?</p> <p>Mary: Uh, Sr. Grant, eu não sei como dizer isso, mas o Sr. Não pode perguntar isso em uma entrevista de emprego. É contra a lei.</p> <p>Grant: Quer chamar a polícia?</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Mary: Não.</p> <p>Grant: Bom. Você acharia que estou violando seus direitos civis se perguntasse se é casada?</p> <p>Mary: Presbiteriana.</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Mary: Eu decidi responder à pergunta da religião.</p> <p>Grant: Divorciada?</p> <p>Mary: Não.</p> <p>Grant: Nunca casada?</p>
--	---

<p>Grant: Why?</p> <p>Mary: Why?</p> <p>Grant: Hm. You type?</p> <p>Mary: Mr. Grant, there's no simple answer to that question.</p> <p>Grant: Yes, there is. How about: "No, I can't type" or "yes, I can".</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Mary: There's no simple answer to why a person isn't married.</p> <p>Grant: How many reasons can there be?</p> <p>Mary: Sixty-five.</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Grant: But is it permitted? My typing question.</p> <p>Mary: Yes.</p> <p>Grant: Look, miss, will you try answering the questions as I ask them?</p> <p>Mary: Yes, Mr. Grant, I will, but it does seem that you've been asking a lot of very personal questions that don't have a thing to do with my qualifications for this job.</p> <p>Grant: You know what? You got spunk.</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Mary: Well, yes.</p> <p>Grant: I HATE spunk.</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Grant: Tell you what, we'll try you out for a couple of weeks, see if it works out. If I don't like you, I'll fire you.</p> <p>Mary: Right, right.</p> <p>Grant: You don't like me, I'll fire you.</p> <p>Mary: Yes, yes, that certainly seem fair. Uh, what's the job?</p> <p>Grant: The job is that of associate producer.</p>	<p>Mary: Não.</p> <p>Grant: Por quê?</p> <p>Mary: Por quê?</p> <p>Grant: Hm. Você datilografa?</p> <p>Mary: Sr. Grant, não tem uma resposta simples para isso.</p> <p>Grant: Sim, tem. Que tal "Não datilografo" ou "Sim, datilografo".</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Mary: Não tem resposta simples sobre por que uma pessoa não é casada.</p> <p>Grant: Quantas razões podem haver?</p> <p>Mary: Sessenta e cinco.</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Grant: Mas é permitida? Minha pergunta sobre datilografia?</p> <p>Mary: Sim.</p> <p>GRANT: Olha, senhorita, você poderia responder as perguntas na ordem certa?</p> <p>Mary: Sim, Sr. Grant, eu posso, mas parece que o Sr. Faz muitas perguntas pessoais que não tem nada a ver com as minhas qualificações para o emprego.</p> <p>Grant: Quer saber? Você é Valente.</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Mary: Bem, sim.</p> <p>Grant: Eu ODEIO Valentia.</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Grant: Seguinte, vamos fazer um teste por algumas semanas, ver se dá certo. E se eu não gostar de você, a demito.</p> <p>Mary: Certo, certo.</p> <p>GRANT: Se você não gostar de mim, eu a demito.</p>
---	--

<p>Mary: Associate...?</p> <p>Grant: Is something wrong?</p> <p>Mary: No, no, no, I like it. Associate producer?!</p> <p>Grant: The job pays ten dollars less a week than the secretarial job.</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Mary: That will be fine.</p> <p>Grant: If you can get by on fifteen less a week, we'll make you a producer.</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Mary: No, no, I think all I can afford is associate producer.</p> <p>Grant: You can start tomorrow.</p> <p>Mary: Oh, that's just wonderful. [...] So I'll see you tomorrow.</p>	<p>Mary: Sim, sim, parece justo. Qual o emprego?</p> <p>Grant: O emprego é de produtora associada.</p> <p>Mary: Produtora...?</p> <p>Grant: Algo de errado?</p> <p>Mary: Não, não, não, eu gostei. Produtora associada?!</p> <p>Grant: Paga dez dólares a menos que o emprego de secretária.</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Mary: Tudo bem.</p> <p>Grant: Se você aceitar 15 a menos, a torno uma produtora.</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Mary: Não, não, só posso arcar com produtora associada.</p> <p>Grant: Você pode começar amanhã.</p> <p>Mary: Ah, ótimo" [...] Até amanhã!</p>
---	--

No decorrer da entrevista, o tom invasivo com que Grant se dirige à Mary é naturalizado, enquanto ela se sente desconfortável com as perguntas pessoais.

É notável a mudança de postura por parte dos personagens ao longo da cena. Mary começa a entrevista em uma posição de submissão, sentada, enquanto Grant se levanta e se curva sobre a mesa numa demonstração de poder e hierarquia. No entanto, ao se incomodar com as perguntas, Mary assume o controle da situação e se levanta também, no mínimo se colocando como igual, demandando respeito (Figura 44).

Figura 44 – Sr. Grant entrevista Mary para um emprego



Fonte: *The Mary Tyler Moore Show* (*Love Is All Around*, temporada 1, episódio 1, 1970, CBS)

Se por um lado o emprego da *mise-en-scène* parece defender Mary, o uso do humor na cena se configura na direção oposta. Quando Grant ironiza o incômodo de Mary acerca das perguntas e a questiona se ela gostaria de chamar a polícia, as risadas que seguem são relativas justamente a essa indiferença dele frente à impotência de Mary diante da situação. Em outro momento, o riso vem após Grant afirmar que Mary é valente e ele odeia valentia. Novamente, a piada está na quebra de expectativa do público em relação à percepção de Grant sobre Mary e como ele se sente em relação a ela e suas atitudes que não correspondem ao estereótipo da mulher conformada e submissa, em um movimento que auxilia no desmerecimento da indignação inicial – e válida – da personagem. Em nenhum momento a piada é construída a partir de um julgamento do entrevistador, e todos os outros momentos de humor vêm de jogos de diálogo (como quando Mary responde às perguntas fora de ordem em face ao desconforto). Esta cena, portanto, retrata efetivamente uma das facetas do que é ser mulher no mercado de trabalho: as relações de poder em ação e a submissão misturada com resistência.

O fato de Mary ser uma mulher vem à tona em diversos momentos durante a série, mas como Bonnie J Dow nota:

Que Mary e os outros reconheçam que seu gênero faz diferença é significativo; no entanto, que Mary aceite essa situação com bom humor, e seja agradecida pelo emprego é igualmente significativo. Esse tipo de situação se tornará uma das marcas registradas de Mary: ela é uma mulher sofisticada o suficiente para reconhecer o machismo quando o vê, mas não é necessariamente assertiva o suficiente para fazer qualquer coisa sobre isso (DOW, 1996, p. 31, tradução nossa)⁹⁶.

Mary é constantemente ignorada, principalmente no início enquanto ainda não construiu laços com seus colegas, como por exemplo na figura 45. Enquanto ela percebe e se incomoda com isso, também é agradecida pela oportunidade e não faz nada de realmente efetivo quanto ao problema, que é recorrente dado o fato de que é a única mulher entre tantos homens (Figura 46).

Figura 45 - Mary é ignorada pelo Sr. Grant



Fonte: *The Mary Tyler Moore Show* (*Love Is All Around*, temporada 1, episódio 1, 1970, CBS)

⁹⁶ Trecho original: That Mary and others recognize that her gender does make a difference is meaningful; however, that Mary accepts this situation with good humor, and is grateful for the job, is equally meaningful. This kind of situation will become one of Mary's trademarks: she is a woman sophisticated enough to recognize sexism when she sees it, but she is not necessarily assertive enough to do anything about it.

Figura 46 - Mary é a única mulher no escritório



Fonte: *The Mary Tyler Moore Show* (*Love Is All Around*, temporada 1, episódio 1, 1970, CBS)

Ainda no episódio piloto, Grant visita o apartamento de Mary completamente bêbado e a elogia fisicamente. Na figura 47, podemos observar como ele olha em direção ao quadril de Mary, enquanto ela se decepciona, acreditando apenas ter sido contratada por ser bonita e que Grant está ali para cobrar favores sexuais. Enquanto não é esta a situação – ele está, na verdade, com saudades da esposa -, toda a comicidade anterior a essa revelação é retribuída com gargalhadas do público, que aceita a visita de um novo chefe, bêbado, à noite, sem motivo aparente, ao apartamento de sua nova contratada, com todas as implicações que as dinâmicas de poder da situação implicam. Sob um ponto de vista narrativo dentro de uma *sitcom*, é nítido que Grant está ali apenas para servir de alívio cômico durante a sequência em que Mary e seu ex-noivo discutem a relação, já que esse seria um momento sério e sem piadas. No entanto, toda a construção da presença dele em cena se dá de maneira grosseira, ignorando diversas problemáticas relevantes, como o abuso de poder.

Figura 47 - Sr. Grant olha para o corpo de Mary de maneira inapropriada



Fonte: *The Mary Tyler Moore Show* (*Love Is All Around*, temporada 1, episódio 1, 1970, CBS)

No décimo-sexto episódio da segunda temporada (intitulado *Feeb*), a dinâmica se repete: em uma série de entrevistas para a posição de secretária, Mary confronta Grant acerca de seus critérios de escolha, afirmando que ele apenas havia escolhido a mais bonita. Novamente, temos a questão da desigualdade trazida momentos antes da contratação, tratando o problema maior como sendo o acesso, e não a permanência da mulher no ambiente de trabalho. Ainda na mesma cena, Grant observa Mary inapropriadamente enquanto ela sai da sala, da mesma maneira que havia feito na sala do apartamento dela na primeira temporada. A diferença aqui está tanto no ambiente quanto na reação de Mary. Se no piloto ela se mostra desapontada e conformada, aqui ela o repreende através de um olhar de desaprovação (figura 48) Ainda que o *raccord* de olhar entre os personagens seja seguido de uma risada, dando aprovação à reação de Mary, o próprio olhar dela é extremamente curto e dura menos de dois segundos em cena, enquanto os dois planos anteriores são mais longos e acabam por chamar mais atenção, num movimento que privilegia o assédio e não o olhar da vítima. Além disso, a cena e a discussão acabam aí: Mary, desconfortável e brava, apenas lança um olhar a Grant e segue com seu trabalho, sem nunca tocar no assunto novamente. A narrativa

também não se preocupa em recriminar as ações de Grant e nem oferecer uma visão mais aprofundada e questionadora.

Figura 48 - Sr. Grant olha de maneira imprópria para o corpo de Mary durante a entrevista



Fonte: *The Mary Tyler Moore Show* (Feeb, temporada 2, episódio 16, 1972, CBS)

O momento mais marcante em relação a Mary e seu trabalho está no primeiro episódio da terceira temporada (*The Good Time News*), quando Mary está

organizando alguns documentos e se depara com a folha de pagamento do antigo produtor que, no mesmo cargo, recebia um salário mais alto. Chocada com a descoberta, ela vai até o escritório de Grant para confrontá-lo (figura 49).

Figura 49 - Mary observa documentos e confronta Sr. Grant



Fonte: *The Mary Tyler Moore Show* (*The Good Time News*, temporada 3, episódio 1, 1972, CBS)

<p>Grant: Yeah. Find anything interesting?</p> <p>Mary: Uh, yes, yes. Mr. Grant, I, uh... Look, I'm, I'm gonna try not to, uh... I was, I was just sitting at my desk, and, uh, I, I don't know how I could work here for...</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Grant: You now, I really feel confident about that meeting with Stoneman today. We had a pretty good year, got a list of awards here that we won. Okay, the Mickey Mouse award, but he doesn't know that. Alright, the ratings haven't been so -</p> <p>Mary: I don't believe this.</p> <p>Grant: What?</p> <p>Mary: I'm upset. And you're just ignoring it.</p> <p>Grant: Well, I figured it was just one of those woman-things.</p> <p>[RISADAS]</p>	<p>Grant: Encontrou algo de interessante?</p> <p>Mary: Uh, sim, sim, Sr. Grant, eu, uh... Eu vou tentar não... uh, eu estava, eu estava sentada na minha mesa e, uh, eu... eu não sei como poderia trabalhar aqui por...</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Grant: Sabe, eu realmente me sinto confiante sobre a reunião com o Stoneman hoje. Nós tivemos um ótimo ano, uma lista de prêmios que ganhamos. Ok, o prêmio Mickey Mouse, mas ele não sabe disso. A audiência não tem sido tão -</p> <p>Mary: Eu não acredito nisso.</p> <p>Grant: O quê?</p> <p>Mary: Eu estou chateada. E você está só ignorando.</p> <p>Grant: Bem, eu pensei que fosse uma daquelas coisas de mulher.</p> <p>[RISADAS]</p>
--	--

Notavelmente inconformada, Mary mal consegue formar uma frase coerente, situação que já é alvo das primeiras risadas (figura 50). Seus gestos e sua expressão verbal demonstram sua agitação, mesmo assim, ela segue sendo invisibilizada por Grant, que prontamente muda de assunto e a ignora. Após ela chamar a atenção dele, uma nova piada machista surge “pensei que fosse uma daquelas coisas de mulher”. Historicamente, as mulheres foram enxergadas como instáveis e histéricas (a palavra histeria vem do grego “hystéra”, que significa útero, uma disfunção atribuída especificamente a mulheres), e aqui Mary é alvo de uma piada comum e empregada até hoje, na qual seus sentimentos são desmerecidos sob o argumento de que ela está apenas “descontrolada”, ou hormonalmente instável. Essa é uma alegação sem fundamento, que contribui para que preocupações válidas sejam apagadas e as mulheres sejam diminuídas.

Figura 50 - Mary inconformada no escritório do Sr. Grant



Fonte: *The Mary Tyler Moore Show* (*The Good Time News*, temporada 3, episódio 1, 1972, CBS)

Em diversos momentos da série em que assuntos sérios são interrompidos por uma piada, há um momento de descontração em que os personagens ao menos dão um sorriso, reconhecem o humor e só então seguem em frente com o diálogo, mantendo o clima leve. É bastante revelador que nesta situação em específico, Mary não só não aceita o comentário com alegria, como o confronta:

Mary: No, Mr. Grant, it's not one of those	Mary: Não, Sr. Grant, não é uma daquelas
---	---

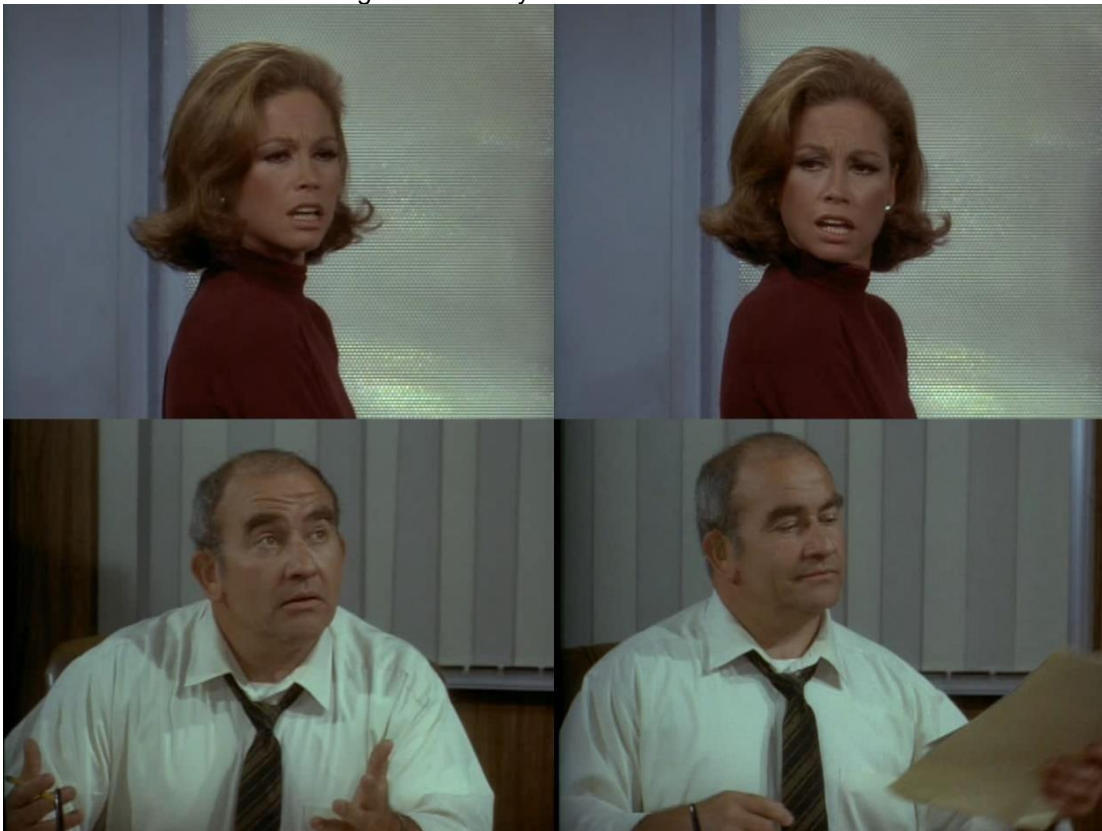
<p>woman-things. I, I would like to know why the last associate producer before me made fifty dollars a week more than I do.</p> <p>Grant: Oh, because he was a man.</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Mary: Let me get this straight. Uh, the only reason he was paid more than I am is because he was a man?</p> <p>Grant: Oh, yeah, sure, nothing to do with your work.</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Mary: Oh, no, no wait a minute, wait a minute, cause I really, I wanna understand this. Uh, I'm doing as good a job as he did -</p> <p>Grant: Better!</p> <p>Mary: Better!</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Mary: And I'm being paid less than he was because -</p> <p>Grant: You're a woman.</p>	<p>coisas de mulher. Eu, eu gostaria de saber por que o último produtor associado antes de mim ganhava 50 dólares a mais por semana do que eu.</p> <p>Grant: Ah, porque ele era homem.</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Mary: Deixe-me entender. A única razão por que ele ganhava mais do que eu é porque ele era homem?</p> <p>Grant: Ah, sim, nada a ver com seu trabalho.</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Mary: Ah, não, espera um pouco, espera um pouco, porque eu realmente... eu quero entender isso. Eu estou fazendo um trabalho tão bom quanto o dele -</p> <p>Grant: Melhor!</p> <p>Mary: Melhor!</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Mary: E estou ganhando menos porque -</p> <p>Grant:: Você é mulher.</p>
---	--

Aqui, a comédia aparece de maneira ambígua, uma vez que o humor reside no fato de Grant não compreender o quão absurdo é o que ele fala, ao mesmo tempo em que leva todas essas afirmações com leveza, sem quaisquer consequências – não há qualquer questionamento da parte dele em relação às qualificações ou ao trabalho feito por Mary, pelo contrário, ele é capaz de reconhecer que ela supera o empregado anterior, porém em nenhum momento reconhece que por esses mesmos motivos deveria ao menos receber o mesmo salário. Não há como mensurar o quanto do riso advém de sua ignorância e quanto advém de uma indiferença ao assunto, abordado com tanta emotividade por Mary. Em ambos os casos, é de se ressaltar que a reação do público seja a da risada, e não da indignação, dado o tom mais intenso e emotivo da cena em relação ao resto do episódio.

O visual contribui para essa dicotomia de percepções: enquanto Mary é vista em quase primeiro plano (o que é raro em *sitcoms*, dadas as condições de produção

e dificuldade em gravar diferentes ângulos e planos próximos), enfatizando sua feição e indignação, Grant aparece sentado, em um contra-plano médio, com expressão facial e corporal relaxadas, dividindo sua atenção entre Mary e alguns documentos sobre sua mesa (figura 51). Mais uma vez, se destaca sua indiferença em relação ao problema levantado, mesmo ele reiterando todas as afirmações de Mary.

Figura 51 - Mary confronta Sr. Grant



Fonte: *The Mary Tyler Moore Show* (*The Good Time News*, temporada 3, episódio 1, 1972, CBS)

Enquanto Grant segue desconsiderando o ponto de Mary, ela não aceita a derrota e continua buscando uma resposta satisfatória por parte de seu chefe, explicando seu ponto de vista:

Mary: Well, Mr. Grant, there is no good reason why two people doing the same job at the same place shouldn't be making the same -

Grant: He had a family to support. You don't. Now why don't you come back when you have an answer to that?

[RISADAS]

Mary: Bom, Mr. Grant, não há uma boa razão para que duas pessoas fazendo o mesmo trabalho no mesmo lugar não ganhem o mesmo -

Grant: Ele tinha uma família para sustentar. Você não tem. Agora, por que você não volta quando tiver uma resposta para isso?

[RISADAS]

(Mary sai da sala sem saber o que dizer. Volta logo em seguida)

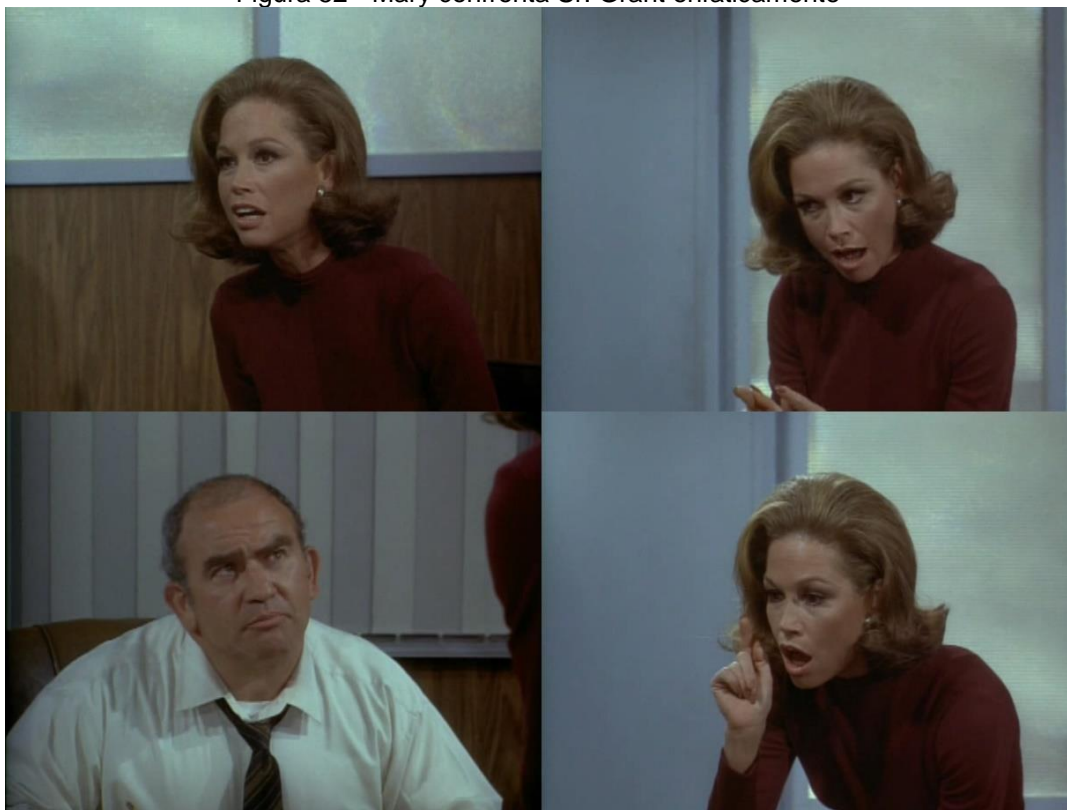
Mary: A-HÁ! Because financial need has nothing to do with it. Because in order to be consistent with what you're saying you would have to pay the men with three children more than the men with two children. And the married men more than the bachelor and, Mr. Grant, you don't do that. So what possible reason can you give me for not paying me at least as much as the man who had this job before me?

(Mary sai da sala sem saber o que dizer. Volta logo em seguida)

Mary: A-HÁ! Porque a necessidade financeira não tem nada a ver com isso. Porque para ser consistente com o que você está dizendo, você teria que pagar o homem com três filhos mais do que o homem com dois filhos. E os casados mais do que os solteiros e, Sr. Grant, você não faz isso. Então, qual razão possível você poderia me dar para não me pagar pelo menos o mesmo que o homem que tinha esse emprego antes de mim?

Novamente, o riso aqui se dá após Grant achar que desconstruiu o argumento de Mary, vencendo a discussão. É um humor que ri da situação séria contestada por Mary ao mesmo tempo em que valida a posição defensiva de Grant e parece suavizar suas reações. Contraditoriamente, a *mise-en-scène* coloca Mary na posição de poder, validando seu ponto de vista enquanto ela se levanta e é filmada de perto enquanto gesticula destemidamente a um Grant filmado em *plongée* (figura 52).

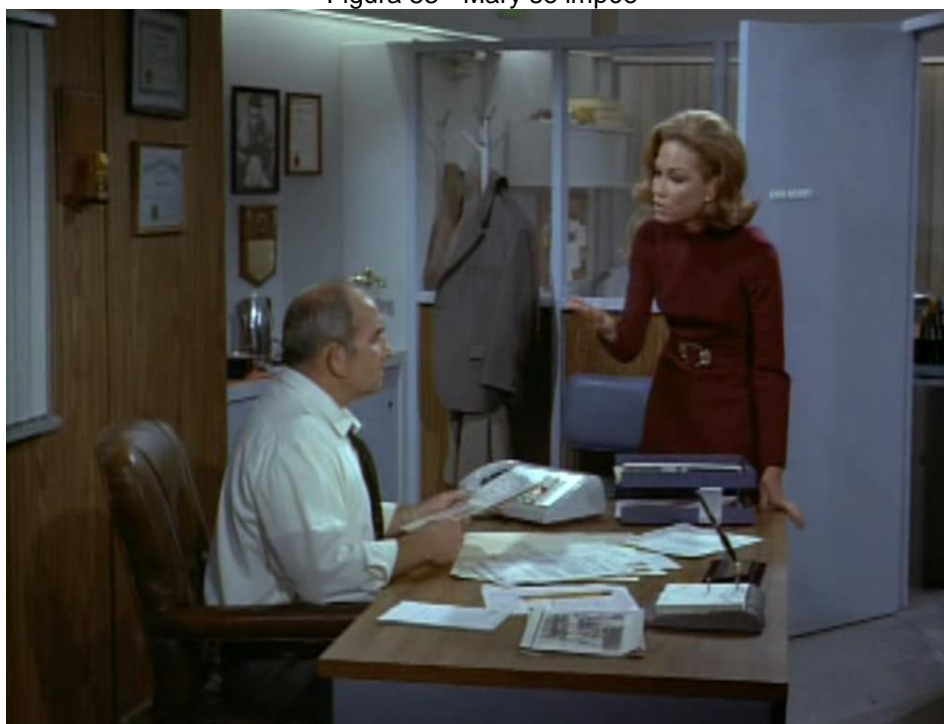
Figura 52 - Mary confronta Sr. Grant enfaticamente



Fonte: *The Mary Tyler Moore Show* (*The Good Time News*, temporada 3, episódio 1, 1972, CBS)

As limitações formais do gênero não permitem que mais recursos sejam utilizados com frequência (como os *raccords* de olhar, o *plongée* e o *contra-plongée*, a quebra de eixo ou movimentos de câmera mais sofisticados). Assim, tudo o que foi mostrado em planos próximos e angulações levemente mais sofisticadas, destoando da estética da série e provendo uma carga emocional mais forte, é reafirmado com a volta do plano aberto em que podemos ver Mary próxima à mesa, com uma postura de quem tem a razão e repreende as atitudes de Grant (figura 53).

Figura 53 - Mary se impõe



Fonte: *The Mary Tyler Moore Show* (*The Good Time News*, temporada 3, episódio 1, 1972, CBS)

Sem mais argumentos, Grant se recusa a ceder e encontra uma desculpa para fugir do assunto:

(Ted entra)	(Ted entra)
Ted: Say, Lou...	Ted: Diga, Lou...
Grant: Yes, Ted?	Grant: Sim, Ted?
Ted: Oh, sorry, I didn't know you were busy.	Ted: Ah, desculpe, não sabia que você estava ocupado.
Grant: Oh, no, we're not, we're not. Come on in, Ted.	Grant: Ah, não, não estamos. Entre, Ted.
[RISADAS]	[RISADAS]
--	--

Mary: Mr. Grant?	Mary: Sr. Grant?
Grant: I'll help you! (para Ted, enquanto sai da sala sem olhar para Mary)	Grant: Eu te ajudo! (para Ted, enquanto sai da sala sem olhar para Mary)

Mary, ao perceber que venceu o argumento, demonstra a felicidade através de sua expressão e reitera seu ponto mais uma vez (figura 54). Enquanto ambos sabem quem tem a razão nessa situação, Grant em nenhum momento pede desculpas ou se prontifica a corrigir o erro. Pelo contrário, ele apenas fica sem saber o que dizer e é salvo pela interrupção de Ted, novamente demonstrando sua indiferença em retificar os problemas de gênero dentro do ambiente de trabalho que ele comanda.

Figura 54 - Sr. Grant, Mary e Ted no escritório



Fonte: *The Mary Tyler Moore Show* (*The Good Time News*, temporada 3, episódio 1, 1972, CBS)

É interessante notar que Mary, enquanto insegura, demonstra toda sua indignação através do tom de voz, linguagem corporal e expressões faciais, todos elementos potencializados pelos enquadramentos em plano mais próximo do que o normal, figurino em tom quente e escuro que se destaca no ambiente e movimentação da atriz pelo quadro, sempre em posição dominante. É uma faceta diferente da personagem, que é retratada muitas vezes como o estereótipo de mulher delicada. As contradições de Mary a tornam uma personagem mais palpável, mas também a tornam mais palatável para o público: é uma mulher independente e solteira, mas não é sensual em excesso; tem um bom emprego, no qual atua numa posição média, mas aceita fazer os trabalhos tipicamente femininos – que seus colegas homens com o mesmo cargo não fazem -, como comprar o lanche da manhã e fazer o café, sem objeção; é decidida e sabe o que quer, mas nunca se impõe e tem dificuldade em dizer não. É evidente, no entanto, que essas

contradições sempre pendem para o lado mais conservador, no sentido de uma construção de personagem que traz características progressistas leves e, para cada uma delas, traz outra que mantém Mary dentro de um padrão tido como aceitável pela maior parte da sociedade. Por isso, é notável que nesta situação a personagem se mantenha firme e supere a dificuldade de se impor, fazendo com que seu chefe fique cada vez mais retraído no debate. Ainda assim, ao fim da interação, Mary prontamente volta a uma posição de graciosidade. Ela sorri, orgulhosa por ter conseguido se impor, mas não exige desculpas ou uma retração por parte de Grant – que ainda não havia dado o aumento a ela.

Outro fato que chama a atenção nesta cena é o fato de todas as piadas virem da percepção externa dos/as espectadores/as em relação ao que acontece em cena. Grant, em momento algum, faz uma piada de fato, muito menos Mary. Todas as risadas seguem falas de Grant após ele falar algum absurdo sem perceber. Nesse caso, estamos rindo da sua ignorância, da sua não percepção acerca do quão incoerente é a situação que Mary explana. O problema em relação a isso é o esvaziamento parcial da pauta, visto que uma vez que a situação é resolvida (com muita resistência e somente após oferecer 50% de aumento como se estivesse fazendo um grande favor, Grant diz que irá *tentar* igualar o salário de Mary), o assunto nunca mais é trazido à tona. Ou seja, da mesma maneira que a incorporação de interações machistas pode fomentar discussões frutíferas, essa oportunidade é perdida pela série, que não reconhece ou condena a maneira sexista que Mary é tratada.

Dessa forma, um problema que é sistêmico e estrutural é tratado dentro do microcosmos da série como algo pessoal e pontual. Enquanto a situação vivida por Mary ainda é real para muitas mulheres, isso não é reconhecido como um problema. Nesse sentido, paralelamente à construção da personagem de Mary, os arcos de narrativos de certos episódios seguem o mesmo raciocínio: enquanto há a introdução de temas progressistas e relevantes ao feminismo, o debate sempre fica no meio do caminho, é individualizado e nunca traz discussões aprofundadas ou aponta culpados – o que desestabilizaria a hegemonia dentro da qual a própria série está inserida.

No mesmo episódio, Mary discorda de seu chefe em uma reunião importante com um superior, que gosta de sua sugestão e lhe dá liberdade para fazer mudanças no programa. Depois de tudo, quem fica bravo é Grant, e Mary pede

desculpas. Em todos esses casos, “a premissa da comédia na série é a maneira que Mary continuamente busca novos horizontes, apenas para ser trazida de volta e forçada a se conformar com algo menos do que o ideal⁹⁷” (CROZIER, p. 55, tradução nossa), uma vez que, mesmo estando certa e buscando se manter fiel a si mesma e seus ideais, Mary acaba sendo manipulada por um homem cujo ego foi ferido, numa inversão de posições, e termina mais uma vez submissa a ele.

A questão da igualdade salarial é uma pauta ainda não esgotada, já que hoje mulheres ainda sofrem com essa disparidade (LIMA, 2018). Sírío Possenti apresenta uma possível explicação sobre por que esse tipo de piada é feita por homens e disseminada:

trata-se de piadas machistas, e suas condições históricas de produção são as enormes conquistas sociais e profissionais relativamente recentes das mulheres, que os homens no fundo gostariam de suprimir, porque competem diretamente com eles. Não só tomam seus lugares no trabalho, mas ferem suas mais profundas convicções ideológicas relativamente aos respectivos lugares de um e de outro gênero. Um discurso masculino que é muito antigo reaparece e se fortalece (POSSENTI, 2001, p.236-237).

Essa hipótese é confirmada pela série, quando, por exemplo, no vigésimo segundo episódio da sexta temporada (*A Reliable Source*), o personagem Ted faz a seguinte piada: “eu não sou machista, e acredito que uma mulher deva receber o quanto seu trabalho vale. Só não acho que nenhuma mulher valha mais do que um homem”. Essa fala, seguida de muitas risadas, vem logo após Ted descobrir que Sue Ann, uma apresentadora na emissora, ganha mais do que ele.

As discussões sobre o papel da mulher na sociedade, porém, não são reservados apenas ao local de trabalho. Numa das inúmeras cenas entre mulheres, Mary, Phyllis e Rhoda conversam sobre um possível novo emprego para Mary e sobre a criação de Bess, filha de Phyllis (figura 55).

⁹⁷ Trecho original: The premise of the comedy in the series is the way in which Mary continually strikes out for a new horizon only to be brought up short and forced to settle for something less than ideal.

Figura 55 - Rhoda, Mary e Phyllis conversam



Fonte: *The Mary Tyler Moore Show (A Reliable Source, temporada 2, episódio 1, 1972, CBS)*

Neste episódio, Mary cogita se candidatar ao emprego de seu chefe, Lou, quando ele é promovido. A discussão segue:

<p>Phyllis: There you go. Woman's job, men's job, there's no such thing. Name one job a man can handle that a woman can't?</p> <p>Rhoda: A female impersonator.</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Phyllis: Hopeless...</p> <p>Mary: Rhoda, you think I should go after the job?</p> <p>Rhoda: Mary, I think you ought to go after a handsome successful guy, get married, pregnant and then blame him when you don't have a career.</p> <p>[RISADAS]</p>	<p>Phyllis: Aí que está. Trabalho de mulher, trabalho de homem, não existe isso. Diga um emprego que um homem pode fazer e uma mulher não?</p> <p>Rhoda: Drag queen.</p> <p>[RISADAS]</p> <p>Phyllis: Sem esperanças...</p> <p>Mary: Rhoda, você acha que eu deveria ir atrás do trabalho?</p> <p>Rhoda: Mary, eu acho que você deveria ir atrás de um homem lindo e bem-sucedido, se casar, engravidar e aí culpá-lo quando você não tiver uma carreira.</p> <p>[RISADAS]</p>
---	---

Nesse diálogo, dois pontos de vistas opostos são colocados. De um lado, Phyllis afirma categoricamente que homens e mulheres são iguais, enquanto Rhoda representa o lado mantenedor de papéis de gênero ao sugerir que Mary se case e tenha filhos. Durante toda a cena, que é mais longa, Rhoda surge sempre como um contraponto aos ideais feministas propostos por Phyllis, a todo momento tentando

desconstruir seus argumentos, como na piada da *drag queen*. No entanto, as duas observações feitas por ela no trecho acima e seguidas de risadas revelam uma faceta sua que não é necessariamente conservadora, mas de abatimento e frustração em face a um ideal não atingido por ela - nem profissional, nem amorosamente. Como sugere Dow (1996), “as outras personagens femininas funcionam como um realce para Mary, uma vez que todas simbolizam uma *falta* em relação a ela”. Phyllis é infeliz em seu papel de “mulher tradicional” (mãe, esposa e dona de casa); Rhoda não tem o emprego que sonha, tem dificuldades com homens e baixa auto-estima; Georgette é pouco astuta e dedica à vida ao egocêntrico Ted Baxter; e Sue Ann, embora bem-sucedida no trabalho, busca constante aprovação masculina, sem conseguir manter um relacionamento duradouro. Dessa maneira, Mary se separa de todas, sendo uma “mulher-símbolo”, que é “separada da condição geral da mulher, e é percebida pelas mulheres ‘comuns’ como separada também, talvez até mais forte do que elas mesmas⁹⁸” (RICH apud DOW, 1996, p. 48, tradução nossa) e, assim, segue em um limbo no qual nunca consegue se igualar a seus colegas homens – mesmo convivendo com eles e na maior parte das vezes acatando a todas as regras do patriarcado -, mas se mantém superior a suas amigas, que por muitas vezes apresentam características lidas como não-femininas.

Quando, na mesma cena, as três mudam de assunto e discutem o presente que Mary havia comprado para Bess, novamente é questionada por Rhoda, que estranha uma garota querer brincar com uma pista de carrinhos de corrida. Neste ponto, Phyllis mais uma vez questiona os papéis de gênero: “menina, menino, que diferença faz? As meninas sempre têm que ganhar brinquedos de meninhas. Bonecas, fornhinhos de brinquedo, pratinhos. É tudo parte do plano, lançá-las suavemente para seus papéis de donas de casa”. Esse discurso é disruptivo à medida em que não apenas se posiciona em favor a novas possibilidades de expressões de gênero, mas também localiza uma das origens da obrigatoriedade do preenchimento desses papéis como algo previamente planejado, estrutural, e não natural. Como muitos dos outros momentos da série, ainda não há a menção à hegemonia patriarcal ou a culpados diretos, nem um aprofundamento maior na questão, já que se trata apenas de uma fala em uma cena não muito longa que nem mesmo faz parte crucial dentro do arco narrativo principal. Mesmo assim, é um dos

⁹⁸ Trecho original: separate from the wider female condition; and she is perceived by 'ordinary' women as separate also, perhaps even stronger than themselves.

poucos momentos em que esses questionamentos não são individualizados e, mais uma vez, ele aparece em uma cena na qual apenas mulheres discutem seus lugares na sociedade, em uma esfera doméstica e longe de um ambiente no qual realmente poderiam ameaçar o status quo.

Ao fim do episódio, Mary não consegue o emprego. Ao perguntar se é porque ela é mulher, a resposta é “claro que é por isso”. O comentário sincero e honesto é seguido de muitas risadas e de expressões de choque e frustração no rosto de Mary (figura 56). Mais uma vez, a desigualdade e a injustiça são tratadas como alívio cômico, sem que Mary proteste ou algo seja feito – aqui, nem em um nível micro, já que ninguém repreende seu chefe pela atitude machista. Neste caso, através do riso, a série acaba por naturalizar o comentário e suavizar as relações problemáticas de gênero no ambiente de trabalho.

Figura 56 - Indignação de Mary



Fonte: *The Mary Tyler Moore Show* (*The Good Time News*, temporada 2, episódio 1, 1972, CBS)

3.2.1 A “nova mulher”: entre a sexualidade e o assédio

Mary Richards era o retrato da “nova mulher” dos anos 1970: independente, não só financeiramente, mas também em relação ao seu corpo, relacionamentos e sexualidade. A série aborda uma série de assuntos trazidos à tona pela segunda onda feminista, principalmente no que diz respeito à liberdade sexual e ao uso de métodos contraceptivos. Além disso, são discutidos temas como educação sexual na adolescência, como no primeiro episódio da segunda temporada, *The Birds and... Um... The Bees*, em que as mulheres da série discutem sobre como aprenderam

sobre sexo e qual seria a melhor maneira de prosseguir em relação à Bess, filha adolescente de Phyllis.

É a partir da terceira temporada da série que a vida de Mary enquanto uma mulher solteira começa a ser explorada mais a fundo, ainda que discretamente. No sétimo episódio (*Just Around The Corner*), ela está conversando com Rhoda em seu apartamento antes de sair para um encontro (figura 57), com um vestido longo, vermelho e preto. Na cena seguinte, a vemos entrando em seu apartamento enquanto a luz do sol brilha lá fora (figura 58), sutilmente indicando que ela havia passado a noite fora. Não há nenhuma piada nesse momento, e é uma indicação puramente visual que não chega a ser comentada a fundo por nenhuma personagem.

Figura 57 - Mary sai para um encontro



Fonte: *The Mary Tyler Moore Show* (*Just Around the Corner*, temporada 3, episódio 7, 1972, CBS)

Figura 58 - Mary retorna na manhã seguinte com a mesma roupa



Fonte: *The Mary Tyler Moore Show* (*Just Around the Corner*, temporada 3, episódio 7, 1972, CBS)

Um momento semelhante a esses acontece ao fim do décimo-primeiro episódio da terceira temporada. Os pais de Mary passam um tempo na cidade com ela. Ao se despedir, a mãe de Mary lembra o marido: “não esqueça de tomar sua pílula”, ao que tanto Mary quanto seu pai respondem “não esquecerei” (figura 59). Mary percebe o que acabou de dizer e sua feição demonstra constrangimento

enquanto ela desvia o olhar, seu pai faz o mesmo (figura 60), porém, em nenhum momento ela se demonstra envergonhada ou, ele, bravo. É uma cena extremamente curta, uma piada cujo humor está na situação constrangedora em que os personagens se encontram, principalmente por ser um momento entre pai e filha que, provavelmente, não haviam ainda discutido um assunto encarado como tabu. Ainda assim, não há humor advindo de ironia ou de humilhação. A risada é forte e pontual, sem qualquer resquício de uma avaliação arbitrária e de constrangimento e, assim, Mary sorri, leva uma xícara de café para seu pai e ambos mudam de assunto naturalmente.

Figura 59 - Mãe de Mary sai enquanto Mary e seu pai a respondem em uníssono



Fonte: *The Mary Tyler Moore Show (You've Got a Friend*, temporada 3, episódio 11, 1972, CBS)

Figura 60 - Mary e seu pai se olham, constrangidos



Fonte: *The Mary Tyler Moore Show (You've Got a Friend*, temporada 3, episódio 11, 1972, CBS)

Apesar de se tratar de uma cena extremamente curta (com duração de menos de 15 segundos) e cujo conteúdo não tem relação nenhuma com o *plot* do episódio,

ela é especialmente importante por se destacar não só no cenário televisivo, mas por se propor a abrir um debate bastante pertinente à época. Embora a pílula contraceptiva tenha sido liberada nos Estados Unidos ainda em 1960, seu uso indiscriminado por mulheres solteiras só foi aprovado em 1972, aquecendo debates éticos e morais sobre os direitos reprodutivos das mulheres e o sexo casual/pré-marital. A breve situação em que Mary inadvertidamente revela ser uma dessas mulheres solteiras adepta de um estilo de vida ainda novo e sob muito julgamento, também em 1972 – poucos meses após a decisão judicial – ajuda a legitimar não apenas a discussão, mas como o poder de escolha das mulheres, uma vez que a personagem nunca foi retratada pejorativamente como promíscua – pelo contrário, Mary foi, à época, uma das queridinhas da televisão americana.

A terceira temporada da série continua a trazer sutilmente piadas e elementos que sugerem que Mary, uma mulher solteira, tem vida sexual ativa. No 22º episódio (*Remembrance of Things Past*), Mary se reencontra com um ex-namorado. Antes de saírem para jantar, eles se beijam e ela sugere: “eu conheço um lugar que faz entregas”, fala essa que é seguida de risadas. Nesse caso, é notável que a personagem tome conta da ação, sem nenhum pudor em sugerir que os dois fiquem em casa, insinuando a possibilidade de uma relação sexual. É das poucas vezes dentro da série em que Mary demonstra seus desejos, e embora a série ainda seja contida mesmo com os personagens homens nesse aspecto, é nítida a discrepância de frequência com que cada gênero abertamente expressa suas vontades. Dessa forma, mesmo não sendo uma piada direta, se trata de uma fala que se destaca não só dentro do programa, mas também no contexto da época.

Na sexta temporada (oitavo episódio, *Mary's Delinquent*), Mary passa por uma espécie de crise e, na tentativa de provar que não é a mulher perfeita que todos imaginam, diz aos colegas: “difícilmente eu seria inocente. Eu já estive por aí. Bem, talvez eu não tenha estado por aí, mas eu estive perto⁹⁹”. Essa é uma das falas mais emblemáticas da personagem, lembrada até hoje por muitos/as fãs e espectadores/as assíduos/as da série. Novamente, ela não é explícita e nem direta, mas nos apresenta Mary falando sobre si mesma, sobre ser uma mulher moderna e de como tem orgulho de ser dessa maneira. A ideia de uma piada que insinue que

⁹⁹ Trecho original: I'm hardly innocent. I've been around. Well, all right I might not have been around. But I've been nearby.”

Mary foge do estereótipo da pureza feminina, feita por ela mesma, a liberta, empodera e, ao mesmo tempo, se mantém fiel aos ideais da personagem.

É notável que esses dois últimos exemplos tenham sido escritos ou coescritos por mulheres: *Remembrance of Things Past* foi coescrito por Jenna McMahon e *Mary's Delinquent*, por Mary Kay Place e Valerie Curtin. Tendo isso em vista, chama a atenção a diferença principal entre estes e os dois primeiros exemplos, já que no caso da indicação sutil do uso do mesmo vestido e da piada com o anticoncepcional, não cabe a Mary se expor, é algo que acontece involuntariamente. O que é tão marcante nos dois últimos casos é justamente o movimento de colocar a mulher para falar por si mesma sobre assuntos considerados tabu à época, tornando evidente a motivação e necessidade das roteiristas de efetivar essa posição através de Mary. Além disso, ambas as piadas – sendo elas sutis ou não -, são de muito bom gosto no sentido de que fogem à uma tendência depreciativa no humor feminino, e conseguem provocar o riso sem diminuir Mary, o que frequentemente acontece quando homens fazem piadas de cunho sexual acerca de outras mulheres. Para a crítica feminista de televisão Bonnie J. Dow (1996), “a função persuasiva da televisão não é tanto a de prover soluções para conflitos culturais, mas, em vez disso, a de negociar os parâmetros para o debate¹⁰⁰” (p. 8, tradução nossa). Assim, o levantamento desses tópicos dentro da série, mesmo que de maneira sutil e sem uma discussão profunda acerca deles dentro dela, é essencial para que o debate continue.

The Mary Tyler Moore Show também se dedicou a retratar o assédio no ambiente de trabalho, embora de uma maneira por vezes mal lapidada e pouco eficaz. No décimo-terceiro episódio da primeira temporada (*He's All Yours*), Mary se depara pela primeira vez com uma situação do tipo. Um jovem operador de câmera, Alan, sobrinho de seu chefe, continuamente cerca Mary, chegando ao ponto de espalhar mentiras dentro da emissora e ir até a casa dela sem ser convidado. Mesmo após ser rejeitado, ele insiste: “você realmente quer passar outra noite sozinha?”, ao que Mary prontamente responde: “só porque tenho 30 anos e estou solteira, não significa que estou desesperada”, reconhecendo a estranheza que suas escolhas poderiam causar à época ao mesmo tempo em que as reafirma.

¹⁰⁰ Trecho original: the persuasive function of television is not so much to provide solutions to cultural conflicts but, rather, to negotiate the parameters for debate.

Quando ele finalmente desiste, revela que apenas a perseguiu pois era o único virgem na sua turma da faculdade e estava sob pressão. Nesse momento, ele é enquadrado em um *plongée*, um ângulo que o torna menor, a vítima diante da imponência de Mary, que o recriminava por sua insistência e inconveniência (figura 61). Alan aqui é visto como patético, e, assim, inofensivo. Ele tem os olhos marejados e é Mary, com um lenço que lembra uma gravata, quem se porta como dominadora na situação (com feição e linguagem corporal imponentes, enfatizadas pelos ângulos do plano e contra-plano), numa inversão de papéis.

Figura 61 - Mary repreende Alan



Fonte: *The Mary Tyler Moore Show* (*He's All Yours*, temporada 1, episódio 13, 1970, CBS)

No décimo-quinto episódio da quinta temporada (*An Affair to Forget*) esse tema aparece novamente, porém desta vez com mais intensidade. Após Mary ser promovida e se tornar a produtora do programa, Ted Baxter, o egomaniaco âncora do telejornal, se convence de que ela agora está à sua altura. Ele a engana, a levando a um encontro sob falsas pretensões (uma ligação que sugeria uma emergência). Ela deixa explícito que não tem interesse, que o vê como um irmão e sob nenhuma hipótese gostaria de namorá-lo. Chegando em casa, ela empurra a porta contra ele, mas Ted novamente a distrai e entra no apartamento sem ser convidado. Ele entra, tira o casaco, pede uma bebida e senta no sofá, enquanto Mary diz que não vai lhe oferecer nada para beber enquanto fica parada ao lado da porta, que mantém aberta (figura 62).

Figura 62 - Ted força sua entrada no apartamento de Mary



Fonte: *The Mary Tyler Moore Show (An Affair to Forget*, temporada 5, episódio 15, 1974, CBS)

Quando Mary pega o paletó para entregar a Ted, ele aproveita o momento de distração, novamente, e a segura forçosamente, enquanto Mary se esquiva, desconfortável (figura 63). A cena é recepcionada por um misto de surpresa da audiência (perceptível através das interjeições sonoras) e risadas. Ted pergunta se ela não gostaria de um beijo (de novo, risadas) e argumenta que ela só está com medo de perder o controle com ele (risadas). Quando Mary o empurra com uma expressão de ofensa no rosto, Ted afirma que ela já está perdendo o controle (mais uma vez, risadas).

Figura 63 - Ted tenta forçar um beijo enquanto Mary se esquiva



Fonte: *The Mary Tyler Moore Show (An Affair to Forget*, temporada 5, episódio 15, 1974, CBS)

É bastante problemático que o humor nessa cena recaia sobre o evidente desconforto de uma mulher enquanto é assediada. Ao contrário de cenas como as relacionadas às imposições de Mary em busca de mais igualdade no ambiente de trabalho, nas quais o riso se dividia entre a incapacidade masculina de visualizar o problema da desigualdade, ironizando-o, e o absurdo da situação em si, aqui em nenhum momento o/a espectador/a ri de Ted, mas sempre ri com ele. Ri do seu grande ego, mas também ri da sua perpetuação de estereótipos femininos (a descontrolada), quando na realidade ele é quem não tem controle. No entanto, essa ironia não é enfatizada o suficiente nem durante a piada e em nenhum outro momento, já que as risadas encerram essa interação dentro da cena, sem espaço para que Mary retruque e coloque dúvidas sobre a afirmação dele.

Ted afirma que a respeita e que ela não precisa beijá-lo só porque ele pagou o jantar, mas que ela não deveria ter saído com ele se não estivesse interessada (risadas seguem ambas as piadas). A partir daí, Ted começa a agir com tristeza e vitimismo, tentando manipular Mary – diz que ela não gosta dele, que um simples beijo fortaleceria a amizade dos dois e tudo o que ele está pedindo é um pequeno beijo de boa noite, nada de inapropriado. Nesse momento, Mary cede a pressão e faz um acordo: um beijo de boa noite e ele, finalmente, vai para casa. A cena do beijo é longa e sem diálogo algum, mas repleta de risadas do público que acompanha as feições de nojo e desconforto de Mary ao se aproximar de Ted (figura 64).

Figura 64 – Mary desconfortável prestes a beijar Ted contra sua vontade



Fonte: *The Mary Tyler Moore Show* (*An Affair to Forget*, temporada 5, episódio 15, 1974, CBS)

Ela se aproxima e se afasta, faz diversas caretas, olha para cima e para baixo, coloca os braços na cintura e sua linguagem corporal atesta sua repulsa – ela vira o rosto, mantém o corpo o mais longe possível e assim que encosta os lábios nos de Ted, rapidamente retoma sua posição inicial perto da porta (figura 65). Dentre muitas risadas altas, o momento do beijo é coroado com aplausos do público, extasiado pela cena que poderia ser um grande exemplo de comédia física e visual, não fosse ela também um retrato de assédio sexual. Antes de sair, Ted se vangloria: não nasceu ainda uma mulher que resista a Ted Baxter.

Figura 65 - Sequência em que Mary, contrariada, beija Ted



Fonte: *The Mary Tyler Moore Show* (*An Affair to Forget*, temporada 5, episódio 15, 1974, CBS)

Essa cena é uma representação clássica de um homem abusivo: ele faz o uso de todas as táticas possíveis, do uso da força física à chantagem emocional. Assistir aos longos momentos em que Mary se prepara para beijá-lo contra a sua vontade é tanto desconfortável como é enervante. É desconfortável pois aos olhos do século XXI, felizmente, nós mulheres aprendemos a identificar abusos com mais facilidade. E é enervante pois enquanto isso acontece, a plateia ri, e segue rindo por todos os longos segundos em que a cena demora para cessar, transformando a violência em comédia.

No dia seguinte, no trabalho, Ted faz questão de insinuar que os dois tiveram um encontro e que este havia sido bem-sucedido. Mary nega todas as alegações, apesar de ter “achado uma abotoadura em seu sofá” – mais uma vez, fica implícito que Ted esqueceu algo em seu apartamento propositalmente, para que isso servisse como uma espécie de prova para o envolvimento dos dois. Pela terceira vez no episódio, que atinge a marca de 12 minutos de duração, Mary afirma, de forma resoluta, que não quer sair com Ted e pede para que ele pare de insistir, ao que ele responde que ela está “se fazendo de difícil”, mas que tudo bem, pois “a

caçada dá um frio na barriga”. Enquanto isso, Grant, o chefe, aconselha Mary a apenas esquecer o que quer que seja que tenha acontecido; Georgette, namorada de Ted, a confronta e quando as duas se entendem, Ted chega ao apartamento de Mary com um buquê de flores. À essa altura, Mary implora para que ele explique por que está fazendo isso e que pare.

Na marca de 20 minutos de episódio, Mary entra no escritório consternada pois o boato agora já espalhou pelo prédio inteiro. Ela diz que não aguenta mais a situação e precisa fazer algo, para o que seus colegas dizem que ela está exagerando e perguntam “qual o problema” com as piadas de mau gosto que ela está sendo obrigada a ouvir sobre uma mentira sobre sua intimidade. Mary chega a chorar, pois pensa que seus colegas não acreditam nela. Finalmente, ao ver o estado em que sua colega se encontra, Ted se pronuncia e admite que tudo o que havia dito era mentira (inclusive que os dois iriam para o Havaí e que ela havia o pedido em casamento). Por fim, ela afirma que sabe que não deveria se importar com o que os outros pensam, mas é sua personalidade, e, então, pede desculpas a todos por se exaltar.

Desses dois episódios, dois aspectos em comum chamam a atenção: a recusa em reconhecer o tema e a culpabilização da vítima. Em nenhum momento a série se preocupa em especificar que se tratam de situações de abuso, pelo contrário, acata toda possibilidade de transformar a situação em comédia. É significativo que o primeiro episódio tenha ido ao ar em 1970 e o segundo, em 1974, pois foi apenas em 1986 – mais de uma década depois – que a Suprema Corte dos Estados Unidos reconheceu o assédio sexual no ambiente de trabalho como uma violação do Ato dos Direitos Civis de 1964¹⁰¹. Dessa maneira, dentro do contexto histórico em que a série está inserida, esse tipo de interação era não apenas entendida como comum, mas também como esperada e normal, algo sobre o que poderíamos rir.

O segundo ponto em comum entre os episódios está no tratamento dado a Mary. Mesmo não sendo culpada por ninguém pelos assédios (já que esses não são

¹⁰¹ O caso do Banco Meritor Savings vs Vinton, julgado em 19 de junho de 1986, foi o primeiro a reconhecer as relações e/ou ações inapropriadas, que tornam o local de trabalho hostil, como passíveis de punição. Michelle Vinton (mulher, negra, aos 22 anos) ganhou a causa com unanimidade (9 votos a 0) contra seu abusador, que também era seu chefe. O caso também abriu precedentes para que a Corte determinasse critérios para que casos do tipo fossem julgados posteriormente. A partir daí, as denúncias e os casos de assédio no trabalho aumentaram exponencialmente (de 10, antes de 1986, para 624 no ano seguinte, para mais de 4 mil em 1990).

ao menos reconhecidos), ela termina ambas histórias se desculpando. No primeiro caso, se desculpa por se impor e brigar com o jovem garoto, que chora em sua poltrona. No segundo, por “perder o controle”, chorar e “ser uma pessoa que se importa com o que os outros pensam”, como se o problema da situação estivesse na sua reação apropriadamente exagerada e não nas mentiras espalhadas por Ted. Numa distorção da situação, os homens terminam ou como vítimas (Alan) ou como heróis (Ted), enquanto Mary é retratada como uma mulher insensível, ingrata, exagerada e emotiva demais.

3.3 SEINFELD

“The fact of the matter is that everybody treats me pretty much as one of the boys, which I take as a great compliment¹⁰².”

- Julia Louis-Dreyfus

Seinfeld é uma série criada por Jerry Seinfeld e Larry David e exibida pela NBC, em 180 episódios divididos em nove temporadas, entre 1989 e 1998. Considerada por muitos veículos jornalísticos e críticos do audiovisual¹⁰³ como um dos melhores programas da televisão americana de todos os tempos, a série acompanha a vida diária de quatro amigos que vivem em Nova Iorque: Jerry Seinfeld, que interpreta uma versão de si mesmo; George Costanza, amigo de infância de Jerry; Cosmo Kramer, o excêntrico vizinho de Jerry; e Elaine Benes (interpretada por Julia Luis-Dreyfus), ex-namorada de Jerry. As histórias são ao mesmo tempo triviais e grandiosas – cenários simples que têm o potencial de se transformar em situações bizarras através de estranhas coincidências.

Contando com um humor ácido e irônico, diversos episódios tratam de assuntos pertinentes atualmente, desde as minúcias da vida cotidiana até temas mais sérios, como homofobia, legalização do aborto e racismo. Além disso, os personagens são clássicos e se tornaram ícones culturais. Após as nove temporadas, *Seinfeld* recebeu diversos prêmios importantes, como um Emmy e um

¹⁰² Tradução nossa: A verdade é que todo mundo me trata basicamente como se eu fosse um dos garotos, o que eu enxergo como um grande elogio.

¹⁰³ Veículos como *Vanity Fair*, *Entertainment Weekly*, *Rolling Stone* e *TV Guide*, entre outros, colocam a série entre as melhores e mais influentes comédias da televisão.

Globo de Ouro, além dos prêmios individuais dos atores. Em 2021, a série foi adquirida pela Netflix em um contrato de mais de meio bilhão de dólares, reafirmando a importância duradoura da série. Assim, o sucesso da série é notável ainda hoje, visto que mesmo após décadas ainda possui um apelo comercial e uma legião de fãs – antigos e novos.

É importante entender um dos conceitos centrais de *Seinfeld* antes que possamos, de fato, analisar qualquer aspecto do programa: todos os quatro personagens principais, embora não sejam vilões ou criminosos, são pessoas desprezíveis. Entre eles, colecionam adjetivos como mesquinhos, egoístas, vaidosos, teimosos, agressivos, preguiçosos, mentirosos, covardes e folgados, por exemplo. Para o criador Larry David, o lema imprescindível dentro da sala de roteiristas era “*no hugging, no learning*” (sem abraços, sem aprendizado, em tradução livre), o que significa que nenhum personagem deveria se arrepende ou se desculpar por suas más ações durante o episódio, além de nunca sair de uma situação tendo aprendido uma lição – a repetição de erros banais é também marca registrada da série.

Essa perspectiva dividida pelos quatro nos leva a algumas questões referentes à personagem Elaine. Inicialmente, no episódio piloto, não há personagens femininas. Elaine foi adicionada ao roteiro como uma exigência de executivos da emissora, que acreditavam que a série não seria bem-sucedida sem uma personagem mulher. Ao longo dos cinco episódios da primeira temporada, portanto, Elaine está presente em apenas quatro, e com uma participação visivelmente menor do que seus colegas homens. Ao longo das temporadas seguintes, no entanto, Elaine ganha cada vez mais destaque e assegura seu papel não apenas como a ex-namorada do personagem título, mas também como uma mulher cuja personalidade é tridimensional e cujos *plots* são muitas vezes independentes das trajetórias de Jerry, George e/ou Kramer.

Ainda assim, uma das questões mais proeminentes em se analisar Elaine Benes é: ela está ali como realmente uma mulher, um ícone feminista – como já foi chamada por acadêmicos (BARBER, 2017;) -, ou é apenas “um dos meninos” por não exibir/ter parte de sua “feminilidade” (WORTH, 2000)?

Em seu livro de referência *Women and Film: Both Sides of the Camera*, E. Ann Kaplan discute sobre essa dicotomia e como as representações femininas podem ser lidas nesses contextos:

Mas resta a questão importante: quando mulheres estão na posição dominante, elas estão na posição masculina? Podemos visualizar uma posição feminina dominante que se diferencie quantitativamente da forma masculina de dominação? Ou há ali uma mera possibilidade de que ambos os sexos ocupem posições que agora conhecemos como “masculinas” ou “femininas”?¹⁰⁴ (KAPLAN, 1990, p.28, tradução nossa).

Elaine é uma mulher que navega com facilidade no mundo “masculino”, enquanto mostra certa dificuldade quando se depara com situações de um mundo “feminino”. Ela divide características com seus colegas homens e tem dificuldade em se conectar com suas amigas que são mães, por exemplo. Acerca disso, Kaplan afirma:

Ela [a personagem] quase sempre perde suas características femininas tradicionais ao fazê-lo [ocupar posição de dominância] – não a de aparência atrativa, mas de carinho, humanidade e maternidade. Ela é agora frequentemente fria, determinada, calculista e manipuladora, quase como que os homens cuja posição ela usurpou¹⁰⁵ (KAPLAN, 1990, p. 29, tradução nossa).

Ainda assim, seria justo afirmar que Elaine não pode ser lida como uma personagem feminista por isso, como faz Sarah Worth (2000)? Se seguirmos lendo personagens que fogem de um padrão de feminilidade como masculinas, não estaríamos assim perpetuando estereótipos de gênero? Qual é a linha que separa o feminino do feminista e do masculino? Kaplan comenta:

O que podemos concluir dessa discussão até aqui é que nossa cultura é profundamente dedicada a mitos de diferenças sexuais demarcadas, chamadas de “masculina” e “feminina”, o que, por sua vez, gira primeiro em torno de um aparato complexo de olhares e, segundo, em padrões de dominância-submissão. Esse posicionamento dos dois sexos na representação claramente privilegia o masculino (através de mecanismos de voyeurismo e fetichismo, que são operações masculinas, e porque seu desejo carrega poder/ação, enquanto o da mulher geralmente não o faz). No entanto, como resultado do recente movimento feminista, as mulheres têm sido permitidas em suas representações a assumir a posição definida como “masculina”, desde que o homem, então, assuma a posição dela, assim mantendo toda a estrutura intacta¹⁰⁶ (KAPLAN, 1990, p. 29, tradução nossa).

¹⁰⁴ Trecho original: But the important question remains: when women are in the dominant position, are they in the masculine position? Can we envisage a female dominant position that would differ qualitatively from the male form of dominance? Or is there merely the possibility of both sex genders occupying the positions we now know as “masculine” and “feminine?”

¹⁰⁵ Trecho original: She nearly always loses her traditionally feminine characteristics in so doing – not those of attractiveness, but rather of kindness, humaneness, motherliness. She is now often cold, driving, ambitious, manipulating, just like the men whose position she has usurped.

¹⁰⁶ Trecho original: What we can conclude from the discussion so far is that our culture is deeply committed to myths of demarcated sex differences, called “masculine” and “feminine,” which in turn revolve first on a complex gaze apparatus and second on dominance-submission patterns. This positioning of the two sex genders in representation clearly privileges the male (through the

Dessa maneira, ao tomar para si uma posição de dominância, podemos entender a personagem de Elaine tanto como ocupante de uma posição masculina (principalmente em relação a seus namorados, que são submetidos a uma submissão na maior parte dos casos), mas também como uma subversão da própria estrutura de dominância/submissão em relação aos outros personagens – estrutura essa que, segundo Kaplan (1990), deveria ser questionada a essa altura.

Enquanto Elaine nunca verbalmente se declara como feminista, ela é um produto de tudo o que o movimento conquistou ao longo de tantas décadas, seja em relação ao seu trabalho, sua vida pessoal ou a sua liberdade sexual. Enquanto nos anos 1970 os ícones feministas precisavam ser polidos e palatáveis para o público, como era o caso de Mary Tyler na ficção e Gloria Steinem na vida real, na década de 1990, principalmente nas artes, as mulheres podiam ser mais ousadas sem remorso. Com a ascensão de grupos como Bikini Kill¹⁰⁷, riot grrrl¹⁰⁸ e Guerrilla Feminism¹⁰⁹, um feminismo menos comportado segundo a visão patriarcal, mais rebelde e assertivo se fazia cada vez mais presente, e o sucesso de Elaine no horário nobre da televisão americana parece apenas natural, como um subproduto dessa cultura.

1. Quem é a mulher ideal? – A recusa de estereótipos, fuga do matrimônio e rejeição da maternidade

Se durante as décadas antecedentes aos anos 1990, as mulheres lidaram com ideais impossíveis de serem atingidos – ser uma boa dona de casa, uma boa esposa, uma boa mãe, ter um corpo perfeito e nutrir boas amizades -, Elaine não se

mechanisms of voyeurism and fetishism, which are male operations, and because his desire carries power/action where woman's usually does not). However, as a result of the recent women's movement, women have been permitted in representation to assume (step into) the position defined as "masculine," as long as the man then steps into her position, thus keeping the whole structure intact.

¹⁰⁷ Bikini Kill é uma banda norte-americana de punk-rock formada em 1990 composta apenas por mulheres, cujas letras abordam questões relativas ao feminismo radical

¹⁰⁸ Riot grrrl é um movimento punk feminista underground surgido no início da década de 1990 nos Estados Unidos. Combinando arte com uma política feminista, o movimento é frequentemente associado a bandas punks feministas, à realização de zines (revistas independentes) e ao ativismo político, principalmente em relação a temas como estupro, sexualidade, empoderamento feminino, racismo, abuso físico e/ou psicológico, patriarcado, etc. É amplamente relacionado à terceira onda do movimento feminista.

¹⁰⁹ Guerrilla Girls é um grupo artístico formado por mulheres em 1985 nos Estados Unidos, cujo objetivo é a maior igualdade de gênero no âmbito artístico, combatendo o machismo e o sexismo.

deixa atingir por isso. Ela é uma mulher com muitos defeitos e algumas qualidades, que, enquanto almeja se encaixar em algumas expectativas dos papéis de gênero, completamente recusa outros, e tudo à sua maneira.

No oitavo episódio da sétima temporada (*The Pool Guide*), Elaine chega à conclusão de que não tem nenhuma amiga mulher. Quando Kramer aponta que “é claro que não. Você é uma mulher de homens. Você odeia outras mulheres e elas odeiam você”, Elaine responde: “obrigada”. Ao longo das nove temporadas, Elaine nutriu poucas amizades com mulheres, geralmente em nome do *plot* do episódio - como em *The Hamptons* (vigésimo episódio da quinta temporada), no qual os quatro personagens principais vão visitar uma amiga de Elaine para conhecer seu bebê recém-nascido, em *The Pledge Drive* (terceiro episódio da sexta temporada), no qual Elaine destrói, sem querer, dois relacionamentos seguidos de sua amiga Noreen, ou ainda em *The Fix-Up* (décimo sexto episódio da terceira temporada), no qual Elaine combina um encontro às cegas entre uma amiga e George).

Ainda em *The Pool Guide*, Elaine tenta ativamente buscar uma amizade feminina e começa a sair com Susan, noiva de George. As duas vão a exposições, ao cinema e à lanchonete, mas, após alguns dias, Susan termina a amizade pois não compreende as maneiras de Elaine – o que não tem ligação nenhuma com o nível de feminilidade da personagem. É interessante notar que, em suas amizades, Elaine apresenta uma quantidade equilibrada de características estereotipicamente masculinas e femininas, fugindo assim de uma caricatura de mulher ou uma explicação rasa para o porquê ela não consegue manter uma amizade com outra pessoa do mesmo sexo. Elaine conversa sobre relacionamentos e gosta de discutir moda, ao mesmo tempo em que rejeita filmes melodramáticos e a maternidade. Dessa forma, sua incapacidade de fazer amigos pode ser muito menos ligada ao gênero, do que às suas manias e à sua moral – motivo pelo qual Susan deixa de sair com ela e principal elo de conexão entre Elaine e os outros três personagens principais, seus únicos amigos.

No geral, as inimizades de Elaine são iniciadas por motivos fúteis e os alvos são tanto homens quanto mulheres. Somente uma vez há a criação de uma intriga baseada em gênero, que é criada pelos homens que perpassam o episódio, e não por Elaine – que tenta, a todo custo, resolver o assunto civilizadamente. No vigésimo-segundo episódio da oitava temporada (*The Summer of George*), Elaine se vê, sem querer, em uma briga com uma colega de trabalho. Quando Sam passa por

Elaine e dois colegas homens, os três fazem comentários sobre como ela anda sem mexer os braços. O primeiro, diz que seus braços “parecem pendurados como salames”; o segundo, que ela “anda como um orangotango”; Elaine, então, completa com um “melhor chamarmos o zoológico”. Os dois primeiros comentários são ignorados, entendidos como normais, enquanto o de Elaine é recebido por miados e silvos felinos por parte de seus colegas homens.

Em inglês, uma briga entre mulheres é chamada de *catfight* (briga de gato, em tradução livre – figura 66), por isso às referências a gatos.

Figura 66 – Catfight: briga entre mulheres



Fonte: Alamy Stock Photo, autor desconhecido.

Esse estereótipo, apesar de existente em diversos locais, é extremamente forte na cultura americana, tendo surgido ainda no século XIX dentro da cultura Mórmon, na qual a poligamia é praticada e brigas entre esposas de um único homem eram comuns (REINKE, 2010).

Um episódio inteiro de uma sitcom de horário nobre dedicado a uma briga entre mulheres não teria sido possível não fosse pela bagagem cultural em relação a mulheres e competição que nós, enquanto sociedade, carregamos. Nossa cultura veio a crer que mulheres estando constantemente em competição uma com as outras é apenas “como as coisas são”, e vemos esse tipo de competição de maneiras específicas:

como sexy, não efetivas e divertidas¹¹⁰ (REINKE, 2010, p. 163, tradução nossa).

No entanto, o termo se popularizou durante as décadas de 1970 e 1980, não coincidentemente durante os avanços do movimento feminista, e a *catfight* foi “utilizada como uma ferramenta do patriarcado para manter as mulheres divididas, prevenindo que mulheres coletivamente desafiem o status-quo dominado por homens¹¹¹” (REINKE, 2010, p. 163, tradução nossa). São diversos os exemplos da naturalização dessa expressão, como na capa da premiada revista em quadrinhos *Liberty Meadows* (figura 67):

Figura 67 - Capa da revista em quadrinhos Liberty Meadows



Fonte: Liberty Meadows #22 Catfight Comic – edição de Janeiro de 1999

Como elabora bell hooks,

¹¹⁰ Trecho original: An entire episode of a primetime sitcom devoted to the catfight would not have been possible were it not for the cultural baggage regarding women and competition that we, as a society, already carry. Our culture has come to believe that women constantly in competition with each other is just “the way things are,” and we see this competition in particular ways: as sexy, ineffective, and amusing.

¹¹¹ Trecho original: the catfight is used as a tool of the patriarchy to keep women further divided from each other and prevent challenges to the male-dominated status quo from occurring collectively among females.

nós somos ensinadas que nossas relações umas com as outras diminuem nossa experiência, em vez de enriquecê-la. Somos ensinadas que mulheres são um inimigo 'natural', que a solidariedade nunca vai existir porque não podemos, e não devemos, nos conectar umas com as outras¹¹² (bell hooks, 1984, p. 43, tradução nossa).

Assim, essa tática patriarcal foi popularizada pela mídia e pela sociedade de maneira que reforça a rivalidade entre mulheres por motivos banais e/ou “intrinsecamente femininos” (como a briga por homens) e raramente resolve algo, uma vez que os golpes se resumem a arranhões, tapas e puxões de cabelo, de maneira que, ao fim, o conflito é apenas atenuado. Além disso, geralmente as *catfights* ocorrem de maneira visualmente degradante para as mulheres, como num exemplo clássico de prazer visual masculino - em filmes e séries voltados ao público familiar, a briga é sexy por sua coreografia, mas a prática é também extremamente comum em vídeos semi-eróticos (em que mulheres lutam em banheiras de lama ou gelatina vestindo apenas roupas curtas e justas, por exemplo) e na pornografia. Nesses últimos casos, a dominação do corpo feminino surge através da degradação sexual, além da intelectual.

Mais especificamente em *sitcoms*, a utilização desse estereótipo pode ser observada no famoso seriado *Friends* (figura 68), durante o oitavo episódio da nona temporada (*The One With Rachel's Other Sister*), exibido já no século XXI, em 2002. Embora com fins cômicos a cena ainda é uma representação de um olhar masculino, reforçadas pelo comentário do personagem Joey que, com um olhar malicioso, sugere jogar gelatina nas duas mulheres.

¹¹² Trecho original: We are taught that our relationships with one another diminish rather than enrich our experience. We are taught that women are 'natural' enemies, that solidarity will never exist because we cannot, should not, and do not bond with one another.

Figura 68 - Rachel e sua irmã brigam



Fonte: *Friends (The One With Rachel's Other Sister*, temporada 9, episódio 8, 2002, NBC)

Já *Seinfeld*, quando dois homens fazem ruídos felinos em direção à Elaine por comentários sarcásticos que todos os três haviam feito, há uma denúncia das expectativas e incentivos masculinos para com uma rivalidade feminina. Na cena que segue, Elaine conta o ocorrido para Jerry e verbalmente acusa o ocorrido como uma situação com dois pesos e duas medidas devido ao seu gênero.

Elaine, então, busca resolver a situação de maneira civilizada. Ela convida Sam para um café e esclarece toda a situação, tentando ser delicada ao sugerir que ela pudesse mover os braços enquanto anda. Furiosa, Sam destrói o escritório de Elaine e deixa mensagens de ameaça em sua caixa postal. Ao relatar o acontecido para seu chefe, ele fica entusiasmado com a possibilidade de uma *catfight* em sua empresa.

Mais tarde, Elaine comenta a situação com Jerry e Kramer:

Elaine: Jerry, that crazy straight-armed woman down at Peterman's trashed my office. And then listen to this; this is message she left me. [Elaine toca a mensagem através de um gravador]

Sam's voice: Elaine...I am going to find you. If not in your office then in the xerox room or the

Elaine: Jerry, aquela mulher louca dos braços retos destruiu meu escritório! E aí, escute isso: essa é a mensagem que ela me deixou:

[Elaine toca a mensagem através de um gravador]

Voz de Sam: Elaine... Eu vou te encontrar. Se você não estiver no seu escritório, então na sala

<p>little conference room near to the kitchen...</p> <p>Elaine: She must've got a blueprint of the building or something.</p> <p>[risadas]</p> <p>Jerry: Did you tell Peterman about this?</p> <p>Elaine: Well, I tried, but he thought it was some sort of catfight.</p> <p>[Kramer, de repente, se interessa pelo assunto]</p> <p>Kramer: Catfight?</p> <p>[risadas]</p> <p>Elaine: Ok, why? Why do guys do this? What is so appealing to men about a cat fight?</p> <p>Kramer: Yeye cat fight!</p> <p>[risadas]</p> <p>Jerry: Because men think if women are grabbing and clawing at each other there's a chance they might somehow kiss.</p> <p>Kramer: T-t-t-t...</p> <p>[risadas]</p>	<p>de cópias ou na salinha de conferências perto da cozinha...</p> <p>Elaine: Ela deve ter uma planta do prédio ou algo assim.</p> <p>[risadas]</p> <p>Jerry: Você contou ao Peterman sobre isso?</p> <p>Elaine: Bom, eu tentei, mas ele achou que era algum tipo de <i>catfight</i>.</p> <p>[Kramer, de repente, se interessa pelo assunto]</p> <p>Kramer: <i>Catfight?</i></p> <p>[risadas]</p> <p>Elaine: Ok, por quê? Por que homens fazem isso? O que há de tão atraente para os homens em uma briga entre mulheres?</p> <p>Kramer: <i>Yeye catfight!</i></p> <p>[risadas]</p> <p>Jerry: Porque homens acham que se mulheres estão se pegando e arranhando, há a chance de que elas possam, de alguma maneira, se beijar.</p> <p>Kramer: T-t-t-t...</p> <p>[risadas]</p>
---	---

As risadas aqui são direcionadas ao personagem de Kramer e sua inabilidade de conter a animação em relação a uma possível briga entre mulheres. Enquanto Jerry e Kramer imaginam a situação, Elaine suspira e deita a cabeça sobre a mesa, como quem não compreende os homens com quem convive e desiste de fazê-lo (figura 69).

Figura 69 - Elaine se frustra com a reação dos amigos



Fonte: *Seinfeld* (*The Summer of George*, temporada 8, episódio 22, 1997, NBC)

Mais tarde, andando na rua, Elaine encontra dois policiais e decide pedir assistência a eles, mostrando as ameaças:

<p>Sam's voice:...if not in your apartment then in the laundry room or the ATM in the building across the street or the watch shop! [risadas por todo o resto da cena] Elaine: Can't you do anything about this? I mean this woman is a psycho! Cop#1: 'Reer.' Elaine: Look, just because I'm a woman... Cop#2: 'Mauau.' Cop#1: 'Meeow.'</p>	<p>Voz de Sam: ...se não no seu apartamento, então na lavanderia ou no caixa eletrônico ou na relojoaria! [risadas por todo o resto da cena] Elaine: Vocês não podem fazer algo sobre isso? Essa mulher é uma psicopata! Policia#1: 'Rrrrr.' Elaine: Olha, só porque eu sou mulher... Policia#2: 'Miau.' Policia#1: 'Miau.'</p>
--	---

Figura 70 - Elaine tenta conversar com os policiais, que acham graça de sua história



Fonte: *Seinfeld* (*The Summer of George*, temporada 8, episódio 22, 1997, NBC)

Durante toda a cena, podemos perceber o desespero de Elaine, tanto pelas ameaças como também por estar denunciando algo que ninguém quer ouvir ou, neste caso, pior, todos consideram divertido e interessante. Os policiais não cessam as imitações de gato enquanto interrompem Elaine e nem tiram o sorriso malicioso do rosto em momento algum (figura 70), o que faz com que Elaine se frustre. Em uma das típicas coincidências de *Seinfeld* em que *plots* dos personagens se

intercalam, Elaine encontra uma atriz famosa por não mexer os braços enquanto imita sua colega, tentando descrevê-la para os policiais. Ofendida, possivelmente entendendo que Elaine estava debochando dela, a atriz ataca Elaine, concretizando a premissa da briga entre mulheres. No entanto, a tão fantasiada *catfight* nunca é mostrada – a câmera foca no rosto dos policiais que, alegres, observam a briga, sem qualquer indício de tentar separar as duas. A risada, mais uma vez, é direcionada aos homens que ficam ali, patéticos, enquanto negligenciam sua profissão.

É notável a escolha de deixar a briga fora de quadro, uma vez que ela é o tema central do episódio e poderia ser explorada comicamente. Dessa maneira, a câmera se recusa a realizar o desejo escopofílico masculino inerente em todos os personagens homens, se negando a objetificar as mulheres em questão, subvertendo assim o olhar e direcionando-o pejorativamente aos que olham.

No hospital, Elaine encontra Kramer e Jerry, que, em vez de se preocuparem ao vê-la machucada, mais uma vez se empolgam com a simples ideia de que ela tenha brigado com uma mulher, enquanto ela, novamente, mantém uma expressão que é um misto de desesperança e indignação (figura 71).

Figura 71 - Kramer e Jerry se regozijam enquanto Elaine está machucada



Fonte: *Seinfeld* (*The Summer of George*, temporada 8, episódio 22, 1997, NBC)

Durante todo o episódio, Elaine busca apoio em pessoas que deveriam ajudá-la, seja em nome da amizade ou institucionalmente (como seu chefe ou os policiais), e em todos os casos encontra apenas a imaturidade de mentes criadas sob um estereótipo prejudicial e degradante. Ao não se conformar com a reação alheia e buscar incessantemente ajuda para ser, novamente, ignorada, a personagem denuncia toda uma estrutura masculina que inferioriza os problemas femininos enquanto incentiva a rivalidade em nome de uma suposta sensualidade direcionada a eles. No mesmo sentido, ao se abster de mostrar a cena de uma briga em si e focar a comédia repetidamente sobre a mediocridade masculina, a série contribui para um distanciamento do estereótipo e uma discussão acerca do sistema que o sustenta, de fato desafiando-o diretamente. Assim, o fracasso de Elaine representa também o insucesso de uma sociedade inteira em lidar com situações como a apresentada.

A relação de Elaine com outras mulheres também é repleta de contradições. Durante o quinto episódio da sexta temporada (*The Couch*), Jerry e Elaine vão até o

restaurante de Poppie para comer um prato cuja preparação leva 24h. Em uma conversa trivial, a questão do aborto surge:

<p>Elaine: Boy, I'm really looking forward to this duck. I've never had food ordered in advance before.</p> <p>Jerry: Ah, I could've stayed home and ordered a pizza from Paccino's.</p> <p>[risadas]</p> <p>Elaine: Paccino's? Oh no. You should never order pizza from Paccino's.</p> <p>Jerry: Why not?</p> <p>Elaine: Because, the owner contributes a lot of money to those fanatical, anti-abortion groups.</p> <p>Jerry: So, you won't eat the pizza?</p> <p>Elaine: No way.</p> <p>Jerry: Really?</p> <p>Elaine: Yeah.</p> <p>Jerry: Well, what if Poppie felt the same way?</p> <p>Elaine: Well, I guess I wouldn't eat here, then.</p> <p>Jerry: Really!?</p> <p>Elaine: Yeah. That's right.</p> <p>Jerry: Well, perhaps we should inquire. [risadas]</p> <p>Poppie! Oh, Poppie. Could I have a word?</p> <p>[Poppie entra]</p> <p>Poppie: Yes, Jerry. I just checked your duck...it is more succulent than even I had hoped.</p> <p>[risadas]</p> <p>Jerry: Poppie, I was just curious...where do you stand on the abortion issue?</p> <p>Poppie: When my mother was abducted by the Communists, she was with child...</p> <p>Jerry: Oh, boy.</p> <p>[risadas]</p> <p>Poppie: ...but the Communists, they put an end to that! So, on this issue there is no debate! And no intelligent person can think differently.</p> <p>Elaine (ofendida): Well...Poppie. I think differently.</p>	<p>Elaine: Nossa, estou muito ansiosa por esse pato. Eu nunca tinha pedido comida com antecedência antes.</p> <p>Jerry: Ah, eu poderia ter ficado em casa e pedido uma pizza no Paccino's.</p> <p>[risadas]</p> <p>Elaine: Paccino's? Ah, não. Você nunca deveria pedir pizza no Paccino's.</p> <p>Jerry: Por que não?</p> <p>Elaine: Porque o dono contribui com muito dinheiro para aqueles grupos fanáticos contra o aborto.</p> <p>Jerry: Então, você não come a pizza?</p> <p>Elaine: De jeito nenhum.</p> <p>Jerry: Sério?</p> <p>Elaine: Uhum.</p> <p>Jerry: Bom, e se o Poppie também fosse assim?</p> <p>Elaine: Bom, aí eu acho que eu não comeria aqui.</p> <p>Jerry: É mesmo!?</p> <p>Elaine: Sim, é mesmo.</p> <p>Jerry: Bem, talvez nós devêssemos investigar. Poppie! [risadas] Ei, Poppie, posso falar com você? [Poppie entra]</p> <p>Poppie: Sim, Jerry. Acabei de checar seu pato... está mais suculento do que eu esperava.</p> <p>[risadas]</p> <p>Jerry: Poppie, eu estava curioso... qual sua opinião sobre a questão do aborto?</p> <p>Poppie: Quando minha mãe foi sequestrada pelos comunistas, ela estava grávida...</p> <p>Jerry: lh...</p> <p>[risadas]</p> <p>Poppie: ...mas os comunistas, eles acabaram com isso! Então, sobre essa questão não tem</p>
---	--

<p>[risadas]</p> <p>Poppie: And what gives you the right to do that?</p> <p>Elaine: (se levanta): The Supreme Court gives me the right to do that! Let's go Jerry, c'mon.</p> <p>Mulher em outra mesa (para seu companheiro): I heard that. Let's go, Henry.</p> <p>[risadas]</p> <p>Henry: But we just got here...</p> <p>Mulher em uma segunda mesa diferente: I'm with you, Poppie!</p> <p>Mulher em uma Terceira mesa diferente (para seu companheiro): Let's go!</p> <p>Elaine (para Poppie): And I am not coming back!</p> <p>Poppie: You're not welcome!</p> <p>[risadas]</p> <p>Jerry: Well, I'm certainly glad I brought it up.</p> <p>[risadas]</p>	<p>discussão. E ninguém inteligente pode pensar diferente.</p> <p>Elaine (ofendida): Bom, Poppie, eu penso diferente.</p> <p>[risadas]</p> <p>Poppie: E o que te dá o direito disso?</p> <p>Elaine: (se levanta): A Suprema Corte me dá o direito de fazer isso. Vamos, Jerry, vamos embora.</p> <p>Mulher em outra mesa (para seu companheiro): Eu ouvi isso. Vamos, Henry.</p> <p>[risadas]</p> <p>Henry: Mas nós acabamos de chegar...</p> <p>Mulher em uma segunda mesa diferente: Eu concordo com você, Poppie!</p> <p>Mulher em uma Terceira mesa diferente (para seu companheiro): Vamos!</p> <p>Elaine (para Poppie): E eu não vou voltar!</p> <p>Poppie: Você não é bem-vinda!</p> <p>[risadas]</p> <p>Jerry: Estou muito feliz de ter tocado no assunto.</p> <p>[risadas]</p>
--	---

Ao final, diversas pessoas se levantam de suas mesas e saem do restaurante, seguindo o exemplo de Elaine. Nos planos, Elaine demonstra suas convicções através de suas palavras, tom de voz firme, expressões faciais e gestos, além de uma *mise-en-scene* que a favorece ao coloca-la vestida com cores claras em um lado mais iluminado, separada por uma coluna ao fundo de Poppie, enquadrado em um ambiente mais sombrio e vestido com roupas escuras (figura 72).

Figura 72 - Elaine discute com Poppie



Fonte: *Seinfeld* (*The Couch*, temporada 6, episódio 5, 1994, NBC)

Mais tarde, no apartamento de Jerry, Elaine conta sobre seu novo namorado, com quem se identificou muito e tem conversas ótimas. Novamente, Jerry sugere que ela pergunte a ele sua opinião sobre o aborto. Assim como na cena anterior, todo humor da cena surge da decepção e do medo de Elaine em possivelmente ter que abrir mão de algo que goste (seja um pato assado ou um namorado) em nome do que acredita – na figura 73, podemos observar sua reação ao considerar que, caso seu querido novo namorado seja contra o aborto, ela terá que terminar seu relacionamento com ele, em um exemplo de comédia física.

Figura 73 - Elaine borra o batom



Fonte: *Seinfeld* (*The Couch*, temporada 6, episódio 5, 1994, NBC)

Em seu encontro, Elaine casualmente comenta que está preocupada com uma amiga que, ao se encontrar “grávida de seu meio irmão troglodita”, decidiu recorrer a um aborto. Seu namorado, então, afirma que “com sorte, em breve conseguiremos votos o suficiente para mudar essa lei [que legaliza o aborto]”. Elaine, então, começa a chorar com a perspectiva do fim de um relacionamento com o qual ela estava satisfeita (figura 74).

Figura 74 - Elaine chora ao descobrir que seu namorado é contra o direito do aborto



Fonte: *Seinfeld* (*The Couch*, temporada 6, episódio 5, 1994, NBC)

No mesmo episódio, Kramer e Poppie começam um negócio juntos, no qual o cliente pode fazer a sua própria pizza:

Poppie: Wait a second...what is that?	Poppie: Espera aí, o que é isso?
Kramer: It's cucumbers.	Kramer: É pepino.
Poppie: No, no. You can't put cucumbers on a pizza.	Poppie: Não, não, você não pode colocar pepinos em uma pizza.
Kramer: Well, why not? I like cucumbers.	Kramer: E por que não? Eu gosto de pepino.
Poppie: That's not a pizza. It'll taste terrible.	Poppie: Não é uma pizza! Vai ficar horrível.
Kramer: But that's the idea, you make your own pie.	Kramer: Mas essa é a ideia, você faz a sua própria pizza!
Poppie: Yes, but we cannot give the people the right to choose any topping they want! [risadas] Now on this issue there can be no debate!	Poppie: Sim, mas não podemos deixar as pessoas escolherem qualquer sabor que elas queiram! [risadas] Nessa questão não tem discussão.
Kramer: What gives you the right to tell me how I would make my pie?	Kramer: O que lhe dá o direito de me dizer como eu devo fazer minha própria pizza?
Poppie: Because it's a pizza!	

<p>Kramer: It's not a pizza until it comes out of the oven!</p> <p>[risadas]</p> <p>Poppie:: It's a pizza the moment you put your fists in the dough!</p> <p>[risadas]</p> <p>Kramer: No, it isn't!</p> <p>Poppie: Yes, it is!</p>	<p>Poppie:: Porque é uma pizza!</p> <p>Kramer: Não é uma pizza até que saia do forno!</p> <p>[risadas]</p> <p>Poppie:: É uma pizza desde o momento em que você põe a mão na massa.</p> <p>[risadas]</p> <p>Kramer: Não, não é!</p> <p>Poppie: Sim, é!</p>
--	--

Apesar de Elaine não aparecer nesta cena, o debate acerca da questão do aborto continua através de uma analogia bastante interessante, em uma metanarrativa no *plot* secundário entre Kramer e Poppie que discutem sobre “quando uma pizza se torna uma pizza”. A série aprofunda um debate sério e pertinente de maneira cômica e, enquanto não há uma conclusão definitiva e direta ou um juízo de valor sobre o tema, é uma representação positiva em relação aos direitos reprodutivos femininos no sentido de que ambos os personagens que defendem o direito de escolha da mulher são protagonistas, enquanto o único contra é um personagem que aparece esporadicamente na série e é apresentado como uma pessoa autoritária e cujos argumentos derivam de uma experiência pessoal que não pode se aplicar a todas as pessoas. Além disso, o fato de Elaine, mesmo que relutantemente, renunciar experiências e relacionamentos em nome de suas convicções contribui para uma representação de uma mulher que coloca sua agência – e a de outras mulheres também, conseqüentemente – em primeiro lugar, como um direito não negociável.

No sexto episódio da nona temporada (*The Mervin Griffin Show*), Elaine participa brevemente da narrativa de Jerry, que namora uma mulher, Celia, dona de uma coleção de brinquedos antigos. Quando Jerry tenta pegar um boneco, Celia o repreende. Ao longo do episódio, diversos paralelos são traçados entre a situação aparentemente inocente e um estupro em um encontro. Enquanto Celia repetidamente nega os avanços de Jerry para pegar seus brinquedos, pedindo para que segure sua “mão-boba” e “se comporte”, ele sugere o uso excessivo de bebidas alcoólicas. Quando Celia está com dor de cabeça, Jerry, deparado com um remédio que não causa sonolência e outro que sim, escolhe aquele que mais provavelmente deixará Celia inconsciente. Então, ela toma o remédio, bebe o vinho e come muito peru assado, tudo sob a insistência de seu companheiro, que está apenas tentando

deixa-la inconsciente. Num segundo momento, tornando a situação ainda mais bizarra, Jerry leva seu amigo George para o apartamento de Celia e os dois aplicam a mesma técnica para, novamente, fazê-la dormir enquanto eles brincam com sua coleção de brinquedos. Quando Jerry e George contam a Elaine o que os dois vêm fazendo, ela os repreende, sendo a primeira pessoa durante o episódio a fazê-lo:

<p>Elaine: You took him over to Celia's? Jerry: What? It's a victimless crime. [risadas] Elaine: What about the woman who's been drugged and taken advantage of? Jerry: Okay, one victim. [risadas] Elaine: I think it's unconscionable. George: Hey, last night, I found a whole Weeble Village right behind the EZ Bake oven. Elaine: EZ Bake oven? [corta para Celia desmaiada à mesa enquanto Jerry, George e Elaine brincam na sala] [risadas]</p>	<p>Elaine: Você o levou para a casa da Celia? Jerry: E daí? É um crime sem vítimas. [risadas] Elaine: E a mulher que foi drogada, de quem se aproveitaram? Jerry: Tá bom, uma vítima. [risadas] Elaine: Eu acho isso inconcebível. George: Ei, ontem à noite eu encontrei uma Vila Weeble inteira atrás do forninho de brinquedo. Elaine: Forninho de brinquedo? [corta para Celia desmaiada à mesa enquanto Jerry, George e Elaine brincam na sala] [risadas]</p>
--	---

Figura 75 - Sequência em que Elaine repreende Jerry e sucumbe aos mesmos erros



Fonte: *Seinfeld* (*The Merv Griffin Show*, temporada 9, episódio 6, 1997, NBC)

Durante toda a cena, o humor recai sobre a falta de moralidade de Jerry em não reconhecer a problemática de seus atos e, em um segundo momento, sobre a hipocrisia de Elaine em acusa-lo e, em seguida, repetir os mesmos erros, através de uma elipse entre o momento na cafeteria e na casa de Celia (figura 75).

Em seu livro *Seinfeld and the Comic Vision*, o filósofo Whitley Kaufman argumenta que, ao longo da série, diversas situações são apresentadas como paródias de crimes reais (como quando Elaine sequestra um cachorro ou quando George desliga os aparelhos de hospital de um inimigo), afirmando que “a piada é que não se trata de um eufemismo para sexo, mas sim é uma reclamação literal sobre seu desejo de usar seus brinquedos, embora o episódio inteiro funcione como uma paródia da insistência masculino no sexo¹¹³” (KAUFMAN, 2020, p.91, tradução nossa).

Como Kaufman justifica, é nítido que o episódio não se trata de um eufemismo e que em momento algum o abuso sexual acontece de fato. O autor também alega que “seria um erro entender este episódio como um que trivializa ou diminui a seriedade do problema do estupro¹¹⁴” (KAUFMAN, 2020, p.91, tradução nossa). No entanto, toda piada que surge garante ao/à espectador/a que se trata de uma situação leve o suficiente para que o riso seja permitido. Isso fica evidente em uma das cenas finais, em que Kramer e Celia confrontam Jerry, chamando-o de pervertido e doente. Até o momento das acusações, não há risada nenhuma e o remate da piada fica por conta de Jerry, que em mais uma agressão psicológica culpa Celia pelo ocorrido, perguntando “que tipo de mulher bebe uma caixa de vinho inteira?”, enquanto a plateia dá a maior risada da cena.

Se tratando ou não de uma paródia, o fato é que o humor em momento algum repreende as ações dos protagonistas – não é a premissa da narrativa que trivializa o estupro, mas o aval dado pelas piadas para que o público não culpe o agressor, mas, pelo contrário, ria com ele.

A relação de Elaine com outras mulheres se mostra bastante contraditória, uma vez que utiliza sua voz para defender o direito da autonomia corporal e de reprodução em um nível hipotético (já que não há nenhuma personagem, de fato, grávida durante o episódio), mas também não hesita em se aproveitar de uma

¹¹³ Trecho original: The joke is that this is not a euphemism for sex, but a literal complaint about his desire to use her toys, though the entire episode functions as a parody of the male insistence on sex.

¹¹⁴ Trecho original: it would be a mistake to take this episode as trivializing or diminishing the seriousness of the issue of date rape.

mulher inconsciente. No segundo caso, seu comportamento a aproxima mais de uma masculinidade, contribuindo para o argumento de que, no fundo, ela é “apenas um dos meninos”. Assim, essa dupla de episódios demonstra, de um lado, a defesa inegociável de um direito coletivo e, de outro, a violação de um direito individual de uma mulher pela mesma personagem – mesmo que não se trate de uma situação de abuso sexual de fato. Em se tratando de *Seinfeld*, é importante levar em consideração que os quatro personagens principais são retratados como moralmente ambíguos, indiferentes às regras sociais subentendidas e, por isso, é necessário cuidado em afirmar que Elaine seja uma representação exemplar ou um modelo de feminista, como é comum encontrar em veículos de jornalismo cultural.

Em relação ao casamento e à maternidade, Elaine surge na direção oposta de estereótipos de papéis de gênero, recusando a ideia de ser esposa ou mãe na maior parte do tempo. No segundo episódio da sétima temporada (*The Postponement*), enquanto Elaine afirma categoricamente para Jerry que casamento é “a última coisa” que ela poderia querer, confessa para um rabino que está sentindo inveja de seu amigo George, que está noivo. Ela admite que se sente ressentida, principalmente porque ela é bonita, inteligente e interessante e, portanto, deveria se casar primeiro. No entanto, quando confrontada com a possibilidade de um relacionamento sério, Elaine o rejeita. Assim, o casamento aqui não representa uma instituição da qual a personagem gostaria de fazer parte por algum motivo relacionado a seu gênero e/ou pressão social. Ela reconhece que um relacionamento duradouro que eventualmente leve a um noivado requer certas qualidades, e por não achar que George seja mais virtuoso e bem-sucedido do que ela, acaba por se sentir inferior. Desse modo, o casamento poderia ser substituído por diversos outros elementos dentro do episódio, uma vez que o sentimento de inveja vem da sensação de inferioridade e não de incompletude, o que se prova através da não busca pelo matrimônio por parte de Elaine durante todo o resto da série.

O mesmo ocorre no segundo episódio da oitava temporada (*The Soulmate*), quando Elaine recebe três amigas antigas em sua casa e a conversa entre elas é a seguinte:

Carol: ...but because it comes out of your baby,

Carol: ...mas porque sai do seu bebê, o cheiro é

<p>it smells good!</p> <p>[risadas]</p> <p>Elaine: Well, that's...that's sweet.</p> <p>Gail: Being a mother has made me feel so beautiful.</p> <p>Carol: Elaine, you gotta have a baby!</p> <p>[risadas]</p> <p>Elaine: Oh, you know...I had a piece of whitefish over at Barney Greengrass the other day...</p> <p>Lisa: Elaine. Move to Long Island and have a baby already.</p> <p>Elaine: I really like the city.</p> <p>Carol: The city's a toilet. [risadas] When's the last time you saw my little Adam?</p> <p>Elaine: Uh, it was in the Hamptons.</p> <p>Carol: Oh! I have pictures!</p> <p>Elaine: No, no, that's okay, it's uh...</p> <p>Carol: (mostrando as fotos para Elaine): Look at him! Just look at him!</p> <p>[risadas]</p>	<p>bom!</p> <p>[risadas]</p> <p>Elaine: Bem, que... que graça.</p> <p>Gail: Ser mãe fez eu me sentir tão bonita.</p> <p>Carol: Elaine, você precisa ter um bebê!</p> <p>[risadas]</p> <p>Elaine: Ah, sabe... eu comi um peixe branco no Barney Greengrass outro dia...</p> <p>Lisa: Elaine, se mude pra Long Island e tenha um filho logo de uma vez!</p> <p>Elaine: Eu gosto muito da cidade grande.</p> <p>Carol: A cidade grande é um lixo. [risadas] Quando foi a última vez que você viu meu pequeno Adam?</p> <p>Elaine: Foi no Hamptons.</p> <p>Carol: Ah! Eu tenho fotos!</p> <p>Elaine: Não, não, não precisa...</p> <p>Carol: (mostrando as fotos para Elaine): Olhe para ele! Só olhe para ele!</p> <p>[risadas]</p>
---	--

Durante toda a cena, Carol, Gail e Lisa falam exclusivamente sobre a maternidade, tentando convencer Elaine a se mudar para o subúrbio e constituir uma família. Elaine, por sua vez, se esforça para mudar de assunto, demonstrando nenhum interesse no que suas amigas têm a lhe dizer. Neste pequeno momento, não há uma simples recusa da maternidade, mas também uma repulsa, percebida pela expressão facial de Elaine ao ver as fotos do bebê de Carol. Em uma piada que ganha profundidade, caso o/a espectador/a tenha visto as temporadas anteriores, no qual o mesmo bebê, ainda recém-nascido, é descrito como extremamente feio, Elaine olha para o lado oposto da foto e tampa a boca, como se fosse vomitar (figura 76).

Figura 76 - Elaine conversando com suas amigas



Fonte: *Seinfeld* (*The Soulmate*, temporada 8, episódio 2, 1996, NBC)

Mais tarde, contando a Jerry sobre o ocorrido, Elaine imita Carol dizendo “Elaine, você precisa ter um filho!” e, novamente, faz uma expressão de total repulsa pela ideia (figura 77).

Figura 77 - Elaine conversa sobre maternidade com Jerry



Fonte: *Seinfeld* (*The Soulmate*, temporada 8, episódio 2, 1996, NBC)

A conversa segue:

<p>Jerry: Why do you invite these women over if they annoy you so much?</p> <p>Elaine: They're my friends, but they act as if having a baby takes some kind of talent.</p> <p>Jerry: C'mon, you want to have a baby.</p> <p>Elaine: Why? Because I can?</p> <p>Jerry: It's the life force. I saw a show on the mollusk last night. Elaine, the mollusk travels from Alaska to Chile just for a shot at another mollusk. You think you're any better?</p> <p>[risadas]</p> <p>Elaine: Yes! I think I am better than the mollusk!</p> <p>[risadas]</p> <p>Kevin: I couldn't help overhearing what you were saying.</p> <p>Elaine: Oh, I'm sorry.</p> <p>Kevin: No, no, I think I agree with you. I mean, all this talk about having babies.</p> <p>Elaine: Yeah, like you must procreate.</p> <p>Kevin: Besides, anyone can do it.</p> <p>Elaine: Oh, it's been done to death.</p> <p>[risadas]</p>	<p>Jerry: Por que você convida essas mulheres para a sua casa se elas te irritam tanto?</p> <p>Elaine: Elas são minhas amigas, mas agem como se ter um filho fosse um tipo de talento.</p> <p>Jerry: Ah, para, você quer ter um filho.</p> <p>Elaine: Por quê? Por que eu posso?</p> <p>Jerry: É a força da vida. Eu vi um programa sobre os moluscos ontem à noite. Elaine, o molusco viaja do Alasca para o Chile só para ter uma chance com outro molusco. Você acha que é melhor?</p> <p>[risadas]</p> <p>Elaine: Sim! Eu acho que eu sou melhor que um molusco!</p> <p>[risadas]</p> <p>Kevin: Eu não pude deixar de ouvir o que vocês estavam dizendo.</p> <p>Elaine: Ah, desculpe.</p> <p>Kevin: Não, não, eu acho que concordo com você. Quero dizer, sobre essa coisa toda de ter filhos.</p> <p>Elaine: Sim, como se você precisasse procriar...</p> <p>Kevin: Além do mais, qualquer um pode fazer isso.</p> <p>Elaine: Ah, já fizeram demais.</p> <p>[risadas]</p>
---	--

Em um primeiro momento, Jerry presume que Elaine gostaria de ser mãe e, em seguida, tenta convencê-la de que a maternidade é apenas natural, como se fosse uma obrigação de qualquer mulher em nome da espécie. A todo momento, Elaine rebate os argumentos de Jerry reafirmando sua posição. Surgem poucas piadas na cena, uma vez que ela, além de curta, existe para apresentar um novo personagem, Kevin, que, por concordar com Elaine, acaba a namorando.

Durante o episódio, Elaine e Kevin discutem suas opiniões mais a fundo, assegurando um ao outro que não há nada de errado em não querer ter filhos. Porém, tudo muda quando Kevin conta a Elaine que fez uma vasectomia de surpresa. Ela fica admirada com o ato, porém, começa a duvidar de suas convicções e percebe que talvez não esteja completamente certa de que não gostaria de ser mãe no futuro. Ao fim do episódio, descobrimos que Kevin é, na verdade, apenas uma pessoa muito influenciável e cuja opinião muda com frequência, além de ser impulsivo em suas decisões, e o casal vai à clínica reverter o processo de esterilização.

Mais uma vez, Elaine considera uma vida dentro dos padrões de gênero (aqui, como mãe) apenas quando se depara com algo que não pode ter. Isso é muito condizente com a personalidade da personagem, que, assim que volta a namorar outros homens, também volta a afirmar terminantemente que não tem desejo algum de se tornar mãe.

A recusa de Elaine pelo casamento e pela maternidade somente é uma questão durante esses dois episódios – e é, no geral, uma questão colocada por ela mesma (no caso do matrimônio, por inveja) ou com a qual ela lida com naturalidade, sem se sentir mal por suas escolhas (no caso da maternidade, em que Elaine questiona as escolhas das amigas, não a sua própria). Em momento algum sua feminilidade é questionada por essas escolhas, num processo que normaliza um estilo de vida que coloca em primeiro lugar a agência individual da mulher sobre seu corpo, suas preferências e prioridades.

2. A ascensão da mulher trabalhadora

Para Elaine, o trabalho já não apresenta um desafio tão grande. Dentre seu grupo de amigos, é a que estudou na melhor universidade e a que tem os melhores

empregos. Durante a série, a inteligência e capacidade de Elaine nunca são questionados e ela é sempre capaz de encontrar e manter bons empregos.

No primeiro episódio da oitava temporada (*The Foundation*), Elaine, trabalhando há anos como redatora de um catálogo de moda, se vê obrigada a ocupar o cargo mais alto da empresa após seu chefe sofrer uma crise nervosa e fugir para Mianmar.

A princípio, Elaine hesita. Ela questiona se realmente possui as habilidades necessárias para chefiar uma empresa tão grande, constantemente duvidando de sua capacidade. Kramer, então fazendo aulas de karatê, a encoraja a se tornar tão bem-sucedida quanto ele e aceitar o desafio. Então, movida pelas palavras e pelo exemplo de Kramer, Elaine aceita o emprego e logo se acostuma com sua nova posição (figura 78).

Figura 78 - Elaine fumando charuto com os pés sobre a mesa



. Fonte: *Seinfeld* (*The Foundation*, temporada 8, episódio 1, 1996, NBC)

A forma da imagem (figura 78) denota uma mulher sentada em uma grande cadeira preta atrás de uma mesa. Falando ao telefone, ela se veste com um terno preto, tem os pés em cima da mesa e um charuto na boca.

Figura 79 - Elaine fumando um charuto



Fonte: *Seinfeld* (*The Foundation*, temporada 8, episódio 1, 1996, NBC)

Essa é uma mulher poderosa. Sua expressão e linguagem corporal, bem como o ambiente em que ela se encontra e suas ações demonstram isso (figura 79). Se partimos para uma análise semiótica da imagem, podemos dizer que os personagens fumantes de charuto representados no audiovisual não raramente possuem algumas características em comum. Assim, o objeto ajuda a constituir um estereótipo de homens que são

auto-confiantes, agressivos, durões, empreendedores, independentes, egoístas e bem sucedidos. Esses fumantes tendem a ser ricos, sua riqueza proveniente de ações ousadas e não necessariamente legítimas. No geral, eles parecem gostar do exercício do poder, de estar no comando, frequentemente chegando ao ponto da crueldade¹¹⁵.

Para além do imaginário de agressividade, riqueza e poder, o charuto transmite uma imagem de calma. Uma certa tranquilidade que apenas aqueles ricos e poderosos podem se dar ao luxo, uma vez que eles têm consciência de sua posição e de sua soberania. O charuto, então, funciona como um catalisador da arrogância e da ousadia desses personagens.

¹¹⁵ Trecho original: self-confident, aggressive, tough, enterprising, independent, selfish, and accomplished. These smokers tend to be wealthy, their wealth being attained by daring and not necessarily legitimate action. More generally, they seem to enjoy the exercise of power, of being in charge, often to the point of ruthlessness.

Figura 80 - Tony Montana (*Scarface*) e Tony Soprano (*The Sopranos*)



Fonte: Universal Pictures (1983) e HBO (1999), respectivamente.

Exemplos tanto no cinema quanto na televisão não faltam. Os mafiosos Tony Montana (do filme *Scarface* (Brian de Palma, 1983) e Tony Soprano, da série *A Família Soprano* (HBO, 1999) são dois fortes personagens que prontamente vêm à mente quando falamos desta figura imponente, frequentemente criminoso e fumante de charutos (figura 80).

É interessante notar também que, apesar do charuto ser parte importante dessa imagem, ele não é determinante. Podemos encontrar exemplos como Don Corleone, de *O Poderoso Chefão* (Francis Ford Coppola, 1972), e Don Draper (figura 81), da série televisiva *Mad Men: Inventando a Verdade* (AMC, 2007). No primeiro caso, o personagem sequer está fumando algo, mas sua posição indica o mesmo poder e imponência das imagens anteriores. Já na imagem de Don Draper, o personagem fuma um cigarro, muito menos intimidador e chamativo por sua banalidade, mas que ainda o agracia com um ar de superioridade que seria perdido caso não segurasse nada.

Figura 81 - Don Corleone (*O Poderoso Chefão*) e Don Draper (*Mad Men: Inventando Mentiras*)



Fonte: Paramount Pictures (1972) e AMC (2007), respectivamente.

No entanto, esse estereótipo não é exclusividade do audiovisual. Se analisarmos imagens de figuras de poder da vida real, encontraremos fotografias contendo exatamente mesmas características.

De ditadores, a presidentes, a magnatas da mídia e da bolsa de valores, os signos usados para representar esses homens é basicamente o mesmo: sentados atrás de uma grande mesa, repleta de papéis que parecem importantes, eles, bem vestidos, degustam um charuto. Sempre sérios, seja por preocupação ou por dedicação, parecem não ter tempo para brincar. Se, por acaso, emerge um sorriso em seus rostos, este é geralmente advindo de humilhações a terceiros ou um breve reconhecimento de sua própria grandeza.

Figura 82 - O revolucionário Che Guevara e o magnata David Sarnoff



Fonte: Getty Images, (1960) e Alfred Eisenstaedt/The LIFE Picture Collection via Getty Images (1956), respectivamente

Na figura 82, vemos Che Guevara, importante figura da Revolução Cubana e David Sarnoff, empresário pioneiro das telecomunicações, fundador de uma das maiores emissoras de televisão norte-americanas, a NBC. Esses são apenas dois exemplos dentre muitos que não são difíceis de encontrar, demonstrando como esse conjunto imagético específico é reproduzido através dos anos, ultrapassando limites de países, profissões e ideologias políticas. Após todos esses exemplos, é constatável que essa forma é muito recorrente, se repetindo em diversos contextos com pequenas diferenças. Construído ao longo do tempo, o pensamento dessa imagem pode estar cercado por diferentes contextos, e mesmo assim tem o mesmo objetivo, a mesma mensagem final a ser transmitida. Assim, essas imagens possuem um caráter discursivo muito mais forte do que apenas a sua forma, elas possuem uma significação. Mais além, essas imagens representam um conceito, o

do poder masculino.

Tendo isso em vista, analisar as imagens da série *Seinfeld* se torna ainda mais interessante a partir do momento em que a personagem apresentada não é mais a figura de um homem, e sim de uma mulher. Há aí uma quebra da forma de todas as outras imagens, porém o conceito, a significação se mantém. Ali, naquele momento, Elaine se transformou num homem poderoso, arrogante, ousado e independente. Para a teórica feminista de cinema E. Ann Kaplan (1983), a mulher passa a ocupar um lugar masculino em um filme (neste caso, série), quando se torna detentora do olhar e deixa de lado características de feminilidade, não só na aparência como em suas ações, incorporando a impulsividade, ambição, hostilidade e manipulação.

A utilização dos elementos usados na série, então, não é ao acaso, e sim a reprodução de um mito já presente no imaginário dos/as espectadores/as para transmitir um conceito, uma ideia de forma simples, direta e eficaz.

A personagem começa o episódio desmotivada, se sentindo insegura e incapaz e as cenas das figuras 78 e 79 servem, então, como a culminação da transformação dela. Ao fim do episódio, novamente a personagem sai desse lugar de poder ao perceber que havia sido enganada e cometeu muitos erros. Retornando à realidade, Elaine volta a ser uma simples e humilde mulher de negócios, obrigada a lidar com seus erros decorrentes de sua arrogância anterior.

Assim, enquanto uma série de comédia, o episódio se utiliza de uma imagem já estabelecida não como construção de personagem, pois é tudo muito abrupto, mas sim com propósitos de efeito cômico e também de transmissão de um conceito, que passe uma mensagem rápida e nítida ao/à telespectador/a.

Vale ressaltar também que, enquanto *sitcom*, a série não apresenta uma variedade de imagens. Esse tipo de série de comédia se caracteriza por um ter um formato multicâmera muito definido, sem grandes variações de ângulos, enquadramentos ou tratamento de imagem. Desta maneira, as figuras 78 e 79 se destacam dentro do episódio, por remeterem a outros gêneros que não o da *sitcom*, ou seja, além de conversar com imagens outras, as figuras deixam de conversar com o que vem antes e depois na série, causando uma ruptura proposital. Isto posto, essa desconexão constrói também um discurso e demonstra um pensamento imagético, explicitando a mudança na personalidade da personagem.

No primeiro episódio da sexta temporada (*The Chaperone*), Elaine procura um novo emprego e é questionada pela contratante sobre sua “graciosidade”. Ao longo de toda a entrevista, Elaine se expressa exageradamente, gesticulando e fazendo expressões faciais não comumente compreendidas como elegantes (figura 83).

Figura 83 - Elaine na entrevista de emprego



Fonte: *Seinfeld* (*The Chaperone*, temporada 6, episódio 1, 1994, NBC)

Saindo do escritório, Elaine coloca um lenço ao redor de seu cabelo e um par de óculos escuros (figura 84), e em um referência direta à Jackie O¹¹⁶ (figura 85) se torna, finalmente, a personificação da elegância e graciousidade.

¹¹⁶ Jackeline Kennedy Onassis foi a primeira dama dos Estados Unidos da América entre 1961 e 1963, sendo reconhecida como um ícone da moda e da elegância.

Figura 84 - Elaine com um lenço e óculos escuros



Fonte: *Seinfeld* (*The Chaperone*, temporada 6, episódio 1, 1994, NBC)

Figura 85 - Jackie O, com um lenço e óculos escuros



Fonte: Getty Images

Na saída, Elaine conhece Mr. Pitt, um executivo em uma editora que se encanta com sua semelhança com Jackie O, e em uma entrevista informal na lanchonete, a contrata como sua assistente. Novamente, Elaine faz diversas expressões faciais que não poderiam ser consideradas graciosas (figura 86), porém, dessa vez, elas são impressionantes para seu interlocutor.

Figura 86 - Elaine em nova entrevista de emprego



Fonte: *Seinfeld* (*The Chaperone*, temporada 6, episódio 1, 1994, NBC)

Embora o mercado de trabalho nunca tenha sido um empecilho para Elaine e suas capacidades, educação e inteligência nunca tenham sido questionadas, ela ainda se submete – mesmo que inadvertidamente – a um processo seletivo que a coloca em uma posição de submissão em nome de seu gênero, uma vez que em nenhuma das duas entrevistas, a sua experiência profissional foi de fato questionada e a sua rejeição no primeiro caso e contratação no segundo são fruto puramente de características que nada contribuem para a execução do trabalho em si, além das ideias de graciosidade e elegância serem muito ligadas ao feminino.

Embora se trate de um problema comum e que poderia facilmente ser protestado por Elaine – principalmente em relação ao emprego que não conseguiu -, essa problemática nunca é aprofundada na série e nem mesmo é uma questão, uma vez que aparece com o único intuito da comicidade através da ironia e da justaposição das expressões de Elaine com o conceito da graça. Dessa forma, enquanto as relações laborais da personagem não contribuem ativamente para uma discussão sobre o espaço das mulheres no mercado de trabalho, ainda pode ser entendida como uma representação positiva para a época, considerando todas as posições de poder que Elaine ocupa ao longo da série e que não são ocupadas da mesma maneira por seus amigos homens.

3. A liberdade sexual: normalização do prazer feminino

Elaine, assim como seus três amigos principais, namora uma série de homens diferentes ao longo das temporadas e muitos dos episódios centram suas narrativas em suas dificuldades e obstáculos amorosos e sexuais.

No décimo-primeiro episódio da quarta temporada (*The Contest*), a mãe de George precisa ser levada ao hospital, quando do retorno inesperado para casa encontra o filho se masturbando. Diante do ocorrido, George promete:

<p>George: Well, I'll tell you this, though - I am never doing that again.</p> <p>Elaine: What, you mean, in your mother's house, or all together?</p> <p>George: [convicto] All together.</p> <p>Elaine: Oh, gimme a break.</p> <p>Jerry: [cético] Ohhh yeah. right.</p> <p>Kramer: Oh, like you're gonna stop?</p> <p>Jerry e Elaine: C'mon.</p> <p>[risadas]</p> <p>George: You don't think I can?</p> <p>Jerry: No chance.</p> <p>George: [desafiando] You think you could?</p> <p>Jerry: Well, I know I could hold out longer than you.</p> <p>George: Care to make it interesting?</p> <p>[risadas]</p> <p>Jerry: Sure, how much?</p> <p>George: A hundred dollars.</p> <p>Jerry: You're on.</p> <p>Kramer: Wait a second, wait a second. Count me in on this.</p> <p>[risadas]</p> <p>Jerry: You?</p> <p>Kramer: Yeah.</p> <p>Jerry: You'll be out before we get the check.</p> <p>[risadas]</p> <p>Elaine: I want to be in on this, too.</p> <p>George e Jerry: Ohh, no. No, no, no.</p>	<p>George: Bom, posso afirmar isso – eu nunca mais vou fazer isso.</p> <p>Elaine: Como assim? Na casa da sua mãe ou no geral?</p> <p>George: [convicto] no geral.</p> <p>Elaine: Ah, para com isso.</p> <p>Jerry: [cético] Ahh, tá bom...</p> <p>Kramer: Você vai só parar?</p> <p>Jerry e Elaine: Por favor...</p> <p>[risadas]</p> <p>George: Vocês não acham que eu consigo?</p> <p>Jerry: Sem chance.</p> <p>George: [desafiando] você acha que você conseguiria?</p> <p>Jerry: Bom, eu sei que eu aguentaria mais tempo que você.</p> <p>George: Vamos tornar isso interessante?</p> <p>[risadas]</p> <p>Jerry: Claro, quanto?</p> <p>George: Cem dólares.</p> <p>Jerry: Feito.</p> <p>Kramer: Espera aí, podem me incluir nessa.</p> <p>[risadas]</p> <p>Jerry: Você?</p> <p>Kramer: É.</p> <p>Jerry: Você vai perder antes da gente pedir a conta.</p> <p>[risadas]</p> <p>Elaine: Eu quero participar também.</p>
---	---

<p>Elaine: Why?</p> <p>Jerry: It's apples and oranges.</p> <p>Elaine: What? Why? [George e Jerry continuam negando] Why?</p> <p>Jerry: Because you're a woman!</p> <p>Elaine: So what?</p> <p>Jerry: It's easier for a woman not to do it than a man.</p> <p>Elaine: [com sarcasm] Oh.</p> <p>Jerry: We have to do it. It's part of our lifestyle. [risadas] It's like, uh. shaving.</p> <p>Elaine: Oh, that is such bologna. I shave my legs.</p> <p>Kramer: Not every day. [risadas]</p> <p>George: Alright, look, you want to be in?</p> <p>Elaine: Yeah!</p> <p>George: You gotta give us odds. At least two to one - you gotta put up two-hundred dollars.</p> <p>Kramer: No, a thousand! [risadas]</p> <p>Elaine: No, I'll - I'll put up one-fifty.</p> <p>George: Alright, you're in for one-fifty.</p> <p>Jerry: Okay, one-fifty.</p> <p>George: Alright, now, how are we gonna monitor this thing?</p> <p>Jerry: Well, obviously, we all know each other very well, I'm sure that we'll all feel comfortable within the confines of the honor system.</p> <p>Kramer: Alright. [Todos entrelaçam o dedo mindinho ao centro da mesa e comemoram a aposta] [risadas]</p>	<p>George e Jerry: Ahh, não. Não, não, não.</p> <p>Elaine: Por quê?</p> <p>Jerry: É diferente...</p> <p>Elaine: O quê? Por quê? [George e Jerry continuam negando] por quê?</p> <p>Jerry: Porque você é mulher.</p> <p>Elaine: E daí?</p> <p>Jerry: É mais fácil pra uma mulher não fazer isso do que um homem.</p> <p>Elaine: [com sarcasmo] Ah.</p> <p>Jerry: Nós precisamos fazer isso. É parte do nosso estilo de vida. [risadas] É como... se barbear.</p> <p>Elaine: Ah, que bobeira. Eu depilo minhas pernas.</p> <p>Kramer: Não todo dia. [risadas]</p> <p>George: Tá certo, você quer participar?</p> <p>Elaine: Sim!</p> <p>George: Você tem que aumentar a aposta, pelo menos dois pra um – você tem que colocar duzentos dólares.</p> <p>Kramer: Não, mil! [risadas]</p> <p>Elaine: Não – vou colocar cento e cinquenta.</p> <p>George: Tá bom, você está dentro por cento e cinquenta.</p> <p>Jerry: Ok, cento e cinquenta.</p> <p>George: Certo, como iremos monitorar isso?</p> <p>Jerry: Bom, obviamente, todos nos conhecemos muito bem. Tenho certeza que podemos concordar com o sistema de honra.</p> <p>Kramer: Certo. [Todos entrelaçam o dedo mindinho ao centro da mesa e comemoram a aposta] [risadas]</p>
--	--

Em um ambiente casual, os quatro amigos discutem um tema tabu (a emissora somente permitiu que o roteiro fosse gravado caso a palavra

“masturbação” não fosse usada) e, em um dos poucos momentos em que Elaine não é automaticamente tratada como “uma dos garotos”, seu gênero é lembrado para excluí-la. Todos os três homens se opõem a sua inclusão na infame aposta de acordo com uma visão construída através de anos de rebaixamento e negação do prazer feminino. Aqui, o prazer não é negado a Elaine, mas sim apresentado como uma necessidade menor em comparação com o desejo masculino. Mesmo cedendo e apostando mais do que seus amigos, Elaine não se intimida frente aos três, reafirmando sua condição como um ser sexual tanto quanto os homens (figura 87).

Figura 87 - Elaine, George, Kramer e Jerry conversam na cafeteria



Fonte: *Seinfeld* (*The Contest*, temporada 4, episódio 11, 1992, NBC)

As risadas, apesar de maiores em determinados momentos, é uma constante ao longo da cena toda devido ao teor da conversa e a maneira como os personagens se expressam.

Poucas horas mais tarde, Kramer sai da aposta, deixando apenas Jerry, George e Elaine ainda na disputa. Enquanto isso, Elaine se interessa por um homem em sua academia, John Kennedy Jr. É evidente que, por se tratar de uma *sitcom* voltada a diversos públicos, o ato da masturbação nunca poderia ser de fato mostrado. No entanto, ao longo do episódio um código visual é criado e compartilhado com o/a espectador/a, que aos poucos compreende as nuances das trajetórias dos personagens: aqueles que perderam a aposta dormem tranquilamente, enquanto os que seguem se abstendo sexualmente têm dificuldades para dormir (figura 88). É assim que, sem que uma palavra seja dita, uma piada

visual surge quando vemos Jerry e George acordados e, em seguida, um plano de Elaine em um sono profundo.

Figura 88 - Elaine acordada durante a aposta e Elaine em um sono profundo após perder a aposta



Fonte: *Seinfeld* (*The Contest*, temporada 4, episódio 11, 1992, NBC)

No dia seguinte, Elaine confirma o que já havia sido indicado na cena anterior:

<p>Elaine: Hello. [Tira um maço de dinheiro da bolsa e começa a contar] [risadas] George: [chocado] You caved?!</p> <p>Jerry: It's over? George: You're out? Jerry: Oh-my-God. The Queen is dead. [risadas] [Elaine coloca o dinheiro no balcão] George: I figured you'd cruise. At least through the Spring. [risadas] Jerry: What happened? Elaine: It was..uh.. John-John. [risadas] Jerry e George: Ohhhhh. John-John.</p>	<p>Elaine: Olá. [Tira um maço de dinheiro da bolsa e começa a contar] [risadas] George: [chocado] Você cedeu? Jerry: Acabou? George: Você está fora? Jerry: Meu-deus. A Rainha está morta. [risadas] [Elaine coloca o dinheiro no balcão] George: Eu achei que você se sairia bem, pelo menos até a primavera. [risadas] Jerry: O que aconteceu? Elaine: Foi...hm... John-John. [risadas] Jerry e George: Ohhhhh. John-John.</p>
---	---

<p>Jerry: But you made it through the day before.</p> <p>Elaine: Yeah, but yesterday, he told Joyce, the aerobics teacher, that he wants to meet me outside here at nine o' clock tonight.</p> <p>Jerry: Why outside here?</p> <p>Elaine: Because he thinks I live here. Remember when we shared a cab, and he dropped me off out in front? He's picking me up.</p>	<p>Jerry: Mas você tinha aguentado antes.</p> <p>Elaine: Sim, mas ontem ele contou para a Joyce, professora de aeróbica, que ele quer me encontrar aqui na frente hoje, às nove da noite.</p> <p>Jerry: Por que aqui na frente?</p> <p>Elaine: Porque ele acha que eu moro aqui. Lembra quando dividimos um taxi e ele me deixou aqui na frente? Ele vem me buscar.</p>
---	---

Durante toda a cena, o cômico advém da surpresa e do choque de Jerry e George ao descobrirem que Elaine perdeu a aposta (figura 89). Desse modo, através da narrativa, a série confirma o discurso de Elaine ao tentar convencer seus amigos de que não teria mais facilidade em manter a abstinência por mais tempo apenas em decorrência de seu gênero.

Figura 89 - Elaine perde a aposta



Fonte: *Seinfeld* (*The Contest*, temporada 4, episódio 11, 1992, NBC)

No vigésimo-primeiro episódio da sexta temporada (*The Fusilli Jerry*), a questão do prazer feminino surge através de uma discussão entre Elaine, seu namorado David Puddy, e Jerry. Em uma conversa casual, Elaine menciona que Puddy usou uma “técnica” durante o sexo, a qual ela reconheceu como sendo da autoria de Jerry. Ofendido, Jerry pede para que Puddy pare de roubar seu “conteúdo” e crie o seu próprio. Porém, nada que ele se propõe a fazer em seguida é bem-sucedido. Apesar de, mais uma vez, o nome da prática nunca ser de fato explicitado verbalmente, fica evidente que se trata de sexo oral, e Elaine não

demonstra pudor algum em compartilhar sua experiência com seus amigos. Ela vai ainda além ao externalizar sua insatisfação com a performance do companheiro (figura 90), sem qualquer resquício de vergonha ou culpa por se entender enquanto uma mulher que gosta de sexo.

Figura 90 - Elaine e Puddy na cama



Fonte: *Seinfeld* (*The Fusilli Jerry*, temporada 6, episódio 21, 1995, NBC)

No mesmo episódio, a namorada de George passa por uma situação similar, e, dessa forma, a série consegue universalizar a posição de Elaine enquanto uma realidade atrelada ao gênero e não somente a sua personagem. Quando diferentes mulheres vocalizam suas inseguranças, desejos e necessidades em relação à sexualidade (figura 91), estão não só o fazendo comicamente, mas também contribuindo para uma normalização desses mesmo desejos que são muitas vezes encarados como promíscuos e indevidos pela sociedade.

Figura 91 - As mulheres expressam seu descontentamento na cama



Fonte: *Seinfeld* (*The Fusilli Jerry*, temporada 6, episódio 21, 1995, NBC)

Mais tarde, Elaine reclama com Jerry:

<p>Jerry: Hey, Elaine.</p> <p>Elaine: Yeah, yeah, hello.</p> <p>[risadas]</p> <p>Jerry: Is it something I said?</p> <p>Elaine: Yes! As a matter of fact! David Puddy won't do the move anymore.</p> <p>Jerry: Really?</p> <p>Elaine: Oh, he's come up with some other move. You should see this thing.</p>	<p>Jerry: Hey, Elaine.</p> <p>Elaine: É, é, oi.</p> <p>[risadas]</p> <p>Jerry: Foi algo que eu disse?</p> <p>Elaine: Sim! Na verdade, sim. David Puddy não vai mais fazer a técnica</p> <p>Jerry: Sério?</p> <p>Elaine: Ah, ele inventou uma técnica nova. Você tinha que ver essa coisa.</p>
--	---

<p>Jerry: What is it?</p> <p>[risadas]</p> <p>Elaine: Oh, it's a lot of just fancy-shmancy stuff. You know what it's like? It's like a big budget movie with a story that goes *nowhere*.</p> <p>[risadas]</p> <p>Jerry: Huh.</p> <p>Elaine: I mean, this move is no good, Jerry. It's just taking up a lot of my time. [risadas] And I will not stand by and allow him to perform this move on me, when a perfectly good move is just sitting in the barn doing nothing!</p> <p>[risadas]</p> <p>George: Let me ask you a question. This new move. Is there a knuckle involved in any way?</p> <p>[risadas]</p> <p>Elaine: Yes. As a matter of fact, there is.</p> <p>George: I think that's mine.</p> <p>[risadas]</p> <p>Elaine: I'm not surprised.</p> <p>[risadas]</p>	<p>[risadas]</p> <p>Jerry: Como é?</p> <p>Elaine: Ah, só um monte de coisa metida a besta. Você sabe como é? É tipo um filme com um orçamento grande com uma história que não vai a lugar nenhum.</p> <p>[risadas]</p> <p>Jerry: Hum.</p> <p>Elaine: Quero dizer, essa manobra não é nada boa, Jerry, só está tomando meu tempo. [risadas] E eu não vou deixar ele fazer essa técnica em mim quando uma técnica perfeitamente boa é deixado de lado.</p> <p>[risadas]</p> <p>George: Deixa eu te perguntar, essa técnica nova, tem uma junção envolvida em algum momento?</p> <p>[risadas]</p> <p>Elaine: Sim, pra falar a verdade tem sim.</p> <p>George: Eu acho que essa é minha!</p> <p>[risadas]</p> <p>Elaine: Não estou surpresa.</p> <p>[risadas]</p>
---	---

Toda a comicidade da interação é baseada na indignação de Elaine, que anda pelo cenário enquanto gesticula e reclama para Jerry sobre sua vida sexual em um tom de voz elevado (figura 92).

Figura 92 - Elaine confronta Jerry



Fonte: *Seinfeld* (*The Fusilli Jerry*, temporada 6, episódio 21, 1995, NBC)

Ao longo do episódio, diversas cenas têm como cenário a cama de Elaine. Em sua maioria, a personagem assume uma posição de poder, seja narrativa ou visualmente. Nos casos em que reivindica suas necessidades e desejos enquanto mulher, o poder surge mediante a verbalização sem culpa de suas vontades, já visualmente, pode aparecer através da *mise-en-scene*, como quando vemos Elaine ocupando a parte superior do quadro em um *close* (enquadramento atípico em *sitcoms*), evidenciando sua posição de dominância sobre o ato sexual (figura 93).

Figura 93 - Elaine beija Puddy



Fonte: *Seinfeld* (*The Fusilli Jerry*, temporada 6, episódio 21, 1995, NBC)

O mesmo tema surge no décimo-primeiro episódio da sétima temporada (*The Rye*). Jerry, ao descobrir que Elaine está namorando um músico, sugere que a vida sexual do casal deve ser interessante, baseando-se em um estereótipo sobre a profissão. Em resposta, Elaine reclama que ele “não gosta de fazer *tudo*” e que, embora isso não a incomode, ela admite que gostaria muito que ele fizesse. Mais uma vez, a ideia do sexo oral não é diretamente mencionada, mas fica logo abaixo da superfície do discurso e é facilmente entendida pelo público. Além disso, assim como no episódio *The Fusilli Jerry*, Elaine demonstra seus desejos sem pudor e é apresentada como uma mulher dotada de desejos sexuais, o que não a torna alvo de piadas em momento algum por parte de nenhum personagem. Dessa maneira, a série, a narrativa e os personagens homens ao seu redor não a deixam envergonhada, a culpabilizam ou a reprimem por suas vontades. Durante as nove temporadas de *Seinfeld*, Elaine nunca foi retratada negativamente por sua relação livre e aberta com sua sexualidade, nunca foi julgada como promíscua ou inferior por suas escolhas pessoais. Dessa forma, a série contribui para a construção de representações femininas não estigmatizadas em relação ao sexo, fugindo da dicotomia dos estereótipos da mãe/santa e da prostituta/vulgar.

No primeiro episódio da quinta temporada (*The Mango*), o prazer feminino volta a ser discutido. George, passando por uma fase difícil em seu relacionamento com Karin, desabafa com Jerry. Elaine chega na metade da conversa, que segue:

<p>George: Anyway, I think everything else is okay. Unless of course she's faking. [Elaine entra] Elaine: Who's faking? George: Nothing. Elaine: Faking what? George: Nobody's faking. Elaine: Ah! Orgasm? George: She's not faking! [risadas] Elaine: How do you know? George: I know. I can tell. It's one of my powers. [risadas] Why, did you ever fake?</p>	<p>George: Enfim, eu acho que todo o resto está bom. A não ser, claro, que ela esteja fingindo. [Elaine entra] Elaine: Quem está fingindo? George: Nada. Elaine: Fingindo o que? George: Ninguém está fingindo. Elaine: Ah! Orgasmo? George: Ela não está fingindo! [risadas] Elaine: Como você sabe? George: Eu sei. Eu consigo distinguir. É um dos meus poderes. [risadas] Por que, você já fingiu?</p>
---	---

<p>Elaine: Of course.</p> <p>Jerry: Really?</p> <p>George: You faked?</p> <p>Elaine: On occasion.</p> <p>Jerry: And the guy never knows?</p> <p>Elaine: No.</p> <p>Jerry: How can he not know that?</p> <p>Elaine: Because I was goood.</p> <p>[risadas]</p> <p>Jerry: I guess after that many beers he's probably a little groggy anyway.</p> <p>[risadas]</p> <p>Elaine: You didn't know.</p> <p>[risadas]</p> <p>Jerry: What?</p> <p>Elaine: You didn't know.</p> <p>Jerry: Are you saying...</p> <p>[George chama a garçonete]</p> <p>George: I think I'll have a piece of cake.</p> <p>[risadas]</p> <p>Jerry: With me?</p> <p>Elaine: Well...</p> <p>Jerry: You faked with me?</p> <p>Elaine: Yeah.</p>	<p>Elaine: É claro.</p> <p>Jerry: Mesmo?</p> <p>George: Você fingiu?</p> <p>Elaine: Em certas ocasiões.</p> <p>Jerry: E o cara nunca sabe?</p> <p>Elaine: Não.</p> <p>Jerry: Como ele pode não saber?</p> <p>Elaine: Porque eu sou boa.</p> <p>[risadas]</p> <p>Jerry: Acho que depois de tanta cerveja ele provavelmente está um pouco aéreo mesmo.</p> <p>[risadas]</p> <p>Elaine: Você não sabia.</p> <p>[risadas]</p> <p>Jerry: O quê?</p> <p>Elaine: Você não sabia.</p> <p>Jerry: Você está dizendo que...</p> <p>[George chama a garçonete]</p> <p>George: Eu acho que quero um pedaço de bolo.</p> <p>[risadas]</p> <p>Jerry: Comigo?</p> <p>Elaine: Bom...</p> <p>Jerry: Você fingiu comigo?</p>
---	--

<p>Jerry: You faked with me?</p> <p>Elaine: Yeah.</p> <p>Jerry: No.</p> <p>Elaine: Yeah.</p> <p>Jerry: You faked it?</p> <p>Elaine: I faked it.</p> <p>Jerry: That whole thing, the whole production, it was all an act?</p> <p>Elaine: Not bad huh?</p> <p>[risadas]</p> <p>Jerry: What about the breathing, the panting, the moaning, the screaming?</p> <p>Elaine: Fake, fake, fake, fake.</p> <p>[risadas]</p> <p>Jerry: I'm stunned, I'm shocked! How many times did you do this?</p> <p>Elaine: Uuuhm, all the time.</p> <p>[risadas]</p> <p>Jerry: All the time?!</p> <p>George: We got a chocolate malt in here!</p> <p>[risadas]</p> <p>Jerry: But I'm so good.</p> <p>[risadas]</p>	<p>Elaine: Sim.</p> <p>Jerry: Você fingiu comigo?</p> <p>Elaine: Sim.</p> <p>Jerry: Não.</p> <p>Elaine: Sim.</p> <p>Jerry: Você fingiu?</p> <p>Elaine: Eu fingi.</p> <p>Jerry: Aquilo toda, toda a produção, era tudo mentira?</p> <p>Elaine: Nada mal, hein?</p> <p>[risadas]</p> <p>Jerry: E a respiração, o arquejo, os gemidos, os gritos?</p> <p>Elaine: Falso, falso, falso, falso.</p> <p>[risadas]</p> <p>Jerry: Estou estupefato, estou chocado. Quantas vezes você fez isso?</p> <p>Elaine: Uuuhm, sempre.</p> <p>[risadas]</p> <p>Jerry: Sempre?!</p> <p>George: Um chocolate quente aqui, por favor!</p> <p>[risadas]</p> <p>Jerry: Mas eu sou tão bom.</p> <p>[risadas]</p>
--	--

George: I'm sure you are.	George: Claro que é.
Elaine: Jerry, listen, it wasn't you. I just didn't have 'em back then.	Elaine: Jerry, escute, não era você. Eu só não conseguia os ter naquela época.
Jerry: She faked.	Jerry: Ela fingiu.
[George ri]	[George ri]
Jerry: Maybe they've all been faking.	Jerry: Talvez todas tenham fingido.
Elaine: I'm sure they're not.	Elaine: Tenho certeza que não.
George: Maybe Karin is faking.	George: Talvez Karin esteja fingindo.

Durante toda a cena, Elaine em conjunto com o público riem da falta de aptidão e arrogância masculinas em relação ao prazer feminino, personificadas em Jerry (figura 94).

Figura 94 - Elaine e Jerry na cafeteria



Fonte: *Seinfeld* (*The Mango*, temporada 5, episódio 1, 1993, NBC)

No decorrer do episódio, Jerry se desespera por uma segunda chance de demonstrar suas habilidades, o que Elaine novamente vê com muita graça e, em conjunto com a visualidade que retrata Jerry como uma criança que faz birra (através do tom de voz, da insistência no pedido e da linguagem corporal), convida o/a espectador/a a rir junto (figura 95).

Figura 95 - Jerry e Elaine discutem em um restaurante



Fonte: *Seinfeld* (*The Fusilli Jerry*, temporada 6, episódio 21, 1995, NBC)

Em todos esses episódios, o prazer feminino aparece como um desejo tão válido como o masculino, já tão naturalizado. Para além disso, a reivindicação desse prazer não surge como uma demanda estigmatizada ou imprópria, mas apenas natural. Por fim, todas as piadas relacionadas ao tema se direcionam aos homens e suas ações e reações patéticas, ignorantes e deslocadas da realidade, em um movimento que ironiza a fragilidade e a conformação da masculinidade e ao mesmo tempo normaliza padrões mais saudáveis em relação à sexualidade feminina.

No nono episódio da sétima temporada (*The Sponge*), os métodos anticoncepcionais são abordados. Em uma mesa na cafeteria, a conversa entre Jerry, Elaine e Kramer segue:

Jerry: Yeah. So you really like this guy.

Jerry: Então você gosta mesmo desse cara?

Elaine: Very much.

Elaine: Muito.

<p>Jerry: How's the...sexual chemistry?</p> <p>Elaine: Haven't been in the lab yet. [risadas] But I am birth control shopping today.</p> <p>Kramer: Are you still on the pill?</p> <p>[risadas]</p> <p>Elaine: Uh, Kramer...</p> <p>Kramer: I'll tell ya, I think birth control should be discussed in an open forum.</p> <p>Elaine: The sponge, o.k.? The Today sponge.</p> <p>Kramer: But wasn't that taken off the market?</p> <p>Elaine: Off the market? The sponge? No, no...no way. Everybody loves the sponge.</p> <p>Kramer: I read it in <i>Wall Street Week</i>...Louis, uh, Rukeyser.</p> <p>[risadas]</p>	<p>Jerry: Como é... a química sexual?</p> <p>Elaine: Ainda não estive no laboratório. [risadas] Mas vou comprar contraceptivos hoje.</p> <p>Kramer: Você ainda toma a pílula?</p> <p>[risadas]</p> <p>Elaine: Uh, Kramer...</p> <p>Kramer: Vou te dizer, eu acho que métodos anticoncepcionais deveriam ser discutidos abertamente.</p> <p>Elaine: A esponja, ok? A esponja Today.</p> <p>Kramer: Mas ela não foi descontinuada?</p> <p>Elaine: Descontinuada? A esponja? Não, não... de jeito nenhum, todo mundo ama a esponja.</p> <p>Kramer: Eu li no <i>Wall Street Week</i>... Louis, uh, Rukeyser.</p> <p>[risadas]</p>
--	--

Mais tarde, a discussão continua:

<p>Elaine: Well, Kramer was right. My friend Kim told me the sponge is off the market.</p> <p>Jerry: So what are you gonna do?</p> <p>Elaine: I'll tell you what I'm gonna do - I'm gonna do a hard-target search. Of every drug store, general store, health store and grocery store in a 25-block radius.</p> <p>[risadas]</p> <p>George: Just for these sponges?</p>	<p>Elaine: Bom, o Kramer estava certo. Minha amiga Kim me disse que a esponja saiu de linha.</p> <p>Jerry: E agora o que você vai fazer?</p> <p>Elaine: Eu vou te dizer o que eu vou fazer – Eu vou fazer uma pesquisa focada e direta em cada farmácia, loja de departamento e mercado em um raio de 25 quarteirões.</p> <p>[risadas]</p>
---	---

<p>Elaine: Hey man, women are really loyal to their birth control methods. What does Susan use?</p> <p>George: I dunno.</p> <p>[risadas]</p> <p>Elaine: You don't know?</p> <p>George: I, uh...figure it's something.</p> <p>[risadas]</p>	<p>George: Só por causa dessas esponjas?</p> <p>Elaine: Cara, as mulheres são muito fieis aos seus métodos de contracepção. O que a Susan usa?</p> <p>George: Sei lá.</p> <p>[risadas]</p> <p>Elaine: Você não sabe?</p> <p>George: Eu, uh... imagino que seja algo.</p> <p>[risadas]</p>
--	--

Durante a cena, a maior risada do público deriva da ignorância de George em relação ao método contraceptivo utilizado por sua noiva, declaração que deixa seus amigos incrédulos (figura 96). Aqui, chama-se a atenção para a sobrecarga feminina em relação ao sexo – além de ter seu prazer muitas vezes negligenciado, a responsabilidade sobre a proteção e contracepção recai frequentemente sobre as mulheres -, e embora esse não seja o foco do episódio, a risada que permite que olhemos para George como um homem inadequado contribui para a construção da ideia de que homens deveriam participar das decisões e responsabilidades relativos ao sexo.

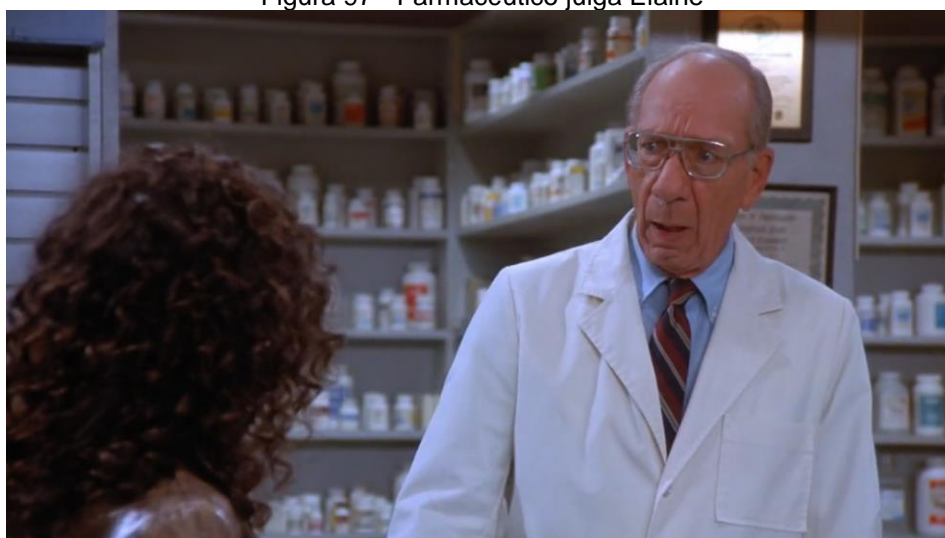
Figura 96 - Elaine e Jerry julgam George



Fonte: *Seinfeld* (*The Sponge*, temporada 7, episódio 9, 1995, NBC)

A busca de Elaine pela famigerada esponja é mostrada através de uma montagem sem diálogos em que ela recebe negativa após negativa de cada vendedor e atendente. Finalmente, em uma farmácia, Elaine encontra seu método contraceptivo de preferência e, após muito ponderar, decide comprar todo o estoque disponível, gerando uma reação de surpresa por parte do farmacêutico (figura 97). Essa é a única cena em que se pode realizar uma leitura de que a personagem está sendo julgada por sua sexualidade, no entanto, a comicidade surge muito mais no sentido de se tratar de uma situação extrema do que relacionada ao seu gênero – um homem comprando caixas de preservativo, por exemplo, poderia receber a mesma reação de um farmacêutico conservador e gerar a mesma resposta cômica por parte do público.

Figura 97 - Farmacêutico julga Elaine



Fonte: *Seinfeld* (*The Sponge*, temporada 7, episódio 9, 1995, NBC)

É importante notar, também, que as esponjas não são apenas citadas, mas também aparecem visivelmente em cena (figura 98) em mais uma escolha ousada por parte dos roteiristas, uma vez que produtos de higiene e contracepção femininos tendem a ser um tabu visual e escondidos ou maquiados quando sua presença se faz absolutamente necessária (como nas propagandas de produtos de higiene menstrual em que os produtos aparecem constantemente fora de contexto e em contato com um líquido azul, que os distancia da ideia do sangue menstrual).

Figura 98 - Elaine segura uma esponja anticoncepcional



Fonte: *Seinfeld* (*The Sponge*, temporada 7, episódio 9, 1995, NBC)

Com uma reserva limitada em mãos, Elaine decide então que precisará ser mais criteriosa ao escolher um parceiro sexual, realizando entrevistas com os potenciais candidatos (figura 99).

Figura 99 - Elaine entrevista seu namorado



Fonte: *Seinfeld* (*The Sponge*, temporada 7, episódio 9, 1995, NBC)

Esse é o maior exemplo do que E. Ann Kaplan propõe em relação a troca de papéis: Elaine, aqui, assume o papel masculino ao mesmo tempo em que seus namorados passam a ocupar a posição feminina dentro do modelo de representação tradicional. Ela detém todo o poder e é ativamente dona de sua sexualidade, enquanto os homens são analisados objetivamente em relação a sua aparência, asseio e educação. Na manhã seguinte, ao acordar, ela confirma que gostou da noite que tivera (figura 100), mas que seu namorado não é digno de uma segunda esponja e, por isso, ela precisa terminar com ele.

Figura 100 - Elaine e seu namorado acordam de manhã



Fonte: *Seinfeld* (*The Sponge*, temporada 7, episódio 9, 1995, NBC)

Dessa forma, a ironia surge precisamente em relação a inversão de papéis, colocando Elaine como a agente ativa da situação e os homens como passivos. Assim, além de contribuir para uma discussão aberta em relação a métodos contraceptivos e para uma imagem livre de estigmas e culpa para com a mulher sexualmente ativa, a série também subverte uma noção de gênero baseada em estereótipos e representações comuns.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa se concentrou nas diversas relações construídas pelas séries abordadas (*I Love Lucy*, *The Mary Tyler Moore Show* e *Seinfeld*), ou seja, tanto nas interações entre as personagens dentro das narrativas, quanto nas reverberações dessas histórias na sociedade. Assim, as definições e mecanismos da comédia, a utilização da ironia, a memória social, o feminismo e os debates de gênero se encontram no âmago das análises realizadas. Além disso, o estabelecimento de eixos temáticos contribuiu para a seleção de cenas relevantes e que pudessem articular todos os elementos propostos, bem como propor diálogos entre a perspectiva social e audiovisual, de maneira que pudemos observar como as estratégias narrativas e visuais e o contexto sociopolítico no qual as séries estão inseridas se retroalimentam.

As discussões acerca da comédia se mostraram essenciais na medida em que explicitam a relação intrínseca entre o humor e o poder, evidenciando a importância da identificação do emissor e do receptor de uma piada, bem como de uma diferenciação entre os mecanismos utilizados por homens e os permitidos às mulheres. Semelhantemente, a compreensão aprofundada do formato da *sitcom* e do papel exercido pelas mulheres nesse tipo de programa, ao longo das décadas (entre 1960-2000), nos forneceu uma base sólida para que a análise narrativa e visual ocorresse.

Em *I Love Lucy*, encontramos uma protagonista extremamente determinada e disruptiva, mas cujo ambiente não permitia qualquer mudança significativa em sua vida. Lucy busca durante toda a série se libertar da prisão patriarcal na qual se encontra, mas sempre sem sucesso. Em relação a sua incessante não-conformidade com os padrões de papéis de gênero exercidos à época, podemos argumentar que Lucy é, dentre as personagens analisadas neste trabalho, a que mais se aproxima de uma representação transgressora (evidentemente levando em consideração a época de produção e o meio de exibição), uma vez que desafia e questiona a ordem vigente – mesmo que nada mude no final, Lucy mantém suas convicções, mostrando ser apenas uma vítima de um sistema cuja mudança não poderia advir de ações individuais.

Já em *The Mary Tyler Moore Show*, somos apresentados/as a uma protagonista cujo ambiente social permitia que ela fosse muito mais progressista. Mary, ao longo de toda a série, é uma mulher independente: mora sozinha, tem um emprego estável, mantém amizades e relacionamentos conforme queira. Ao contrário de Lucy, Mary raramente desafia as convenções sociais que ainda oprimem as mulheres. Ela é uma personagem contida, é a mulher ideal aos olhos do patriarcado que foi obrigado a ceder alguns direitos às mulheres: se contenta com a possibilidade de trabalhar fora de casa, mesmo que não tenha as mesmas oportunidades que seus colegas e seja constantemente assediada. Assim, Mary é a representação da “nova mulher”, que usufrui das possibilidades que agora tem acesso, mas sem nunca questionar o sistema que ainda a oprime.

Por fim, em *Seinfeld*, Elaine surge como um produto das reivindicações feministas da terceira onda: Ela não almeja ter tudo, como Lucy; também não se apresenta como a “versão ideal” de uma mulher, como Mary; Elaine ousa ser uma mulher repleta de defeitos e, além disso, sua prioridade não é consertá-los para agradar outras pessoas. Em diferentes palavras, Elaine não é a mulher perfeita e nem almeja sê-la.

Ao colocarmos todas as três séries em perspectiva, podemos observar um panorama no qual a representação feminina foi fortemente influenciada pelas organizações feministas, refletindo não só as reivindicações como também as conquistas do movimento. No mesmo sentido, é importante ressaltar o papel do audiovisual, em especial este que é popular, na introdução de personagens que possam transmitir novos valores e contribuam para a criação de um novo imaginário social em relação às mulheres, mais progressista.

Se Lucy se encontra presa à domesticidade ao fim de cada episódio, vivendo em uma sociedade que não a oferece nenhuma perspectiva além do que ela já conquistara (uma casa e uma família), Mary consegue quebrar com esse padrão. Ainda assim, Mary frequentemente enfrenta situações adversas em seu trabalho devido ao seu gênero, algo que já não é mais uma realidade tão presente para Elaine, que vive e alcança uma posição de destaque na empresa na qual trabalha sem grandes dificuldades.

O mesmo pode ser observado acerca das relações interpessoais das personagens. Em *I Love Lucy*, a premissa da guerra dos sexos se estende para fora do casamento, e Lucy possui vínculos de amizade apenas com outras mulheres.

Além disso, o matrimônio nunca é questionado, mesmo diante de adversidades. Em *The Mary Tyler Moore Show*, as amigadas continuam majoritariamente sendo formadas em grupos compostos pelo mesmo gênero, mas há uma abertura maior para que Mary possa encontrar amigos masculinos ao longo de sua trajetória, mesmo que isso sempre se justifique pelo trabalho. Na série, o casamento já não é mais um destino certo, mas uma escolha, uma possibilidade que, embora não descartada, é deixada em segundo plano. Já para Elaine, a maternidade e o matrimônio – questões já colocadas como certas – são veementemente rejeitados, de maneira que a personagem foge dos padrões dos papéis de gênero sem grandes consequências.

Por fim, enquanto a sexualidade é ativamente evitada em *I Love Lucy*, que ignora qualquer insinuação de teor sexual mesmo entre personagens casados e com filhos, na década de 1970 já conseguimos observar, mesmo que timidamente, Mary, uma mulher solteira com vida sexual ativa. Nos anos 1990, então, as discussões sobre prazer feminino, liberdade sexual, direitos reprodutivos e métodos de contracepção acontecem abertamente, sendo inclusive a principal base para o arco narrativo de Elaine em alguns episódios. Dessa maneira, podemos afirmar que, embora de maneiras distintas dados os contextos em que cada uma se insere, as três personagens abordadas nesta pesquisa tensionam diversos estereótipos femininos.

São evidentes também as ligações entre ficção e realidade, no sentido de que as séries se apropriam de mitos e imagens populares com fins humorísticos e se apoiam em algumas normas e estereótipos vigentes enquanto questionam outros. É possível afirmar, então, que a realidade e as narrativas se retroalimentam à medida em que os programas contribuem para a normalização e naturalização de certos comportamentos ao longo das décadas ao mesmo tempo em que reproduzem outras atitudes e costumes culturalmente enraizados.

Uma das perguntas norteadoras deste trabalho é relativa às risadas: rimos com essas personagens ou sobre elas? É evidente que em muitos dos casos, as piadas são construídas sobre as inseguranças e falhas das personagens, principalmente em se tratando de Lucy. Contudo, essa dinâmica é bilateral, uma vez que também rimos de seu marido nos momentos em que ela o engana com sucesso. Colocando as três séries, uma ao lado da outra, podemos identificar e comparar a

incidência desses momentos com mais facilidade, confirmando uma evolução no que diz respeito ao objeto dos risos e das piadas. Mary apresenta menos momentos de construção cômica advindas puramente de seu gênero de maneira insultuosa em relação a Lucy, ainda que seja menos assertiva em sua defesa do que as duas outras personagens. Quando olhamos para Elaine, enxergamos uma mulher que não admite que o riso seja pejorativamente sobre ela, se impondo de tal maneira a constranger o espectador e convidá-lo a rir com ela. Quando a comédia é, de fato, sobre Elaine, os elementos que formam a risada provêm dos próprios vícios da personagem, não recaindo sobre seu gênero. É notável, ainda, que enquanto ambas Lucy e Elaine reivindicam a revisão do riso quando este surge depreciando seu gênero, Lucy tende a reforçar a comédia, já que se encontra em um ambiente forjado sobre masculinidades que convida o público a oprimí-la. Enquanto Elaine é, na maior parte das vezes, bem sucedida em calar o riso impróprio e reverter o cenário a seu favor, expondo os mecanismos machistas que propiciam aquela situação.

Esta pesquisa, devido a seu caráter panorâmico, deixa uma lacuna em relação às personagens secundárias de cada série. Em *I Love Lucy*, Ethel demonstra ser uma personagem tão rica quanto Lucy, cuja representação pode alimentar discussões sobre o casamento, a pressão estética enfrentada pelas mulheres, a amizade, entre outros. Em *The Mary Tyler Moore Show*, encontramos uma miríade de personagens femininas que, por muitas vezes, são estereotipadas a partir de seus defeitos – Rhoda e suas dificuldades em se relacionar com os pais ou com homens; Phyllis e sua arrogância e infelicidade no papel de esposa; Georgette e sua inocência, da qual muitos personagens se aproveitam; e Sue Ann, como uma mulher promíscua e egoísta. Em contraste com a perfeição com que Mary é retratada, todas essas mulheres podem abrir uma discussão bastante profunda acerca de estereótipos e relações entre mulheres no audiovisual, como suas amizades e como, muitas vezes, são colocadas uma contra a outra. Já em *Seinfeld*, Elaine é uma das poucas personagens mulheres recorrentes na série, acompanhada apenas das mães de Jerry e George. No entanto, a cada episódio, novas mulheres aparecem como namoradas de um dos personagens principais ou como amiga de Elaine, e cada uma traz uma nova discussão com potencial de análise.

Ainda partindo da base proposta nesse trabalho, nota-se uma lacuna de pesquisa em relação a realizações nacionais. Infelizmente, a produção brasileira de

sitcoms foi escassa e, por ter sido exibida ao vivo por muito tempo e pela falta de um acervo conservado, é de difícil acesso – o que merece um estudo aprofundado também. No entanto, possuímos uma produção crescente e acessível, cuja abordagem acadêmica ainda é incipiente, a partir, principalmente, de *Sai de Baixo* (1996-2002), contando com sucessos como *Os Normais* (2001-2003), a segunda versão de *A Grande Família* (2001-2014), *A Diarista* (2004-2007), *Toma Lá Dá Cá* (2007-2009) e *Tapas & Beijos*, todas da Rede Globo. Além disso, com a popularização do *streaming* e dos canais a cabo, as possibilidades de pesquisa se tornam ainda mais abrangentes. Por conseguinte, em se tratando de um assunto ainda pouco explorado academicamente, este trabalho tem também como objetivo provocar novos estudos sob as mais variadas perspectivas possíveis.

REFERÊNCIAS

9 “Sunny” Revelations from Kaitlin Olson. Yahoo! News, 11 de setembro de 2013. Disponível em: <https://news.yahoo.com/blogs/fall-tv/9-revelations-from--it-s-always-sunny--star-kaitlin-olson-001601484.html>. Acesso em: 18/04/2021.

ABRAMS, Sabrina Fuchs (Org.). **Transgressive humor of american women writers.** Londres: Palgrave Macmillan, 2017.

ALLEN, Leigh. **Filming the I Love Lucy show.** American Cinematographer Magazine: 2020. Disponível em <<https://ascmag.com/articles/filming-the-i-love-lucy-show>>. Acesso em 13/04/2021.

AMORIM, Rosana Araújo da Silva. **Duas linguagens: ressignificações infinitas - A comédia grega Lisístrata e a produção cinematográfica A Fonte das Mulheres.** 2016. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) - Universidade Federal da Bahia.

APTE, Mahadev, L. **Humor and laughter: an anthropological approach.** Ithaca/NY: Cornell University Press, 1985.

BARBER, Meghan. Elaine Benes: Seinfeld’s Early Feminist Model. **Culture and the Sitcom: Student Essays**, 2017.

BARTHES, Roland. **Mitologias.** São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.

BATTAGLIO, Stephen. **I Love Lucy Goes Live!** TV Guide, 2011. Disponível em: <<https://www.tvguide.com/news/love-lucy-live-1037282/>>, acesso em 11 de novembro de 2021.

BEAUVOIR, Simone de. **The Second Sex.** Londres: Vintage Books, 1956.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade.** São Paulo: Edipro, 2018.

BONAUT, Joseba Iriarte; GRANDÍO, María del Mar Perez. Los nuevos horizontes de la comedia televisiva en el siglo XXI. **RLCS, Revista Latina de Comunicación Social**, 64, páginas 753 a 765. La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna, 2009.

BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman. **Uma história cultural do humor.** Rio de Janeiro: Record, 2000.

BUNKERS, Suzanne L. Why are these women laughing? The power and politics of women’s humor. **Studies in American Humor.** New Series 2, V.4, no. ½, p.82-93. American Humor Association: 1985.

BURCKHARD, Armin. Das ist eine Frage des Intellekts, Frau Kollegin! Zur Behandlung von Rednerinnen in deutschen Parlamenten. In: GÜNTNER, S.,

KOTTHOFF, H. (Org.), **Die Geschlechter im Gespräch. Kommunikation in Institutionen**. Stuttgart: J.B. Metzlersehe Verlagsbuchhandlung, 1992, P. 287–311.

CALLISON, C., KARRH, J. A., ZILLMANN, D. The aura of tobacco smoke: cigars and cigarettes as image makers. **Journal of Applied Social Psychology**. Washington, American Psychological Association, Volume 32, fascículo 7, p.1329-1343, 2002.

CAPARELLI, Sérgio. **Televisão em Capitalismo no Brasil**. L&PM, 1982.

COSER, Rose Laub. Laughter Among Colleagues. **Psychiatry**. Vol. 23, Ed.1, p.81-95. 1960.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. In MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial**. 6ª edição. Campinas/SP: Papirus. 2010. P. 17-52.

CROZIER, Susan. Making it after all: a reparative reading of The Mary Tyler Moore Show. **International Journal of Cultural Studies**, v. 11, n. 1, p. 51-67, 2008.

DOW, Bonnie J. Hegemony, feminist criticism and the Mary Tyler Moore show. **Critical Studies in Media Communication**, v. 7, n. 3, p. 261-274, 1990.

DOW, Bonnie J. **Prime-Time Feminism: Television, Media Culture, and the Women's Movement Since 1970**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996.

EGGE, Sarah. **I Love Lucy Confronts the 1950s American Housewife Ideal**. Norton Center for the Arts, Danville: 2015. Disponível em: <<https://nortoncenter.com/2015/02/02/i-love-lucy-confronts-the-1950s-american-housewife-ideal/>>, acesso em 11 de novembro de 2021.

FALUDI, Susan. **Backlash: o contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

FAMÍLIA SOPRANO, A (THE SOPRANOS). Criação: David Chase. Produção de HBO. Estados Unidos: HBO, 1999-2007.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

FRIEDMAN, Betty. **A Mística Feminina**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1971.

FUSELIER, Kathryn. **A Necessary Medium: The Mary Tyler Moore Show and Media Portrayal of the Second Wave Feminist Era**. Repositório Vanderbilt University, 2016.

GRANT, Barry Keith. Feminismo, Western e o Filme The Ballad of Little Jo. In: SUPPIA, Alfredo Luiz (org): **Gêneros cinematográficos e audiovisuais: perspectivas contemporâneas**. São Paulo: Margem da Palavra, 2016.

GURGEL, Raquel Torres. A mulher de Capricho: uma análise do perfil das leitoras através dos tempos. **Estudos Semióticos**. [on-line] Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiologica/es>>. Editores Responsáveis: Francisco E. S.

Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 6, Número 1, São Paulo, junho de 2010, p. 94–106. Acesso em 23 de novembro de 2021.

HOLBERT, R. Lance; SHAH, Dhavan V.; KWAK, Nojin. Political implications of prime-time drama and sitcom use: Genres of representation and opinions concerning women's rights. **Journal of Communication**, v. 53, n. 1, p. 45-60, 2003.

hooks, bell. **Feminist Theory from Margin to Center**. Boston: South End Press, 1984. Print.

HUMPHRIES, Will. **It's Really No Joke**. Ozy, 2014. Disponível em <<https://www.ozy.com/acumen/stand-ups-gender-gap/4661>>. Acesso em 28 de abril de 2021.

JAMBEIRO, Orthon. **A TV no Brasil no Século XX**. Salvador: EDUFBA, 2001.

KAPLAN, E. Ann. **Women and Film: Both Sides of the Camera**. New York: Methuen. 1983.

KAUFMAN, Whitley. **Seinfeld and the Comic Vision**. Lexington Books, 2020.

KOTHOFF, Helga. **Gender and humor: the state of the art**. Journal of Pragmatics. Ed. 38, V. 1, p.4-25. Freiburg. 2006.

KUTULAS, Judy. "Do I look Like a Chick?": Men, Women, and Babies on Sitcom Maternity Stories. **American Studies**, p. 13-32, 1998.

LAUZEN, Martha. The Funny Business of Being Tina Fey: constructing a (feminist) comedy icon. **Feminist Media Studies**, v. 14, n. 1, p. 106-117, 2014.

LEPPERT, Alice. **Lessons in the Labors of Love: Situation Comedies and Family Governance in the 1980s**. Tese (Doutorado em Filosofia) – University of Minnesota, 2012.

LIMA, Camila Rodrigues Neves de Almeida. Gênero, trabalho e cidadania: função igual, tratamento salarial desigual. **Revista Estudos Feministas**, v. 26, 2018.

MAD MEN: INVENTANDO VERDADES (MAD MEN). Criação: Matthew Weiner. Produção de Lionsgate Television. Estados Unidos: AMC, 200-2015.

MATA, Giselle Moreira da. **“Entre risos e lágrimas”:** uma análise das personagens femininas atenienses na obra de Aristófanes (séculos VI a IV a.C.). 2009. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Goiás.

MELTON, Mesa Story. **Familiar: An artistic exploration of feminism through comedy**. Honors College: Pace University, 2018.

MILBERG, Doris. **The Art of the Screwball Comedy: Madcap Entertainment from the 1930s to Today**. Jefferson: McFarland, 2013.

MILLS, Brett. **The sitcom**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

MITTEL, Jason. Narrative Complexity in Contemporary American Television. **The velvet light trap**, v. 58, n. 1, p. 29-40, 2006.

MURPHY, Mary Jo. Sex and that '70s Single Woman, Mary Tyler Moore. **The New York Times**, Nova Iorque, 25 de janeiro de 2017. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2017/01/25/arts/television/mary-tyler-moore-show-moments.html>>. Acesso em 4 de outubro de 2021.

MY NEXT Guest Needs no Introduction with David Letterman. Episódio 5: It's Just Land Mine Hopscotch. Estados Unidos. Netflix. 2018.

PIZZINI, Franca. Communication Hierarchies in Humour: Gender Differences in the Obstetrical/Gynaecological Setting. **Discourse & Society**. Vol. 2, Ed. 4, p.477–488. Milão: 1991.

PODEROSO CHEFÃO, O (THE GODFATHER). Direção: Francis Ford Coppola. Produção de Albert S. Ruddy. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1972.

POSSENTI, Sírio. Estereótipos e identidade: o caso nas piadas. **Gragoatá**, v. 6, n. 11, p. 227-240, 2001.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ática, 1992.

REINKE, Rachel. Catfight: A feminist analysis. **Chrestomathy: Annual Review of Undergraduate Research, School of Humanities and Social Sciences, School of Languages, Cultures, and World Affairs, College of Charleston**, v. 9, p. 162-185, 2010.

RIBEIRO, Gabriela Quadros. **A trajetória das sitcoms nos primeiros 50 anos de televisão brasileira: cópia americana ou produto essencialmente nacional?** In: VI Encontro Regional Sudeste de História da Mídia - ALCAR Sudeste, 2020, Niterói. Anais.

RIOS, Lindsay Anderson. Our Q&A with “Mary Tyler Moore Show” writer Susan Silver. **Milwaukee Magazine**, Milwaukee, 19 de junho de 2017. Disponível em: <<https://www.milwaukeeomag.com/qa-mary-tyler-moore-show-writer-susan-silver/>>. Acesso em 4 de outubro de 2021.

SAYER, Katie. Funny Females: Where Are the Women in Comedy?. The Oxford Student, 2019. Disponível em <<https://www.oxfordstudent.com/2019/07/06/funny-females-where-are-the-women-in-comedy/>>. Acesso em 28 de abril de 2021.

SCARFACE. Direção: Brian de Palma. Produção de Martin Bregman. Estados Unidos: Universal Pictures, 1983.

SEINFELD. Episódio “The Foundation”. Direção: Andy Ackerman. Produção de NBC. Estados Unidos: NBC, 1996.

SHAFFER, Jenna. **A Not-So-Nuclear Family: I Love Lucy In the Midst of the Suburban Revolution**. Undergraduate Honors Theses, University of Redlands: 2009.

SHERMAN, Zöe S. **Love triumphs: the production code, sex, and the screwball comedy**. Dissertação (Mestrado em Estudos Fílmicos) – Faculty of Graduate and Postdoctorate Studies: Univertisy of British Columbia. Vancouver, 2019.

SILVA, Fernando Moreno da. As Várias Faces do Riso. **Revista Travessias**. Ed. 8, p.211-228. 2010.

TOTH, Emily. Female Wits. **The Massachusetts Review**. Winter, vol. 22, n. 4, p. 783-793, 1981.

WALKER, Nancy. **A Very Serious Thing: Women's Humor and American Culture**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

WHITE, Rosie. **Television Comedy and Femininity: Queering Gender**. Londres: Bloomsbury Publishing, 2018.

WOOLF, Virgínia. **Um Quarto Só Seu**. Porto Alegre: L&PM, 2018.

WORTH, Sarah E. Elaine Benes: Feminist Icon or Just One of the Boys? In.: IRWIN, William. **Seinfeld and Philosophy: a book about everything and nothing**. ReadHowYouWant.com, 2010.