

[artigos]





A representação da mulher “feminista” na televisão brasileira: o figurino da personagem Malu no seriado “Malu Mulher”

*The representation of the “feminist” woman
on Brazilian television: the costume of the
character Malu in the series “Malu Mulher”*

Elisabeth Murilho da Silva¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5156-5170>

Laise Lutz Condé de Castro²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7194-5704>

[resumo] O presente artigo analisa a representação da mulher identificada com os ideais feministas na televisão brasileira através da aparência da personagem Malu no seriado *Malu Mulher* (1979-1980). Essa produção da Rede Globo de Televisão colocava em cena as transformações no cotidiano feminino de classe média propondo uma visão moderna no contexto da cultura patriarcal brasileira. Considerando a importância da aparência como instrumento de dominação sobre a mulher (WOLF, 1992) e o audiovisual como uma Tecnologia do Gênero (LAURETIS, 1994) que corrobora na construção de modelos femininos normativos, essa personagem apresentava um desafio para a produção, dado os estereótipos atribuídos à figura da mulher feminista e sua representação inédita em um país que convivia com a censura do governo militar.

[palavras-chave] **Gênero e audiovisual. Representações femininas. Malu Mulher.**

[abstract] This article analyzes the representation of women identified with feminist ideals on Brazilian television through the appearance of the character Malu in the series *Malu Mulher* (1979-1980). This production by Rede Globo de Televisão highlighted the transformations in the everyday life of middle-class women, proposing a modern vision in the context of Brazilian patriarchal culture. Considering the importance of appearance as an instrument of domination over women (WOLF, 1992) and the audiovisual as a Gender Technology (LAURETIS, 1994) that corroborates the construction of normative female models, this character presented a challenge, given the stereotypes attributed to feminist woman and her unprecedented representation in a country that lived with the censorship of the military government.

[keywords] **Gender and audiovisual. Female representations. Malu Mulher.**

Recebido: 25-01-2022

Aprovado: 03-05-2022

¹ Doutora em Ciências Sociais (Antropologia) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). E-mail: murilho@gmail.com. <http://lattes.cnpq.br/7877894686460721>.

² Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: laiselutz1@hotmail.com. <http://lattes.cnpq.br/0861266036234236>.

Introdução

Desde a última década o feminismo voltou ao destaque através da mídia e de movimentos sociais, publicações, debates acadêmicos e lutas cotidianas das mulheres em busca de ampliação e reconhecimento de seus direitos. Tal destaque, que as redes sociais contemporâneas ajudaram a replicar, concentra-se em questões como aborto, direito ao corpo, sexualidade, assédio sexual, entre outros. Embora esses assuntos ganhem novos contornos, com o aprofundamento das discussões acerca das diferentes realidades a que as mulheres estão submetidas, nem a luta e nem a visibilidade são novas. Ao contrário, ao final da década de 1970 alguns desses temas foram tratados na televisão através do seriado *Malu Mulher*, exibido pela Rede Globo de Televisão, de 1979 a 1980.

Este artigo tem o objetivo de analisar a representação da protagonista *Malu*, a primeira personagem associada aos ideais feministas apresentada nas telas brasileiras. O seriado *Malu Mulher* propunha um novo enfoque sobre o feminino, ao retratar o cotidiano urbano e de classe média, discutindo a condição da mulher contemporânea. Tais questões já estavam sendo amplamente debatidas naquele momento, a partir do recrudescimento dos movimentos feministas organizados em todo o país e da instauração da *Década da Mulher* (1975-1985) pela ONU, que promoveu conferências no Brasil e em vários países do mundo.

Assim, a partir do figurino da protagonista e de suas correspondências na história da moda e da aparência, pretende-se interpretar os possíveis significados sociais engendrados na obra. Dado que a beleza feminina sempre foi o instrumento principal pelo qual a dominação masculina se mantém (WOLF, 1992), o figurino é fundamental para compreender a representação da “mulher moderna”, foco do novo seriado. Salienta-se o ineditismo desse arquétipo, já que a divisão de classes sociais no melodrama tradicional, como a novela, era, naquele momento muito explícita: mocinhas pobres ou ricas eram reconhecidas por suas roupas, penteados e maquiagem. Tratava-se de vestir uma mulher de classe média, mas, ao mesmo tempo, não a identificar com os signos de ostensão e frivolidade que remetiam à burguesia ociosa, como sempre ocorreu. Representar a mulher branca, de camadas médias urbanas, recém-incorporada ao mercado de trabalho era o desafio dessa produção.

Diferente das telenovelas, já tradicionais na programação diária da televisão brasileira e cuja raiz melodramática vem do romance folhetim (ORTIZ, BORELLI e RAMOS, 1989), o seriado propõe uma trama mais dinâmica, urbana e moderna. Enquanto obras audiovisuais, ambos se encontram dentro do que Teresa de Lauretis (1994) nomeia como “tecnologias do gênero” – possuem a capacidade de controlar o campo do significado social, implantando e promovendo uma série de normatividades que reafirmam papéis de gênero e delineiam estilos de vida através das aparências e comportamentos que são colocadas em cena. Assim como as revistas de moda, o figurino tem grande poder de influência sobre a audiência, sendo constantemente imitado. Dessa forma, considerando sua importância na cultura visual, não poderia ser ignorado como fonte de registros desse momento de mudanças do passado recente, que influenciou na legitimação de um novo arquétipo para a teledramaturgia brasileira.

A novidade dos seriados na Rede Globo

Durante a década de 1970, já com a grade de telenovelas consolidada, os seriados começam a entrar na programação da emissora. A nova configuração de episódios ficcionais que iam ao ar semanalmente, no horário das 22 horas, tinham um propósito “realista”. Sendo um projeto encabeçado pelos diretores Walter Clark e José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (conhecido como Boni), que visava renovar a programação do canal, criando produções mais afinadas com o cotidiano brasileiro. Num contexto de ditadura militar e censura que imperava no Brasil da década de 1970, com a incontestável colaboração da emissora para essa situação, a ideia de renovação pode parecer ambígua, mas de fato algumas mudanças ocorreram, como a contratação de dramaturgos e outros profissionais alinhados com os ideais da esquerda (MAIA, 2017). De maneira geral, a censura também se fazia presente retalhando conteúdo da Rede Globo enquanto, segundo Maia (2017), no jornalismo o amplo apoio aos ideais conservadores e burgueses era cotidianamente reafirmado. De qualquer forma, o horário de exibição das séries nas quais os temas mais “polêmicos” eram trabalhados tinham menos prestígio, não possuindo a audiência do grande público, que se recolhia mais cedo em razão de sua rotina de trabalho. Essa era uma estratégia eficiente pois tal conteúdo ficava destinado às audiências médias intelectualizadas (as quais a emissora queria captar), deixando a falsa ideia de que as camadas populares também teriam acesso a ele. Além disso, diante da decadência do regime militar, programas mais progressistas colaboravam para a emissora configurar uma nova imagem, de maneira a garantir sua audiência em contextos políticos distintos no futuro (ALMEIDA, 2014).

O primeiro seriado levado ao ar pela Rede Globo foi *A Grande Família* (1973-1975), que propunha uma sátira social, seguindo o esquema das comédias de situação, as *sitcoms* estadunidenses, incorporando e expondo críticas da classe média brasileira sob o chamado “milagre econômico”. Apenas no final da década, em 1978, é que novas produções estrearam, como *Ciranda, Cirandinha*, que procurava se aproximar do público jovem, urbano e de classe média, em constante conflito com as gerações anteriores. Os cortes da censura também encurtaram esse projeto, que durou apenas seis episódios. Em 1979, no entanto, os seriados ganham novo fôlego na programação da emissora, e surge o projeto *Séries Brasileiras*, composto por três novas produções semanais, que tinham o intuito de explorar, através desse formato, o universo do Brasil contemporâneo. Essas tramas eram *Carga Pesada*, abordando o cotidiano de dois caminhoneiros, *Plantão de Polícia*, com as investigações de um jornalista policial e, por fim, o objeto desse artigo, *Malu Mulher*, que narra a vida de uma mulher branca, desquitada e de classe média. Com direção geral de Daniel Filho, a série era escrita por Armando Costa, Lenita Plonczynski, Renata Palottini, Manoel Carlos e Euclides Marinho, que inclusive participou de reuniões de grupos feministas na UNICAMP como forma de laboratório criativo para a série (ALMEIDA, 2014).

Até aquele momento, o papel reservado às mulheres nas telenovelas era o de mocinha casadoira – sofrendo durante a trama e sendo recompensada com amor e casamento no final – ou o de mãe de família, esposa e dona de casa. A reafirmação da família nuclear era (e continua a ser, com raras e recentes exceções) central nas tramas televisivas. Ao final da

década de 1970, no entanto, a sociedade brasileira estava mudando: a aprovação do divórcio em 1977 finalmente reconhecia a realidade de muitos casais vivendo em concubinato; a abertura política com a lei de Anistia a presos e exilados políticos em 1979 e a grande mobilização de movimentos feministas contra os chamados crimes de honra tem lugar no mesmo ano³. De outra parte, a entrada de mulheres de classe média e diplomadas no mercado de trabalho é cada vez maior, tanto no Brasil como em outros países, e algumas começam a ocupar postos mais importantes, embora com menor remuneração (LAGRAVE, 1991). Assim, o tema “mulher” merecia uma abordagem mais realística e coerente com o momento.

Seria incrível se esse movimento não chegasse à TV e de forma bastante permeável para que mulheres de todos os escalões sociais se conscientizassem. Esse olho do vídeo aberto para o mundo não pode ser vesgo ao ponto de ignorar o que um sociólogo em artigo de *Le Monde* caracterizou como um dos fenômenos mais sérios do século. Nesse sentido parece que os jogos estão quase feitos. Mas qual será a rede pioneira que se abrirá para contar a mulher à própria mulher? Indago mais uma vez, a TV deve isso, com seriedade, ao segundo sexo, posto que é ela quem mais se aproveita em seus comerciais da quilometragem da nudez feminina, coisificando a que fica reduzida a fêmea do homem. (SILVEIRA apud MAIA, 2017, p. 88)⁴

Era a oportunidade para que o seriado *Malu Mulher* ganhasse vida e nada melhor do que uma atriz que desfrutava de grande simpatia entre o público para encarnar esse papel. Carismática e com considerável histórico televisivo, Regina Duarte contribuiu para formar uma aliança entre o espectador e o personagem⁵. Segundo Jason Mittel (2015), trata-se de uma relação parassocial, fundamental para fazer com que a audiência a “perdoe” quando apresentar comportamentos que destoem da moral burguesa característica do período.

³ O caso que ganhou mais notoriedade foi o assassinato de Ângela Diniz por seu namorado, Doca Street, no réveillon de 1976 em Búzios. Em seu primeiro julgamento, ocorrido em 1979, o advogado Evandro Lins e Silva alegou que o crime foi motivado por “legítima defesa da honra”, atribuindo à vítima características de imoralidade e inconstância que justificavam sua morte. A mobilização de movimentos feministas levou a anulação desse julgamento e um novo foi realizado em 1981, com a condenação do réu.

⁴ Trata-se da coluna de Helena Silveira no jornal Folha de S. Paulo, publicada em 1979, p. 38.

⁵ Destaca-se que Regina Duarte teve importante envolvimento no governo do presidente de extrema-direita Jair Bolsonaro, exercendo inclusive o posto de Secretária Especial de Cultura durante o período de março a junho de 2020. Em 2018 a atriz já estava engajada na campanha do futuro presidente, minimizando as posições homofóbicas, racistas e ultraconservadoras do candidato. Portanto, a imagem da atriz, que naquele momento poderia parecer mais próxima da personagem (Regina Duarte chegou a ir em Cuba acompanhada de seus filhos em razão do sucesso do seriado...) encontra-se distante da representação icônica de Malu.

A escolha de Regina Duarte era muito importante para mim. Como ela era tão querida como a menina, a namoradinha da novela das oito, eu queria colocá-la como uma desquitada, tomando porrada do marido. Isso ia tocar direto nas pessoas. Briguei bastante para que ela fizesse o papel. (FOLHA DE S.PAULO, 2019)⁶

Apropriando as reivindicações dos movimentos feministas da época, o seriado foi a estratégia de aproximação com um público escolarizado, de classe média e com grande potencial de consumo (ALMEIDA, 2014). O discurso intelectualizado de uma socióloga (profissão da personagem) fala diretamente com essas espectadoras, além de lhe conferir uma posição privilegiada de observadora das condições em que as minorias estavam inseridas e, ao mesmo tempo, de refletir sobre a situação da mulher na sociedade brasileira (principalmente sudestina).

Apesar de ser claramente inspirado em bandeiras dos movimentos feministas, havia um receio em dizer que Malu era feminista, conforme Almeida (2014), sendo raríssimas as vezes em que a personagem se denomina assim. Nos 15 episódios analisados para este trabalho⁷, em nenhum momento houve o uso da nomenclatura para definir a heroína, sendo esse dado da autora referente aos 43 roteiros a que ela teve acesso para analisar a narrativa. Nas formas de promoção da Rede Globo a palavra também seguiu sendo evitada. Preferiam mencionar que o seriado abordava a “emancipação feminina”.

O fato de contar com diversos escritores resultou numa trajetória dramática pouco linear, com facetas diferentes a cada episódio⁸. Segundo Almeida (2014), a estrutura narrativa não apresenta os termos típicos do melodrama, com vilões encarnados numa trama maniqueísta. Nesse caso, a luta da personagem é contra “vilões” abstratos, como a hipocrisia e a moral burguesa, o machismo, a violência doméstica e outras formas de opressão. Por outro lado, alguns episódios escritos por Manoel Carlos colocam a protagonista em atitudes mais tradicionais, como estratégia para agradar não apenas à censura, mas também a uma parcela da audiência conservadora.

Ainda conforme a autora, o seriado discutiu temas inéditos e polêmicos de maneira ímpar para o período. O aborto voluntário não voltou a ser abordado de uma maneira que apresentasse a defesa da legalização como foi em *Malu Mulher*. Já a homossexualidade foi

⁶ Disponível em: <<https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2019/05/malu-mulher-nao-votaria-em-bolsonaro-afirma-daniel-filho-criador-da-serie-que-completa-40-anos.shtml>> Acesso em: 09 ago 2020.

⁷ A Rede Globo de Televisão lançou em 2006 um DVD com uma seleção de dez episódios que, segundo o diretor Denis Carvalho em entrevista para a Folha de S. Paulo (FOLHA DE S. PAULO, 05 nov. 2006), foram os mais polêmicos. O material analisado neste artigo conta com mais cinco episódios de acervo pessoal. Mesmo não sendo a série completa, consideramos que a seleção feita pela própria emissora pode ser representativa da imagem de Malu que a Globo pretendeu imortalizar. A falta de acesso ao acervo completo dos episódios limitou o alcance da análise, ficando restrita à narrativa da própria emissora. Ainda assim, consideramos que o produto em si merece reflexão.

⁸ No total foram produzidos 76 episódios, no entanto, só tivemos acesso a 15 a partir de acervo pessoal, que são usados nessa análise.

tratada de maneira séria e respeitosa, algo que só ocorreu novamente sem um teor cômico na década de 1990. Outros temas como a violência doméstica foram incorporados na grade da emissora, aparecendo com frequência nas telenovelas. Depois que Malu surgiu, os arquétipos femininos que habitavam os melodramas mudaram, as dóceis mocinhas foram perdendo cada vez mais espaço para mulheres independentes e com uma vida sexual mais ativa. O momento de mudanças sociais que ocorria incentivou essas novas representações, mas deve-se considerar que o sucesso de Malu impulsionou essa transformação, mostrando à Rede Globo que era interessante investir em modelos que dialogavam mais com as brasileiras, principalmente das camadas médias.

Entre ombreiras, gravatas, decotes e tricôs: analisando o figurino de Malu

A análise desse artigo se concentra em um elemento que, além de marcador do espaço-tempo da trama, é também um indicador das características sociopsicológicas de personagens: o figurino. Central tanto para dar credibilidade à personagem, quanto para diferenciá-la de seus antigos papéis, esse componente visual fundamental auxilia na distinção ou similitude dos papéis, podendo, se descuidado, comprometer a verossimilhança narrativa. É através dele que se caracteriza um arquétipo ou clichê no qual o personagem se inclui (COSTA, 2002). Portanto, observando a importância do figurino para a construção da fidedignidade, do efeito e de inserções em determinados modelos, como representar visualmente uma heroína que subverte as ingênuas “mocinhas” e levanta bandeiras de cunho feminista, identidade cercada de mitos e estereótipos?

Nessa representação, é preciso levar em conta como a imagem da mulher que pode ser interpretada como feminista foi construída num país conservador e patriarcal como o Brasil. Primeiramente, é necessário salientar que, de acordo com João Freire Filho (2005), a mídia possui uma função fundamental na construção e na legitimação de modelos que condicionam as vivências, situando o indivíduo no mundo moderno. Esses padrões, reconhecidos como estereótipos, baseiam-se na redução de características de um povo, de um gênero, de uma raça ou de um grupo “desviante” a poucos atributos essenciais – como a indumentária, traços de personalidade, entre outros. Nesse processo, incentiva-se uma aproximação intuitiva e redutiva com o desconhecido, que desempenha um papel crucial na organização do senso comum. Corroborando, Peter Burke (2004) enfatiza que o estereótipo pode não ser uma imagem mental inteiramente falsa, porém tende ao exagero e à omissão da realidade. Através dele ocorre um processo que transforma os outros no “Outro”, que é enxergado como exótico e distanciado de quem o idealiza e, muitas vezes, pode ser transfigurado em ameaças a serem combatidas.

Indispensável afirmar que os estereótipos devem ser vistos “como estratégias ideológicas de construção simbólica que visam naturalizar, universalizar e legitimar normas e convenções de conduta, identidade e valor que emanam das estruturas de dominação social vigentes” (FREIRE FILHO, 2005, p.23). Ainda segundo o autor, sua aplicação deseja impossibilitar uma flexibilidade de pensamento na compreensão e comunicação da realidade em

razão da manutenção de poder de determinadas organizações dominantes, perpetuando desigualdades e explorações de povos ou grupos minoritários. No que se refere aos estereótipos de gênero, Rachel Moreno argumenta que as mulheres são retratadas “apenas como cuidadoras da família e donas de casa ou objetos sexuais” (2017, p.70), reduzindo suas possibilidades de percepção em outros papéis sociais.

No caso das feministas, a mídia criou e difundiu seu estereótipo na imprensa brasileira a partir do surgimento dos movimentos organizados em prol da emancipação feminina. Era possível encontrar, desde o início do século XX, caricaturas em revistas que retratavam as militantes como mulheres “macho” (CASTRO, 2012), que tinham interesse em “virar homens” e atacavam diretamente a integridade familiar. Essa caracterização negativa era mais frequente e agressiva justamente quando os movimentos ganhavam visibilidade, sendo acusadas de serem mulheres “feias”, “mal-amadas”, “masculinas” e “frustradas”. No início da década de 1980 – momento no qual as bandeiras feministas ganhavam as ruas – era possível encontrar imagens depreciativas sobre as militantes até mesmo na imprensa esquerdista do Brasil, como o jornal *O Pasquim*, que era expoente na luta contra a ditadura (SOIHET, 2006). A mobilização da mídia em torno da perpetuação desse “mito” foi fundamental para afastar mulheres simpatizantes dos movimentos e manter a ordem conservadora que as limitava à submissão e à passividade.

Considerando o histórico das feministas como figuras malvistas socialmente, é importante analisar como o visual de Malu, elaborado pela figurinista Marília Carneiro, foi construído para o telespectador. Antes de voltar-se para a aparência da protagonista, destaca-se que, segundo a própria Carneiro (2003), o figurino de uma série era diferente das criações destinadas à telenovela. Com a censura sendo mais branda para esse formato, era possível fazer escolhas mais ousadas, além do profissional poder contar com um tempo de pesquisa maior, dada a duração dessas tramas, proporcionando um aprofundamento da abordagem. Assim, a análise concentra-se em compreender como o visual escolhido para Malu transita no binarismo de gênero e quais os pontos de tensão proporcionados por essa perspectiva. Acredita-se que as escolhas de aparência para a nova heroína foram necessárias para a subversão de um estereótipo arraigado, tendo suas fontes de inspiração em obras do cinema *hollywoodiano*, que naquele momento já exibia alguns exemplos de mulheres “modernas”.

No primeiro episódio da série intitulado “Acabou-se o que era doce” – no qual Malu pede o divórcio a Pedro Henrique (Denis Carvalho) – o visual da protagonista se modifica na medida em que enfrenta o marido, apresentando-se em roupas cada vez mais “masculinizadas” a cada passo emancipatório. Quando inicia uma conversa com seu cônjuge disposta a expor sua insatisfação com o casamento, Malu surge com uma calça jeans e uma camisa social masculina comprida e com um corte reto (Figura 1). Nesse momento, enquanto discursa sobre sua frustração, ela decide tomar uma dose de bebida alcoólica, que era um dos signos de virilidade presentes no cinema clássico *hollywoodiano* (RODRIGUEZ, 2008).

FIGURA 1 - À ESQUERDA, MALU DISCUTE SUA RELAÇÃO COM PEDRO HENRIQUE. À DIREITA, ELA INFORMA QUE QUER PEDIR O DESQUITE.



FONTE: *print screen* do episódio “Começar de novo” de *Malu Mulher* capturado de acervo particular aos 04 min e 47 seg à esquerda e aos 20 min e 36 seg à direita.

Após uma briga do casal, que culmina no pedido de desquite por parte da protagonista, Malu reaparece com uma nova aparência (Figura 1). Além da calça jeans que já estava presente nos planos anteriores, ela surge com um blazer azul. Em sua primeira atitude impositiva, na qual deixa claro seu desejo de viver separada de Pedro Henrique, Malu usa um blazer “feminino”, bem característico da moda do período, com corte acinturado e ombros proeminentes. É a partir desse momento que o visual da personagem se torna mais emblemático e se configura com elementos masculinos cada vez mais marcantes, conforme Malu vai enfrentando todas as etapas para sua emancipação. Entram em cena paletós de corte reto, laços que emulam gravatas, calças, camisas masculinas e cores neutras, peças recorrentes na trama (Figura 2).

FIGURA 2 - À DIREITA, MALU DESCOBRINDO QUE PEDRO HENRIQUE NÃO CONSEGUIU CUIDAR DE ELIZA SOZINHO. À ESQUERDA, OS DC IS NA VARA DE FAMÍLIA PRONTOS PARA ASSINAR O DESQUITE.



FONTE: *print screen* do episódio “Começar de novo” de *Malu Mulher* capturado de acervo particular aos 28 min e 38 seg, à esquerda. À direita, aos 43 min e 51 seg.

Componentes socialmente reconhecidos como provenientes do vestuário masculino surgiram com a ascensão da burguesia, notadamente a partir do século XIX, com a necessidade de vestir o homem moderno “de negócios”. Traçando fronteiras entre os gêneros que se consolidaram, o novo regime das aparências retirou dos homens todos os ornamentos e “frivolidades”, compondo um visual a partir de ternos, gravatas, cartolas e tons sóbrios, adequando essa vestimenta à vida pública e ao trabalho (HARVEY, 2003). As mulheres, por outro lado, permaneceram restritas ao mundo privado, com um guarda-roupa ornamentado e nada funcional, estagnadas como objeto de exibição das posses de seu marido (VEBLEN, 1983). O traje masculino burguês, portanto, legitima-se como a aparência adequada para o mundo do trabalho. Dessa forma, Diana Crane (2006) salienta que as mulheres de classe média e alta que tinham uma vida pública ativa no século XIX, exercendo suas habilidades em postos de trabalho razoavelmente qualificados, adotaram peças dessa composição como as camisas, chapéus, paletós e coletes. Utilizando-as separadamente ou combinadas – mas sempre com outros itens reconhecidos como femininos, como as saias, por exemplo – essas mulheres criaram um estilo alternativo que representava essa imagem laboral.

A paleta de cores que Malu utiliza nos momentos em que está com essa imagem mais “laboral” se concentra em tons de branco, preto, cinza, marrom e azul. São exatamente estas cores que Michel Pastoureau e Dominique Simonnet (2006) destacam serem as escolhidas pelos Reformistas Protestantes como dignas. Seguindo esta lógica moralizante, tais cores ficaram associadas como componentes do guarda-roupa masculino burguês, pensamento que influencia ainda hoje na construção da masculinidade hegemônica. A dignidade estaria para o homem pois este era (e ainda é) tido como o sujeito universal, racional e, logo, digno.

A vestimenta do homem se instaura no imaginário ocidental tão efetivamente que a moda se apropria desse estilo para compor uma imagem “adequada” para esse novo papel social da mulher a partir da década de 1970. Ficam em voga as ombreiras volumosas (cujo objetivo era mesmo disfarçar os ombros estreitos das mulheres e aproximá-las da silhueta masculina), os conjuntos de *blazer* e saia e até mesmo as gravatas/laços de acordo com pesquisa feita nos números que circularam entre 1979 a 1980 das revistas *Claudia* e *Manequim*. Ressalta-se, no entanto, que essas revistas seguiam uma lógica de difusão da moda internacional, servindo-se das influências da alta costura já consagrada para legitimar criações nacionais (COSTA, 2008). Isso demonstra que a aparência de Malu se apoiou em elementos que aos poucos foram reconhecidos como um visual da mulher executiva, propagados pela própria indústria da moda, sendo uma imagem segura para essa representação, ou seja, facilmente identificada com o período. Embora esse estilo seja mais associado aos anos 1980 nos manuais de moda, de maneira geral, eles já eram amplamente divulgados na imprensa especializada ao final da década anterior.

Entretanto, o que chama a atenção na construção do figurino não são somente seus componentes, mas seu emprego em cada situação. As roupas “laborais” de Malu aparecem com mais frequência fora do ambiente de trabalho. Considera-se, portanto, que essa aparência é acionada quando Malu se impõe, rompe com ideias tradicionais e questiona os problemas que envolvem a vivência feminina. Laura Mulvey (1983) salienta que o prazer visual do espectador é dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. Enquanto os homens olham, as mulheres são vistas. No caso da série, tendo em mente essa teoria, Malu é posicionada visualmente em um campo masculino quando age, reforçando a ideia de que esse é o local que confere poder.

Ainda seguindo a teoria de Mulvey (1983), vê-se uma aparência completamente distinta para Malu no que tange seus momentos românticos. Enquanto a heroína se entrega aos amores, antigos ou novos, tendo o desejo de ser admirada por um homem, sua imagem se compõe com elementos convencionalmente “femininos”. O visual “emancipado” visto anteriormente cede espaço para as saias, os decotes, as rendas, as estampas e os tons de rosa. Todos esses componentes estão associados à ideia de feminilidade legitimados socialmente. O rosa, por exemplo, foi associado à ternura, à suavidade e à feminilidade (PASTOUREAU e

SIMONNET, 2006) e ainda é reconhecido socialmente como uma cor “das meninas”. Nas cenas em que Malu tem uma “recaída” com Pedro Henrique, no primeiro episódio e em “Antes dos 40, depois dos 30”, em que ela decide reatar a relação, são momentos em que o figurino destaca esse outro lado, criando uma imagem desconexa daquela Malu ativa, como se vê nas imagens abaixo.

FIGURA 3 - À ESQUERDA, MALU MOMENTOS ANTES DE TER UMA RECAÍDA COM PEDRO HENRIQUE. À DIREITA, EM UMA TENTATIVA DE TENTAR REATAR A RELAÇÃO.



FONTE: *print screen* dos episódios “Acabou-se o que era doce” e “Antes dos 40, depois dos 30” de *Malu Mulher* capturados de acervo particular aos 33 min e 36 seg à esquerda e 27 min e 24 seg à direita.

Contudo, não são todas as relações amorosas que apresentam a Malu romântica. Em duas circunstâncias específicas, os *blazers* e as calças retornam à cena. A primeira delas se configura quando a protagonista se envolve amorosamente com um homem casado no episódio “Infidelidade”. Mesmo chegando a ser confrontada pela esposa de Celso (Gracindo Júnior), Malu continua a relação, não se preocupando com rótulos ou críticas impostas à sua reputação. Com uma atitude completamente subversiva em relação ao esperado pelas mocinhas apresentadas na televisão até àquele momento, seu visual se compõe com *blazers* de ombreiras proeminentes. Acrescentam-se marcadores como o relógio de pulso masculino e o copo de whisky, que ressurgem no momento em que ela conversa com a esposa de Celso (interpretada por Yoná Magalhães), deixando clara sua posição (Figura 4). Porém, nos instantes de vulnerabilidade, quando expõe seus sentimentos ao amante, as ombreiras perdem espaço.

FIGURA 4 - À ESQUERDA, MALU CONHECE A ESPOSA DE CELSO. À DIREITA, ELA FLERTA EM UM BAR COM UM HOMEM DESCONHECIDO.



FONTE: *print screen* dos episódios “Infidelidade” e “O Príncipe Encantado” de *Malu Mulher* capturados de acervo particular aos 29 min e 58 seg. à esquerda e ao 01 min e 28 seg à direita.

Noutra conjuntura em que se observa atitude semelhante, no episódio “O príncipe encantado”, a heroína se interessa por um homem desconhecido em um bar e decide flertar com ele, tomando a iniciativa. Recorda-se aqui que no imaginário social tradicional, como era o caso naquele início da década de 1980, considerava-se adequado ao homem tomar a atitude da conquista, devendo a mulher fingir desinteresse para não ser acusada de “fácil”. Nesse caso, Malu quebra essa expectativa e elogia abertamente o homem, que chega a se assustar com tal comportamento, pensando até que ela fosse uma prostituta. Durante essa ação que subverte a etiqueta da conquista, vê-se novamente o *blazer* de ombreiras (Figura 4).

Deve-se ressaltar que a mudança visual de Malu se torna mais abrupta ainda nos comportamentos mais tradicionais, seja discursando contra o aborto, aparecendo como uma mulher ainda casada ou sendo impelida a mentir sobre seu estado civil. Na primeira cena do seriado, Malu é apresentada para o público com uma imagem completamente diferente da que será recorrente na trama. Enquanto datilografa em sua máquina de escrever, a protagonista surge pela primeira vez para os telespectadores em um figurino que a envelhece: uma camisola comprida, um casaco de tricô e cabelos presos com rolinhos, conforme a figura abaixo.

FIGURA 5 - MALU É APRESENTADA AO TELESPECTADOR, AINDA CASADA.



FONTE: *print screen* do episódio “Começar de novo” de *Malu Mulher* capturado de acervo particular aos 02 min e 04 seg.

A aparência de Malu nesse primeiro ato remete à imagem arquetípica de uma dona de casa de classe média educada nos antigos padrões morais. Todos os elementos que compõem esse visual parecem ser retirados dos ensinamentos de como ser uma boa esposa que circulou nas revistas da década de 1950, analisadas por Carla Bassanezi (2004). Além do traje quase senhoril, o processo de modelagem dos cabelos chama a atenção, pois na cena seguinte, em que Pedro Henrique chega em casa, ela já se penteou para recebê-lo. Isso revela que essa preparação dos cabelos da cena anterior é um momento de embelezamento secreto que, segundo Bassanezi, era encorajado pelas publicações como uma obrigação da boa esposa para a manutenção do casamento. Entende-se, portanto, que essa construção visual representa o papel tradicional feminino que era empregado também para Malu – o dever de cuidar de si enquanto seu marido trabalha e encontrar-se impecável quando ele retorna⁹. O casaco de tricô contribui ainda mais para a composição dessa mulher quase mítica, pois

⁹ Apenas para evocar referências do audiovisual recente, vemos a mesma preparação feminina em *The Marvelous Mrs. Maisel* (Criada por Amy Sherman-Palladino em 2017) e em *Mad Men* (Criado por Matthew Weiner, 2007-2015) com a esposa perfeita Betty Drapper.

trata-se de uma peça confeccionada manualmente que era feita pelas próprias mulheres, a partir de receitas passadas através das gerações, configurando um “saber feminino” (MORGADO, 2017). A cor azul escolhida para Malu nesse momento é interessante, pois, segundo Pastoureau e Simonnet (2006), possui muitos significados adquiridos na história, entre eles a associação ao conformismo e à direita. Seu caminho nessa direção começou a ser trilhado no século XII, sendo associada com o divino após a Virgem Maria começar a ser retratada coberta por um manto ou um vestido azul. Essa pequena cena termina com a personagem levantando e dizendo “Bom Malu, hora de esperar marido”, reforçando a ideia de um papel feminino aprendido tradicionalmente. Após o corte, quando ela confronta o marido num pedido de divórcio, sua aparência muda completamente e ela se transforma em sua versão “moderna” (conforme a figura 1).

Outro episódio apresenta Malu com muitos elementos socialmente atribuídos à feminilidade burguesa, que já não se relacionavam mais com sua nova fase. Em “Até sangrar”, ela é convidada para o casamento de uma prima no interior de Minas Gerais, proveniente de uma parte conservadora e abastada da família. Sua mãe lhe implora para que não revele seu estado civil atual, com medo dos julgamentos. Decidida a não esconder nada, ela segue para a cidade sem vergonha de sua situação. Porém, quando Malu chega à fazenda, envolve-se em uma nostalgia romântica de sua infância que faz com que suas roupas “emancipadas” sumam de vista.

FIGURA 6 - MALU EM JANTAR COM A FAMÍLIA CONSERVADORA.



FONTE: *print screen* do episódio “Até sangrar” de *Malu Mulher* capturado de acervo particular aos 21 min e 24 seg.

Na cena acima, que apresenta Malu jantando com sua família, ao perguntarem sobre Pedro Henrique, ela mente dizendo que o marido não pôde comparecer, evitando explicações sobre sua nova vida. Aparentemente em 1979 o divórcio era um tema urbano, mas não sobrevivia ao Brasil profundo. Ao apagar a Malu combativa, o visual se torna arcaico e baseado em códigos de feminilidade tradicionais – casaco de renda bege, blusa em tom rosado, colar discreto, maquiagem delicada e os cabelos em um penteado impecável – a ponto de ser um dos mais deslocados entre os episódios observados.

São transições bruscas que colocam a personalidade e a aparência da protagonista contrastantes, quase dicotômicas. Para compreender melhor esse trânsito entre as aparências, recorre-se ao episódio mais polêmico da série, em que a imagem da personagem se molda de acordo com as suas ações. “Ainda não é hora” narra a história de Jô (Lucélia Santos), uma universitária de classe popular que decide realizar um aborto e pede ajuda à protagonista. Quando a moça, que é filha do porteiro do prédio, explica sua decisão para Malu, ela se nega a aceitar e tenta convencer Jô de que deve ter um filho, assim como ela teve ao engravidar, quando jovem, de Elisa. Ao censurar a escolha de Jô partindo de um discurso moralizante, Malu está com um xale de tricô e uma camisa de mesmo tom cru, com um bordado delicado no lado esquerdo do peito conforme a figura abaixo.

FIGURA 7 - MALU TENTA CONVENCER JÔ A NÃO INTERROMPER A GRAVIDEZ.



FONTE: *print screen* do episódio “Ainda não é hora” de *Malu Mulher* capturado de acervo particular aos 06 min e 22 seg.

No entanto, no decorrer da cena, Jô explica para Malu as limitações que a levaram a tomar essa decisão. Percebendo as diferenças de classe que as distanciavam, Malu se compadece e decide socorrer a jovem. Nesse momento específico, a personagem abandona seu xale de tricô. Em seguida, quando Malu a leva em seu ginecologista, sua aparência está totalmente mudada (Figura 8), vestindo um *blazer* ajustado ao corpo, com mangas bufantes em tom bordô acompanhado de uma gravata borboleta. O médico se nega a realizar o procedimento e lança um sermão cristão em prol da “vida”. Malu aponta sua hipocrisia antes de sair do consultório. O bordô é um tom de vermelho escuro que, conforme Pastoureau e Simonnet (2006), pode estar associado ao poder e ao pecado e à impureza (atribuídos pela Bíblia). Na cena, vemos Malu confrontando o médico, mas também sendo vista como uma pecadora por ele. Adiante no episódio as duas recorrem a uma clínica clandestina e o visual de Malu se destaca ainda mais, com um paletó em corte reto advindo do guarda-roupa masculino e sua gravata/laço.

FIGURA 8 - À ESQUERDA, MALU LEVA JÔ AO SEU GINECOLOGISTA NA ESPERANÇA QUE ESSE A AJUDE. À DIREITA, MALU E JÔ SAEM DA CLÍNICA APÓS O PROCEDIMENTO.



FONTE: *print screen* do episódio “Ainda não é hora” de *Malu Mulher* capturado de acervo particular aos 15 min e 12 seg à esquerda. À direita, aos 27 min e 13 seg.

Devido a complicações no procedimento, ainda na clínica, Malu confronta o médico e ocorre um debate acalorado sobre irresponsabilidade e ilegalidade. Porém, com medo do quadro piorar, ela leva Jô para sua casa e se vê obrigada a chamar seu ginecologista. Nesse momento de decisão e confronto, o preto, cor que era símbolo de austeridade na Reforma (PASTOUREAU e SIMONNET, 2006), entra em cena. Além disso, os autores destacam que a combinação de preto e branco ganhou uma conotação de seriedade, sendo usada justamente no momento do seriado em que mais se exigiu da personagem.

Quando o médico chega na casa de Malu, eles têm uma discussão sobre a legalização do aborto, que deixa claro o posicionamento da protagonista acerca do tema quando ela declara: “Enquanto não for legalizado, as infelizes das mulheres estão nas mãos deles mesmos. Todo mundo condena, diz que é crime, que é pecado, mas na hora todo mundo fecha os olhos porque um dia pode precisar. Isso chama-se hipocrisia!”. O médico diz que essa situação é um mal necessário e Malu complementa: “Mas então se é necessário, se é inevitável, por que não legalizar? Por que não tornar menos sórdido, mais civilizado?”. Durante esse diálogo, Malu não está mais com seu paletó, mas sua gravata/laço e um colete permanecem para sustentar sua imagem combativa. Em seu colete, novamente um tom de vermelho aparece, remetendo ao poder de Malu ao expor ao médico a hipocrisia da sociedade brasileira e ao pecado da heroína que vai na contramão dos princípios cristãos.

Tal episódio reforça a teoria de Mulvey (1983) aplicada no objeto: a figura de Malu foi construída sobre dois guarda-roupas distintos, que a conformam de acordo com suas ações e que não se misturam. A Malu ativa, questionadora e combatente não aparece de decotes, tricôs e saias. Assim como a Malu romântica e tradicional jamais surge com paletós, calças e gravatas. É fundamental ressaltar que a imagem que ficou marcada para os telespectadores evidentemente será a da heroína envolta em elementos “masculinos”, afinal, quando se rememora sobre *Malu Mulher*, lembra-se das ações revolucionárias da primeira personagem feminista da televisão brasileira – nomeação aplicada devido aos discursos apropriados dos movimentos do período.

Outro ponto relevante para a análise se concentra nas inspirações que orientam esse estilo. Segundo Marília Carneiro (2003), a ideia era construir uma imagem mais “realística”, no sentido de se aproximar mais de trajes do cinema do que da televisão. No cinema, os estilos mais sóbrios ou mais próximos do cotidiano ganhavam mais espaço, principalmente no período em que a série foi ao ar. A “realidade” que Malu deveria representar era a da mulher de classe média, intelectualizada, com uma aparência mais simples diante das ornamentadas heroínas da televisão. A partir da afirmação da figurinista, pode-se considerar a influência de algumas obras cinematográficas contemporâneas ao seriado na concepção da imagem de Malu. Além de *An Unmarried Woman* (1978)¹⁰, citado por Daniel Filho (2003) como uma fonte de inspiração para a narrativa de *Malu Mulher*, acredita-se que outras produções *hollywoodianas* como *Annie Hall* (1977) e *Manhattan* (1979)¹¹, ambos do diretor estadunidense Woody Allen¹², também podem ter servido de apoio para Marília Carneiro na hora de traçar o estilo de Malu. *Annie Hall* apresentou ao cinema *mainstream* uma protagonista homônima que divergia das heroínas sedutoras, seja de forma ingênua ou provocadora. Sem

¹⁰ “Uma mulher descasada”, de Paul Mazursky.

¹¹ *Annie Hall* foi traduzido no Brasil como *Noivo neurótico*, *noiva nervosa* e *Manhattan* seguiu homônimo.

¹² O diretor Woody Allen esteve envolvido em polêmicas de abuso sexual de seus filhos biológicos e adotivos durante a década de 1990, quando se separou da atriz Mia Farrow. O inquérito, na época, não foi conclusivo em relação ao abuso. No entanto, a partir de 2014, sua filha Dylan Farrow trouxe à tona suas lembranças em relação a esses episódios no contexto do movimento feminista estadunidense #MeToo. Assim como Regina Duarte, a imagem de Allen também se desvincilhou completamente dos movimentos feministas.

um apelo à sensualidade construída a partir de elementos hegemônicos da feminilidade, a jovem cantora em ascensão era representada a partir de peças do guarda-roupa masculino na maior parte da trama, além de um rosto com maquiagens leves e cabelos livres, característicos dos anos 1970.

FIGURA 9 - ANNIE CONHECENDO ALVY.



FONTE: Disponível em: <<https://velhaonda.files.wordpress.com/2015/09/annie-hall.png>> Acesso em: 10 ago. 2020.

Em algumas cenas, como a do primeiro encontro de Annie (Diane Keaton) com Alvy (Woody Allen), a protagonista usa trajes provenientes das sessões masculinas das lojas do momento. Isso é perceptível pela afinidade visual entre ela e Alvy, vestindo mais componentes “masculinos”, como a gravata, do que o parceiro (Figura 9). Essa, inclusive, é a imagem mais marcante de Annie quando se rememora o filme na mídia. A figurinista Ruth Morley criou uma aparência original e bem menos ornamentada para os padrões *hollywoodianos*, semelhante ao arranjo de Marília Carneiro.

Mesmo *Manhattan* tendo estreado nos Estados Unidos somente um mês antes de *Malu Mulher* ir ao ar, deve-se também considerá-lo uma possível fonte de inspiração, já que a duração do seriado se estendeu até dezembro de 1980. Nessa obra, Isaac Davis (Woody Allen) é seduzido pela inteligente e assertiva Mary Wilkie (Diane Keaton), que até então era amante de seu amigo. Mais madura que Annie, a personagem traz um estilo mais austero que a primeira protagonista de Keaton – com *blazers*, calças e camisas sociais presentes em quase todas as cenas.

FIGURA 10 - MARY E ISAAC EM UM ENCONTRO.



FONTE: Disponível em: < <https://mb.web.sapo.io/b9368eef6113564f10f46a9ab350c247dc382725.jpg> > Acesso em: 12 ago. 2020.

Esses filmes foram fundamentais para a criação de um novo modelo de mulher *hollywoodiano* nomeado por Ana Mery de Carli (2007) como “corpo emergente”. Tratava-se de novas heroínas que ascenderam no pós-feminismo¹³ estadunidense, discutindo nas telas as implicações das conquistas adquiridas pelo movimento. Em sua pesquisa, a autora parte de

¹³ Considera-se nesse trabalho o período da virada da década de 1970 para 1980 como um pós-feminismo estadunidense, não podendo se aplicar tal conceito ao Brasil. Nos EUA, país onde os filmes analisados pela autora foram produzidos, já é possível visualizar algumas questões acerca do impacto dos movimentos feministas, que eram debatidos desde a década de 1960, na vida pública das mulheres. Enquanto lá já havia a lei do aborto aprovada em 1973, aqui as mulheres ainda estariam caminhando a passos mais lentos devido às questões políticas e sociais decorrentes da ditadura militar, já decadente, mas ainda no poder.

três películas para traçar o perfil do corpo emergente: *Annie Hall*, *Kramer vs. Kramer* (1979) e *Uma secretária de futuro* (1988). A partir de uma abordagem semiótica, Carli traça alguns adjetivos para se caracterizar o corpo emergente no cinema: “inquieto, ativo, laborioso, diligente, aplicado, turbulento e emergente” (CARLI, 2007, p.146). Interessante pensar como Malu se encaixa nas perspectivas que a autora define para esse corpo:

Nessa reunião de termos, há basicamente três formas de ser que apontam para um vir-a-ser: a primeira forma de ser é “ativo” e “inquieto”, ou seja, aquele que age, move-se com rapidez e prontidão; caracteriza-se pela ação, pelo movimento; a segunda, é “diligente” e “aplicado”, aquele que se empenha; o que está voltado para o trabalho, não desiste, persiste mesmo na dificuldade; e, por último, “turbulento”, disposto à desordem, à desarmonia, à perturbação moral, aquele que enfrenta o conflito, luta para emergir, para nascer, para vir a ser no “corpo emergente” (CARLI, 2007, p.146).

A autora salienta que esse corpo que desponta renuncia à sensualidade hegemônica que se apoia na acentuação de curvas, decotes e frivolidades. Aos moldes do homem burguês do século XIX, essas protagonistas têm um guarda-roupa mais sisudo, com cores neutras, golas e cortes retos, a fim de ressaltar uma imagem mais prática, laboral. Até mesmo a presença de pouca maquiagem e acessórios discretos evidenciam uma mulher cuja sensualidade não está restrita à exibição do corpo.

Ressalta-se que esse visual não era original das produções *hollywoodianas*, pois, de acordo com Lipovetsky (1999), já estava presente na moda desde a década de 1960, com o *smoking* feminino criado por Yves Saint-Laurent. As calças compridas também já eram peças comuns para as mulheres, embora não fossem amplamente aceitas em ambientes de trabalho. A moda *unissex* ganhou cada vez mais espaço nos editoriais de moda e nas coleções de estilistas consagrados das décadas de 1960 e 1970, em compasso com as mudanças decorrentes da revolução sexual. Porém, não é possível constatar uma uniformização da moda para os sexos. De fato, as fronteiras binárias da aparência enfraqueceram com a entrada de peças masculinas no guarda-roupa feminino e com uma frivolidade mais bem recebida no masculino, mas a moda arranhou formas de administrar os signos diferenciais que mantiveram o binarismo bem delineado nos pequenos detalhes.

Os exemplos são inúmeros: homens e mulheres usam calças, mas os cortes e muitas vezes as cores não são semelhantes, os sapatos não têm nada em comum, um chemisier de mulher se distingue facilmente de uma camisa de homem, as formas dos maiôs de banho são diferentes, assim como as das roupas de baixo, dos cintos, das bolsas, dos relógios, dos guarda-chuvas. Um pouco em toda parte, os artigos de moda reinscrevem, por intermédio dos pequenos “nadas”, a linha divisória da aparência (LIPOVETSKY, 1999, p.112).

A moda *unisex* – com ressalva do uso da palavra, pois a inscrição do masculino no feminino é muito mais presente que o contrário – teve maior aderência entre os jovens, grupo etário mais aberto às mudanças, mas com o avanço da idade o binarismo se reafirma (LIPOVETSKY, 1999). Dessa forma, é possível acreditar que o cinema, ao apresentar o visual “masculino” nas protagonistas em torno dos 30 anos, contribuiu para a propagação deste estilo para as mulheres das camadas médias que se identificavam com aquelas problemáticas representadas nas telas.

A partir desse movimento estilístico nas indústrias da moda e do cinema, é plausível constatar que o figurino de Malu foi pensado em consonância com uma nova imagem, que se consolidava como ideal para a mulher moderna. Desse modo, Malu propagou essa aparência para a mulher brasileira, levando-se em consideração a força da televisão no período¹⁴. Destaca-se que, diferente das protagonistas *hollywoodianas*, tratava-se aqui de uma mulher combativa, com uma atuação quase pedagógica, falando abertamente sobre bandeiras feministas que estavam presentes nas ruas. Dessa forma, era proveitoso para Marília Carneiro se inspirar em modelos pré-aprovados por “tecnologias do gênero” (LAURETIS, 1994) legitimadoras, como o cinema e a moda.

Atenta-se para o fato de *Malu Mulher* ser um produto televisivo e fruto da indústria cultural, logo, é provável a tentativa de higienização da imagem da protagonista a fim de deixá-la atraente para o telespectador, na promoção de um estilo de vida possivelmente inédito para esse consumidor potencial. Cair no clichê de apresentar Malu de forma completamente “masculinizada” – recusando qualquer elemento que compõe a feminilidade vigente – não apenas não alcançaria públicos variados (fundamental na corrida pela audiência), mas, principalmente, soaria caricato. Considerar a mulher feminista como detentora de uma aparência específica resulta em uma falácia que serve para reduzir e estereotipar. Essencialmente porque não é possível falar em feminismo no singular. Não existe a mulher feminista, o movimento feminista, mas sim mulheres de diferentes condições sociais envolvidas em movimentos múltiplos, com ideais e atuações diversos (PERROT, 2007; ERGAS, 1991). Essa pluralidade se reflete no estilo das militantes, como denota a fotografia abaixo retirada de um ato contrário à alegação jurídica de “Legítima Defesa da Honra”:

¹⁴ Renato Ortiz destaca que o número de aparelhos de televisão teve um grande crescimento na década de 1970 no Brasil. “4,9 milhões em 1970; 10,2 milhões em 1975; 19,6 milhões em 1980 (dados ABINEE)” (ORTIZ, BORELLI e RAMOS, 1989, p.81). O avanço da Rede Globo também é notável, pois na década de 1980 ela já possuía 36 afiliadas pelo país.

FIGURA 11 - ATO "QUEM AMA NÃO MATA" EM 18 DE AGOSTO DE 1980.



FONTE: Arquivo Estado de Minas. Disponível em: < https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2018/11/02/interna_pensar,1002486/quem-ama-nao-mata-dois-tempos.shtml >

Acesso em: 15 ago. 2020.

Há a presença de calças, *blazers*, camisas sociais, vestidos acinturados, camisetas, cabelos soltos, cabelos penteados, enfim, aparências diversas. São corpos, rostos, vestes e posturas díspares. Em seu estudo sobre as relações entre moda e feminismo, Elizabeth Wilson (1989) salientou que as militantes se vestiam, muitas vezes, com peças decorrentes das tendências do período, assim como algumas mulheres apropriaram elementos da moda masculina ou simplesmente recusavam qualquer elemento que remetesse à burguesia em busca de afirmação. Isso também se aplica ao cenário brasileiro, pois os padrões de beleza e aparência não eram, naquele momento, um tema relevante para os movimentos feministas, na maioria, afinados com as teorias marxistas¹⁵.

¹⁵ Sobre aparência e movimentos feministas no Brasil ver: CASTRO, Laise Lutz Condé de. *O vestir é político: Discussões acerca dos ideais de vestuário na imprensa alternativa feminista brasileira nos anos 1975-85*. 2018. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens) – Departamento de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora.

Considerações finais

Buscou-se aqui analisar a representação de uma personagem identificada com pautas dos movimentos feministas através das composições do figurino, reconhecendo-o como recurso importante na difusão de modelos normativos. A análise das imagens nos episódios mais emblemáticos demonstra como o figurino foi utilizado para enfatizar as ações da heroína, reforçando o binarismo de gênero. Os *blazers* e gravatas apropriados do homem burguês são apresentados como símbolo da emancipação da personagem, usados em situação de conflito, liberação ou transgressão. Nesse sentido, essa representação reafirma o masculino como local de poder enquanto relega o feminino à passividade e ao conservadorismo. Isto seria menos evidente se o guarda-roupa da protagonista fosse mais homogêneo, mas ao oscilar em suas atitudes, parece se esforçar para manter os papéis de gênero consolidados.

Mesmo com esta limitação, a imagem criada para Malu mostrava o ser moderno além da aparência, através de um estilo de vida que envolvia trabalho, autonomia e posições politizadas, combatendo, pelo discurso, antigos preconceitos arraigados na sociedade brasileira, ainda que em tom fortemente pedagógico. No entanto, não se pode ser ingênuo com relação às intencionalidades comerciais da Rede Globo, que passa a abarcar uma faixa de público antes ausente de seu espectro, além de construir uma nova narrativa sobre si mesma, considerando as mudanças políticas em curso. Nesse sentido, a obra também contribuiu para desvincular a imagem da atriz Regina Duarte de seu perfil de mocinha romântica, tão característico no passado.

Dentre as produções audiovisuais apresentadas no projeto *Séries Brasileiras, Malu Mulher*, por se centrar numa trama urbana, tenta romper com antigos moralismos e convenções, reconhecendo o novo papel feminino que já era a realidade de muitas mulheres no Brasil e no mundo. Para isso, coloca em cena uma aparência já em voga no cenário internacional, o que se confirma através dos filmes e publicações de moda da época. Esse figurino, que pode ser considerado inovador diante de outros exemplos do audiovisual da emissora, era uma escolha segura, dado o seu caráter globalizado, para uma personagem polêmica.

Referências

ALMEIDA, Heloísa Buarque de. Pedagogia feminista no formato da teledramaturgia. In: MICELI, Sergio; PONTES, Heloisa (orgs.). **Cultura e sociedade: Brasil e Argentina**. São Paulo, EDUSP, 2014, p.269-294.

BASSANEZI, Carla. Mulheres dos Anos Dourados. In.: DEL PRIORE, Mary. História das mulheres no Brasil. São Paulo, Unesp, 2004, p.607-639.

CARNEIRO, Marília. **No camarim das oito**. Rio de Janeiro, Senac Rio, 2003.

CASTRO, Laise Lutz Condé de. **O vestir é político**: discussões acerca dos ideais de vestuário na imprensa alternativa feminista brasileira nos anos 1975-85. 2018. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens) – Departamento de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora.

CASTRO, Mayra Corrêa. Feminismo prêt-à-porter-significação da aparência na imprensa feminina e feminista do Brasil. **Cadernos AEL** (v. 2, n. 3/4), Campinas – SP, Arquivo Edgard Leuenroth – Centro de Pesquisa e Documentação Social/IFCH/UNICAMP, 1996, p.111-152. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/ael/article/view/2615> Acesso em: 22 dez 2020.

COSTA, Francisco Araujo da. O figurino como elemento essencial da narrativa. **Sessões do imaginário** (v. 7, n. 8), Porto Alegre – RS, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social (PUCRS), 2002, p.38-41. Disponível: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/775> Acesso em: 01 dez 2020.

COSTA, Maria Paula. **Entre o sonho e o consumo**: as representações femininas na Revista Claudia (1961 – 1985). Tese de Doutorado, Unesp, 2008. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/103141> Acesso em: 04 dez 2020.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social**: classe, gênero e identidade nas roupas. São Paulo, Senac, 2006.

DE CARLI, Ana Mery Sehbe. **O corpo no cinema**: variações do feminino. Tese de Doutorado, PUC-SP, 2007. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4976> Acesso em: 02 dez 2020.

ERGAS, Yasmine. O sujeito mulher: o feminismo dos anos 1960-1980. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das mulheres no Ocidente**. Porto: Afrontamento, 1991, p. 583-611.

FOLHA DE S. PAULO. **‘Malu Mulher’ não votaria em Bolsonaro, afirma Daniel Filho, criador da série, que completa 40 anos.** Disponível em: <<https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2019/05/malu-mulher-nao-votaria-em-bolsonaro-afirma-daniel-filho-criador-da-serie-que-completa-40-anos.shtml>> Acesso em: 09 ago 2020.

FREIRE FILHO, João. Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, (v.12, n. 28), Porto Alegre – RS, Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2005, p.18-29. Disponível: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3333> Acesso em: 21 dez 2020.

HARVEY, John. **Homens de preto**. São Paulo, Editora Unesp, 2003.

LAGRAVE, Rose-Marie. Uma emancipação sob tutela. Educação e trabalho das mulheres no século XX. In.: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das mulheres no Ocidente**. Porto: Afrontamento, v. 1, 1991. p. 505-543.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In.: HOLLANDA, Heloisa (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p.206-241.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MAIA, Paulo Roberto de Azevedo. Programas televisivos no Brasil, na década de 1970: entre a cooperação e a luta contra o regime civil-militar. **Métis: história & cultura** (v. 16, n. 31), Caxias do Sul – RS, Mestrado em História da Universidade de Caxias do Sul, 2017, p.71-95 <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/view/4882/pdf> Acesso em 13 out 2020.

MITTEL, Jason. **Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling** (kindle edition). New York: New York University Press, 2015.

MORENO, Rachel. **A imagem da mulher na mídia: controle social comparado**. São Paulo: Expressão Popular, 2017.

MORGADO, Débora Pinguello. **Cozinhar e decorar: mulheres entre panos, objetos e comidas (1967-1972)**. 2017. Dissertação de Mestrado, História, Universidade Estadual de Maringá, 2017. Disponível: <http://repositorio.uem.br:8080/jspui/handle/1/4593> Acesso em: 08 dez 2020.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro, Graal, 1983, p. 437-453.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela: História e produção**. São Paulo, Brasiliense, 1989.

PASTOUREAU, Michel; SIMONNET, Dominique. **Breve historia de los colores**. Barcelona: Paidós, 2006.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

RODRIGUEZ, Miguel Angel Schmitt. **Cinema clássico americano e produção de subjetividades: o cigarro em cena**. Dissertação de Mestrado, História, UFSC, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/91803> Acesso em: 01 dez 2020.

SOIHET, Rachel. Preconceitos nas charges de *O Pasquim*: mulheres e a luta pelo controle do corpo. **ArtCultura** (v. 9, n. 14), Uberlândia – MG, Instituto de História e Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, 2009, p. 39-53. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1444> Acesso em: 16 dez 2020.

VEBLEN, Thorstein. **A Teoria da Classe Ociosa**: um estudo econômico das instituições. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

WILSON, Elizabeth. **Enfeitada de sonhos**: moda e modernidade. Lisboa: Edições 70, 1989.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

Agradecimentos

Revisor do texto: Matheus Couto Hotz, Bacharel em letras - Licenciatura em português. E-mail: hotzmths@gmail.com.