



Artigos

Romance-folhetim em tela: linguagem, personagens e sentidos sociais

*Roman-feuilleton on screen: language,
characters and social senses*

Rosimeri Ferraz Sabino¹
Antônio Ponciano Bezerra²

RESUMO

Este estudo analisa o enredo, os personagens e a circulação do romance-folhetim transposto para o cinema, e suas implicações nas representações e sentidos sobre a mulher na sociedade e, em especial, para o trabalho de secretária. O objeto foi o filme “Ciúmes”, originado do romance-folhetim “Wife versus secretary”. As análises, sob a perspectiva da Linguística, Semiótica e História Cultural, indicam um discurso que cristaliza o estereótipo da “secretária-amante”, na mesma medida em que significa a perfeição feminina pela sujeição ao masculino.

Palavras-chave: *Linguagem; Romance-folhetim; Filme; Secretárias.*

1. Centro de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Federal de Sergipe. Aracaju, Sergipe – Brasil. <http://orcid.org/0000-0002-7948-3185>. E-mail: rf.sabino@gmail.com.

2. Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe. Aracaju, Sergipe – Brasil. <http://orcid.org/0000-0002-3728-070X>. E-mail: ponbez@bol.com.br.



This content is licensed under a Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use and distribution, provided the original author and source are credited.

ABSTRACT

This study analyses the plot, the characters and the circulation of the roman-feuilleton transposed to the cinema, and its implications on the representations and meanings about women in society and, especially, on the work of a secretary. The object was the film “Jealousy”, originated from the roman-feuilleton “Wife versus secretary”. The analyses, from the perspective of Linguistics, Semiotics and Cultural History, indicate a discourse that crystallizes the stereotype of the “secretary-lover”, in the same measure that it signified feminine perfection through subjection to the masculine.

Keywords: *Language; Film; Roman-feuilleton; Secretaries.*

1. Introdução

O romance-folhetim, publicado como estória seriada nos rodapés dos jornais franceses e brasileiros, a partir do século XIX, teve suas características apropriadas por livros de bolso, radionovelas, telenovelas e filmes. Como uma literatura de entretenimento, o romance-folhetim conquistou um público interessado em suspense, emoções exacerbadas e leitura fácil (Meyer, 1996). Embora tais traços tenham atribuído críticas a esse gênero literário, relacionando-o à mera exploração pelo mercado editorial ou a uma “cultura de bolso” (Horellou-Lafarge, Segré, 2010: 40), o romance-folhetim tornou-se uma fórmula de sucesso junto à camada popular, alcançando, principalmente, o público feminino (Meyer, 1996, Souza, 2004, Nadaf, 2009).

A partir da década de 1940, no Brasil, a estrutura e linguagem do romance-folhetim passaram a ser adotadas nas novelas de rádio, as quais se tornaram campeãs de audiência nas programações. Segundo Calabre (2004: 33-34) a “[...] linguagem da radionovela tinha que ser simples, e a temática deveria ser abordada de forma a sensibilizar o ouvinte, gerando o consumo do universo imaginário”. Ainda que sob códigos distintos, adequados segundo o meio de comunicação, as características do romance-folhetim também foram incorporadas nas telenovelas, fotonovelas, coleções de livros de bolso (como Sabrina e Júlia) e nos filmes. Assim, teve-se o “folhetim modernizado” (Ortiz,

Borelli, Ramos, 1991: 106). A estratégia dos autores, composta pela linguagem e enredo, traduzia em outros formatos a marca do melodrama, intrínseca do romance-folhetim.

As histórias desses romances são construídas por linguagem que busca expressar estados emocionais ao extremo, com sentimentos e paixões evidenciados a todo o momento, de forma a envolver o leitor nos dilemas dos personagens. Os enredos buscam engajar o leitor ao tema explorado, frequentemente relacionado à moralidade, típica ao melodrama (Huppés, 2000). Considerando que a literatura constitui um discurso interativo, já que toda “[...] enunciação, mesmo produzida sem a presença de um destinatário, [...] é um intercâmbio, explícito ou implícito, com outros locutores, virtuais ou reais” (Maingueneau, 2018: 41), os enredos dos romances-folhetins interagem com seus leitores por meio de sentidos morigeradores. Sendo os casos amorosos o objetivo central das tramas, as histórias focam a mulher, em seu comportamento e suas relações favoráveis ao matrimônio e à felicidade familiar.

Os romances-folhetins apresentam, assim, um discurso para a educação feminina. Essa leitura coloca as mulheres diante de um mundo imaginário ideal, promovendo sentidos e significados sobre o papel delas na sociedade e implicando o reconhecimento de si e do mundo da leitora (Chartier, 2002). Segundo Waldman (1997: 164), “[...] a representação da mulher no romance romântico desenvolvido no Brasil revela a honradez, consistindo a virgindade da solteira e a fidelidade da casada, um de seus assuntos preferidos”. Esses valores necessários à moralidade da mulher mantinham a relação com a manutenção da família, exposto como único meio para a felicidade feminina. Dessa forma, constata-se a relevância desse gênero literário como produção cultural significativa à defesa de valores sociais.

A circulação das ideias emanadas pelos romances-folhetins ocorreu, também, por outras linguagens, como a do cinema (Waldman, 1997). As histórias, por meio da tradução intersemiótica (Plaza, 2010), alcançaram o público pelo formato de filmes. Em sua especificidade linguística, o cinema transpôs os signos do romance-folhetim para a linguagem verbal e visual. Tais signos serviam de referência às ideias (Peirce, 2017) sobre e para as mulheres, uma vez que o

“[...] público feminino era considerado o mais abrangente e o mais sensibilizado para o formato do romance-folhetim (Souza, 2004: 97).

Nesse contexto, a análise sobre os romances-folhetins pode indicar valores sociais que reverberaram sentidos ao comportamento e identidade da mulher na sociedade. Como objeto deste estudo, examinou-se o filme “Ciúmes”, título no Brasil, originado do romance-folhetim “Wife versus secretary”. A obra foi escrita por Faith Baldwin, em maio de 1935, ganhando sua versão para o cinema, em lançamento mundial, em fevereiro de 1936. Os anos daquela década foram palco dos debates acerca do espaço, função e atuação feminina na sociedade (Pinsky, Pedro, 2012). A opção por essa obra deve-se a dois aspectos relevantes na dinâmica social: a mulher como esposa e em um ofício historicamente atribuído ao universo feminino. Dado que esse romance-folhetim não foi publicado no Brasil, considerou-se a versão cinematográfica exibida nas telas brasileiras. Embora não se tenha pretendido uma abordagem intersemiótica, procedeu-se a leitura da obra original para identificação de similaridades ou distanciamentos no enredo que trouxessem alterações nos sentidos pretendidos pela autora.

Dessa forma, as análises transcorrem diante da perspectiva metodológica da Linguística, no tocante ao discurso da narrativa ficcional e cena de enunciação (Maingueneau, 2008, 2010, 2015, 2018); da Semiótica, na relação triádica entre signo, objeto e significado (Peirce, 2017); e da Histórica Cultural, a respeito das representações, moldadas por textos ou imagens, na construção de sentidos ao sujeito (Chartier, 1999, 2002). Com isso, buscou-se identificar aspectos sobre o enredo, os personagens e a circulação da obra que permitissem inferir sobre representações e sentidos disseminados pelo romance-folhetim examinado. A partir desta introdução, expõe-se o referencial utilizado para o estudo. A seguir, apresenta-se a obra investigada, na sua versão impressa, e as análises sobre a versão filmográfica. Em conclusão, expõem-se as ponderações sobre os reflexos das estórias do romance-folhetim, produzido na década de 1930, para a mulher e, em especial, para o trabalho de secretária.

2. Referencial

A narrativa ficcional é fruto da imaginação do autor, ancorada na sua interpretação sobre o que o cerca. A criação dessa narrativa, portanto, não ocorre desarraigada das experiências humanas (Coutinho, 1976). Embora cercada de elementos que extrapolam a simples realidade, esse gênero literário “[...] é um documento insubstituível no estudo, por exemplo, dos costumes, das práticas sociais, dos códigos de classe ou dos perfis psicológicos e antropológicos de uma qualquer época da história” (Peixinho; Araújo, 2017: 86). Considerando-se o romance-folhetim como um exemplo desse tipo de narrativa, as suas estórias e a sua circulação, principalmente junto ao público feminino, podem revelar discursos que corroboram os valores sociais sobre as mulheres.

No âmbito de uma “literatura comercial” (Maingueneau, 2015) destinada ao entretenimento de classes menos abastadas (Meyer, 1996), o romance-folhetim surgiu no jornal “La presse”, em 1830 (Meyer, 1996). A construção desses textos incorporava as características do melodrama, com suspense, clímax e desfechos, associada a uma linguagem sentimental exacerbada. O sucesso dessa fórmula fez com que o romance-folhetim assumisse outros formatos e suportes, saindo dos jornais para os livros de bolso e desses últimos para radionovelas, novelas e os filmes (Nunes, 1998; Waldman, 2007; Cunha, 2009).

Como discurso literário, a análise sobre o romance-folhetim demanda considerar as “ideias-forças” defendidas por Maingueneau (2018) como: o discurso é uma organização transfásica, mobilizando “[...] estruturas de ordem diversa das da frase” (Maingueneau, 2018: 40); o discurso é “[...] uma forma de ação sobre o outro, e não apenas uma representação do mundo” (Maingueneau, 2015: 25); o discurso é interativo, mesmo quando estabelecido sem a presença de um destinatário, pois qualquer “[...] interação supõe a presença de outra instância de enunciação” (Maingueneau, 2015: 26); o discurso é orientado em relação ao seu fim e contextualizado diante das cenas de enunciação (Maingueneau, 2018: 42); o discurso está submetido “[...] a normas sociais muito gerais e a normas de discurso específicas” (Maingueneau, 2018: 42); o discurso está relacionado a outros enunciados, constituin-

do o interdiscurso, bem como sentidos “[...] no interior das práticas sociais” (Maingueneau, 2015:28-29).

Observa-se, assim, que um discurso literário está envolto das suas condições de enunciação, a qual é “[...] parte integrante do mundo que se julga que elas representem” (Maingueneau, 2015, p.44). Nesse âmbito, Maingueneau (2015) distingue três cenas de enunciação: a englobante, que corresponde ao tipo de discurso; a genérica, que situa o gênero do discurso; e a cenografia, construída pelo próprio discurso. Para a enunciação, o autor adota escolhas semânticas de forma a produzir os sentidos pretendidos aos seus leitores. As expressões, na forma e frequência como são colocadas no texto, bem como os cenários construídos para a imaginação do leitor, visam a promover percepções específicas sobre o tema abordado. No decorrer da trama, a regularidade linguística estabelece a isotopia da obra, atribuindo coerência e homogeneidade ao texto para a constituição de uma unidade de sentido (Bertrand, 2003).

Tal sentido, portanto, se estrutura diante de elementos organizados para provocar um correspondente na imaginação do leitor. Esse processo envolve a relação triádica proposta por Peirce (2017), entre “signo” (representâmen), “objeto” (referente) e “significado” (interpretante). O signo é a representação de algo, sendo dirigido a alguém que o criará em sua mente. O objeto é o referente ao signo e, por fim, o significado é a interpretação do sujeito sobre o signo. Dessa forma, o signo se relaciona ao objeto, o qual deve apresentar alguma familiaridade ao sujeito, possibilitando informação sobre ele e a atribuição de significado sobre o signo (Peirce, 2017). Na tríade semiótica, o signo intervém na mediação entre o objeto representado e os sentidos produzidos. Isso permite a aplicação da Semiótica nas análises sobre as repercussões dos signos nas práticas sociais e, especialmente, na circulação e leitura do romance-folhetim.

Nesse ponto, Chartier (2002, 2003) indica a necessidade de observação não apenas sobre a autoria, materialidade e difusão de uma obra literária, mas, também, sobre todos os aspectos que o examinador julgar necessário para compreender como determinadas leituras afetam “[...] o leitor e o conduzem a uma nova norma de compreensão de si próprio e do mundo” (Chartier, 2002:24). No caso do romance-folhetim

examinado neste estudo, a sua transposição para o formato de filme intensificava as possibilidades de transmissão do discurso e dos sentidos intentados pela autora. Enquanto o escrito dirigia o imaginário do leitor, a estória representada nas telas trazia movimento aos valores e práticas sociais subjacentes ao texto.

Assim como as palavras do romance escrito, as performances também são colocadas nas cenas dos filmes a fim de projetar e estimular determinadas respostas no público (Reynolds, 1993). A principal diferença entre as mídias escrita e filmográfica está no imediatismo da repercussão junto ao público e na consolidação da mensagem intentada. O escrito permite a imaginação do leitor, o qual pode atribuir maior ou menor intensidade aos sentidos da experiência da leitura. Já o filme expõe cenários, gestos, olhares, sons e ruídos nos limites desejados pelo autor, conduzindo o ponto de vista sobre a ação. Dessa forma, eventuais aspectos latentes no romance escrito tornam-se explícitos na versão filmográfica sobre o que pretende o enredo (Bluestone, 1968).

3. Autoria e contexto de “Wife versus secretary”

O romance-folhetim “Wife versus secretary”, escrito por Faith Baldwin (1893-1978), não foi publicado em seu idioma original no Brasil, nem teve a sua versão em português impressa ou distribuída no país. A estória chegou nas telas brasileiras por meio do filme intitulado “Ciúmes”. Essa autora norte-americana constou entre os escritores de ficção mais bem-sucedidos do século XX, tendo suas obras dirigidas, principalmente, às mulheres da classe média. A sua produção de romances iniciou em 1920, com o livro “Mavis of Green Hill”, sendo o primeiro romance popular para mulheres nos Estados Unidos, com mais de dez milhões de cópias vendidas (Davis; West, 1996). O último livro de Baldwin, “Adam’s Eden”, foi publicado em 1977, ano anterior ao seu falecimento. O trabalho dessa escritora resultou na publicação de mais de 85 livros, entre eles, mais de 60 romances (Encyclopedia Britannica, 2019).

As histórias de Baldwin mostram o cotidiano de personagens ricos. As vicissitudes da vida desses personagens são sempre superadas sob a tônica da honra e da bondade, mantendo unidos os casais principais

da trama. O enredo não aborda e nem permite remeter o leitor a temas como pobreza ou sexo sem compromisso, uma vez que a própria autora assumia escrever para as donas de casa e jovens trabalhadoras. O êxito das histórias de Baldwin, na fórmula do romance-folhetim, promoveu a publicação de suas obras em formato de revista e a transposição para o formato de filmes.

Entre essas obras, consta o romance-folhetim “Wife versus secretary”, publicado pela primeira vez na Revista Cosmopolitan, no número de maio de 1935, e transformado em filme lançado mundialmente em fevereiro de 1936. A escolha da referida revista para divulgação do trabalho de Baldwin se tornou adequada diante das características de um veículo com grande circulação e voltado às mulheres. Lançada em 1886, pela editora Schlicht e Field Company, a Revista Cosmopolitan se anunciava como uma “revista para a família”, tratando sobre decoração, culinária, moda e demais interesses domésticos. Em 1888, a Cosmopolitan foi adquirida por Joseph Newton Hallock, que incluiu no periódico resenhas de livros e ficção seriada. Sob a direção de John Brisben Walker, em 1889, a Cosmopolitan ampliou a sua tiragem de 20.000 para 400.000 exemplares, apresentando contos com especial foco na educação das mulheres, tornando-se uma revista popular. As intenções de uma linha editorial associada ao público feminino e à manutenção da família eram claramente anunciadas pelo editor:

A revista acreditava que algumas mulheres não estavam prontas para a responsabilidade da dona de casa. O próprio Walker escreveu ‘Maternidade como profissão’ para elogiar as donas de casa e recomendar a educação formal. ‘Haverá treinamento e preparação para quem deve assumir o cuidado de crianças’, previu. ‘Haverá um estudo cuidadoso de todos os fatos fisiológicos e psicológicos relacionados à maternidade. Em outras palavras, a maternidade passará a ser encarada como uma verdadeira profissão’. (Landers, 2010:51-52) (tradução nossa).

Em 1905, a Cosmopolitan teve um novo proprietário, William Randolph Hearst, que adotou, novamente, a publicação de ficção seriada. Isso expandiu a circulação da revista, atingindo 1.700.000 exemplares na década de 1930 (Landers, 2010). O público feminino, já constituído sob as características iniciais da Cosmopolitan, passou, assim, a receber as histórias dos romances-folhetins como um novo

Romance-folhetim em tela

formato gerador de normas culturais para o comportamento e identidade da mulher na sociedade. Ao tempo em que a leitura servia ao entretenimento das moças, também as preparava para o matrimônio e o seu papel na busca da felicidade familiar. Envoltas desses valores, a Revista Cosmopolitan publicou o romance-folhetim “Wife versus secretary”, com destaque para a autora em sua capa do mês de maio de 1935, conforme Figura 1, a seguir:

Figura 1 – Capa Revista Cosmopolitan, maio de 1935



Fonte: Cosmopolitan Magazine (1935).

A revista torna-se uma leitura que sugeria, desde sua capa, a beleza e a dedicação aos trabalhos domésticos como representação para a mulher. Conhecer as regras que dirigem as práticas da representação popular possibilita decifrar “[...] a ligação forte, mas sutil entre essas representações e as práticas sociais que são seu objeto” (Chartier, 2003: 161). A produção dessa leitura expõe as intenções dos editores diante das regras e interesses sociais de uma época em que se intensificava a presença feminina nos espaços públicos, e emergiam questões sobre o papel da mulher na sociedade (Spongberg, 2002; Pinsky, Pedro, 2012).

O romance-folhetim de Baldwin, que envolvia a mulher esposa e a mulher trabalhadora, alcançou o público feminino também no formato de livro. Lançado pela Triangle Books, o livro “Wife versus secretary” teve sua primeira publicação ainda em 1935, seguida por edições em 1941, pela mesma editora, 1944 e 1961, pela editora Dell. Em uma análise sob a semiótica peirciana, é possível identificar elementos que promovem sentidos de uma disputa entre duas mulheres pela sedução a um homem. Assumindo o conceito de primeiridade como impressão inicial e imediata do pensamento (Peirce, 2017), tem-se, nas edições de 1935 e 1941, com a mesma capa, um homem, duas mulheres e um título que coloca essas últimas em situação de oposição, na sua condição social: esposa e trabalhadora (Figura 2). Outra distinção fica mais evidente na capa da edição de 1944: a classe social de ambas as mulheres. Embora o título permaneça o mesmo, as figuras permitem inferir sobre a condição modesta de uma mulher em relação à outra. Nessa edição, o homem não é exposto na capa, deixando a disputa ensejada pelo título (Figura 3). Já na edição de 1961, os elementos tornam explícito um envolvimento amoroso que, associado à sugestão de oposição dada no título, encaminha à interpretação sobre um romance escuso (Figura 4). A seguir, são apresentadas as capas das referidas edições.

Figura 2 – Capa do livro “Wife versus secretary”, edições de 1935 e 1941



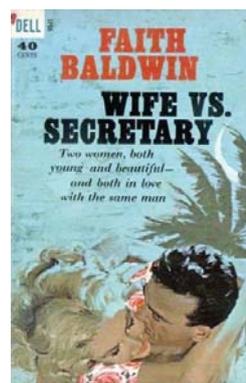
Fonte: Baldwin (1935, 1941).

Figura 3 – Capa do livro “Wife versus secretary”, edição de 1944



Fonte: Baldwin (1944).

Figura 4 – Capa do livro “Wife versus secretary”, edição de 1961



Fonte: Baldwin (1961).

Em prosseguimento, a etapa secundidade permite ao pensamento distinguir a impressão inicial de referentes anteriores (Peirce, 2017). A cena da capa das edições de 1935 e 1941 (Figura 2) difere-se de um contexto amoroso entre um casal, indicando sedução por alguém externo a essa relação. A capa da edição de 1944 (Figura 3) distingue-se de uma cena de relação social harmoniosa, deixando evidente a oposição entre as figuras. Na edição de 1961 (Figura 4), a cenografia difere-se de um contexto profissional ou familiar, indicando um ambiente e clima de sedução entre as figuras. Sob o conceito de terceridade, etapa pela qual ocorre a significação da realidade no pensamento, como síntese da impressão inicial e da distinção (Peirce, 2017), o romance-folhetim de Baldwin, em todas as suas edições, possibilitaria promover a compreensão de que o conteúdo abordaria uma relação amorosa entre chefe e secretária.

Já em sua transposição para o formato de filme, o romance-folhetim de Baldwin ganhou a divulgação por cartazes com imagens que evidenciavam um triângulo amoroso. Esses materiais foram distribuídos para diversos países, nos idiomas espanhol, francês, inglês e italiano. No país de origem da produção, dois cartazes emanavam sintonia entre os personagens centrais da trama, retratando-os sorridentes e unidos (Figuras 5 e 6). O mesmo ocorreu com os materiais de divulgação nos idiomas espanhol e francês (Figuras 8 e 9). Apenas um cartaz em inglês (Figura 7) e outro em Italiano (Figura 10) apresentavam a felicidade restrita ao chefe e à secretária. Todos, no entanto, buscam construir uma cenografia (Maingueneau, 2018) que se filia à enunciação de um romance a três, tendo como algoz uma secretária. Esses materiais são expostos a seguir.

Figura 5 – Cartaz de divulgação nos Estados Unidos do filme “Wife versus secretary”, em 1936



Fonte: Afi Catalog (1993).

Figura 6 – Cartaz de divulgação nos Estados Unidos do filme “Wife versus secretary”, em 1936



Fonte: Afi Catalog (1993).

Figura 7 – Cartaz de divulgação nos Estados Unidos do filme “Wife versus secretary”, em 1936



Fonte: Afi Catalog (1993).

Figura 8 – Cartaz de divulgação em espanhol do filme “Wife versus secretary”, traduzido como “Esposa y secretaria”, em 1936



Fonte: Cartelesmix (2019).

Figura 9 – Cartaz de divulgação em francês do filme “Wife versus secretary”, traduzido como “Sa femme et sa dactylo”, em 1936



Fonte: Medela (2019a).

Figura 10 – Cartaz de divulgação em italiano do filme “Wife versus secretary”, traduzido como “Gelosia”, em 1936



Fonte: Medela (2019b).

O filme “Wife versus secretary”, baseado no romance-folhetim de Baldwin, sob o mesmo título, teve seu roteiro escrito com a participação daquela autora, juntamente com Norman Krasna, John Lee Mahin e Alice Duer Miller. Essa última roteirista foi, também, escritora norte-americana fortemente envolvida no movimento sufragista e autora de vários poemas feministas (Nemo, 2019). A produção cinematográfica,

dirigida por Clarence Brown, foi realizada no período de 25 de novembro de 1935 a 14 de janeiro de 1936.

No Brasil, o filme foi lançado sob o título “Ciúmes” (mesmo título recebido em italiano). Embora não se tenha identificado a autoria da tradução brasileira, é possível situar a escolha do título diante do enredo que envolve uma relação amorosa. O filme foi catalogado no gênero comédia/drama/romance, tendo como protagonistas: Clark Gable, no papel do chefe Van Stanhope; Jean Harlow, no papel da secretária Helen Whitey Wilson, e Myrna Loy, no papel da esposa do chefe. Como coadjuvante, não menos importante para os objetivos da trama tem-se May Robson, no papel da sogra do chefe. Os demais papéis foram desempenhados por George Barbier, James Stewart, Hobart Cavanaugh, Tom Dugan, Gilbert Emery, Marjorie Gateson, Gloria Holden, Eugene Borden, John Qualen e Alan Mowbray. A seguir, apresenta-se o material de divulgação do filme no Brasil, no suporte DVD.

Figura 11 – Capa de DVD do filme “Wife versus secretary”, traduzido como “Ciúmes”



Fonte: Adorocinema (2019).

Considerando que a enunciação de uma obra é “[...] parte integrante do mundo que se julga que elas representem” (Maingueneau, 2018: 44), o exame sobre ela impõe a observação integrada sobre autoria, público, suporte, circulação e demais aspectos que cercam o discurso e intenções do autor. No caso do romance-folhetim de Baldwin, constata-se uma autora que oscila entre o espaço feminino no âmbito doméstico e do trabalho. Na medida em que oportuniza a visão da

mulher independente, com atividade profissional, Baldwin também busca proteger a instituição “casamento”. Nessa defesa, a obra emana sentidos de antagonismo entre os papéis da mulher como esposa e trabalhadora, associando o estereótipo da “amante extraconjugal” ao ofício de secretária. As imagens e título, na obra escrita ou cinematográfica, trazem como signo a disputa pela sedução, tendo como objeto a condição de esposa e o ofício de secretária sob o interpretante de um triângulo amoroso. Dessa forma, a circulação da história de Baldwin repercutia sentidos sobre a presença e imagem da mulher na sociedade dos anos de 1930. Cabe, no entanto, ampliar o olhar sobre o enredo e personagens, visando a identificar discursos que confirmem ou contrariem os sentidos inicialmente promovidos pelas capas do livro e materiais de divulgação do filme. Dado o especial interesse no formato cinematográfico do romance-folhetim em questão, examina-se, a seguir, o filme em seu roteiro traduzido para a exibição no Brasil

4. O filme “Ciúmes”: enredo, personagens e linguagem

O filme “Wife versus secretary” recebeu o título de “Ciúmes” no Brasil, lançado nas telas brasileiras em 1936. Uma vez que Faith Baldwin, a autora do romance-folhetim que originou o filme, constou entre os roteiristas da versão cinematográfica, entende-se que as adaptações, na tradução intersemiótica, contaram com a aprovação da autora. O roteiro do filme traz mudanças nos nomes dos personagens e também reduz o número de papéis menores na trama. Uma alteração entre o escrito e o encenado se torna, especialmente, relevante: enquanto no romance-folhetim impresso o sentimento de ciúmes da esposa em relação à secretária surge a partir dos comentários de amigos a respeito da beleza exuberante dessa última, no roteiro do filme, tal sentimento é promovido pelas observações e conselhos da sogra para a esposa.

A introdução da figura da sogra no filme engaja, em um só personagem, os discursos de vários outros, secundários na história escrita. No entanto, tal alteração traz à cena uma figura feminina estereotipada e historicamente envolta de conceitos depreciativos. A sogra, vista como participante e, muitas vezes, promotora de conflitos conjugais, é emblemática dos sentimentos de inveja, vingança e desavença. Como

exemplo, tem-se, na mitologia grega, o comportamento de Afrodite em relação à Psique, que apaixonada por Eros, filho de Afrodite, recebeu toda a ira da deusa mãe (Roriz, 2011). A sogra, portanto, não devia ser incluída na receita para um casamento feliz. Ao contrário, a sua proximidade ao casal devia ser evitada o quanto possível (Fritz, 1961; Weil, 1979, Dias, 2019.). Na literatura encontram-se inúmeras menções à figura da sogra sob intenção pejorativa. Um exemplo no imaginário popular sobre o incômodo da sogra na relação conjugal é dado no cordel de Leandro Gomes de Barros, que traz em seu encerramento: “Tendo-se a mulher em casa e a sogra na sepultura, enterrada em massapê, com dez palmos de fundura, o casal vive no céu. Só vê delícia e doçura” (*apud* Silva, 2010: 7).

A harmonia entre o casal, Linda Stanhope e Van Stanhope, é apresentada desde a primeira cena do filme, sob um cenário com ambiente e móveis luxuosos e os personagens com roupas elegantes. Van é um magnata da publicidade, atencioso e carinhoso com sua mulher, a qual tem sua vida organizada diante da rotina do marido. Já na cena inicial, o diálogo discorre sobre o aniversário de casamento. Para a comemoração, Linda pretende organizar uma festa, ganhando do marido, antecipadamente, um bracelete de diamantes. As cenas a seguir demonstram a felicidade entre os dois, sendo testemunhada pelos serviçais da casa. Dessa forma, os reflexos de um casamento feliz irradiam-se no clima doméstico.

Na cena seguinte, já no escritório, Van recebe a visita de sua esposa e de sua mãe, Mimi Stanhope. A intenção era mostrar a elas a nova decoração do ambiente de trabalho, realizada pela secretária. Mimi é apresentada à secretária, Helen Whitey Wilson. Quando a nora pergunta à Mimi se ela achou o ambiente confortável, a resposta da sogra indica uma associação com o incômodo que a figura da secretária lhe proporcionou: “__ Sim, não vejo porque ele deveria voltar para casa”. A partir disso, Mimi passa a levantar dúvidas sobre o relacionamento entre Van e Helen.

Essa última personagem foi interpretada por Jean Harlow, atriz conhecida como *sex symbol* e comumente chamada de “a loira platinada”. A escolha da atriz trazia para o personagem da secretária um apelo sexual já encontrado nas práticas sociais pelo estereótipo ao ofício. A

proximidade na relação chefe-secretária remetia, no imaginário popular, a relacionamentos clandestinos nos escritórios (Berebitsky, 2012). A imagem pública de Jean Harlow aliava-se ao signo da “secretária sexy e sedutora”: “[ela] era um enigma, a original Loira Platinada, completamente desinibida. Ela não escondia o fato de nunca usar calcinha, descolorir os cabelos pubianos para combinar com sua cabeça [...]” (Bret, 2009: 5) (tradução nossa).

Na volta para a casa, a sogra acompanha a esposa Linda. No trajeto, Mimi se mostra com a intenção de aconselhar Linda, deixando entrever que a sua interferência, no casamento de seu filho, não era sua prática: “Não lhe aconselhei muito no passado, não é querida? Vou lhe dar uns conselinhos agora. Dispense aquela secretária do Van”. A esposa responde que o marido “não conseguiria viver sem ela”. Ao que Mimi menciona, adotando uma linguagem enfática: “Espero que não consiga viver com ela”. A postura enunciada pela esposa é de altivez e segurança sobre o assunto: “Eu te garanto que não”. Essa fala, associada à expressão firme da esposa, compõe o quadro de enunciação dos sentidos voltados ao comportamento da mulher na relação matrimonial.

Diante da insistência da sogra sobre uma possível traição e caso amoroso entre Van e Helen, a esposa assume uma posição passiva. As “tentações” que rodeavam o seu marido não poderiam lhe causar suspeitas. Observa-se, aqui, um discurso voltado à necessidade de confiança entre os cônjuges para um casamento feliz. Isso se denota quando Linda afirma que não é ciumenta e a sua segurança provém do cumprimento de seu papel, em servir ao seu marido, da melhor forma possível:

se fosse [ciumenta], destruiria o mais importante que o Van ama em mim. Eu tento fazer a vida dele tranquila e agradável. Exatamente o contrário do que os outros lá [na empresa] fazem. Preocupações, ações, empreendimentos. **Quero ser um refúgio para tudo isto. Sorrir e ficar quietinha com ele.** Aí não há lugar para ciúme, há? (Ciúmes, 1936) (grifos nossos).

Embora a tentativa de Mimi em alertar sobre a secretária não tenha surtido efeito imediato, Linda passou a observar os movimentos de Helen na relação com o marido. No entanto, mesmo que o título e as

imagens de divulgação da obra escrita e cinematográfica encaminhem a ideia de cumplicidade da secretária em um namoro clandestino com seu chefe, isso não se comprova no enredo da estória. Helen deixa claro que sua prioridade é o trabalho e se posiciona como uma mulher que busca a independência. A cenografia construída, instituída no próprio discurso, coloca o espectador diante do conflito da mulher na condição de esposa e de trabalhadora. Em uma época em que mais mulheres passavam a ocupar o mercado de trabalho, novos arranjos eram impostos no âmbito familiar e, conseqüentemente, pensamentos emancipatórios avançavam no mundo feminino (Pinsky, 2012).

A partir desse momento, a trama se desenvolve sob dois momentos importantes: a festa de aniversário de casamento de Van e Linda e uma viagem de negócios em que a secretária Helen acompanha seu chefe. Essas situações servem tanto ao encantamento do público, pelo luxo nas roupas, móveis e ambientes, como para mantê-lo interessado no desfecho. Considerando que para a cenografia, “[...] além das personagens, o ‘clima’ da narrativa de que elas participam é essencial” (Maingueneau, 2010: 149), a aura que envolve aqueles acontecimentos se torna indispensável à enunciação dos signos pretendidos pela autora.

Na cena em que ocorre a festa de casamento de Van e Linda, a secretária surge para entregar documentos, a pedido do chefe. A indumentária de Helen é de uma mulher sedutora: vestido justo ao corpo, com longo decote no busto e nas costas. Essa imagem remete ao estereótipo imputado às secretárias: mulheres jovens, bonitas e de comportamento lascivo. Trata-se de um ofício em que a sexualidade, longe “[...] de parecer marginal no local de trabalho, está em toda parte. Isso é mencionado no vestuário e na apresentação pessoal, em piadas e fofocas, olhares e flertes, casos e namoros secretos, fantasia [...]” (Pringle, 2002: 1271) (tradução nossa).

Ao ver a chegada de Helen, Van a convida para ir a uma sala no andar superior. Enquanto isso, Linda procura o marido na festa. Entre os convidados, o clima é de surpresa diante da beleza da secretária e de desconfiança sobre a relação dela com Van. Duas convidadas travam o seguinte diálogo: “Convidada 1: Óh, céus! Quem é aquela?”; “Convidada 2: Ele disse que sua secretária viria”; “Convidada 1: Secretária?”; “Convidada 2: Eu sei quem é a fulana” (CIÚMES, 1936).

A fala dessas convidadas permite inferir sobre os sentidos estereotipados atribuídos à secretária. Considerando que a expressão “fulana” tem como significado “[...] pessoa cujo nome se desconhece ou não se quer dizer” (Instituto Antônio Houaiss De Lexografia, 2015: 472), o diálogo evidencia a secretária como mera serviçal, cujo nome não se faz relevante, mas sua destacada beleza, sim. O uso da interjeição “céus!”, expressando a emoção da falante ao ver a secretária, aponta para a cenografia pretendida pela autora sobre uma beleza incontestável e singular de Helen, aspecto que representaria uma ameaça ao casamento de Linda.

No contexto das práticas sociais, nos anos de 1930, o matrimônio era defendido como objetivo e meio para a felicidade da mulher e, portanto, todo perigo que rondasse essa relação deveria ser afastado. Às moças solteiras cabia a descrição, na vestimenta e nos gestos, para conquistar um marido. Os traços de sedução deveriam ser limitados a todo custo, a fim de evitar a imagem de uma “moça perdida” (Pinsky; Pedro, 2012). A beleza fatal e sedutora de Helen constituía, assim, a imagem distanciada do decoro necessário às mulheres. Observa-se, como indica Maingueneau (2018), que a narrativa do romance-folhetim de Baldwin não apenas conta uma estória como, também, faz emergir dela as questões que envolvem a presença social da mulher.

O incômodo que a presença da secretária trazia aos convidados e, principalmente, à Linda se intensifica na cena em que Helen está de saída e Van insiste para que ela permaneça na festa. A esposa se aproxima e, disfarçando a sua contrariedade, concorda com o marido. Imediatamente, Van leva Helen para dançar. A cena segue com o casal, Van e Helen, dançando com rostos juntos, sob o olhar de reprovação de todos os convidados e de ciúmes da esposa. O distúrbio causado entre os convidados também se referia ao comportamento passivo da esposa, diante das atitudes do marido. Ao se despedir, a anfitriã tem o seguinte diálogo com uma das convidadas:

Convidada: Que criatura maravilhosa é a secretária do Van. Você sabe, Linda, isto prova uma coisa. Muitas esposas não suportariam ver uma linda mulher em volta o tempo todo, mas você confia tanto no Van.

Helen/Esposa: Não acho que Van seja o tipo de homem com quem se preocupar.

As palavras da convidada surgem como dissimulação ao alerta à esposa sobre os perigos da proximidade da secretária junto ao seu marido. Já a resposta de Linda, embora pretenda construir uma imagem de segurança, também indica a representação de uma mulher resignada, sob negação de qualquer sedução entre chefe e secretária. Afinal, a harmonia conjugal era o que deveria ser preservado.

No entanto, outro momento da trama traria o abalo que seria intransponível para a manutenção de um casamento. Dado o interesse em fechar um negócio, Van busca formas de se encontrar com determinado empresário. A secretária sugere um encontro casual, em uma convenção, que ocorria em luxuoso hotel na cidade de Havana. Van aceita a sugestão e os dois partem em viagem. Para Linda, o marido promete manter contato tão logo chegue no hotel. No entanto, isso não acontece. Van se envolve com os preparativos de materiais, o que demanda a presença de sua secretária, no próprio quarto em que está hospedado.

Nas cenas sobre esse momento, secretária e chefe demonstram estarem realmente interessados apenas no trabalho. Não há expressões de sedução de nenhuma das partes. Porém, o olhar da secretária denota admiração pelo chefe, com sorrisos e gestos de aprovação a cada ideia de Van sobre os materiais a serem elaborados. Durante esse trabalho, que se estende pela madrugada, a esposa telefona para o hotel, tentando falar com o seu marido. No quarto, a secretária atende a ligação. Ao ouvir a voz de Helen, a esposa desliga sem se identificar. A viagem transcorre com o sucesso no negócio pretendido por Van. Na chegada a sua casa, Van é tratado com indiferença pela esposa. Linda diz que tem compromisso no cabeleireiro, mas vai encontrar sua sogra. Na residência de Mimi, Linda chora muito e conta o que ocorreu, tendo o seguinte diálogo com sua sogra:

Mimi/Sogra: Os homens são assim. Tão honrados, tão capazes e sábios em algumas coisas, e crianças tão perversas em outras. Você não condenaria um menininho por roubar um doce se fosse deixado em uma sala com uma caixa cheia deles, condenaria?

Linda/Esposa: Então você não tem dúvidas de que seja verdade?

Mimi/Sogra: Você tem?

Esposa: Não. Não tenho. Mas, eu pensei que, talvez, sua própria mãe...

Mimi/Sogra: Oh, como sou mãe dele, gostaria de pensar que não pudesse ser verdade. Mas, uma garota no quarto de um homem num hotel às 2 horas da manhã...

Linda/Esposa: Eu poderia perdoar um sentimento repentino de tentação, mas isso foi planejado, foi tudo preparado. Na noite anterior a que ele viajou para Havana, e a anterior a esta, ele me disse o quanto me amava. No que ele poderia estar pensando? Como ele pôde dizer as coisas que disse, tendo isto em mente...

Os traços linguísticos nesse diálogo constituem uma rede de relações entre as frases que buscam a significação do homem como um ser desprovido de sentimentos verdadeiros e de responsabilidade sobre seus atos relacionados à sexualidade. O desejo carnal, para a sogra, equivale no masculino ao interesse passageiro sobre algo que lhe está disponível. Tal discurso não se inscreve no romance de forma deliberada, mas firma a necessidade de resignação feminina sobre aspectos dos homens que são naturalizados. Sendo assim, um homem ceder a um caso extraconjugal, com uma mulher bonita e que se permite viagens e trabalhos noturnos, é uma situação inevitável, diante da natureza masculina. A fala da esposa evidencia a concordância feminina pela postura passiva, adequada ao que se torna irremediável sobre os homens. Romances passageiros seriam tolerados em nome da harmonia do casal. Mas o enamoramento não fortuito não poderia ser ignorado, pois configurava uma efetiva traição.

Na medida em que do diálogo emanam os sentidos sobre a mulher no casamento, também sugere significados ao ofício de secretária. Embora Helen estivesse em viagem a trabalho, a representação da secretária é feita não só pela beleza sedutora como pelo comportamento desprendido das regras sociais. A compostura e decência necessária às mulheres respeitáveis não permitiam a presença delas as sós com um homem, em ambiente íntimo (Pinsky; Pedro, 2012). O espaço público para a circulação das mulheres só deveria avançar além do doméstico quando realmente necessário. Mesmo para as menos afortunadas, que necessitavam trabalhar, os valores morais sobre o comportamento permaneciam. Dessa forma, atividades consideradas femininas, como as das secretárias que se desenvolviam com a proximidade aos homens, exigiam maior acompanhamento pelas esposas.

A atividade da secretária é, assim, significada como uma oportunidade para um romance ou, até mesmo, um casamento. No enredo de Baldwin, isso se evidencia no desfecho da trama, quando Linda decide

se separar. O marido tenta dissuadi-la, mas sem sucesso. Ele se mostra, inicialmente, abalado. Mas logo decide convidar a secretária para uma viagem a Bahamas. Na cena final, Linda parte para uma viagem de navio. Helen, ao saber sobre tal decisão, vai ao encontro de Linda e, já no navio, ocorre o seguinte diálogo:

Helen/Secretária: Quero falar com você.
Linda/Esposa: Vamos partir e alguns minutos.
Helen/Secretária: Só levará um minuto.
Linda/Esposa: Bem, não estou interessada.
Helen/Secretária: Entretanto, você vai me ouvir.
Linda/Esposa: Meu marido me ama. Ele é inocente. Você quer que eu volte para ele. O que mais?
Helen/Secretária: Mas eu não quero que volte para ele. Espero que nunca mais o veja.
Linda/Esposa: De qualquer maneira você está sendo franca. Realmente, é melhor você ir.
Helen/Secretária: Se você deixá-lo agora, ele nunca mais voltará.
Linda/Esposa: Sim. Isto passou pela minha cabeça.
Helen/Secretária: Ele vai ficar solitário. A vida dele não vai acabar com você, você sabe. E quando ele se recuperar, irá atrás da primeira mulher que aparecer. E você sabe quem será.
Linda/Esposa: Com certeza, eu sei.
Helen/ Secretária: Amanhã, ele vai me levar para as Bermudas, como amiga. Mas não será sempre assim. Muito em breve, ele vai querer comprar coisas para mim. Sempre começa assim. E, então, será tarde demais. Porque se ele me procurar eu não vou me recusar.
Esposa: Você só tem um minuto.
Secretária: Eu serei a segunda mulher, mas eu o farei muito feliz. Não tão feliz quanto ele era, não tão feliz quanto ele poderia ser, mas tão feliz quanto qualquer uma poderia fazê-lo ser. Você ainda vai?
Esposa: Sim.
Secretária: Você é uma tola, e eu lhe agradeço por isto.

Nesse ponto do enredo, a enunciação legitima a oposição entre secretária e esposa pelo amor de Van. No entanto, esse quadro se estabelece pela renúncia da esposa em aceitar um possível caso extraconjugal. A responsabilidade sobre o matrimônio desfeito pesava, assim, sobre a esposa. Ao marido restava assumir a natureza masculina e buscar novo relacionamento amoroso, tendo como oportunidade para isso a ligação com sua secretária. As intenções de Helen com o

seu chefe são, finalmente, expostas no desfecho. Mas isso é abordado como uma consequência e não um objetivo de sua proximidade ao chefe. Embora os propósitos de Helen na trama não se afastem de uma relação profissional, a personagem não esconde a sua admiração pelo chefe. A boa relação nos negócios permitiu sentimentos para um relacionamento amoroso.

Os enlaçamentos enunciativos da trama, por fim, revelam a figura da secretária como heroína inesperada. Por sua intervenção junto à Linda, Helen acaba promovendo a volta da esposa ao lar. A conversa entre Helen e a esposa faz com que essa última procure o marido no escritório. Ao ver Linda, Van a abraça e beija. A secretária, que já havia retornado ao trabalho, observa a cena de reconciliação do casal e sai do escritório, com uma expressão serena. Esse auge do enredo possibilitava a mobilização de sentidos para as mulheres sobre a necessária valorização da vida matrimonial, ao mesmo tempo em que disseminava a figura das secretárias como potenciais alvos da desestabilização conjugal.

5. Considerações finais

Em relação ao campo discursivo, espaço onde são definidas as “[...] trajetórias efetivas dos escritores, que estão constantemente reajustando suas estratégias em função da maneira como evolui sua posição” (Maine-gueneau, 2010: 52), a autora se mantém filiada ao romance-folhetim. A estória de Baldwin, com ampla circulação no formato escrito, teve isso potencializado na versão cinematográfica. Dessa forma, o filme “Ciúmes” reproduziu sentidos sobre o papel e espaços da mulher na sociedade dos anos de 1930, fortalecendo estereótipos, principalmente, em relação ao trabalho das secretárias. A imagem da ocupante desse posto de trabalho é associada à estética e sedução, enquanto que a da esposa é relacionada à moral e resignação.

A inclusão de um papel de mulher trabalhadora e que busca sua independência suscita a adesão da autora aos debates sobre a presença feminina na sociedade. Associa-se a isso, a participação da escritora e sufragista Alice Duer Miller, na elaboração do roteiro filmográfico. Esse traço, no entanto, sofre um processo de obliteração ao longo da

obra, passando à ênfase sobre o comprometimento da mulher com a felicidade matrimonial, mesmo diante de eventuais casos extraconjugais. O mote da trama é, assim, o comportamento e as relações possíveis e adequadas às mulheres diante das práticas sociais.

A sexualidade, em sua manifestação de desejo e sedução, é tratada como parte inerente da personalidade masculina e desaconselhada às mulheres. Aos homens devia ser destinada a tolerância sobre eventual fraqueza diante de mulheres tentadoras e a essas últimas devia ser atribuída a reprovação social e mantido o seu devido afastamento do meio familiar. O signo do casamento perfeito é emanado a cada cena em que a esposa se mostra servil ao marido e atenta a ameaças para a relação. A cumplicidade entre chefe e secretária, sob comportamentos e ambientes que extrapolavam os limites da ligação profissional, serviu como elemento interpretante dos sentidos sobre um ofício feminino, cujas ocupantes se tornavam atraentes aos homens. Com isso, o romance-folhetim de Baldwin cristalizava, nas práticas sociais, o estereótipo da “secretária-amante”, na mesma medida em que significava a perfeição feminina pela sujeição ao masculino.

Referências

- ADOROCINEMA. 2019. *Capa DVD do filme “Ciúmes”*, de 1936. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-50475/>. Acesso 16 jan. 2019.
- AFI CATALOG. 1993. *Films the first 100 years: 1893-1993*. Disponível em: <https://catalog.afi.com/Catalog/moviedetails/4863>. Acesso em 12 fev. 2019.
- BALDWIN, Faith. 1935. *Wife versus secretary*. New York: Triangle Books.
- _____. 1941. *Wife versus secretary*. New York: Triangle Books.
- _____. 1944. *Wife versus secretary*. New York: Dell.
- _____. 1961. *Wife versus secretary*. New York: Dell.
- BEREBITSKY, Julie. 2012. *Sex and the office: a History of gender, power and desire*. New Haven: Yale University Press.
- BERTRAND, Denis. 2003. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru: EDUSC.
- BRET, David. 2009. *Jean Harlow: tarnished angel*. Londres: JR Books.

- BLUESTONE, George. 1968. *Novels into film*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- CARTELESMIX. 2019. *Carteles de cine*. Disponível em <http://cartelesmix.es>. Acesso em: 28 jan. 2019.
- CALABRE, Lia. 2004. *A Era do rádio*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- CHARTIER, Roger. 2002. *A História Cultural: entre práticas e representações*. 2. ed. Tradução Maria Manuela Galhardo. Algéz (Portugal): Difel.
- CHARTIER, Roger. 2003. *Formas e sentido: cultura escrita – entre distinção e apropriação*. 2. ed. Tradução Maria de Lourdes e Meirelles Matencio. Campinas: Mercado das Letras.
- CIÚMES. 1936. Produção de Clarence Brown. Beverly Hills: Metro-Goldwyn-Mayer. 1h27min.
- COSMOPOLITAN MAGAZINE. 1935. Capa. New York: Hearst Corporation.
- COUTINHO, Afrânio. 1976. *Notas de teoria literária*. São Paulo: Civilização Brasileira.
- CUNHA, Maria Teresa Santos. 2009. Para ler e educar-se: a circulação das novelas de Corin Tellado no sul do Brasil (1965-1975). In: CUBERO, Luiz Núñez; PÉREZ, Clara Romero. (Org). *Emociones, cultura y educación: en enfoque interdisciplinar*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- DAVIS, Cynthia J.; WEST, Kathryn. 1996. *Women writers in the United States: a timeline of literacy, cultural and social history*. New York: Oxford University Press.
- DIAS, Marcos. 2019. *O segredo para um casamento feliz*. Vargem Grande: Odisseia.
- ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. 2019. *Faith Baldwin: american author*. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Faith-Baldwin>. Acesso em 16 fev. 2019.
- HUPPES, Ivete. 2000. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.
- KAHN, Fritz. 1961. *Amor e felicidade no casamento: o matrimônio*. São Paulo: Boa Leitura.
- LANDERS, James. 2010. *The improbable first century of Cosmopolitam magazine*. Missouri: University of Missouri Press.
- LINDEN, George. 1971. *The storied world*. In: MARCUS, Fred H. *Film and literature: contrasts in media*. New York: Chandler.
- MAINGUENEAU, Dominique. 2015. *Discurso e análise do discurso*. Tradução Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial.

- MAINGUENEAU, Dominique. 2018. *Discurso literário*. Tradução Adail Sobral. São Paulo: Contexto.
- MAINGUENEAU, Dominique. 2010. *Doze conceitos em análise do discurso*. In: SOUZA-E-SILVA, Maria Cecília; POSSENTI, Sírio (org.). Tradução Adail Sobral et al. São Paulo: Parábola Editorial.
- MAINGUENEAU, Dominique. 2008. *Gênese dos discursos*. Tradução Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial.
- MEDELA, Benito. 2019a. Internacional movie poster. *Sa femme et sa dactylo*. Disponível em: <http://www.benitomovieposter.com/catalog/sa-femme-et-sa-dactylo-p-37289.html?language=en>. Acesso em: 28 jan. 2019.
- MEDELA, Benito. 2019b. Internacional movie poster. *Gelosia*. Disponível em: <http://www.benitomovieposter.com/catalog/sa-femme-et-sa-dactylo-p-37289.html?language=en>. Acesso em: 28 jan. 2019.
- MEYER, Marlyse. 1996. *Folhetim: uma história*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- NADAF, Yasmin Jamil. 2009. O romance-folhetim francês no Brasil: um percurso histórico. *Letras*, Santa Maria, v. 19, n. 2, p. 119–138, jul./dez.
- NEMO, Augusto. 2019. *7 best short stories by Alice Duer Miller*. Ebook. São Paulo: Tacet Books.
- NUNES, Luiz Arthur. 1998. Dossiê Nelson Rodrigues. *Range Rede: Revista de Literatura*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 4, p. 34-39.
- ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. 1991. *Telenovela: história e produção*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense.
- PEIRCE, Charles Sanders. 2017. *Semiótica*. Tradução José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva.
- PEIXINHO, Ana Teresa; ARAÚJO, Bruno. 2017. *Narrativa e media: gêneros, figuras e contextos*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (org.). 2012. *Nova História das mulheres*. São Paulo: Contexto.
- PLAZA, Julio. 2013. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva.
- PRINGLE, Rosemary. 2001. Bureaucracy, rationality and sexuality: the case of secretaries. In: *Organizational studies: critical perspectives on business and management*. Vol. III. Londres: Routledge/Warwick Organizational Behaviour Staff. p. 1267-1286.
- RORIZ, João Pedro. 2011. *Eros e Psique*. 2. ed. São Paulo: Paulus.
- SILVA, José Itamar Sales da. 2010. *A representação da sogra na obra de Leandro Gomes de Barros*. 128 f. Dissertação (Mestrado em

- Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande.
- SOUZA, Maria Carmem Jacob de. 2004. *Telenovela e representação social: Benedito Ruy Barbosa e a representação do popular na telenovela Renascer*. Rio de Janeiro: E-papers.
- SPONGBERG, Mary. 2002. *Writing women's History since the Renaissance*. New York: Palgrave Macmillan.
- WALDMAN, Berta. 1997. O império das paixões: uma leitura dos romances-folhetins de Nelson Rodrigues. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 8, v. 9, p. 159-175.
- WEIL, Pierre. 1979. *Relações humanas na família e no trabalho*. Petrópolis: Vozes.

Recebido em: 03/01/2020

Aprovado em: 11/06/2020