

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS

ANA CAROLINA GONÇALVES REIS

IMAGENS E IMAGINÁRIOS DAS SECRETÁRIAS EM *MAD MEN*: UMA  
ANÁLISE RETÓRICO-DISCURSIVA DAS PERSONAGENS PEGGY OLSON E  
JOAN HOLLOWAY

BELO HORIZONTE  
2020

ANA CAROLINA GONÇAVES REIS

IMAGENS E IMAGINÁRIOS DAS SECRETÁRIAS EM *MAD MEN*: UMA  
ANÁLISE RETÓRICO-DISCURSIVA DAS PERSONAGENS PEGGY OLSON E  
JOAN HOLLOWAY

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Linguística do Texto e do Discurso.

Área de concentração: Linguística do Texto e do Discurso.

Linha de pesquisa: Análise do Discurso.  
Orientadora: Profa. Dra. Maria Antonieta Amarante de Mendonça Cohen.

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG  
2020

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

R375i Reis, Ana Carolina Gonçalves.  
Imagens e imaginários das secretárias em *Mad Men* [manuscrito] : uma análise retórico-discursiva das personagens Peggy Olson e Joan Holloway / Ana Carolina Gonçalves Reis. – 2020.  
284 f., enc. : il., fots, tabs, grafs, maps (p&b).  
Orientadora: Maria Antonieta Amarante de Mendonça Cohen.  
Área de concentração: Linguística do Texto e do Discurso.  
Linha de Pesquisa: Análise do Discurso.  
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.  
Bibliografia: f. 273-284.

1. Mad Men (Programa de Televisão) – Teses. 2. Ethos – Teses. 3. Televisão – Semiótica – Teses. 4. Secretárias – Teses. I. Cohen, Maria Antonieta Amarante de Mendonça. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 418



## FOLHA DE APROVAÇÃO

**Imagens e imaginários das secretárias em Mad Men: uma análise retórico-discursiva das personagens Peggy Olson e Joan Holloway**

**ANA CAROLINA GONÇALVES REIS**

Tese submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, como requisito para obtenção do grau de Doutor em ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, área de concentração LINGÜÍSTICA DO TEXTO E DO DISCURSO, linha de pesquisa Análise do Discurso.

Aprovada em 14 de fevereiro de 2020, pela banca constituída pelos membros:

  
 Prof(a). Maria Antonieta Amarante de Mendonca Cohen - Orientadora  
 UFMG

  
 Prof(a). Eliana Amarante de Mendonca Mendes  
 UFMG

  
 Prof(a). Argus Romero Abreu de Morais  
 UFSJ

  
 Prof(a). Mônica Santos de Souza Melo  
 UFV

  
 Prof(a). Raquel Lima Abreu Aoki  
 UFMG

Belo Horizonte, 14 de fevereiro de 2020.

  
 Profa. Ana Larissa Adams Marciano Oliveira  
 Subcoord. Programa de Pós-Graduação  
 em Estudos Linguísticos  
 FALE/UFMG

Esta tese é dedicada a  
Marco Túlio de Oliveira Reis  
(*in memoriam*).

## AGRADECIMENTOS

Finalizados estes quatro anos de Doutorado, olho para o caminho percorrido até aqui e vejo como foi valioso não tê-lo traçado sozinha. Por isso, gostaria de deixar meus agradecimentos especiais:

à UFV, pela concessão da liberação integral para a realização deste treinamento. Obrigada especialmente à servidora Suely, da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade, pela atenção e pelo cuidado nas diversas orientações;

à UFMG e ao Poslin, pelo acolhimento. Obrigada, principalmente, ao Filipe, da secretaria do Programa, que sempre me atendeu com cordialidade e doçura;

à minha orientadora, Professora Tilah, pela acolhida tão generosa. Obrigada pela delicadeza na condução dos trabalhos, por ser sempre tão disponível e pelo voto de confiança;

à Professora Mônica, minha colega da UFV, por seu apoio desde a fase de seleção para o Doutorado. Obrigada por sua gentileza no nosso cotidiano de trabalho e por estar presente neste momento;

à Professora Raquel Aoki, com quem caminho desde o Mestrado. Obrigada pelas conversas, pelas trocas e pela parceria;

à Professora Pollyanna Fernandes, suplente externa da banca. Obrigada pela torcida, pelo carinho e por ter vindo fazer parte da defesa;

à Professora Beatriz Decat, também suplente da banca. Obrigada por ter aceitado de prontidão o convite para a minha defesa;

à Professora Mariana Ramalho. Obrigada por seu ombro amigo nos momentos de angústia e por sua inestimável participação no exame de qualificação da tese;

ao amigo Professor Argus, que me acompanha desde o Mestrado. Obrigada por sempre me incentivar com suas palavras, com sua disponibilidade, com sua força e com seu altruísmo. Obrigada também por ser um exemplo de pesquisador;

à Professora Emília Mendes, que orientou este trabalho por um período. Obrigada pelos apontamentos tão precisos;

ao Felipe Andrade e ao Pedro Ribeiro, ontem, alunos, hoje, profissionais que oferecem serviços nas áreas de tradução e de edição. Obrigada por entregarem trabalhos pontuais e impecáveis;

à minha família, minha base, meu suporte e minha inspiração. Obrigada em especial à minha amada mãe, Alba, pelas orações e por me incentivar sempre a crescer profissionalmente (embora ela tenha dito que “agora chega”, pois, como carinhosamente brinca, “você já estudou demais”);

ao meu noivo, Carlos, que esteve comigo em todos os momentos dessa etapa de vida, tão difícil no princípio, mas superada com seu apoio e com seu afeto. Obrigada por ter sido sempre paciente, carinhoso, prestativo, cuidadoso e dedicado;

ao meu sobrinho, afilhado e amigo Matheus Reis, com quem pude (e posso) contar. Obrigada por me ouvir e por compartilhar sua vida comigo;

às amigas Karina Florinda e Gláucia Reis. Obrigada pela ajuda imprescindível na minha mudança para Belo Horizonte;

aos que, cada um a seu modo, se fizeram presentes nestes quatro anos de Doutorado, em específico, à Mariana Pinter, à Geisa Fialho, à Tatiana Silveira, à Lívia Amaral, à Dona Maria, à Cláudia Castro, à Raquel Caroline, à Tatiana Oliveira, à Maria Helena Alves, à Tamara Vidigal e ao Leonardo Corrêa;

àqueles que participaram de alguma forma do início deste processo, quando eu ainda estava prestando a seleção para o programa. Obrigada em particular ao Marco Túlio Reis (sempre presente), à Sayonara Cardoso, ao Rony Peterson Gomes, à Cristiane Cataldi, à Rita de Cássia Gomes e à Maria Carmen Gomes. Cada um deixou uma contribuição ímpar nessa etapa;

aos meus alunos e ex-alunos do curso de Secretariado Executivo Trilíngue da UFV. Obrigada, em especial, ao Hugo Tiradentes (*in memoriam*) e à Fernanda Andrade, pelos sorrisos acadêmicos que carrego e que me motivam;

enfim, a Deus, por me conceder coragem e perseverança, a São Judas Tadeu e a Santa Catarina de Sena. Obrigada pelas graças concebidas.

## AGRADECIMENTO ESPECIAL

Gostaria de fazer um agradecimento especial à Professora Eliana Amarante, que foi a primeira orientadora desta pesquisa doutoral. Foi minha professora, minha orientadora e hoje é uma grande amiga. Obrigada por me conduzir na vida acadêmica com a leveza necessária para que o Doutorado se tornasse menos árduo. Obrigada por ter-me recebido várias vezes na sua casa (sempre com um carinhoso café e com deliciosos biscoitos) para conselhos e direcionamentos – principalmente quando eu não sabia que caminho seguir. Obrigada por seu jeito espontâneo, paciente, generoso, comprometido, afetuoso e alegre. Obrigada, sobretudo, por compartilhar comigo de seus conhecimentos e, hoje, por me dar a honra de fazer parte da minha banca avaliadora. Com a senhora aprendi valores caros para a vida profissional e também para a vida pessoal, os quais buscarei reproduzir em cada trabalho que eu for realizar. Minha gratidão, meu carinho, meu respeito e minha admiração, querida professora.



## RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar os imaginários sociodiscursivos acerca da profissão secretarial na série televisiva *Mad Men*, bem como os *ethé* de secretária construídos no produto audiovisual em questão, notadamente no que concerne às personagens Joan Holloway e Peggy Olson, elencadas como objeto de estudo. *Mad Men* é uma produção midiática estadunidense do ano de 2007 que retrata o cotidiano profissional das agências de publicidade dos Estados Unidos na década de 1960, sob a égide das mudanças sociais ocorridas à época no país. Especificamente, buscamos nesta investigação: I) examinar os elementos verbais, não verbais e paraverbais (KERBRAT-ORECCHIONI, 1996) das cenas elencadas para análise; II) delinear os sujeitos em interação em cada situação comunicativa (CHARAUDEAU, 2009); e III) identificar, por meio de eixos temáticos, os imaginários e os *ethé* de secretária delineados na série. Os pressupostos metodológicos de que nos valem para o levantamento dos dados consideraram as abordagens de Mendes (2013) e de Lima (2001), no que diz respeito, respectivamente, aos estratos verbo-icônicos e verbo-vocais das cenas, visando a uma análise retórico-discursiva. Por meio das nossas análises, verificamos que os *ethé* da personagem Joan se aproximam dos *ethé* prévios de uma secretária naquela época, tais como os de beleza, sedução, elegância, feminilidade e objetificação, por exemplo. Peggy, por outro lado, apresenta *ethé* que de certo modo evocam uma ruptura com relação aos de Joan, como os de discricção, seriedade, inteligência, eficiência e produtividade. Foi possível observarmos, assim, uma fratura na representação da profissão secretarial em *Mad Men*, em outras palavras, em uma representação não homogênea, contraditória da realidade, tal como a série a representa. Evidenciamos, ainda, uma não homogeneidade na própria representação de cada uma das personagens, pois as duas carregam características que sinalizam um misto do vanguardismo com o tradicionalismo: no caso de Joan, ao mesmo tempo em que são projetados os *ethé* de secretária “estereotipada”, há a construção da imagem de progressista, emancipada e moderna; já no caso de Peggy, os *ethé* de competência profissional são perpassados por um viés de menosprezo, de desvalorização e de desprestígio. Em nosso entender, haveria, então, uma complexidade em torno das imagens das personagens estudadas, tendo em vista um imbricamento entre: os imaginários relacionados ao contexto que a série retrata; os imaginários decorrentes das conquistas dos movimentos sociais, como do movimento feminista; os imaginários contemporâneos dos produtores da série; e os imaginários contemporâneos do Tui de *Mad Men*. Dessa forma, verificamos que, ao mesmo tempo em que há uma retomada de imagens cristalizadas acerca da figura secretarial e também da figura feminina no ambiente corporativo – muitas delas no intento de descredibilizar a secretária/ a mulher profissional –, há a projeção de *ethé* que questionam construções naturalizadas, apontando para o estabelecimento de determinados valores que se buscam enaltecer. Nesse sentido, constatamos uma reelaboração das imagens de um grupo de mulheres dos anos de 1960 cujos atributos profissionais intentariam representar um avanço para a atuação feminina nas empresas da época.

**Palavras-chave:** *Ethos*. Imaginários sociodiscursivos. Teoria Semiollingüística. Série. Secretária.

## ABSTRACT

The objective of this study is to analyze the socio-discursive imaginaries surrounding the secretarial profession as portrayed in television series *Mad Men*, as well as the secretary *ethé* constructed in the aforementioned audiovisual product, notably with respect to the characters Joan Holloway and Peggy Olson, chosen as the object of this study. *Mad Men* is a 2007 US media production that depicts the professional daily life of US advertising agencies in the 1960s, under the aegis of the social changes that occurred at that time in the country. Specifically, we were seeking to (1) examine the verbal, non-verbal and paraverbal elements (KERBRAT-ORECCHIONI, 1996) of the scenes chosen for analysis; (2) delineate the subjects in interaction in each communicative situation (CHARAUDEAU, 2009); and (3) identify, by means of thematic axes, the imaginaries and the secretary *ethé* in the series. The methodological assumptions this study was based upon for data collection considered the approaches of Mendes (2013) and Lima (2001), in regards to, respectively, the verb-iconic and verb-vocal strata of the scenes, aiming at a rhetoric-discursive analysis. Through our analyses, we found that the *ethé* of the character Joan are closer to the previous *ethé* of a secretary at that time, e.g. beauty, seduction, elegance, femininity, and objectification. Peggy, on the other hand, displays *ethé* that in a certain way evoke a rupture when compared to those of Joan's, e.g. discretion, seriousness, intelligence, effectiveness, and productivity. In other words, it was possible to observe a fracture in the representation of the secretarial profession in *Mad Men*, in a non-homogeneous, contradictory representation of the reality, such as the series portrays. We also evinced a non-homogeneity in the representation of each of the characters, since they both display characteristics that may point towards a mixture of innovation and traditionalism: in Joan's case, while the *ethé* of the "stereotypical" secretary are projected, there is also the construction of an *avant-garde*, emancipated, modern woman; as for Peggy's case, the professional competence *ethé* are permeated by a bias of depreciation, disregard, and disqualification. In our understanding, there is a degree of complexity permeating the images of the two characters under study, considering the overlapping between (1) the imaginaries related to the context of the series, (2) the imaginaries arising from the achievements of social movements, e.g. the feminist movement, (3) the contemporary imaginaries of the series producers, and (4) the contemporary imaginaries of the interpretative subject (TUi) of *Mad Men*. Therefore, we observed that, while there is a revival of crystallized images surrounding the office secretary, as well as the female presence in the corporate environment—many of which come in the sense of damaging the credibility of secretaries and women in business—, there is also a projection of *ethé* that challenge these pre-conceptualized constructions, pointing towards the establishment of certain values worth praising. Thus, we were able to verify a redesign of the images of a group of women in the 1960s whose professional attributes would represent an advance to the female presence in the corporate environment of that time.

**Keywords:** *Ethos*. Socio-Discursive Imaginaries. Semiolinguistic Theory. TV Series. Secretary.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Os Sujeitos da Linguagem.....	56
Figura 2: Grade de análise de imagens.....	93
Figura 3: Secretária: interface semântica entre mãe e garçoneiro.....	117
Figura 4: Hierarquia de subordinação de Peggy na <i>Sterling Cooper</i> .....	128
Figura 5: <i>Ethé</i> de Peggy e de Joan convergentes em <i>Mad Men</i> .....	270
Figura 6: Imaginários sociodiscursivos em <i>Mad Men</i> .....	271
Imagem 1: Atriz Brigitte Bardot.....	109
Imagem 2: <i>Pin-up</i> Betty Grable.....	110
Imagem 3: Secretária de Roger Sterling, Ginger.....	136
Imagem 4: Peggy na cena 23.....	211
Imagem 5: Peggy emocionada em conversa com Don na cena 24.....	216
Imagem 6: Vestuário de Peggy na cena 24.....	218
Imagem 7: Vestuário de Peggy na cena 29.....	244
Imagem 8: Mulheres vestindo macacão em 1916.....	246
Imagem 9: Vestuário de Peggy na cena 31.....	257

## LISTA DE QUADROS E TABELAS

Quadro 1: Relação de eixos temáticos.....	95
Quadro 2: Projeção profissional de Peggy em <i>Mad Men</i> .....	264
Quadro 3: Projeção profissional de Joan em <i>Mad Men</i> .....	264
Tabela 1: Relação dos episódios seleccionados da primeira temporada de <i>Mad Men</i> .....	91
Tabela 2: Critérios de transcrição do <i>corpus</i> .....	93
Tabela 3: Sistematização para levantamento de dados.....	95
Tabela 4: Imaginários e <i>ethé</i> das profissionais Peggy e Joan no Episódio 1 da primeira temporada de <i>Mad Men</i> .....	130
Tabela 5: Imaginários e <i>ethé</i> das profissionais Peggy e Joan no Episódio 6 da primeira temporada de <i>Mad Men</i> .....	182
Tabela 6: Imaginários e <i>ethé</i> das profissionais Peggy e Joan no Episódio 13 da primeira temporada de <i>Mad Men</i> .....	204
Tabela 7: Imaginários e <i>ethé</i> das profissionais Peggy e Joan no Episódio 13 da terceira temporada de <i>Mad Men</i> .....	232
Tabela 8: Imaginários e <i>ethé</i> das profissionais Peggy e Joan no Episódio 11 da quinta temporada de <i>Mad Men</i> .....	260

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>15</b>
<b>CAPÍTULO 1 – ENQUADRAMENTO TEÓRICO .....</b>	<b>27</b>
PARTE 1. Aspectos históricos sobre as mulheres e o trabalho secretarial.....	28
1.1 Breves considerações sobre gênero social e sobre feminismo.....	28
1.1.1 Sexismo, machismo e misoginia.....	35
1.2 A história da mulher no trabalho secretarial.....	37
1.3 O chefe e a secretária: divisão sexual do trabalho, relações e representações... .....	49
PARTE 2. Aspectos linguístico-retórico-discursivos.....	56
1.4 A Teoria Semiolinguística e os sujeitos da linguagem.....	56
1.4.1 O contrato comunicacional e o gênero discursivo série.....	57
1.5 <i>Doxa</i> , estereótipos e imaginários sociodiscursivos.....	63
1.6 <i>Ethos</i> .....	68
1.6.1 O <i>ethos</i> para Platão.....	69
1.6.2 O <i>ethos</i> para Aristóteles.....	69
1.7 Designação discursiva.....	72
1.8 Moda, aparência, vestimenta e comportamento.....	74
1.9 Contribuições de Kerbrat-Orecchioni (1996) para a pesquisa.....	80
1.9.1 Elementos verbais, paraverbais e não verbais.....	80
1.10 Contribuições de Mendes (2013) para o estudo das imagens.....	81
<b>CAPÍTULO 2 – PERCURSO METODOLÓGICO .....</b>	<b>85</b>
2.1 Descrição do objeto de estudo: a série <i>Mad Men</i> .....	86
2.1.1 A personagem Peggy Olson.....	89

2.1.2 A personagem Joan Holloway.....	89
2.2 Seleção dos episódios.....	90
2.3 Métodos adotados no mapeamento dos elementos verbais, paraverbais e não verbais.....	91
2.3.1 A grade de análise verbo-icônica de Mendes (2013) .....	91
2.3.2 A tabela de transcrição de Lima (2001) .....	93
2.4 Nosso método de pesquisa.....	93
2.5 Categorias elencadas para análise: os eixos temáticos.....	95

### **CAPÍTULO 3 – MAPEANDO ELEMENTOS VERBAIS, PARAVERBAIS E NÃO VERBAIS: ANÁLISE DAS CENAS 1 a 31.....97**

3.1 Análise do Episódio 1 da primeira temporada: cenas 1 a 5 .....	98
3.1.1 Análise da cena 1.....	99
3.1.2 Análise da cena 2.....	107
3.1.3 Análise da cena 3.....	115
3.1.4 Análise da cena 4.....	119
3.1.5 Análise da cena 5.....	124
3.2 Análise do Episódio 6 da primeira temporada: cenas 6 a 19.....	132
3.2.1 Análise da cena 6.....	132
3.2.2 Análise da cena 7.....	137
3.2.3 Análise da cena 8.....	145
3.2.4 Análise das cenas 9 a 16.....	150
3.2.5 Análise da cena 17.....	169
3.2.6 Análise da cena 18.....	173
3.2.7 Análise da cena 19.....	178
3.3 Análise do Episódio 13 da primeira temporada: cenas 20 a 22.....	184
3.3.1 Análise da cena 20.....	184
3.3.2 Análise da cena 21.....	190
3.3.3 Análise da cena 22.....	197
3.4 Análise do Episódio 13 da terceira temporada: cenas 23 a 27.....	206
3.4.1 Análise da cena 23.....	207

3.4.2 Análise da cena 24.....	213
3.4.3 Análise da cena 25.....	220
3.4.4 Análise da cena 26.....	225
3.4.5 Análise da cena 27.....	229
3.5 Análise do Episódio 11 da quinta temporada: cenas 28 a 31.....	236
3.5.1 Análise da cena 28.....	236
3.5.2 Análise da cena 29.....	240
3.5.3 Análise da cena 30.....	248
3.5.4 Análise da cena 31.....	253
3.6 A finalização da série: algumas considerações.....	264
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>266</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>273</b>

## INTRODUÇÃO



A presente tese tem como ponto de partida as reflexões sobre os imaginários sociodiscursivos (CHARAUDEAU, 2007) em torno do ofício secretarial iniciadas em nossa pesquisa de Mestrado. Intitulada *Imagens e Imaginários da profissão de secretariado na revista Excelência* (REIS, 2012)<sup>1</sup>, tal pesquisa buscou investigar como se constituíam as diversas representações – etóticas, icônicas, sociais e discursivas – acerca da carreira secretarial no Brasil no período de 2005 a 2008, notadamente nas capas da revista da Federação Nacional de Secretárias e Secretários – Fenassec.

Os desdobramentos desse estudo nos possibilitaram desenvolver, nos últimos anos, alguns trabalhos de cunho acadêmico-científico com o intento de compreender as conformações sociodiscursivas a respeito do secretariado em outros *corpora*, bem como em diferentes situações de comunicação. Por meio de trabalhos de orientação e de parcerias desenvolvidas, como em Guimarães (2013)<sup>2</sup>, Reis e Salles (2014)<sup>3</sup>, Oliveira (2015)<sup>4</sup>, Reis e Silva (2015)<sup>5</sup>, Reis e Fonseca (2016)<sup>6</sup>, Reis e Marreiro (2018)<sup>7</sup>, por exemplo, pudemos lançar luz sobre o caráter constitutivamente contraditório dos imaginários concernentes ao secretariado – à semelhança da realidade que representam/constroem. Assim, se, por um lado, tal profissão é caracterizada com base nas crenças, nos valores e nas ideologias do mercado corporativo (contemporâneo) em que se insere, por outro, é representada – continuamente – por concepções historicamente

---

<sup>1</sup> REIS, Ana Carolina Gonçalves. *Imagens e Imaginários da profissão de secretariado na revista Excelência*. 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos). UFMG: Belo Horizonte/MG, 2012.

<sup>2</sup> GUIMARÃES, Máira Sant'Anna. *Análise de publicidades de floriculturas online veiculadas no Dia da Secretária*. Trabalho de Iniciação Científica (Graduação em Secretariado Executivo Trilíngue). UFV: Viçosa/MG, 2013.

<sup>3</sup> REIS, Ana Carolina Gonçalves; SALLES, Samuel Ribeiro de. Os *ethé* e os imaginários da secretária no programa "Viva o Gordo". In: *V EMAD - Encontro Mineiro de Análise do Discurso*, 2014, Belo Horizonte/MG.

<sup>4</sup> OLIVEIRA, Lorena Inácio Pacheco de. *Os imaginários do profissional de Secretariado Executivo em anúncios de emprego do site InfoJobs*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Secretariado Executivo Trilíngue). UFV: Viçosa/MG, 2015.

<sup>5</sup> REIS, Ana Carolina Gonçalves; SILVA, Izabella Otero Fernández. Os Imaginários da Profissão de Secretariado na Vinheta da Telenovela Mexicana "A Feia Mais Bela". In: *XI Congreso internacional de la Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso (ALED)*, 2015, Buenos Aires/Argentina.

<sup>6</sup> REIS, Ana Carolina Gonçalves; FONSECA, Anna Clara Archanjo. 30 de setembro, dia da secretária: análise discursivo-imagético-textual de publicidade on-line da UNIMED Araraquara. In: *EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, Ilhéus, n. 12, p. 1-17, jul/dez.2016.

<sup>7</sup> REIS, Ana Carolina Gonçalves; MARREIRO, Betânia Aparecida. Concepções em torno da profissão de secretariado executivo: uma análise discursiva crítica. In: *Discursos Contemporâneos Em Estudo*, 3(3), 103-125, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.26512/discursos.v3i3.2018/11590>. Acesso em 12 de fev. 2019.

cristalizadas sobre o ofício. Em um mesmo discurso é possível evidenciarmos, nesse aspecto, o acionamento das imagens de competência, eficiência e produtividade, paralelamente às de submissão, subserviência e elegância acerca do profissional secretarial.

Esse caráter, digamos, contraditório no que concerne às representações em torno do secretariado tem-nos chamado a atenção. Apesar de todas as conquistas dessa classe trabalhadora – no Brasil, por exemplo, mais atribuições de cunho administrativo passaram a ser atribuídas ao profissional ao longo dos anos, há a regulamentação da profissão por lei (desde 1985) e assiste-se a uma expansão dos cursos de formação de secretários em nível de graduação e de pós-graduação –, os discursos estereotipados com relação à carreira ainda são observados nos mais diversos gêneros discursivos e midiáticos. Não raro o ofício é representado como um trabalho exclusivamente feminino, exercido por mulheres (não necessariamente profissionais) belas e sensuais, que mantêm um relacionamento – normalmente, extraconjugal – com seus chefes (homens). (REIS; SILVA, 2015).

Tendo isso em vista, no intuito de buscar aprofundar a compreensão acerca da constituição das representações em torno da profissão secretarial, é que propomos este trabalho. Nosso intento é, assim, analisar os imaginários sociodiscursivos no que diz respeito ao secretariado, notadamente no produto midiático série televisiva. Para tanto, elencamos como objeto de estudo as personagens Peggy Olson e Joan Holloway, da série *Mad Men*.

*Mad Men* é uma produção estadunidense exibida, inicialmente, entre os anos de 2010 e 2015 pelo canal por assinatura AMC (atualmente, pode ser assistida pela provedora de séries e filmes Netflix ou pelos aparelhos de DVD's – e similares –, já que é encontrada em boxes, vendidos em lojas físicas e virtuais). Ambientada na década de 1960, retrata o cotidiano profissional das agências de publicidade dos Estados Unidos, sob a égide das mudanças sociais ocorridas à época no país. Inicialmente, as atividades corporativas têm como lugar a agência *Sterling Cooper*, onde trabalham, dentre outros personagens, o diretor de criação Donald (Don) Draper, protagonista, Peggy Olson, sua recém-contratada secretária, e Joan Holloway, que atua como gerente do escritório – uma espécie de secretária sênior e mentora das demais (de Peggy, inclusive). Dentre os principais temas levantados pela série, os produtores destacam o

sexismo e o feminismo. A nosso ver, há que se ressaltar também – e, sobretudo – a temática das relações de trabalho retratada em *Mad Men*, tendo em vista a inserção maciça das mulheres no mercado laboral no momento histórico que a série recria. A abordagem de tal temática traz à tona diversas questões acerca da representação feminina no ambiente corporativo, bem como no que tange ao papel atribuído à mulher no mundo do trabalho, o que torna este um objeto de investigação bastante pertinente para nós.

Cumpre-nos explicar que, em nosso ponto de vista, essa série não configuraria apenas uma *reprodução* dos anos de 1960, mas uma *reconstrução* daquela época, logo, daquelas representações, sob uma nova roupagem, haja vista o olhar crítico, contemporâneo dos anos de 2007 – ano de sua produção. Em nosso entendimento, tal olhar seria possibilitado pelo distanciamento espaço-temporal entre o período retratado e a contemporaneidade, de modo que seria inevitável, então, tomar os tempos de outrora sem haver uma influência das representações atuais, uma vez que tais representações são ressignificadas sociopolítica e historicamente.

Podemos elencar alguns fatores que nos motivaram a trabalhar com *Mad Men*. Inicialmente, destacamos a popularidade desse gênero discursivo na atualidade. A série televisiva configura-se como um tipo de programa que vem conquistando cada vez mais espectadores. No entendimento de Jost (2012, p. 32), particularmente no que se refere às séries americanas (como a que propomos analisar), sua força

advém da contemplação de duas aspirações contraditórias: o desejo de explorar o novo continente, de ir rumo ao desconhecido, de descobrir o estrangeiro e, ao mesmo tempo, de encontrar nesses mundos construídos a familiaridade.

Desse modo, os contrastes e as similaridades entre o que já se conhece e o que se vai conhecer tem sido um grande chamativo para o público consumidor das séries em vários países. Acrescido a esse fato, segundo Dantas (2015, p. 172), o que se evidencia nas séries atualmente é uma “impressão de realismo”, visto que há uma paulatina aproximação das personagens retratadas com pessoas comuns e conseqüente afastamento da representação de super-heróis. Nesse sentido, cria-se uma maior identificação do telespectador com as personagens, que, assim como ele, administram vida pessoal e trabalho.

Em segundo lugar, no que tange às pesquisas acadêmicas, salienta-se o aumento do interesse por tal objeto de estudo nos últimos anos (DANTAS, 2015).

Ainda:

Estudar a ficção é mais do que pesquisar os produtos que, inspirados por ela, se consagraram como suas formas de expressão. Trata-se de perscrutar as relações que, através das narrativas ficcionais, sob diferentes veículos e linguagens, se estabelecem entre os agentes envolvidos e entre eles e a realidade que os circunda e contextualiza. (COSTA, 2002, p.31 *apud* DANTAS, 2015, p. 168)<sup>8</sup>

Tendo isso em vista, entendemos que trazer *Mad Men* para o centro de nossas investigações, particularmente sob o viés discursivo, é relevante para a compreensão dos diversos desdobramentos sociodiscursivos referentes à atuação feminina no mercado de trabalho secretarial, já que as séries televisivas baseiam-se em elementos factuais, numa perspectiva de construção de uma verossimilhança realista.

Podemos também justificar a escolha da série como objeto de estudo pelo fato de não termos encontrado, até o presente momento de realização desta pesquisa, estudos sobre *Mad Men* sob o viés analítico-discursivo como o que propomos. Conforme busca realizada nos *sites* Google Acadêmico<sup>9</sup> e Domínio Público<sup>10</sup>, encontram-se trabalhos científicos que tomam a série como *corpus* (neste último *site*, nenhuma tese ou dissertação foi encontrada com tal temática, entretanto), grande parte na área de Comunicação, mas não em nível doutoral, nem na perspectiva que adotamos. A nosso ver, o ineditismo que apresentamos estaria não só na abordagem que pretendemos fazer da série, como também na categoria de recorte das personagens (mulheres e secretárias), o que pode levar a um estudo inovador.

Seguindo esse viés, entendemos ser pertinente nossa proposta de abordar um produto midiático estadunidense. Nossos estudos têm focado as representações sociodiscursivas em torno do secretariado no Brasil (apenas um trabalho foi por nós desenvolvido tomando-se como *corpus* um objeto estrangeiro – mexicano). Entender a configuração sociodiscursiva em outro país

---

<sup>8</sup> COSTA, Maria Cristina Castilho. *Ficção, comunicação e mídias*. São Paulo: SENAC, 2002.

<sup>9</sup> Disponível em: <https://scholar.google.com.br/> Acesso em 30 de abr. 2017.

<sup>10</sup> Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/ResultadoPesquisaObraForm.do>. Acesso em 30 de abr. 2017.

pode nos possibilitar futuros estudos comparativos. Ainda, não podemos perder de vista que é retratada a cultura ocidental, que é também a nossa: a despeito de inúmeras diferenças culturais entre Brasil e Estados Unidos, o fato é que o protagonismo estadunidense, especialmente no que concerne às conquistas femininas, teve grande influência no Brasil e quiçá em todo o mundo.

Outro fator que fundamenta a proposição de nosso estudo diz respeito à época que a série reconstrói. Os anos de 1960 são marcados pela segunda fase do movimento feminista, que teve lugar nos Estados Unidos e em outros países e, no que tange à profissão secretarial, foi uma década caracterizada pela atuação feminina, marcada pela desvalorização profissional, pela contratação pelos atributos estéticos e pelo fato de a profissional representar *status* para o seu superior (REIS, 2012). Desse modo, a pesquisa como a que sugerimos traria contribuições singulares no que tange a uma discussão em torno das representações do gênero social feminino, considerando aquele contexto de trabalho secretarial. A nosso ver, a série nos possibilitaria melhor compreender, inclusive, a conformação socioprofissional da época, dado que, conforme Bakhtin (1992), todo discurso reflete (e refrata) a realidade que representa.

Ainda tratando dessa década, cumpre-nos ressaltar, na esteira de Fonseca (2016), que os anos de 1960 dão um impulso aos movimentos feministas na Europa e nas Américas. Apesar de antes dessa década já terem havido movimentos que discutiam a condição feminina na sociedade, como, por exemplo, o livro “Segundo Sexo”, de Simone de Beauvoir, publicado em 1949, foi na década de 1960 que se concentraram muitos dos debates em torno da liberação das mulheres. Dentre as reivindicações da época, têm destaque as greves por melhorias nas condições de trabalho e pela equiparação salarial com homens que exerciam a mesma profissão, além das mobilizações contestando modelos de feminilidade e pleiteando direitos reprodutivos e sociais. Tais reivindicações culminaram em modificações nas leis de diversos países, como as que “estabelecem uma licença-maternidade remunerada, leis que autorizam o divórcio, leis que legalizam o aborto, leis que punem a discriminação sexual, o assédio sexual, a violência doméstica, etc.” (FONSECA, 2016, p. 40). Foi dessa forma que, então, importantes conquistas passaram a ser asseguradas para/pelas mulheres, o que também viabilizou um avanço no pensamento de parte da sociedade no que concernia ao papel da mulher e aos seus direitos.

Assim sendo, como novas práticas sociais se instauraram, ressignificaram-se as representações em torno dos sujeitos femininos. Há que se ressaltar, entretanto, conforme nos lembra Fonseca (2016, p. 41), que, mesmo com todas as conquistas, algumas questões e representações em termos sociais persistem, como, por exemplo, uma “feminização’ de várias áreas do mundo do trabalho e sua subsequente desvalorização social e salarial” – fato que se evidencia na profissão de secretariado, como abordaremos ao longo do trabalho.

Podemos apontar também como justificativa para desenvolver esta tese o crescente número de séries televisivas que têm sido produzidas nesses últimos anos abordando mulheres “à frente de seu tempo” no contexto de décadas passadas, como é o caso da estadunidense *Pan Am*, exibida entre 2011 e 2012, cujo enredo traz a rotina de comissárias e pilotos da empresa de aviação *Pan American Airways*, entre os anos de 1950 e 1970; da *Call The Midwife*, produção britânica sobre a vida das parteiras da década de 1950, estreada em 2012; da *The Hour*, também britânica, que, lançada em 2011 pela BBC, aborda os bastidores de um jornal televisivo dos anos de 1950, quando mulheres enfrentavam a hostilização no mercado de trabalho de produção; e, mais recentemente (2019), da brasileira *Coisa mais linda*, trama que problematiza aspectos das vidas íntimas e profissionais de quatro mulheres do nosso país na década de 1950. (Isso só para citar algumas ambientadas em época próxima à por nós pesquisada e com temáticas que abarcam a atuação profissional de mulheres. Há uma lista de séries ambientadas até mesmo em séculos passados, por exemplo, com enfoque em personagens femininas “empoderadas”). Podemos pensar, nesse sentido, na pertinência de se retratar a sociedade ocidental de outrora em tempos atuais. Na contemporaneidade, a despeito dos avanços tecnológicos e sociais, sobretudo no que tange às conquistas femininas, muito se tem voltado a discutir sobre o fato de ainda existirem diferenças no mercado de trabalho em função das diferenças de gênero: homens recebem mais que mulheres para desempenharem as mesmas atividades; profissões socialmente categorizadas como femininas são alvo de discursos estereotipados (como as de secretária, enfermeira, empregada doméstica, dentre outras) e as atitudes machistas e misóginas (ainda) são comuns no ambiente laboral. Entendemos que os imaginários têm um caráter sócio-histórico, por isso, entender sua configuração histórica é um caminho para, inclusive, desnaturalizar

os cristalizados (designados por Charaudeau de estereótipos, como explicaremos adiante).

Cumpre-nos pontuar, ainda em se tratando de motivações para a realização deste estudo, nosso interesse em desenvolver um trabalho que contemple nossa área de formação: o Secretariado Executivo. Como docente da área, verificamos que se faz necessário um maior desenvolvimento de pesquisas científicas nesse campo (REIS, 2012). Ademais, entendemos que uma pesquisa como a que propomos traria uma contribuição particular para a área secretarial ao atrelar imaginários sociodiscursivos, retórica, argumentação e secretariado.

Por fim, há que enfatizarmos o fato de que ainda não havíamos tomado uma série como objeto de investigação. Sua composição semiótica viabiliza, a nosso ver, uma diversidade de dados bastante interessantes para se pesquisar. Na esteira de Kerbrat-Orecchioni (1996), para além dos de elementos verbais, evidenciam-se elementos não verbais e paraverbais – como abordaremos mais adiante – na constituição dos atos languageiros. Isso quer dizer que, juntamente com o artefato linguístico, podemos lançar mão de elementos do vestuário, dos gestos, dos comportamentos e até mesmo da voz das personagens, numa perspectiva discursiva, para a compreensão da composição representacional da secretária, o que corroboraria no levantamento dos potenciais efeitos de sentido produzidos em *Mad Men*. Tomar todos esses elementos, em nosso ponto de vista, expandiria as possibilidades interpretativas na análise proposta.

Dadas essas considerações, e entendendo ser significativa e necessária a discussão sobre as representações em torno do secretariado, traçamos como objetivo geral para este trabalho: analisar as representações, nos termos de Charaudeau (2007), os imaginários sociodiscursivos – conforme elucidaremos adiante – acerca da profissão secretarial em *Mad Men*, bem como as imagens (os *ethé*) de secretária – notadamente, de Peggy Olson e Joan Holloway – construídas na série em questão.

Tendo em vista este objetivo geral, traçamos como objetivos específicos:

- ✓ examinar os elementos verbais, não verbais e paraverbais (KERBRAT-ORECCHIONI, 1996) das cenas elencadas para análise;

- ✓ delinear os sujeitos em interação em cada situação comunicativa (CHARAUDEAU, 2009);
- ✓ identificar, por meio de eixos temáticos, os imaginários e os *ethé* de secretária delineados na série.

Tais objetivos foram esboçados a partir de alguns questionamentos que nos colocamos sobre quais imaginários seriam recorrentes na série; quais imagens das secretárias seriam projetadas em *Mad Men*; como se estabeleceriam as diferenças entre as imagens construídas de si e as construídas sobre si, tendo em vista os sujeitos em interação em cada cena analisada; em que medida as imagens das secretárias Peggy e Joan se aproximariam ou se distanciariam; que tipos de profissionais elas representariam; que tipos de feminilidades poderiam ser evidenciadas em *Mad Men*; qual o papel do mundo masculino nas relações de trabalho; e qual o papel da relação homem/mulher no mercado de trabalho.

Com base nos apontamentos apresentados, para o desenvolvimento deste trabalho, partimos da tese de que o cerne das representações estereotipadas sobre o secretariado reside no fato de termos uma profissão categorizada, segundo Perrot (2007), como feminina. Dito de outra forma, os imaginários sociodiscursivos acerca dessa ocupação são permeados pelos próprios imaginários cristalizados em torno da figura feminina em nossa sociedade, o que leva, então, a frequentemente associar à profissão as imagens de submissão e de subserviência à figura masculina. Esse nosso ponto de vista, inclusive, é contrário ao defendido por Natalense (1998)<sup>11</sup>. A autora sugere que a representação da postura de submissão das secretárias, tomadas pelos seus superiores como serventes, sem participação e pró-atividade no trabalho, estaria atrelada a um histórico de servidão dessa carreira, alicerçado, segundo ela, no trabalho de escrita de assessores escravos – homens – na Grécia Antiga. Tal explicação, para nós, não justifica a contento a representação de uma subordinação que passou a ficar bastante estigmatizada com a entrada das mulheres naquele posto de trabalho. Trata-se de uma forma de dominação histórica, em nosso entendimento, sobretudo de uma classe socioprofissional

---

<sup>11</sup> Informação obtida em: <https://sinesp.com.br/a-origem-da-profissao-de-secretaria-o/> Acesso em 28 de out. de 2018.



predominantemente feminina por outra que é, hegemonicamente, representada/ocupada por homens. Sobre esse aspecto, concordamos, então, com Cavalcante (2010), que aponta que a relação assimétrica entre chefes e secretárias se fundamenta na própria relação entre homens e mulheres em sistemas patriarcais<sup>12</sup>.

Nossa tese sobre a relação entre os imaginários da profissão secretarial e os imaginários relacionados ao feminino ancora-se, ademais, em dados trazidos por Schvinger *et al.* (1985): em pesquisa realizada com secretárias da cidade do Rio de Janeiro (Brasil) no ano de 1985, um grupo de respondentes sinaliza que a origem dos estereótipos atrelados às secretárias estaria no fato de as profissionais da área serem majoritariamente mulheres – uma das entrevistadas, inclusive, considera a discriminação sofrida semelhante à que ocorreria com índios e negros.

Considerando essa tese, levantamos como primeira hipótese a de que, no caso da série objeto de nossa investigação, a construção das imagens das personagens secretárias estaria alicerçada em imaginários tomados sob uma perspectiva de ressignificação. Dito de outra forma, *Mad Men* não só retrataria as representações sócio-históricas e culturais, como também as reelaboraria sob uma avaliação crítica. Conforme explicamos anteriormente, embora seja uma produção cujo contexto são os anos de 1960, trata-se de um produto pensado já em 2007 sobre aquela década – quase cinquenta anos depois –, de modo que, então, haveria uma construção de efeitos de sentido atravessada pelas representações contemporâneas.

Outra hipótese por nós levantada é a de que os imaginários concernentes ao secretariado estariam diretamente relacionados às roupas, aos gestos, aos modos de falar e aos modos de se comportar das profissionais retratadas no espaço sociocorporativo, o que sobredeterminaria a construção das imagens das personagens investigadas.

---

<sup>12</sup> Neste trabalho adotaremos essa terminologia para nos referirmos a uma das formas historicamente constituídas de dominação masculina. Embora Miguel (2014a) prefira empregar “dominação masculina”, em alusão às sociedades democráticas atuais, entendemos que, no caso de nossa pesquisa, “patriarcado” melhor traduziria as práticas absolutistas de subordinação da mulher ao homem.

Como terceira e última hipótese para o desenvolvimento desta pesquisa, apontamos a de que os discursos veiculados acerca da profissão secretarial em *Mad Men* reforçariam um paradoxo em torno das representações a respeito dessa ocupação na sociedade ocidental. Isso porque, considerando os estudos que temos desenvolvido, evidenciamos que os discursos atrelados à profissão secretarial na atualidade buscam, de um lado, acionar imagens – *ethé* – contemporâneas do secretariado; mas, de outro, resgatam imaginários tradicionalmente construídos sobre o ofício. Esse aspecto antagônico, a nosso ver, seria também observado na série elencada para investigação.

Nesse sentido, a fim de alcançar os objetivos propostos, traçamos como metodologia para a pesquisa empreendida o mapeamento e subsequente análise das diferentes unidades semióticas que compõem os atos de linguagem em *Mad Men*, nas palavras de Kerbrat-Orecchioni (1996), os elementos não verbais, os verbais e os paraverbais. Para tanto, procedemos à triagem de *frames* das cenas, isto é, à seleção de imagens fixas capturadas do produto audiovisual, com base em eixos temáticos pré-definidos (conforme abordaremos no capítulo 2 – Percurso metodológico), lançando mão da grade de análise verbo-icônica proposta por Mendes (2013) e dos critérios de transcrição de falas sugeridos por Lima (2001), com a finalidade de levantar dados que, tomados sob uma ótica retórico-discursiva, nos conduziram à compreensão da construção das imagens e dos imaginários concernentes às personagens secretárias da série.

Por meio desse panorama introdutório esboçado, buscamos explicitar nossas motivações, assim como apresentar as justificativas que fundamentam a proposição deste estudo. Procuramos delinear as teses e hipóteses das quais partimos para o desenvolvimento do trabalho, definindo os objetivos de pesquisa, a partir dos quais traçamos uma proposta metodológica para a investigação dos dados.

Visando agora descrever a forma de organização do presente texto, passamos para a relação dos capítulos e conteúdos que o compõem.

No capítulo 1 trazemos o que denominamos de *Enquadramento teórico* do trabalho, que diz respeito à configuração histórica e linguístico-retórico-discursiva delineada para nossa investigação. Objetivando melhor organizar esse capítulo, ele foi dividido em duas partes. Na PARTE 1, apresentamos os

*Aspectos históricos sobre as mulheres e o trabalho secretarial*, cuja abordagem abarcou algumas considerações sobre gênero social e sobre feminismo, assim como sobre as conformações/representações em torno do ofício de secretariar, haja vista a admissão das mulheres nessa ocupação e a relação de subordinação ao chefe (via de regra, homem). Já na PARTE 2, discorreremos sobre *Aspectos linguístico-retórico-discursivos* pertinentes para nossa tese. Para a elaboração dessa parte, cumpre-nos esclarecer que consideramos as contribuições, dentre outros autores, de Charaudeau (2009), para a compreensão das noções de sujeitos da linguagem e de contrato comunicacional; de Charaudeau (2007) e de Amarante Mendes (2016), para a explanação acerca dos conceitos de *doxa*, estereótipos e imaginários sociodiscursivos; de Amossy (2008) e de Galinari (2012), para a abordagem da noção de *ethos*; de Dahlet (2017a, 2017b) e de Guadanini (2013), para a definição de designação discursiva; de Kerbrat-Orecchioni (1996) para a explicação dos elementos verbais, paraverbais e não verbais; e de Mendes (2013), para a elucidação de uma proposta para o estudo das imagens.

No capítulo 2, por sua vez, buscamos explicar o *Percurso Metodológico* por nós traçado para o desenvolvimento do trabalho proposto. Apresentamos, assim, a descrição da série e das personagens elencadas como objeto de estudo. Procuramos também explicitar os métodos adotados no levantamento dos dados, bem como as categorias de análise propostas, por nós denominadas de eixos temáticos.

No capítulo 3 apresentamos o levantamento e a posterior análise dos dados. Selecionamos as cenas de *Mad Men* para estudo com base nos eixos temáticos pré-definidos, valendo-nos, para a investigação, dos *frames* e dos diálogos estabelecidos entre os personagens. A análise realizada considerou os elementos não verbais, verbais e paraverbais, em suas dimensões situacional, retórica e discursiva.

Ao final, trazemos a conclusão de nossa tese. Buscamos nesse capítulo retomar os objetivos e averiguar se foram atingidos, assim como confirmar, ou não, as nossas hipóteses. Além disso, apresentamos os apontamentos que puderam ser constatados a partir da investigação realizada.

Passaremos agora ao capítulo 1: “Enquadramento teórico”.

**CAPÍTULO 1**  
**ENQUADRAMENTO TEÓRICO**

Neste primeiro capítulo, apresentamos o embasamento teórico do qual partimos para o estudo proposto.

Primeiramente, na PARTE 1, abordamos os *Aspectos históricos sobre as mulheres e o trabalho secretarial*. Essa parte é subdividida nos seguintes tópicos: *Breves considerações sobre gênero social e sobre feminismo; A história da mulher no trabalho secretarial; O chefe e a secretária: divisão sexual do trabalho, relações e representações*.

Em um segundo momento, na PARTE 2, tratamos do que chamamos de *Aspectos linguístico-retórico-discursivos*, que contempla: *A Teoria Semiolinguística e os sujeitos da linguagem; Doxa, estereótipos e imaginários sociodiscursivos; Ethos; Designação discursiva; Moda, aparência, vestimenta e comportamento; Contribuições de Kerbrat-Orecchioni (1996) para a pesquisa e Contribuições de Mendes (2013) para o estudo das imagens*.

Convém ressaltarmos que nosso intento, neste capítulo, é mostrar a configuração da profissão secretarial a partir da inserção feminina no exercício da função e, também, definir os conceitos que fundamentam teórico-metodologicamente a realização da nossa investigação.

Passamos, então, à PARTE 1 – *Aspectos históricos sobre as mulheres e o trabalho secretarial*.

## **PARTE 1 – Aspectos históricos sobre as mulheres e o trabalho secretarial**

### **1.1 Breves considerações sobre o gênero social e sobre o feminismo**

Antes de abordarmos especificamente a profissão secretarial e tendo em vista que nossa proposta de trabalho inclui analisar as representações construídas em torno da mulher no mercado de trabalho dos anos de 1960, entendemos ser relevante apresentar um breve panorama no que diz respeito à conceituação de gênero social, assim como ao feminismo e às suas lutas.

Conforme esclarece Louro (1997), o delineamento do conceito de gênero advem dos estudos da denominada segunda onda do movimento feminista, quando ativistas e pesquisadoras buscavam questionar as desigualdades entre homens e mulheres. Tais pesquisadoras defendiam que os lugares, os papéis e

as relações na sociedade eram definidos não pelas características sexuais, mas pelo modo como essas eram representadas. Nesse sentido, as conceituações eram marcadas por um viés relacional, de modo que, como aponta Diniz (2016, p. 1): “Os estudos sobre mulheres passaram a se referir de forma muito mais explícita aos homens.” Dito de outra forma, segundo esclarece a autora, as questões em torno do feminino eram pensadas a partir da inter-relação com o gênero masculino.

Todavia, é importante ressaltar que o intuito não era propor uma polarização entre os gêneros, mas sim pensar em suas pluralidades, posto que não existiria um tipo “ideal” de homem nem de mulher. (DINIZ, 2016).

Tomado como categoria analítica histórica e indissociavelmente atrelada a relações de poder, o gênero social é definido, segundo Scott (1995, p. 2), como “uma maneira de referir-se à organização social da relação entre os sexos.”. Dito de outra forma, para a autora, o gênero constitui as relações sociais com base nas diferenças entre os sexos, de modo que toda mudança na organização dessas relações implicaria mudanças nas representações de poder.

A problematização em torno do binarismo sexo/gênero constitui, assim, a base do pensamento feminista. A filósofa Judith Butler apresenta, contudo, uma outra proposta para se considerar o gênero.

Na famosa obra “Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade”, a filósofa propõe a desconstrução do conceito de gênero. Segundo explica Rodrigues (2005), a autora levanta o questionamento a respeito da relação entre sexo e substância – como anteriormente estabelecera Simone de Beauvoir –, defendendo que o gênero é um efeito, ou seja, uma expressão. Dessa maneira, suas ideias buscam abarcar as diversidades, como as de etnias, raças e idades no grupo dos *sujeitos femininos* representados pelo feminismo, posto que, segundo defende, a ideia de um sujeito estável, com uma identidade fixa, não daria conta da pluralidade das representações.

No entendimento de Lopes (2016), o gênero social é uma construção que engaja corpos, normas, discursos, tecnologias e significados sociais. É preciso, assim, no trabalho com tal conceito, considerar uma interseccionalidade de classe social, etnia, idade e composição corporal, posto que, conforme nos esclarecem Miguel e Biroli (2014, p. 8): “as relações de gênero atravessam toda a sociedade, e seus sentidos e seus efeitos não estão restritos às mulheres. O

gênero é, assim, um dos eixos centrais que organizam nossas experiências do mundo social.” Nessa perspectiva, o gênero é determinado por um caráter assimétrico, que define, em conjunto com os fatores classe, raça e sexualidade, as posições relativas de homens e mulheres na sociedade.

Para Lopes (2016), o gênero social envolve papéis, estereótipos e representações atribuídas à diferença sexual. Para a autora, o conceito se afirma no conjunto de representações culturais que expressam imagens naturalizadas em torno dos “femininos” e dos “masculinos”, o que concorre, inclusive para a construção de determinados modelos de feminilidade, assim como de masculinidade.

Convém esclarecer que, antes mesmo de se pensar o gênero social como conceito, as discussões acerca das diferenças socialmente estabelecidas a partir do que se pensava como o feminino e o masculino já vinham sendo levantadas em diversos espaços sociais. Foram essas discussões que embasaram o que veio a ser denominado de feminismo. O feminismo pode ser definido, então, como um movimento sociopolítico pela conquista de igualdade de direitos entre homens e mulheres. (GARCIA, 2015). Busca, em outros termos, investigar as relações assimétricas de dominação pautadas nas desigualdades de gênero (MIGUEL; BIROLI, 2014).

Embora haja controvérsias sobre quando exatamente o feminismo surgiu – algumas de suas pautas já existiam antes de ser um movimento organizado –, pode-se apontar a Revolução Francesa como um marco na busca das mulheres pela equidade de direitos. Isso porque o acesso às liberdades iguais às desfrutadas pelos homens não era incluído dentre os ideais da Revolução, já que, conforme esclarece Miguel (2014a, p. 20), as mulheres eram vistas como “destinadas ‘naturalmente’ ao enclausuramento na esfera doméstica.” Acrescido a esse fato, entre fins do século XVIII e início do XIX, algumas mulheres passaram a compor a mão de obra nas fábricas, recebendo salários menores e cargas horárias de trabalho mais pesadas que os homens. Com isso, segundo Méndez (2005), elas começaram a se articular em prol de suas reivindicações.

A partir dessa época até a década de 1960, vai-se delineando a então denominada “primeira onda” do movimento feminista. Segundo Miguel (2014a), nessa fase evidenciava-se um grupo que lutava principalmente pelo direito ao voto – o denominado “sufragismo” –, assim como por demandas relacionadas à

oportunidade de estudo, ao divórcio e à aquisição de bens e propriedades em países como França, Reino Unido, Canadá e Estados Unidos. Tal grupo era composto pela classe feminina burguesa, cujas aspirações, obviamente, não eram as mesmas da classe feminina operária (neste grupo podemos incluir também as escravas, para quem as pautas das patroas não faziam muito sentido). Estas, por sua vez, mesmo que timidamente, buscavam compreender a opressão masculina de forma mais complexa, atrelando-a à própria dominação burguesa (MIGUEL, 2014a).

A partir dos anos de 1960, surge a “segunda onda”, que começou nos Estados Unidos, expandiu-se para o ocidente e depois conquistou adeptas nos continentes europeu e asiático. Na segunda onda são levantadas discussões a respeito da sexualidade, dos direitos reprodutivos, da família, do trabalho, entre outras. Nessa fase questiona-se o sujeito mulher, entendendo-a como “objeto de condições específicas de opressão geradas pela sua condição de sexo”. (MÉNDEZ, 2005, p. 56).

Uma das dificuldades enfrentadas nessa época pelas mulheres, por serem mulheres, concernia às condições – desiguais, comparativamente aos homens – de acesso às oportunidades de estudo e de trabalho. Um filme recentemente lançado, inclusive, que ilustra os desafios socioprofissionais concernentes ao universo feminino da década de 1960 é *Suprema* (2019). Trata-se de uma produção cinematográfica, baseada em fatos, que narra a trajetória da juíza estadunidense Ruth Bader Ginsburg. Ginsburg foi uma das únicas nove mulheres de sua turma (de quase 500 estudantes) do curso de direito de Harvard no ano de 1956, época em que a mulher precisava lidar com a resistência apresentada pelo meio universitário e pelo mercado de trabalho, que viam aqueles espaços como exclusivos dos homens. Importante defensora dos direitos das mulheres, Ginsburg, que atualmente está com 85 anos, foi co-fundadora da Aclu, associação norte-americana pelas liberdades civis, e se tornou a segunda mulher a ocupar uma das nove cadeiras da Suprema Corte dos EUA, cargo que ocupa até hoje, após percorrer um árduo caminho profissional: mesmo com distinção em sua formação na universidade, era



rejeitada pelos escritórios de advocacia exclusivamente pelo fato de ser mulher (BULLA, 2019)<sup>13</sup>.

Uma importante pesquisadora dessa concepção de opressão da mulher por condição de seu sexo é a francesa Simone de Beauvoir, que em seu livro “Segundo Sexo” traz o conceito de gênero<sup>14</sup>. Segundo a autora, diferentemente do sexo, que é uma *condição natural* (pois o ser humano nasce com ele), o gênero é uma *construção social* imposta (ou seja, para ela: “Não se nasce mulher, torna-se mulher”). Miguel (2014a) destaca que, apesar das frequentes críticas de se tratar de uma obra generalizada e subjetivista, o livro de Beauvoir inaugura o feminismo contemporâneo, além de representar um importante avanço na compreensão do feminino como um conjunto de disposições e expectativas sociais que cerceiam a autonomia de “ser mulher”.

A norte-americana Betty Friedan é outra pensadora de destaque dessa mesma época. Em sua obra “A Mística Feminina” (1963), aborda a figura da dona de casa pós-Crise de 1929 e pós-Segunda Guerra Mundial. De acordo com essa autora, a educação da menina para ser mãe e esposa levaria a uma infantilização da mulher, que deveria se adequar aos espaços – de submissão – a ela destinados na sociedade. No entendimento de Miguel (2014a, p. 28), contudo, há que atentar para o fato de que esse pensamento apresentaria “a experiência da classe média branca estadunidense como a condição universal da mulher”, uma vez que tal infantilização não poderia ser imputada às trabalhadoras das classes menos favorecidas, que muitas vezes eram/são os estelios da família.

Sob o slogan “O pessoal é político”, de autoria da jornalista Carol Hanisch, as lutas feministas da segunda onda buscaram atrelar as mudanças pessoais às sociais, pois, conforme essa vertente de pensamento, modificando-se aspectos da vida pessoal, modificam-se, por conseguinte, aspectos da vida política, cultural e social. (GARCIA, 2015).

---

<sup>13</sup> Informações obtidas em: BULLA, Beatriz. Juíza que lota auditórios e estampa camisetas, Ruth Ginsburg é reverenciada em documentário e filme. *O Estado de S. Paulo*. 2019. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,juiza-que-lota-auditorios-e-estampa-camisetas-ruth-ginsburg-e-reverenciada-em-documentario-e-filme,70002691825>. Acesso em 26 de maio de 2019.

<sup>14</sup> Embora tenha sido publicado em 1949, o livro de Beauvoir fundamentou toda a segunda onda do movimento feminista a partir dos anos de 1960.

É importante ressaltar que o feminismo ia-se configurando, então, não só como um movimento social, como também como um movimento acadêmico. Conforme elucidam Miguel e Biroli (2014), construía-se uma espécie de teoria política, a feminista, que, buscando aproximar-se das correntes socialistas e marxistas, tematizava, ao mesmo tempo, as relações de gênero e a estrutura da divisão de classes sociais. Desse modo, as pautas do movimento dialogavam com as defendidas por outras vertentes políticas e teóricas, no intento de problematizar os mecanismos de reprodução das desigualdades de gênero e as injustiças sociais oriundas da estratificação social e econômica.

É curioso observarmos que a série *Mad Men* retrata justamente um período histórico em que se insere a segunda onda do feminismo, assinalado como bastante significativo para o movimento. O ano de 1968, particularmente, é “um marco da rebeldia e da contestação” (LOURO, 1997, p. 15). Dada uma insatisfação coletiva que já vinha sendo gerada há algum tempo em determinados países ocidentais, a exemplo dos Estados Unidos, diferentes grupos – de negros, mulheres, estudantes, entre outros – passaram a externar suas inconformidades com os sistemas sociais e políticos, articulando-se em movimentos que se desdobrariam e dariam continuidade a outras manifestações posteriormente.

A segunda onda dura até o fim da década de 1980, quando o feminismo volta seus olhares para si mesmo, buscando identificar suas falhas. No início da década de 1990, instaura-se, assim, a “terceira onda”, que vem a questionar a segunda: esta última é vista como um movimento de mulheres brancas e de classe média, o que não abarcaria um conjunto de diversidades sociais, raciais e étnicas que também deveriam ser representadas. O movimento feminista na terceira onda, desse modo, visa ir além das questões de gênero, conceito que, inclusive, é ressignificado nessa fase, na obra da filósofa norte-americana Judith Butler. Conforme anteriormente explanamos, essa autora questiona o conceito de gênero atrelado à dicotomia heterossexual masculino-feminino: para ela, o conceito se afirma como construto sócio-histórico e como performance, ou seja, como comportamento. Miguel (2014b), contudo, vê essa concepção com ressalvas, pois, segundo adverte, pode-se incorrer em um descolamento entre o sujeito e o seu comportamento, como se o primeiro preexistisse – com uma identidade sexual original – ao segundo.

Com a internet, nos anos 2000, o movimento feminista ganha um impulso, tomando uma proporção global. Tem lugar uma interpretação pós-estruturalista de gênero e sexualidade, e é quando a série por nós estudada é produzida – no ano de 2007. A nosso ver, haveria um olhar crítico desse tempo sobre o passado, notadamente no que tange à atuação/representação da mulher no mercado corporativo.

No ponto de vista de Rocha (2017), vive-se atualmente a quarta onda do feminismo, que teve início no ano de 2015. Essa onda é, segundo ele, marcada pelo ativismo virtual, favorecido pela efervescência das redes sociais, assim como pela pluralidade de reivindicações/representações.

Parte-se, hoje, então, do entendimento de que há “feminismos”<sup>15</sup> (MIGUEL; BIROLI, 2014, p. 8), que se juntam a outras lutas sociais e não se restringem a (embora contemplem) grupos organizados. Com Guimarães (2019, p. 47), podemos dizer que:

O feminismo, ou melhor “os feminismos” como os denominamos, têm portanto, o papel de (des)construção do que se entende na sociedade por mulher e por feminilidade, questionando as normas e as regras sociais no que diz respeito aos comportamentos, à sexualidade, à corporalidade e à discursividade do gênero feminino, na sociedade ocidental.

Para a pesquisadora, os feminismos se configuram, então, como formas transgressoras de se refutarem padrões sócio-historicamente instituídos e, na contemporaneidade, cabe ressaltar, suas problematizações partem do gênero, mas não se limitam a ele (MIGUEL, 2014a), como, por exemplo, o caso do feminismo negro, que questiona a preponderância masculina no movimento negro, assim como o predomínio branco e burguês no feminismo. Dentre as diversas pautas feministas na sociedade atual podemos citar a violência sexista, a cultura do estupro, a objetificação das mulheres e o trabalho.

É importante ressaltarmos que a divisão do movimento feminista em ondas, a nosso ver, tem o intuito de, sobretudo, sistematizar o percurso do movimento no decorrer da história. Em nosso entendimento, a segmentação das fases não teria um caráter tão estanque, até porque uma onda pode acabar incorporando elementos da outra, seja reforçando, seja contestando

---

<sup>15</sup> Como o interseccional, o clássico, o negro etc.

determinados conceitos. Ademais, há que se destacar o fato de que determinadas pautas de reivindicação são recorrentes. Como exemplo, podemos citar um dos pleitos femininos no que concerne ao mercado de trabalho. No que diz respeito aos salários, ainda se evidencia, nos dias de hoje, mulheres recebendo menos que os homens, inclusive, na realização da mesma atividade. Essa era uma luta desde a denominada primeira onda e, mesmo com o “fim” de tal onda, a questão vem perdurando na segunda, na terceira, até a atualidade, há que se pontuar.

### **1.1.1 Sexismo, machismo e misoginia**

Tendo em vista que nossa investigação perpassa representações concernentes ao gênero social feminino, é importante fazermos uma breve distinção entre três conceitos que dizem respeito a práticas discursivas e sociais operadas com base na distinção genérica: sexismo, machismo e misoginia.

O conceito de sexismo, de acordo com Diotto e Souto (2018), pode ser definido como uma conduta preconceituosa ou discriminatória baseada no gênero do indivíduo. Há que se explicar que tal conduta pode ter como alvo qualquer gênero, instituindo-se como uma forma de hierarquização que coloca um em posição de superioridade em relação ao outro – normalmente, manifesta-se pela sobreposição do gênero masculino ao feminino. O sexismo se assenta, nesse sentido, em uma ideia de poder e na crença de que os gêneros devem ser moldados (MIGUEL, 2014b).

Para Miguel e Biroli (2014), nas organizações sociocorporativas marcadas pelo sexismo, o desenvolvimento dos trabalhos nos empregos formais é mais difícil para as mulheres que para os homens. Isso porque, segundo explicam os autores, as mulheres são expostas a situações pelas quais os homens não passam, como, por exemplo, o assédio e a exigência de uma conduta, a um só tempo, de profissionalismo e de feminilidade – esta última, entendida como contraditória, oposta ao profissionalismo. Ademais, os recorrentes estereótipos ligados ao gênero feminino, o fato de o ambiente de trabalho ser, via de regra, hegemonicamente masculino e as diversas atribuições extras imputadas às mulheres são apontados como fatores que concorrem para o estabelecimento de um espaço de inferiorização da figura feminina. Logicamente, o acesso às

oportunidades também é desigual para homens e mulheres, inclusive, em função da dupla jornada de trabalho: as atividades na esfera doméstica são convencionalmente incumbidas a elas, o que lhes retira, de certo modo, tempo/disponibilidade para galgarem outras posições.

Miguel (2014b) elucida que o sexismo pode vir atravessado por outras formas de preconceito, como, por exemplo, com relação à classe social ou à etnia. Haveria, nesse sentido, uma intersecção nas próprias formas de opressão, resultando em explorações e subordinações que, embora afetem todas as mulheres, afetam sobretudo as pobres e as negras.

Segundo Guimarães e Marinho (2016), o machismo refere-se à crença de enaltecimento, de supervalorização de atributos relacionados especificamente ao gênero masculino em detrimento dos associados ao gênero feminino. O machismo expressa, nesse sentido, uma soberania dos homens sobre as mulheres, evocando a ideia de depreciação dos aspectos físicos e intelectuais destas, assim como a de recusa à igualdade de direitos. Nessa perspectiva, é atribuído à mulher o papel de submissão ao homem, que representaria, pois, uma figura de liderança. As autoras elucidam que uma das formas de manifestação do machismo seria, por exemplo, o julgamento relacionado às roupas usadas pelas mulheres: se ousadas ou recatadas sinalizariam, respectivamente, um atrativo ou uma esquivia para o sexo masculino.

O conceito de misoginia, por fim, faz referência à repulsa e ao desprezo pelas mulheres. Constitui uma prática de discriminação e de objetificação sexual – para satisfação dos desejos masculinos –, assim como de menosprezo da figura feminina. Cabe assinalarmos que, em conformidade com o que pontuam Diotto e Souto (2018), a misoginia remete a uma violência, o que diferencia este conceito do de machismo: embora o machismo também se refira a uma crença de superioridade dos homens em relação às mulheres, não necessariamente implica aversão ou esforço para excluí-las. Para essas autoras, o discurso misógino seria caracterizado, portanto, pelo ódio e pelo desrespeito pela mulher, sendo a violência uma forma de manifestação estabelecida (também) por meio da linguagem. No entendimento de Kurtz (2017), isso caracteriza o que ela denomina de violência simbólica, entendida, então, como um mecanismo do exercício de poder masculino, inscrito na linguagem e nas suas formas de discurso, com vistas à demonstração de uma dominação sobre as mulheres.

É importante ressaltar que as práticas sexistas, machistas e misóginas não se restringem aos homens: por vezes se evidenciam mulheres reproduzindo discursos que evocam tais práticas. Em nossas análises, intentaremos averiguar se/como essas práticas se manifestam.

## 1.2 A história da mulher no trabalho secretarial

Dado que é nosso objetivo compreender a constituição dos imaginários sociodiscursivos construídos acerca da figura da mulher (secretária) no ambiente sociocorporativo dos anos de 1960, faz-se necessário, a nosso ver, compreender como se deu o processo histórico de inserção e de atuação feminina no mercado de trabalho. A partir disso, é que será possível delinear as representações historicamente constituídas sobre a profissional.

Cabe pontuarmos, inicialmente, que a palavra secretário advém do latim, *secretarium*, *secretum*, o que significa conselho privado, secreto. O léxico está, assim, associado à ideia de segredo e o profissional é designado, pois, como aquele a quem são confiados assuntos confidenciais de outrem (SABINO E ROCHA, 2004).

É curioso observarmos que, conforme ponderam Schvinger *et al.* (1985, p. 86), o gênero evoca efeitos de sentido diferentes, de modo que, no masculino, o termo designa uma função de prestígio – secretário de Estado, secretário da Embaixada – e, no feminino, associa-se “à funcionária que, subordinada a um chefe, necessariamente administra a correspondência e o atendimento telefônico desse chefe ou da empresa para a qual trabalhe.” Dito de outra forma, a secretária é aquela que presta serviços assessorando um profissional hierarquicamente superior no contexto organizacional.

Cumpramos esclarecer que, para Sabino e Rocha (2004), a profissão secretarial tem início na Dinastia Macedônica, no Império de Alexandre Magno (356 a.C. – 323 a.C.). Conforme preconizam tais autores, o imperador contava com os secretários – homens – que o assessoravam tanto na composição de seus exércitos nas batalhas para conquistas territoriais quanto nos registros, por escrito, dos acontecimentos. Os então denominados escribas são por eles considerados como os primeiros secretários da história. Segundo Reis (2012, p. 22),

o escriba era aquele que não só recebia ordens, mas também era naturalmente encarregado da sua execução. Detinha conhecimentos sobre a história e a literatura de seu país e falava outras línguas, sendo, portanto, bastante demandado pelos Imperadores para auxílio em domínios de territórios.

O escriba, assim, apresentava múltiplas habilidades (como em escrita, matemática e contabilidade, por exemplo), sendo por definição um profissional assessor. A função de secretariar era, naquela época, bastante valorizada, atrelada à cultura e ao conhecimento (SABINO e ROCHA, 2004).

Os tempos passaram e, com o surgimento das indústrias, a figura do secretário agora era demandada para assessoramento nas diversas organizações industriais, corporativas e sociais.

Ainda na concepção de Sabino e Rocha (2004), as mulheres passaram a exercer o secretariado apenas a partir da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Tendo em vista o fato de os homens terem ido lutar na guerra e os postos de trabalho nos escritórios terem ficado descobertos, as organizações passaram a contratar as mulheres para secretariar os trabalhos. Esses autores ressaltam que, dado o perfil de zelo e organização trazido da cultura doméstica, elas se destacaram no desempenho das atividades inerentes à função, o que, associado aos baixos salários a elas pagos, estimulava as empresas a as contratarem (REIS, 2012). Foi, então, dessa forma, que, para os referidos autores, a profissão passou a ser categorizada como majoritariamente feminina e, por conseguinte, segundo Reis (2012), determinados imaginários sociodiscursivos passaram a ser atrelados a tal ocupação – posto que associados à mulher. Dentre tais imaginários, podem-se citar os de que as secretárias eram amantes de seus chefes, de que precisavam ser belas para serem contratadas e de que suas tarefas eram pouco relevantes no que concernia às atividades-fim das organizações.

Em nosso entendimento, é possível, contudo, a despeito dessa explicação para determinados imaginários sobre as secretárias, ampliarmos a compreensão sobre o cerne, sobre a origem das representações sociodiscursivas estereotipadas a elas relacionadas a partir do estudo da história da inserção e da atuação feminina no mundo do trabalho.

Não podemos perder de vista, na esteira de Perrot (2005), o silenciamento histórico no que diz respeito à participação feminina nos mais diversos acontecimentos na sociedade, como no campo do trabalho. Para essa autora, há uma dominação masculina tanto no que concerne aos atores sociais dos fatos quanto em sua elaboração pelos relatos. Logo, usualmente, apenas a presença dos homens nos mais diversos eventos histórico-sociais é abordada, ficando a descrição da atuação feminina restrita aos casos que fogem à norma, ou seja, aos casos considerados exceção.

Para exemplificar, especificamente no que tange ao secretariado, Sabino e Rocha (2004), por exemplo, relatam que, antes da Primeira Guerra Mundial, houve uma tentativa de se contratar uma mulher como secretária pelo imperador Napoleão Bonaparte. Ele teria convocado homens para compor seu exército e – excepcionalmente – uma mulher para registrar seus feitos, mas, por ciúmes da esposa, fora impedido desta contratação. Esse registro histórico talvez tenha vindo à tona pelo fato de ser considerado uma situação extraordinária. No entendimento de Perrot (2005), o fato é que a história menciona, ao se referir às mulheres, apenas aqueles casos atípicos, pois ela é sempre contada por um viés masculino, com personagens masculinos.

O que queremos dizer com isso é que, antes da conhecida entrada feminina no secretariado no período da Primeira Guerra, as mulheres já atuavam no mercado de trabalho assalariado – que incluía diversas ocupações –, contudo, tal fato é explorado mais tardiamente, quando os estudos em torno das mulheres passaram a ser realizados.

De acordo com Scott (1991), a mulher trabalhadora já desempenhava diversas funções antes do capitalismo industrial, como costureira, ama, criada doméstica, ente outras. Schvinger *et al.* (1985) esclarecem que, na Idade Média, inclusive, é registrada a atuação da mulher na transcrição de manuscritos, exercendo tarefas aproximadas às daquelas que viriam a ser as secretárias no futuro.

Considera-se que sem as mulheres a sociedade industrial não teria se desenvolvido, porém somente no século XIX sua atuação passa a ser retratada e problematizada, abrindo espaço para se debater a atividade feminina assalariada. Questões sobre a legalidade do trabalho das mulheres, sobre os tipos de tarefas adequados para elas, sobre a habilidade de conciliar lar e



trabalho, sobre reconhecimento, produtividade e feminilidade já eram comumente levantadas na época (SCOTT, 1991).

Sob um discurso de distinção biologizante, baseada na diferença entre os sexos, alegava-se uma divisão sexual “natural” do trabalho (SCOTT, 1991), segundo a qual, pelo fato de as mulheres “precisarem priorizar” as atividades domésticas em relação às produtivas, constituíam uma mão de obra barata, não especializada, adequada apenas para certos tipos de trabalho e disponível somente por períodos breves de suas vidas: a força de trabalho feminina era preponderantemente jovem e solteira, pois as mulheres deveriam deixar os empregos após se casarem e terem filhos, retomando-os somente em caso de os maridos não conseguirem sustentar as famílias.

As mulheres foram, assim, bastante demandadas na manufatura têxtil no período de industrialização do século XIX. É no final do referido século, com a expansão dos setores de comércio e de serviço, contudo, que para elas são abertas oportunidades em atividades próprias dos escritórios (SCOTT, 1991). Para o desenvolvimento dos trabalhos, eram requeridas agora habilidades diferentes das aprendidas para a realização das atividades domésticas ou das próprias da confecção. O mesmo tipo de mulheres, porém, constituía a mão-de-obra feminina: jovens e solteiras. Dentre as funções desempenhadas, Scott (1991) elenca as de datilógrafas, escriturárias e *secretárias*<sup>16</sup>. Esses tipos de serviço constituíam, para uma pequena burguesia, uma saída para suas filhas: era uma alternativa considerada “honrosa à humilhante entrada no trabalho assalariado feminino.” (PERROT, 2005, p. 245). Desse modo, os postos destinados às moças burguesas caracterizavam-se por certa valorização moral, de modo a mascarar o então considerado rebaixamento social atrelado ao exercício feminino de alguma atividade fora do ambiente doméstico. Dentre tais postos, destacamos o de secretária.

Segundo Perrot (2007), evidencia-se o exercício da profissão de secretariado pela mulher no século XIX no setor terciário, que é o setor da

---

<sup>16</sup> No entendimento de Schvinger *et al.* (1985), as filhas e esposas desempenharam, ao auxiliarem pais e maridos no comércio ou em profissões liberais, atividades similares às das mulheres que vieram a ser denominadas secretárias numa época posterior. Não corroboramos esse ponto-de-vista, contudo, pois a nosso ver trata-se de um tipo de assessoria que não caracteriza o secretariado: esta se dá, sobretudo, na escrita, mesmo porque, originalmente, designava-se como secretário aquele que redigia ordens, por escrito, de seu superior (SABINO E ROCHA, 2004). Embora o secretariado configure um tipo de assessoria, nem toda atividade de assessoramento pode ser classificada como própria do secretariado.

economia concernente à prestação de serviços<sup>17</sup>. A atividade era uma das socialmente consideradas “boas para uma mulher” (PERROT, 2007 p. 124), ao lado das de vendedora, enfermeira e professora primária.

Conforme ela explica, prevalecia certa domesticidade no exercício da função e características como boa aparência, dedicação, solicitude e simpatia, consideradas femininas, eram demandadas para o trabalho.

Para Schvinger *et al.* (1985, p. 86):

A feminização dos serviços de escritório pode ser considerada como um dos casos mais antigos de feminização profissional, a ponto de cristalizar nas atividades de escritório as imagens mais estereotipadas do trabalho feminino.

Com a admissão das mulheres para o trabalho secretarial, então, as representações socioculturais em torno da profissão passam a ser atravessadas pelas representações em torno do feminino.

Sobre esse aspecto, Perrot (2005) esclarece que a ideia de “trabalho feminino” esteve sempre relacionada à imagem que se tem do lugar socialmente ocupado pela mulher: um lugar em que se deve observar uma postura adequada, um determinado tipo de apresentação no que refere ao vestuário e uma retidão nos gestos. Ao corpo, dessa maneira, era determinada uma dada posição: as mulheres deviam permanecer sentadas, com os olhos voltados sobre as tarefas desempenhadas e sobre as máquinas operadas – no caso das secretárias, as de datilografia –, em silêncio, de modo a atender “exigências técnicas e código de disciplina.” (PERROT, 2005, p. 249). Tal disciplina era, inclusive, moral, o que levava as mulheres a serem tratadas (de forma grosseira ou paternal) como uma espécie de alunas que precisavam ser educadas.

A secretária é representada, na época, da seguinte forma:

“apegada” a seu executivo como um cipó à sua árvore [...]. Intuitiva, discreta, sempre disponível, ela sabe se adaptar às mais diversas exigências, da carta comercial ao buquê de flores ou à xícara de chá. Sua doçura realça a ativa virilidade do mestre estafado. Sua proverbial “gentileza”, antídoto da sedução, exorciza uma sexualidade fora de propósito. Nem intelectual nem coquete, ela deve ser impecável e adequada a qualquer situação, bem vestida sem excesso ou ostentação. (PERROT, 2005, p. 252).

---

<sup>17</sup> Os outros dois setores da economia são o primário, que engloba as atividades de agricultura, pesca, extração mineral, dentre outras, e o secundário, que abarca a industrialização e a construção civil.

Era essa, pois, uma profissão desenvolvida pela/na classe média, que via os atributos de educação, elegância e sedução como “naturalmente femininos”, os quais constituiriam um diferencial e um modo de ascensão social. Ainda, as atividades que lhes eram atribuídas no trabalho eram mais relacionadas à reprodução que à criação. “A feminização ponderada de certos setores permite uma melhor utilização das capacidades produtivas”, destaca Perrot (2005, p. 254).

Cumpre-nos esclarecer que, até o século XIX, eram os homens que atuavam como secretários<sup>18</sup>, os quais não ficaram muito satisfeitos com a admissão das mulheres para o cargo. Todavia, de acordo com Perrot (2005), historicamente ocorre que, quando as mulheres passam a exercer determinadas funções, os homens migram para outros setores, buscando reestabelecer seus lugares em espaços exclusivos (de maior prestígio, deixando para elas as tarefas rotineiras e mecânicas). Portanto, para a pesquisadora: a “feminização não é necessariamente uma conquista triunfante, mas a consagração de uma retirada.” (PERROT, 2005, p. 258). Essa visão vai de encontro à defendida por Bertocco e Loyola (1979, p. 21) *apud* Sabino (2014, p. 58)<sup>19</sup>: para essas autoras, a posição de secretária foi “arduamente conquistada” e resultado de ‘dramáticas vitórias do sufrágio feminino’ que fez com que os executivos aceitassem ‘a secretária como um fato cotidiano da vida.’ Em outras palavras, se, de um lado, o exercício do secretariado pelas mulheres é vislumbrado sob uma problemática de papéis sexuais, na qual a lógica patriarcal se insere, de outro, é entendido como um resultado bem-sucedido alcançado por meio das duras lutas femininas.

A nosso ver, a admissão da mulher no secretariado – assim como em outras profissões – é fruto, sim, de um êxito na construção de seu espaço socioprofissional, contudo, tal espaço fora “criado” porque era também bastante

---

<sup>18</sup> Curiosamente, desde o surgimento, a função de secretariar gozava de notoriedade no meio social. Mas, na Idade Média, a função fica um pouco apagada, dadas as próprias condições socioeconômicas da época. No século XIV, por exemplo, mais de 50% dos secretários vinham dos mosteiros (os monges atuavam mais como copistas que secretários efetivamente). Adotar os hábitos dos monges fora uma maneira encontrada para não terem que, a um só tempo, estarem nas frentes de batalha e procederem aos registros por escrito para os imperadores. (FIGUEIREDO, 1987). Na Idade Moderna, com o ressurgimento do comércio, é que a atividade secretarial reaparece em destaque, integrando-se à estrutura das mais diversas organizações (até os dias de hoje). Disponível em: <https://sinsesp.com.br/a-origem-da-profissao-de-secretaria-o/> Acesso em 25 de out. de 2018.

<sup>19</sup> BERTOCCO, N.; LOYOLA, Â. S. *Você, secretária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

conveniente para as empresas: em termos salariais, elas não recebiam os merecidos rendimentos, pois chegavam a ganhar 1/3 do que era pago aos homens pelo mesmo trabalho.

A atuação delas ficou bastante marcada pelo domínio da habilidade de datilografar. Há que se esclarecer, contudo, como apontam Schvinger *et al.* (1985), que, embora o domínio da datilografia fosse condição necessária para o desenvolvimento das atividades secretariais, não era considerado condição suficiente para o exercício da função. A profissão era – como o é – caracterizada pelas múltiplas atribuições. Além disso, a diferença entre datilógrafa e secretária:

encerra um sentido de hierarquia e decorre da assimilação geral da categoria, como um todo, primeiramente à massa de funcionárias pouco qualificadas e de baixa remuneração, mais próximas à máquina. Posteriormente as profissionais de escritório foram assimiladas a uma camada superior, caracterizada por sua relação com o chefe. (SCHVINGER *ET AL.*, 1985, p. 87).

Conforme explicam Schvinger *et al.* (1985), essa diferenciação tem origem na própria evolução do trabalho de datilógrafa, que se deu em três etapas, de acordo com a condição socioeconômica daquelas que desempenhavam o ofício. A primeira geração de datilógrafas era composta de mulheres da pequena burguesia, que detinham alguma instrução (muitas haviam desistido de esperar por vaga no ensino primário). A segunda – que à primeira vai se acrescentando – era constituída por costureiras e modistas, que buscavam uma recolocação em função de uma crise em seus ofícios (são elas as responsabilizadas pelo então desprestígio desse trabalho, inclusive). Essas tinham pouco preparo para a nova função. E, finalmente, a terceira, é a geração que vem após a Primeira Guerra Mundial: mulheres jovens, vindas de famílias humildes, com baixa escolaridade e que moravam em bairros populares. Estas últimas é que acabam assumindo a datilografia, e as primeiras passam a ser absorvidas como mão de obra secretarial. Para Schvinger *et al.* (1985), inclusive, a partir de 1935 é que a terminologia secretária passa a se tornar mais corrente. Antes as mulheres que trabalhavam nos escritórios eram chamadas, de modo geral, de estenodatilógrafas ou datilógrafas.

No entendimento de Perrot (2007), a mecanização e a feminização, no caso da profissão secretarial, estão intrinsecamente relacionadas. Um fato

curioso é que as famílias médias burguesas que não tinham um dote para casarem suas filhas as matriculavam em cursos de datilografia para capacitá-las para os empregos de secretárias. Conforme salienta Perrot (2005, p. 246), “a silhueta da datilógrafa – que se tornará ‘a pequena amável’, na década de 1930 – assume um lugar no longo cortejo dos empregos – e dos mitos – femininos”. Outro fato curioso que associa a secretária à datilografia é a própria data comemorativa da profissão. Em 30 de setembro de 1950, centenário de nascimento de Lilian Sholes – filha de Christopher Sholes, inventor da máquina de escrever –, foi organizado um concurso para eleger a melhor datilógrafa (Lilian teria sido a primeira mulher a usar o maquinário em público). Tendo em vista a presença maciça de mulheres no evento, a data foi instaurada como o Dia da Secretária (REIS, 2012), celebrado até os dias de hoje por empresas e profissionais da área. Um dos instrumentos de trabalho também apontados por Perrot (2005) como ligados às secretárias eram as máquinas de calcular.

Como regra para a contratação, podemos citar a média de idade limite requerida para as secretárias naquela época, que era de até os 25 anos, e a demissão em caso de casamento. As senhoras, viúvas de oficiais ou de funcionários, eram empregadas, mas nos serviços dos Correios. Os Correios também empregavam mulheres jovens para carimbar cartas, atividade que não demandava contato com o público. Estas últimas, as funcionárias jovens dos Correios, acabaram sendo selecionadas para efetuar transferências de ligações telefônicas, função que não apresentou objeções por parte dos homens, já que eles tiveram recolocações rentáveis.

Assim, o que ocorre é uma grande migração das mulheres dos serviços domésticos (rural e urbano) para os empregos em escritórios, levando a uma associação cada vez maior da mulher assalariada à trabalhadora do setor de serviços – e não do setor produtivo. Conforme explicita Scott (1991, p. 452), na sociedade francesa, “em 1906, as mulheres constituíam mais de 40% da força de trabalho”. Nos Estados Unidos, em 1911, “o número de trabalhadoras de escritório já se tornara significativo, a ponto de permitir que se organizassem e reivindicassem melhores salários.” (SCHVINGER *ET AL.*, 1985, p. 86). Nesse contexto, surge uma oportunidade profissional para uma nova mão de obra, que é constituída pelas mulheres da classe média.

A maciça contratação das mulheres, todavia, não significava uma chance de melhoria de suas condições de vida, pois, como o dissemos, a elas eram pagos baixíssimos salários. Havia pouca ou nenhuma expectativa de progressão salarial ou social e exigia-se uma grande disponibilidade para o trabalho: as secretárias não tinham horário fixo para saírem dos escritórios, assim, suas vidas pessoais ficavam de certo modo comprometidas (inclusive para o casamento). Admiti-las tinha como motivação, sobretudo, reduzir custos de trabalho.

Com isso, suas funções, comparadas às dos homens, tinham uma valoração diferente: inferior. Segundo ponderam Schvinger *et al.* (1985, p. 86):

O acesso ao escritório determinou a inserção da mulher na vida econômica bem como a aquisição de uma identidade social. Em contrapartida, essa mesma feminização passou a caracterizar o desprestígio dos serviços de escritório.

Desse modo, os trabalhos masculinos, em outros espaços, eram considerados os mais produtivos e, na concepção socioeconômica da época, deviam ser melhor remunerados pelo fato de que o salário do homem precisava ser suficiente para sustentar a família (o da mulher era sempre considerado complementar, de subsistência). As funções exercidas pelas mulheres também eram socialmente determinadas sob o pretexto de uma aptidão física “inata”, o que vem a caracterizar a denominada divisão sexual do trabalho. As características inerentes ao sexo eram, logo, invocadas como justificativa para o exercício de certa função.

Tarefas que requeriam dedos delicados e ágeis, paciência e perseverança eram consideradas femininas, enquanto força muscular, velocidade e habilidade significavam masculinidade [...] Ainda assim, o resultado destas descrições e das decisões de contratar mulheres para certos empregos e não para outros foi criar a categoria do “trabalho feminino.” (SCOTT, 1991, p. 460).

Tendo isso em vista, as mulheres eram consideradas adequadas para os trabalhos de escritório – que incluía o secretariar –, por várias razões: a datilografia “era comparada a tocar piano; as tarefas de escritório ajustavam-se supostamente à sua natureza submissa, à sua capacidade para tolerar tarefas repetitivas e ao seu gosto pelo pormenor.” (SCOTT, 1991, p. 462). Tais atributos eram tomados como naturais, assim como a justificativa para a mão de obra

feminina ser mais barata que a masculina, embora muitas vezes as mulheres fossem, inclusive, melhor qualificadas em termos educacionais que os homens.

Na França, no fim do século XIX, uma classe específica para as mulheres trabalhadoras foi criada nos serviços postais, chamada *dames employées* (SCOTT, 1991). Tratava-se de um cargo de escritório que não oferecia oportunidade de aumento salarial nem de progressão de carreira. A exigência era que as candidatas fossem solteiras e tivessem entre 16 e 25 anos. Assim eram descritas:

Existe hoje uma categoria de empregados que se assemelham de algum modo aos auxiliares de escritório do passado: são as *dames employées*. Têm os mesmos deveres que os empregados de escritório, mas não podem aspirar a posições de chefia. A feminização é um meio conveniente de oferecer aos empregados de escritório masculinos maiores possibilidades de promoção. O número de homens empregados é menor e o número de posições de supervisão tende a aumentar; é óbvio, por isso, que os empregados masculinos podem mais facilmente chegar à posição de chefia. (SCOTT, 1991, p. 463).

Acrescido ao fato de que os baixos salários já não atraíam mais os homens para os trabalhos rotineiros dos escritórios, o novo emprego criado vem a legitimar um modelo de trabalho feminino que já vinha sendo construído. Marcado pelos baixos proventos, pela não exigência de qualificação, por uma menor produtividade comparada aos trabalhos dos homens, por um serviço para o qual se era apta apenas em uma determinada fase da vida, é um exemplo de uma mão de obra sexualmente marginalizada, fruto de uma divisão sexual “natural” do trabalho.

Convém destacarmos o que adverte Perrot (2005, p. 258): “a noção de ‘profissão de mulher’ é uma construção social ligada à relação entre os sexos.” Tal noção é invocada para justificar e hierarquizar a relação desigual entre homens e mulheres no mercado de trabalho, sob o argumento de uma diferença estabelecida pela própria natureza.

Na concepção de Schvinger *et al.* (1985, p. 87), a sociedade patriarcal apresenta à mulher opções profissionais que corroboram os papéis de mãe e esposa, reiterando a subordinação na própria família. Com o desnível salarial em relação ao homem, evidencia-se, assim, uma desvalorização da mão de obra feminina e conseqüente desprestígio profissional. Com relação à profissão secretária, ainda: “a partir de um determinado nível que se alcance,

desaparecem as possibilidades de acesso a funções mais graduadas e melhor remuneradas, reservadas ao contingente masculino.” Logo, a oportunidade de progressão no secretariado também ficava limitada, inviabilizando que se pensasse na construção de uma carreira.

No início do século XX, com a eclosão da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), como já o dissemos anteriormente, um grande contingente feminino passa a ocupar os postos de secretariado antes ocupados (também) pelos homens nos escritórios, em função de estes terem sido convocados para batalharem nas guerras.

É assim que as mulheres, então, vão se firmando nos cargos de secretárias nas empresas. Nos anos de 1960, por exemplo, elas eram demandadas para a realização de atividades como preparação de reuniões; atendimento telefônico; agendamento de compromissos; redação, datilografia e arquivamento de correspondências. Evidencia-se, nesse contexto, uma oportunidade de inserção nos escritórios para mulheres das classes socioeconômicas mais baixas, já que era necessário suprir a grande demanda (o que não se fazia possível com a admissão apenas das mulheres “mais qualificadas”).

Avançando um pouco na história, no que diz respeito à década de 1980, é importante pontuarmos a atuação secretarial pelas mulheres de classe média, que tinham acesso a determinada cultura e aos códigos de comportamento da classe dominante. Ainda, as oportunidades advindas dos contatos de suas famílias com pessoas já inseridas no mercado corporativo oportunizavam emprego para as moças que passaram, então, a trabalhar para homens de notória posição empresarial na sociedade.

Nos anos de 1990 e seguintes, o trabalho secretarial passa a demandar competências não só de execução, como também de gerenciamento por parte das profissionais contratadas. Algumas mudanças em termos de atividades desempenhadas passam a ter lugar, em decorrência de novas demandas das empresas, adicionadas à maior capacitação da mão de obra feminina possibilitada pelo acesso ao conhecimento formal. Em vários países assiste-se a uma consolidação de cursos técnicos, tecnólogos e de graduação na área



secretarial<sup>20</sup>. Entretanto, a mulher jovem e de classe média – que é a que detém condições de se qualificar para o trabalho – ainda configura o perfil da profissional secretarial.

Com esse resgate histórico que fizemos da profissão, é possível compreendermos como as representações em torno da figura feminina no trabalho secretarial vêm-se constituindo.

Contudo, ainda assim, há que se ressaltar, não há como se chegar a uma definição precisa sobre o que vem a ser uma secretária. Isso porque, segundo esclarece Cavalcante (2010), trata-se de uma categoria profissional (como poucas) que não apresenta uma delimitação clara das atividades que lhe são inerentes. Conforme elucida a autora: “não há sequer uma só tarefa sobre a qual se ateste veementemente fazer parte da descrição de atividades desempenhadas por *todas* as secretárias.” (PRINGLE, 1989 *apud* CAVALCANTE, 2010, p. 24.) (Grifo da autora)<sup>21</sup>. Assim sendo, a imprecisão em torno da finalidade de seu trabalho faz com que o significado social dessa profissão se constitua mais no sentido de minimizar a importância do que é feito que em estabelecer afazeres e competências. Como consequência, o trabalho secretarial fica sujeito à “redefinição cultural” (PRINGLE, 1989, p. 2 *apud* CAVALCANTE, 2010, p. 24)<sup>22</sup>, o que acarreta em especulações acerca das atividades exercidas, bem como em “representações estereotipadas na mídia”. Dito de outra forma, a própria indeterminação do escopo do trabalho secretarial suscitaria os imaginários tão contraditórios e cristalizados em nossas práticas socioculturais.

E são justamente esses imaginários, especificamente na série *Mad Men*, que nos propomos a investigar.

---

<sup>20</sup> No Brasil, por exemplo, a Lei 7.377/85, complementada pela Lei 9.261/96, estabelece a denominação secretário para o profissional diplomado em nível de segundo grau e secretário executivo para o profissional com formação em curso superior (Disponível em: [http://www.fenassec.com.br/site/b\\_osecretariado\\_lei\\_regulamentacao.html](http://www.fenassec.com.br/site/b_osecretariado_lei_regulamentacao.html). Acesso em 03 de ago. de 2019.) Nos Estados Unidos, o emprego dos correlatos *secretary* e *executive secretary* – ou *administrative assistant*, nomenclatura preferencialmente adotada pelos profissionais da área desde fins dos anos de 1990 – também passa a designar os trabalhadores do ramo em função de suas diferentes capacitações acadêmicas, assim como das distintas atribuições no contexto corporativo. (Disponível em: <https://work.chron.com/difference-between-secretary-executive-secretary-6674.html>. Acesso em 03 de ago. de 2019).

<sup>21</sup> PRINGLE, R. *Secretaries Talk: Sexuality, Power and Work*. London: Verso, 1989.

<sup>22</sup> PRINGLE, R. *Secretaries Talk: Sexuality, Power and Work*. London: Verso, 1989.

### 1.3 O chefe e a secretária: relações, representações e divisão sexual do trabalho

Para abordar este tópico, partimos do entendimento de que, historicamente, as representações sociodiscursivas acerca da chefia e do secretariado são permeadas, respectivamente, pelas representações em torno dos gêneros sociais masculino e feminino.

Com base nisso, é possível dizermos que as manifestações culturais (como uma série televisiva) e simbólicas materializam/instauram as representações do masculino e do feminino, do mesmo modo que materializam/instauram representações do que seja um profissional do secretariado, por exemplo. Em nosso ponto de vista, a questão do gênero social feminino está intrinsecamente relacionada à *doxa*, ou seja, às crenças compartilhadas no que diz respeito ao secretariado, tendo em vista que as representações em torno dessa ocupação, como anteriormente o dissemos, são atravessadas pelas representações em torno do gênero feminino. A exemplo disso, podemos citar o “Dia da Secretária”, prática discursiva que reflete/refrata uma prática social. Conforme pesquisas que desenvolvemos, as publicidades nessa data evocam representações culturalmente relacionadas à figura feminina, com alusão a presentes e cores atreladas a esse gênero social – tais como flores, perfumes e joias, nas cores rosa, vermelha, dentre outras. Sobre essa questão, Pringle (1989, p. 3) *apud* Cavalcante (2010, p. 29)<sup>23</sup> afirma:

Os significados dados [aos termos] “secretária” e “mulher” são mutuamente dependentes. As qualidades da “boa mulher” são encapsuladas na “boa secretária”. Representações das secretárias, portanto, têm importância direta para todas as mulheres, independentemente se trabalham ou não na ocupação.

Nesse sentido, segundo Cavalcante (2010, p. 29), faz-se necessário compreender os atravessamentos das representações estereotipadas femininas nas construções sociodiscursivas em torno do secretariado. Para exemplificar tais representações, a autora cita as figuras da secretária como “esposa do escritório”, “amante do chefe”, “secretária sexy”, dentre outras. Especificamente

---

<sup>23</sup> PRINGLE, R. *Secretaries Talk: Sexuality, Power and Work*. London: Verso, 1989.

sobre esta última, a pesquisadora esclarece que a temática gênero e sexualidade perpassa todas as relações de poder no contexto profissional – e não apenas a relação chefe-secretária.

Assim, o gênero social comumente atrelado à secretária (feminino) e ao executivo (masculino) reforça as distinções representacionais e o exercício de poder sobre a secretária no contexto empresarial, já que a figura masculina no ambiente sociocorporativo vem associada à supremacia, e a feminina, à subserviência. Assim sendo, é como se se estabelecesse entre executivo e secretária uma forma de “superioridade genérica”, que perpetuará a forma de trabalho no sistema e as representações sexistas em torno de ambas ocupações.

Sobre as representações em torno dos gêneros, Louro (1997, p. 21) pontua:

[...] não são propriamente as características sexuais, mas é a forma como essas características são representadas ou valorizadas, aquilo que se diz ou se pensa sobre elas que vai constituir, efetivamente, o que é feminino ou masculino em uma dada sociedade e um dado momento histórico.

Em outros termos, o gênero ancora-se em construções sócio-históricas sobre as particularidades biológicas e são essas construções que fundamentarão arranjos sociais, assim como formas de representação, as quais pautarão as relações desiguais entre os sujeitos masculino e feminino – como no caso do executivo e da secretária.

Conforme explicitamos anteriormente, embora já se observasse a atuação feminina em funções que não apenas as do lar, a inserção das mulheres no mundo corporativo, especificamente, o secretarial, fica bastante marcada no século XIX. E, com o ingresso efetivo das mulheres no mercado de trabalho, novas práticas sociais se instauram, resignificando as representações em torno de várias profissões. A pesquisadora Fonseca (2016, p. 41) discorre sobre a “feminização’ de várias áreas do mundo do trabalho e sua subsequente desvalorização social e salarial”, fato que evidenciamos particularmente no secretariado: as atividades realizadas passaram a ser associadas a tarefas domésticas – como, por exemplo, servir o café –, representadas como pouco complexas e não muito produtivas – anotação de recados e atendimento

telefônico –, correlacionadas a afazeres de pequeno impacto nas atividades-fim das empresas – agendamentos e datilografia (digitação) de documentos.

Mas não só na profissão secretarial, como em várias outras do mercado corporativo, antes restritas aos homens, as mulheres gradativamente foram se inserindo.

Suas atividades, no entanto, eram quase sempre (como são ainda hoje, em boa parte) rigidamente controladas e dirigidas por homens e geralmente representadas como secundárias, “de apoio”, de assessoria ou auxílio, muitas vezes ligadas à assistência. (LOURO, 1997, p. 17.) (Grifo da autora)

Assim sendo, o exercício profissional, no que concerne à figura feminina, era/é muitas vezes marcado por uma subordinação a outrem – no caso, a um homem. No que diz respeito ao secretariado, especificamente, a representação de tal subordinação se estabelece na própria descrição da função: trata-se de uma profissão de *assessoria*, e o sujeito assessorado, via de regra, é uma figura masculina – assim como o assessor, uma figura feminina.

No que tange à forma de trabalho, vemos em Cavalcante (2010, p. 25) que a falta de uma definição clara das atividades da secretária leva a um maior controle do executivo no que se refere às tarefas a ela designadas. Como consequência negativa dessa configuração de trabalho, a autora aponta uma menor autonomia da secretária no desempenho de sua função. A pesquisadora acrescenta outra consequência: o alargamento do escopo de trabalho da secretária a leva a assumir afazeres, inclusive, desviados de suas atribuições profissionais. Como exemplo, cita a resolução de assuntos particulares para o chefe, o que reforça o estereótipo de “esposa do escritório”: este associa as atribuições da secretária às tidas como executadas pela mulher no contexto doméstico e familiar.

Por outro lado, Cavalcante (2010) adverte que a questão da falta de estabelecimento de limites ao trabalho secretarial pode incorrer em uma consequência positiva para a secretária: ampliação de oportunidades para que ela assuma outras (novas) responsabilidades e se distancie das tarefas mais rotineiras, mecânicas. Isso vai, então, lhe conferir um ganho de autonomia e uma outra imagem perante colegas e chefes. A profissional passa a ser vista como

mais capacitada, com potencial para executar atividades mais complexas ou diferenciadas (CAVALCANTE, 2010).

Um ponto levantado por Cavalcante (2010) no que concerne ao secretariado é o *status* profissional, segundo ela, diretamente relacionado ao *status* do executivo assessorado. Conforme explica, quanto maior o *status* do chefe na hierarquia organizacional, maior será o de sua secretária (diante, inclusive, de outras secretárias da mesma organização, de demais colegas e de outros executivos). Essa configuração é denominada de “*status* contingente”, conceito que evoca a mesma relação do *status* desfrutado pela esposa em função do *status* do marido. (TRUSS, GOFFEE & JONES, 1995, p. 1339 *apud* CAVALCANTE, 2010, p. 27)<sup>24</sup>. Dessa maneira, o *status* da secretária em si é baixo, “moldado pela natureza de seu papel na organização e pelo gênero”, e vai variar segundo a projeção hierárquica do seu chefe.

Ainda tratando de *status*, a pesquisadora acrescenta que ter uma secretária simboliza *status* para o chefe – ideia bastante marcada nos anos de 1960, inclusive. Assim, por exemplo, em casos de ascensão do executivo na empresa, uma das regalias de que ele pode desfrutar é contar com uma secretária.

Retomando a discussão sobre representações, convém abordarmos as representações sociodiscursivas sexistas, que passaram a ser associadas à figura feminina no ambiente laboral. Essas são, aliás, reflexo de uma divisão sexual do trabalho, a qual fixa responsabilidades e salários distintos para homens e mulheres em função de seu gênero social (NICOLI, 2016):

Divisão sexual do trabalho é um conceito que traduz a separação de atividades entre homens e mulheres, evocando as relações de poder que sustentam uma hierarquização de valores entre as tarefas atribuídas ao que se entende socialmente por uma esfera feminina e outra masculina. (NICOLI, 2016, p. 256)

Segundo esse conceito, então, há atribuições diferentes com base em uma naturalização biológica no que concerne à diferença de gênero dos sujeitos, a qual legitimaria, consoante Biroli (2018), uma relação de autoridade x subordinação. A divisão sexual do trabalho refere-se, dessa maneira, à forma

---

<sup>24</sup> TRUSS, C.; GOFFEE, R.; JONES, G. Segregated occupations and gender stereotyping: A study of secretarial work in Europe. *Human Relations*. New York: Nov 1995. V. 48, Iss 11, p.1331-1354.

como se organizam as relações socioeconômicas, sendo tal divisão, inclusive, a causa da opressão feminina no meio profissional – como consequência do exercício do poder masculino. Relaciona-se, ademais, às desigualdades na divisão das tarefas do âmbito doméstico (que se entrelaçam com a organização do trabalho assalariado), assim como às disparidades na admissão, promoção, manutenção e remuneração para homens e mulheres nas esferas pública e privada.

Na concepção de Biroli (2018), assim como a raça, a classe e a sexualidade, o gênero é regido pela lógica capitalista, de maneira que alguns indivíduos – homens, brancos e heterossexuais – deteriam posições privilegiadas em sistemas institucionalizados, comparativamente às consideradas, então, minorias. Com isso, para a autora, são garantidas determinadas oportunidades de acesso e de representação nos espaços públicos de relevância socioprofissional (e política), para aquele grupo, em detrimento dos grupos minoritários. Assim sendo, a cientista política adverte que a divisão sexual do trabalho não tem o mesmo significado para todas as mulheres: “Ela é determinante da posição desigual de mulheres e homens, mas seu efeito só poderá ser compreendido se levamos em conta que ela *produz o gênero* – no entanto, o produz de modos diferenciados, em conjunto com outras variáveis.” (BIROLI, 2018, p. 14) (Grifo da autora). Em outras palavras, a autora discute sobre as posições desiguais das mulheres, pois, conforme esclarece, as da classe dominante dispõem da força de trabalho da classe dominada – da qual fazem parte mulheres e também homens, inclusive. Seguindo essa ótica, há uma hierarquia de gênero: dentre as mulheres, por exemplo, as brancas e de classe social mais elevada seriam as que mais chances teriam de conquistar uma posição no mercado de trabalho e de nele ascender, em comparação com as negras e pobres.

No entendimento de Lopes (2016), a sociedade atribui lugares e atividades para cada gênero, de modo que, podemos dizer, com a inserção das mulheres no âmbito secretarial, a profissão passou a ser vista pelo desenvolvimento de atividades tipicamente femininas, atividades essas, evidentemente, tomadas como inferiores numa escala de valores institucionais. Na concepção de Lima (2016), no que tange à figura feminina, há uma

naturalização de uma inferioridade, a exemplo do que acontece no contexto de trabalho.

Para Cavalcante (2010, p. 36), outras características podem ser apontadas como recorrentes em profissões tidas como femininas, como no caso do secretariado:

precárias condições de trabalho, salários baixos, conteúdo de trabalho restrito, repetitivo, monótono; pouca ou nenhuma autonomia; poucas possibilidades de promoção, difícil mobilidade horizontal e vertical; e, também, algumas marcas estereotipadas de gênero, que contribuem para perpetuar essa segregação.

A autora chama a atenção para a dificuldade de mobilidade no secretariado, seja em relação a uma promoção na própria profissão – a mobilidade vertical, que possibilitaria a consolidação de uma carreira –, seja no que diz respeito a uma mudança de área, por meio da qual novas responsabilidades podem ser assumidas – mobilidade horizontal.

Outro ponto que não podemos perder de vista no que tange à profissão secretarial diz respeito às práticas sociodiscursivas discriminatórias atreladas à própria mulher no meio corporativo. Com relação a isso, ainda nos dias de hoje, evidencia-se o fato de, como destaca Serpa (2010), muitos empregadores definirem pré-requisitos para contratação que excluem as mães e as casadas da possibilidade de competir por uma vaga. Nesse sentido, uma gravidez, por exemplo, pode ser um fator que dificulta não só o acesso, como também a permanência no cargo.

Em nosso ponto de vista, tal prática das empresas alimenta, então, uma outra: a contratação das solteiras e sem filhos, o que, no caso do secretariado, corrobora a representação de uma profissão exercida por mulheres que detêm/devem deter um conjunto de atributos que concorrem para a ideia de uma disponibilidade não só profissional, como também pessoal para a empresa e para o chefe que assessora.

Para finalizar este tópico, há que se salientar a histórica menor compensação financeira e as menores oportunidades conferidas às mulheres profissionais. Especificamente no que concerne às secretárias, elas

estão em posição de alta confiança, na qual têm acesso a informação confidencial e de quem se espera o compartilhamento de certos objetivos e valores com seus chefes. No entanto, elas são

recompensadas como se estivessem em uma “posição de pouca confiança”, marcada pela falta de oportunidades de promoção. (TRUSS, GOFFEE & JONES,1995, p.1336 APUD CAVALCANTE, 2010, p. 27)<sup>25</sup>

Assim sendo, podemos dizer que a remuneração e o reconhecimento pelo trabalho acabam não sendo compatíveis com o nível ocupado no organograma empresarial nem com o grau de sigilo requerido pelo cargo. O fato é que o posto ocupado pela secretária muitas vezes é atrelado ao (alto posto) do assessorado, de modo que, trabalhando junto dele, é como se ela já tivesse consolidada uma posição de certa projeção (a dele), não tendo, então, “como crescer mais”. Sob essa justificativa, depreendemos, o mercado corporativo naturaliza a dificuldade de a secretária vislumbrar cargos onde se concentram maior poder – o masculino – e os mais altos salários.

---

<sup>25</sup> TRUSS, C.; GOFFEE, R.; JONES, G. Segregated occupations and gender stereotyping: A study of secretarial work in Europe. *Human Relations*. New York: Nov 1995. V. 48, Iss 11, p.1331-1354.



## PARTE 2 – Aspectos linguístico-retórico-discursivos

### 1.4 A Teoria Semi linguística e os sujeitos da linguagem

Dado que um dos nossos objetivos para este estudo é delinear os sujeitos em interação em cada situação comunicativa analisada, discorreremos brevemente sobre os pressupostos da Teoria Semi linguística de Patrick Charaudeau.

Segundo tais pressupostos, todo ato de linguagem é um processo psico-socio-interacional (EMEDIATO, 2017) que abarca quatro sujeitos. O Sujeito Comunicante, EUC, é o locutor, ser psicossocial que inicia o ato languageiro; o Sujeito Enunciador, o EUE, é o ser de fala, situado no espaço do dizer, colocado em cena pelo Euc; o Sujeito Destinatário, o TUD, configura-se como o “destinatário ideal” criado pelo EUC; e o Sujeito Interpretante, o TUI, por fim, é ser social que efetivamente recebe e interpreta o projeto de fala do Euc. A interação entre esses sujeitos envolvidos na encenação discursiva é assim representada:



Figura 1: Os Sujeitos da Linguagem.  
Fonte: Charaudeau (2009, p.52).

Consoante afirma Charaudeau (2009), a significação discursiva decorre da articulação entre o espaço interno, do dizer – do EUE e do TUD –, e o externo, situacional – do EUC e do TUI – e, para que haja êxito na comunicação, deve

haver uma correspondência entre a interpretação efetivada pelo TUi em função da projetada do TUd.

Ainda para Charaudeau (2004), a interação que ocorre numa dada troca linguageira é intersubjetiva, dado que os atores sociais se colocam em cena oferecendo ao outro certa imagem de si (certo *ethos*, entendemos), procurando produzir algum efeito sobre esse outro. Conforme ressalta o pesquisador, essa interação também é regulada, pois os parceiros (EUc e TUi) devem reconhecer o contrato situacional da interação que os sobredetermina.

#### **1.4.1 O contrato comunicacional e o gênero discursivo série**

O contrato comunicacional diz respeito a um acordo sobre as regras sociolinguageiras que estabelecem as condições mínimas para que se realize o ato de linguagem. É o contrato que possibilita, então, que os parceiros se reconheçam por seus traços identitários, constituindo um espaço não só de coerções, mas também de manobras, estas últimas, relacionadas às estratégias de que o Sujeito Comunicante se vale para alcançar seus propósitos comunicativos. Será, assim, o conjunto de restrições e as estratégias que irá determinar a produção/caracterização do gênero do discurso.

Para Charaudeau (2004), a noção de gênero discursivo abarca, pois, as coerções situacionais determinadas pelo contrato de comunicação, articuladas às restrições da organização da matéria discursiva e às características das formas textuais – sejam elas verbais, icônicas ou verbo-icônicas. Dessa maneira, segundo assinala o autor, o gênero é situacional. Além disso, o semiolinguista considera que a identificação genérica deve levar em conta a intencionalidade do Euc em dada situação comunicativa, as identidades dos parceiros do ato de linguagem, o propósito comunicativo de tal ato, sua estruturação temática e as circunstâncias/condições materiais da comunicação.

Partindo dessas ponderações, no caso de *Mad Men*, objeto de nossa investigação, caracterizamo-lo como o gênero discursivo série televisiva. Trata-se de um programa audiovisual produzido por uma instância compósita (produtores, diretores), que, projetando um telespectador idealizado, coloca em cena personagens em interação. Assistida por um público específico, é veiculada

pela televisão, podendo atualmente também ser acessada por computador e até mesmo pelo celular, em determinadas plataformas da *web*.

Cumpre-nos levar em conta, na esteira de Mendes (2013), o estatuto do gênero, assim como seus efeitos, uma vez que, segundo pondera a autora, na análise de textos icônicos – como a que pretendemos desenvolver com o gênero série televisiva –, tais informações direcionam a interpretação que se terá da imagem. Assim sendo, a pesquisadora apresenta como estatutos dos gêneros o factual e o ficcional. O primeiro refere-se ao predomínio de situações possíveis; o segundo, por sua vez, concerne à preponderância do *simulacro* de situações possíveis (MENDES, 2005 APUD REIS, 2012)<sup>26</sup>. Tendo isso em vista, podemos dizer que em *Mad Men* temos um gênero de estatuto ficcional: as restrições genéricas do contrato comunicacional nos apontam uma construção do verossímil.

Como efeitos, Mendes (2013) diferencia os de real, de ficção e de gênero, ressaltando que a noção de efeitos relaciona os fatos do mundo à competência de o ser humano reconhecer esses fatos. Nesse sentido, o efeito de real diz respeito ao universo vivido, experienciado. Já o efeito de ficção indica simulações de um mundo possível. O efeito de gênero, por sua vez, faz referência a processos discursivos que, característicos de determinado gênero, tornam-se signo desse gênero – é o caso de se usarem as características de um gênero em outro. No que se refere a *Mad Men*, evidenciamos como efeito o de ficção, tendo em vista o reconhecimento, pelo telespectador, de uma encenação da verossimilhança.

Charaudeau (2009) nos esclarece que a disposição da matéria linguageira dos gêneros discursivos se dá pelos Modos de Organização do Discurso (MOD): enunciativo, argumentativo, descritivo e narrativo. São os modos que possibilitam, assim, ordenar as categorias da língua tendo em vista o propósito comunicacional do sujeito comunicante. Em se tratando da série televisiva objeto de nossa investigação, julgamos pertinente tecer algumas considerações sobre o modo narrativo, sobre o qual os contratos e as estratégias discursivas em *Mad Men* são articulados.

---

<sup>26</sup> MENDES, Emília. O conceito de ficcionalidade e sua relação com a Teoria Semiollingüística. In: MACHADO, Ida Lúcia *et alii*. *Movimentos de um percurso em análise do discurso*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005, p. 133-148.

De acordo com o Charaudeau (2009), o MOD narrativo é aquele que possibilita organizar uma sucessão de ações e eventos nos quais estão implicados os seres do mundo. O autor explica que esse modo não é apenas uma descrição de fatos, mas um procedimento cujo intuito é contar algo seguindo uma dada maneira e com a finalidade de imprimir uma determinada representação do mundo (de acordo com as intenções daquele que narra).

Dessa maneira, constrói-se um encadeamento progressivo de acontecimentos, que podem ser reais ou imaginários, organizados em uma lógica narrativa. Tal lógica inclui: os actantes, que cumprem papéis determinados na narrativa; os processos, que ligam os actantes, orientando-os; e as sequências, que correlacionam os actantes e os processos segundo a finalidade comunicacional (CHARAUDEAU, 2009). Ainda segundo Charaudeau (2009), esse MOD pode conferir à narrativa uma verossimilhança, que não necessariamente é verificável na racionalidade social, remetendo a um mundo irracional, misterioso, mágico. Ainda, pode remeter a uma visão objetiva do mundo, o que passa a ilusão de ser verificável concretamente, mas, cabe ressaltar, configura-se um mecanismo em que os discursos apresentam uma verossimilhança tal que parecem ter sido retirados da realidade social.

Apresentando-se como uma composição híbrida, ou seja, de imagens – em movimento – sons e enunciados, a série televisiva é caracterizada por um número específico e sequencial de episódios, organizados em temporadas, com o objetivo maior de entretenimento do público (no que diz respeito a *Mad Men*, por meio de uma narrativa das vidas pessoais e profissionais dos personagens nos anos de 1960).

Convém esclarecer que o gênero discursivo série televisiva agrega, por um lado, a mídia televisiva e, por outro, a internet, configurando-se, na pós-modernidade, como um produto que veio aquecer o mercado audiovisual e marcar uma mudança de paradigma no modo de consumir TV. Segundo pontua Sanderson (2015), a série estaria no entremeio da novela e do filme e, à diferença deste, cuja narrativa se desenvolve normalmente entre 90 e 120 minutos, possibilita ao telespectador acompanhar um enredo que pode se estender por anos – como a própria *Mad Men*, que ficou no ar por 7 anos. Ainda para esse autor, nos últimos tempos, as séries têm ganhado notoriedade:

Enquanto os filmes são um produto que é desfrutado como parte da vida social, as séries se tornaram a própria vida social – uma versão moderna de entretenimento familiar. E o quanto mais perto chegarmos de um personagem, mais humano – e capaz de transcender barreiras culturais – eles se tornam. (SANDERSON, 2015).<sup>27</sup>

Entretanto, há que se esclarecer que as narrativas seriadas não são um produto da televisão nem da internet: datam antes mesmo das formas epistolares de literatura, passando pelas narrativas míticas e, posteriormente, pelos folhetins do século XX. Mantidas na época do radiodrama e da radionovela, as versões audiovisuais de serialização têm origem no cinema e atualmente são disponibilizadas não só por canais televisivos, como também por *sites* e provedores de filmes e séries (ALMEIDA LIMA *ET AL.* 2015).

Machado (2000) elucida que, nos moldes contemporâneos, as séries são pensadas para serem exibidas prioritariamente pela televisão e, portanto, apresentam determinadas peculiaridades em sua concepção, circulação e recepção. Para o autor, notadamente no que tange à recepção, uma dessas especificidades diz respeito ao fato de o público ser cada vez mais heterogêneo e fragmentado, o que decorre do que ele denomina de “efeito *zapping*” (MACHADO, 2000, p. 29): aquela mudança veloz e repetida de um canal para o outro com o controle remoto. Com isso, busca-se criar para o telespectador certo suspense de um bloco<sup>28</sup> para o seguinte, assim como de um episódio para o próximo, de modo a mantê-lo interessado na história exibida. Em *Mad Men*, por exemplo, a ligação entre blocos e episódios é feita de forma a gerar uma expectativa no público pelo desenrolar da narrativa: os acontecimentos se dão não de modo completo e autônomo, mas de forma sucessiva e interconectada – são criados os chamados “ganchos de tensão” (MACHADO, 2000, p. 88)<sup>29</sup>.

Convém ponderarmos que, para além da exibição das séries pelas TV’s aberta (de acesso gratuito) e fechada (de adesão por assinatura), pode-se contar

---

<sup>27</sup> SANDERSON, Sertan. Como as séries estão mudando a TV e o cinema. Carta Capital. 2015. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/como-as-series-estao-mudando-a-tv-e-o-cinema-1181>. Acesso em 23 de maio de 2019.

<sup>28</sup> Os blocos de um programa televisivo são separados pelos intervalos comerciais ou pelas divulgações de outros programas (MACHADO, 2000).

<sup>29</sup> Algumas séries são produzidas, por exemplo, com episódios com início, meio e fim, repetindo-se, nos posteriores, apenas os personagens principais e uma determinada situação narrativa. Já outras preservam nos episódios apenas a temática da história (os personagens e diretores algumas vezes são, inclusive, diferentes) (MACHADO, 2000).

hoje em dia com as plataformas de transmissão contínua: Telecine Play, HBO Go, Netflix<sup>30</sup>, dentre outras. Trata-se de plataformas virtuais que, conectadas à internet, exibem filmes e séries pela televisão, pelo computador e/ou pelo telefone celular via *streaming*. Essa nomenclatura designa uma tecnologia que possibilita uma distribuição dos dados à medida que chegam ao usuário, evitando-se, assim, descarregar/armazenar o conteúdo para sua reprodução, ou seja, fazer o *download* das informações (SILVA JÚNIOR; SANTOS, 2015) – o que pode configurar uma cópia ilegal de um produto. Nesse tipo de plataforma, a exibição da série é ininterrupta, ou seja, não há *breaks* para comerciais ou chamadas para programas. As pausas na programação são dadas, assim, apenas pela divisão do conteúdo em episódios, e o telespectador pode assistir a quantos episódios quiser por sua vez, sendo-lhe facultado, inclusive, ver todas as temporadas disponíveis em um curto período de tempo, ação popularmente conhecida como “maratonar”. Algumas dessas plataformas, além do mais, veiculam produções próprias, as quais têm atraído atores e diretores bastante conhecidos do cinema para seu rol de integrantes.

Na concepção de Barreto Silva (2014, p. 251), vivemos o que ele denomina de uma “cultura das séries”, marcada por uma dinâmica específica de produção, difusão e consumo desses produtos. No entendimento desse autor, há três fatores que concorrem para esse grande alcance das séries nos últimos tempos: formas narrativas, relacionadas tanto ao desenvolvimento de novos modelos quanto ao redesenho dos clássicos; contexto tecnológico, associado a uma circulação das séries em caráter global, propiciada pela internet; e modos de consumo, correlacionados a um agrupamento de fãs e à criação de espaços de notícias (oficiais ou não) em torno das séries. Jost (2012), por sua vez, explica que os fatores repetição e serialidade também podem ser apontados como argumentos para o recorrente interesse do público pelas séries, pois remetem a uma nostalgia da infância, quando se ouvia dos pais repetidas vezes a história preferida. Nessa mesma linha, Carlos (2006) atribui às séries um lugar privilegiado no gosto dos telespectadores, apresentando como explicações para tanto a aproximação com a literatura e a complexidade das temáticas/narrativas.

---

<sup>30</sup> No Brasil, a Netflix é a plataforma predominantemente acessada.

Especificamente no que se refere às séries americanas, Jost (2012) enumera algumas justificativas que explicam o sucesso que obtiveram na atualidade. O autor aponta, inicialmente, que, por abordarem temáticas contemporâneas, as séries geram em seu público uma sensação de familiaridade, ou seja, de identificação ficcional com as questões cotidianas. Além disso, alega que a figura de heróis estabelece uma relação de proximidade e de identidade com o universo do telespectador, levando a certo reconhecimento de si nos personagens e nas suas relações (ele defende que há uma tendência hoje em dia de se retratarem mais os heróis parecidos com o telespectador do que de se exibirem os considerados “superiores” em relação aos outros seres humanos). Uma última justificativa que o autor assinala diz respeito ao realismo que marca o produto série televisiva, realismo esse que, segundo esclarece, diz respeito não a uma cópia idêntica do mundo, mas a uma impressão de reconhecimento, na qual o público se identifica com uma forma de narração. Nesse sentido, as séries conduzem o telespectador por uma outra verdade para além da fornecida pelo que Jost (2012, p. 46) chama de “cultura oficial”.

É importante ressaltar que, segundo defende, as séries são produtos televisivos que proporcionam ao telespectador um ganho simbólico, relacionado às aspirações dos sujeitos em torno da busca de aprendizado sobre os momentos difíceis da vida. Dessa maneira, caracterizam-se, conforme argumenta, como um sintoma de uma ideologia contemporânea, em que o discurso realista deve apresentar como traço a transparência, a qual visa “causar a sensação de que o relato é uma janela que se abre para a realidade” (JOST, 2012, p. 43). Nesse viés, o que se observa é uma tentativa de elas serem apresentadas como um “espelho da sociedade” (CARLOS, 2006, p. 43), por meio, aliás, de um apagamento de seus autores, visando dar a impressão de acesso direto a um saber.

Dessa forma, para Narciso (2018), o gênero série televisiva pode, inclusive, vir a substituir a telenovela, bastante estimada pelo público brasileiro. É possível reconhecermos que as séries se popularizaram bastante, entretanto, a nosso ver, elas (ainda) não caracterizam um gênero tão popular como as telenovelas em nosso país, pois muitas séries são consumidas em maior parte por um público específico, fazendo-se necessário, para acesso a várias delas,

contrato com TV's de assinatura pagas, compras/locação de boxes ou conexão à internet/ao serviço de *streaming* – também pago.

### 1.5 *Doxa*, estereótipos e imaginários sociodiscursivos

De acordo com Amarante Mendes (2016), a gênese do conceito de *doxa* deriva da discussão dos sofistas sobre a verdade. Para os mais antigos, anteriores aos sofistas, o que importava era a *aletheia*, palavra sagrada, portadora da verdade, só acessível ao poeta sagrado. A *aletheia* revelava as verdades apreendidas no mundo dos deuses, só percebidas quando o poeta esquecia as situações imediatas da vida humana.

Em oposição a essa verdade sagrada, os sofistas desenvolveram o conceito de “opinião”, “crença”. Isto é, a palavra deixou de ser sagrada. Desvincularam-na dos deuses e da *aletheia*, atribuíram-lhe estatuto humano, transformando-a num instrumento de persuasão, para defender interesses em conflito. *Aletheia* foi banida e a palavra passou a persuadir, levando os interlocutores a aceitar pontos de vista que traduzem os interesses em jogo, sem fixação na busca pela verdade. A argumentação deixa de ser a revelação de uma verdade divina e passa a ser a antítese dessa revelação.

Embora os sofistas tenham sido os primeiros a questionar a *aletheia*, também Platão a superou, mas não a substituiu pelo conceito de crença, opinião, como o fizeram os sofistas. Em seu diálogo *Górgias*, ele introduziu a oposição entre o conceito de crença, opinião (a que chamou de *doxa*) e o conceito de saber, conhecimento, *episteme*. Sua principal crítica à retórica sofística era o fato de ela se preocupar unicamente com a crença (*doxa*) – que, segundo ele, pode ser verdadeira ou falsa – e nunca com o conhecimento (*episteme*) – que é sempre verdadeiro – já que, para ele, não existiria o falso conhecimento.

Em oposição a essa postura platônica, Aristóteles, em sua obra *Retórica*, incorporou o conceito de *doxa*, valorizando as crenças, as opiniões comuns, ao que é tido como plausível ou razoável por um determinado grupo social: a verossimilhança, não a verdade absoluta. A *doxa* pode ser considerada a cláusula pétrea da retórica aristotélica. Paralelamente ao conceito de *doxa*, Aristóteles utilizou também o termo *endoxa*, referindo-se a crenças sustentadas por oradores mais sábios e testadas nos debates da pólis.



Segundo Amossy (2002), grande estudiosa moderna da *doxa*, foi esse conceito de *doxa*, entendido como conhecimento comum, opiniões partilhadas, que chegou aos tempos atuais, sendo hoje adotado por diversos teóricos que se ocupam da comunicação e da interação social. O nome *doxa*, no entanto, nem sempre é utilizado. Foi rebatizado de “opinião pública”, “verissimilitude”, “conhecimento do senso comum”, “lugar comum”, “*idée reçue*”, “opiniões partilhadas”, “estereótipo”, “clichê” etc.

Para essa autora, um discurso é considerado verossimilhante quando está de acordo com a opinião comum declarada provável ou verdadeira, e não com a realidade. Partindo de uma abordagem retórica, Amossy (2002) entende que os valores e crenças compartilhados, ou seja, a *doxa*, funcionam não apenas para tornar possível a comunicação, mas também para a eficácia verbal. Conforme afirma, a *doxa* é condição de intersubjetividade, elemento de qualquer interação verbal, pois esta só ocorre se há um compartilhamento de crenças entre orador e auditório.

Aliando estudos da pragmática e da Análise do Discurso com a retórica, Amossy (2002) focaliza a linguagem em uso em seu contexto social, abarcando o quadro formal da enunciação e a natureza social/institucional dos participantes em interação. No ponto de vista dessa autora, a *doxa* é tomada não como algo estático, como um engessamento para a interação, mas como um dos componentes de uma dinâmica que não poderia se desenvolver sem consensos e pontos de acordo preexistentes.

Essa pesquisadora esclarece que o conceito de estereotipagem diz respeito às representações partilhadas em uma dada comunidade, ou melhor, são as representações culturais de uma *doxa*. São modelos que estão completamente incorporados em uma cultura, mesmo que sejam questionáveis. A estereotipagem é na verdade uma representação da realidade; é uma forma cristalizada de se concebê-la (AMOSSY, 2008). Tal representação se faz através de um pré-construído por uma comunidade com relação ao indivíduo. Assim sendo, na Análise do Discurso, conforme Amossy ([1997, p.21] *apud* CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 215)<sup>31</sup>, constrói-se uma leitura a partir do estereótipo, “como uma representação coletiva cristalizada”, uma vez

---

<sup>31</sup> AMOSSY, Ruth. La force des évidences partagées, in Stéréotype et alentours, ELA, *Revue de didactologie des langues-cultures*, 107, 1997, p. 265-277.

que ele emerge somente no momento em que o alocutário recupera, no discurso, elementos espalhados e frequentemente lacunares, para reconstruí-los em função de um modo cultural preexistente.

Para os objetivos do trabalho por nós projetado, utilizaremos, com Charaudeau (2007), o conceito de “imaginários sociodiscursivos” e não o de estereótipo, como Amossy (2008). Charaudeau define “imaginários sociodiscursivos” como um “universo de significação que funda a identidade de um grupo” (CHARAUDEAU, 2008, p. 202-204). Esses imaginários são fontes de identificação e de estratégias de persuasão; são “imaginários de verdade”, materializados discursivamente em textos, provérbios e máximas que devem ser compreendidos por um maior número possível de interlocutores.

É importante ressaltar que, embora os conceitos de estereótipo e de imaginários sociodiscursivos sejam muito próximos, há uma diferença entre eles. O conceito de estereótipo se mostra mais cristalizado, enquanto que o de imaginários sociodiscursivos, não. Segundo Charaudeau (2007, p.53):

Deve-se entender, a nossa proposta é livrar-se de um conceito, o estereótipo, o que é demasiado restritiva, porque não é detectável através da fixação de seu caráter de uma verdade que não é comprovada ou que é falsa. O imaginário não é nem verdadeiro nem falso. É uma proposta de uma visão de mundo que se baseia na construção de sistemas de pensamento, o que pode excluir ou sobrepor-se uns aos outros. (Tradução nossa)<sup>32</sup>

Ao propor um conceito menos cristalizado, menos restritivo, conforme dito acima, o teórico nos dá a liberdade de não precisar classificar o imaginário sociodiscursivo como cristalizado ou efêmero. Mendes, em seu artigo *Algumas configurações dos imaginários e dos éthé de “ladrão” na cultura brasileira*, endossa tal raciocínio de Charaudeau:

A vantagem em se adotar a terminologia “imaginários sociodiscursivos”, segundo o autor, residiria no fato de não ser necessário classificar o que é cristalizado e o que é efêmero, mas tratar

---

<sup>32</sup> On l'aura compris, notre proposition consiste à se débarrasser d'une notion, le stéréotype, qui est par trop restrictive puisqu'elle n'est repérable que par son caractère de fixation d'une vérité qui ne serait pas avérée, voire qui serait fausse. L'imaginaire n'est ni vrai ni faux. Il est une proposition de vision du monde qui s'appuie sur des savoir qui construisent des systèmes de pensée, lesquels peuvent s'exclure ou se superposer les uns les autres.

o movimento contínuo entre esses dois processos das representações. (MENDES, 2012, p.21)

Dadas essas considerações, tendo em vista o que delineamos para a investigação proposta, entendemos, pois, ser mais vantajosa a compreensão de *doxa* como imaginários sociodiscursivos, uma vez que nos propomos a observar, no nosso *corpus*, justamente o movimento das representações sociais. Ademais, como nos esclarece Lima (2016), o conceito de imaginários de certo modo revisita e atualiza o de *doxa*, logo, nossa opção pelo primeiro.

Os imaginários sociodiscursivos configuram-se, assim, como:

um modo de apreensão do mundo que nasce na mecânica das representações sociais, que, como o dissemos, constrói a significação dos objetos do mundo, os fenômenos que aí se produzem, os seres humanos e seus comportamentos, transformando a realidade em real significante. (Tradução nossa)<sup>33</sup> (CHARAUDEAU, 2007, p. 53)

Nesse sentido, os imaginários materializam formas de significação da realidade social e, conforme Procópio (2012), relacionam-se a representações de caráter sociolinguageiro circulantes na sociedade, configurando as explicações, as conceituações, as informações, as opiniões e os valores de dada coletividade.

De acordo com Charaudeau (2007), os imaginários são alicerçados em dois tipos de saberes, concernentes à forma de se conceber a relação homem/mundo: os saberes de crença e os saberes de conhecimento.

Os saberes de crença dizem respeito a modos de explicação dos fatos do mundo a partir de avaliações, apreciações e julgamentos. Aqui o homem se impõe ao mundo, imputando-lhe “valores que afirmam o posicionamento hegemônico do sujeito” (MORAIS, 2014, p. 31). Isso quer dizer que as ponderações subjetivas engendram o que é tido como um saber para/por dado grupo social. Segundo nos esclarece Procópio (2012), uma vez que são subjetivos, os saberes de crença não podem ser verificados, por isso, aqueles que deles se valem o fazem por adesão ou por apropriação.

Os saberes de crença são divididos em saberes de revelação e saberes de opinião (CHARAUDEAU, 2007). Os primeiros referem-se a verdades exteriores aos sujeitos, as quais, entretanto, não podem ser comprovadas. Como

---

<sup>33</sup> un mode d’appréhension du monde qui naît dans la mécanique des représentations sociales, laquelle, on l’a dit, construit de la signification sur les objets du monde, les phénomènes qui s’y produisent, les êtres humains et leurs comportements, transformant la réalité en réel signifiant.

exemplificações, temos as ideologias e as doutrinas. Os segundos, por sua vez, “partem do julgamento e opinião de um determinado sujeito” (PROCÓPIO, 2012, p. 240), que se vale dos saberes circundantes no espaço social para estabelecer seu julgamento.

Já os saberes de opinião, conforme Charaudeau (2007), se subdividem em opinião comum, opinião relativa e opinião coletiva. Conforme explica o autor, na opinião comum tem-se uma apreciação de valor geral, a qual é compartilhada socialmente. Como exemplos dos saberes de opinião comum o pesquisador cita os provérbios e os enunciados de caráter generalizado. Na opinião relativa, segundo elucida, há um posicionamento favorável ou contrário de um sujeito em relação a outro sujeito, a um grupo ou a uma situação. Na opinião coletiva, por fim, tem-se um julgamento de um grupo a respeito de outro grupo, de modo a atribuir um juízo de valor em relação a este último.

Os saberes de conhecimento caracterizam-se, segundo Morais (2014, p. 30), por uma “dessubjetivação dos atos languageiros”, uma vez que estão relacionados ao estabelecimento de verdades sobre o mundo por meio de explicações tidas como objetivas no que tange aos fenômenos experienciados. Nesse caso, como preconiza Charaudeau (2007), é o mundo que se impõe ao homem. Como saberes de conhecimento o autor aponta o saber de experiência e o saber científico. Este faz referência a uma explicação que pode ser comprovada por meio de determinados procedimentos, como no caso das teorias; já aquele é construído a partir de uma experiência socialmente compartilhada e, logo, é ancorado no conhecimento de mundo.

Por meio, então, dos saberes de crença e de conhecimento é que os imaginários são constituídos, visando estabelecer valores, fundamentar ações e testemunhar visões de mundo dos sujeitos ou dos grupo sociais. São esses saberes que legitimarão os argumentos fundadores dos imaginários, que se manifestam nos discursos socialmente veiculados, sejam eles verbais, icônicos ou verbo-icônicos: os imaginários podem ser percebidos tanto nas manifestações languageiras como nos produtos imagéticos de uma coletividade (MENDES, 2010 APUD REIS, 2012)<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> MENDES, Emília. *Seminário de Tópicos Variáveis em Análise do Discurso: Ethos, imagem icônica e discurso*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2010. Notas de aula.

Dado que os imaginários sociodiscursivos fundamentam as construções sociais associadas à conformação do *ethos*, discorreremos agora sobre esse conceito.

## 1.6 Ethos

Assim como o conceito de *doxa*, o conceito de *ethos*, embora não com essa nomenclatura, também já era utilizado antes dos sofistas, nas obras de Homero e Hesíodo, cujos poemas constituíram a base da formação do caráter do povo grego. Conforme esclarece Amarante Mendes (2016), esse recurso foi empregado, inclusive, na tragédia e na comédia, pois esses espetáculos teatrais também visavam à educação da população, contribuindo, assim, para a formação ética da Grécia. Mas foram os sofistas que codificaram pela primeira vez o conceito de *ethos*.

De acordo com Tindale (2004) *apud* Amarante Mendes (2016)<sup>35</sup>, os sofistas, embora ainda não empregassem o termo *ethos*, valiam-se desse conceito para defender suas causas nos tribunais e em praça pública. Usavam esse conceito de dois modos: o apelo ao caráter do orador e os argumentos etóticos.

O apelo ao caráter do orador, geralmente no exórdio, era considerado uma pré-condição para que o auditório nele confiasse. Por isso, era ensinado aos aprendizes que seus discursos, a partir do exórdio, deveriam, além de adiantar o assunto a ser tratado, garantir boa receptividade do auditório e angariar sua confiança. Havia também o uso do *ethos* como prova, os argumentos etóticos. Por exemplo, quando, na falta de evidências suficientes, convocavam-se testemunhas, para depor a favor(de) ou contra o caráter do réu, ou quando o orador, nos encômios e invectivas, apresentava as virtudes ou os vícios de alguém, para elogiá-lo ou para depreciar sua imagem. Trata-se, nesses casos, do estabelecimento do *ethos de outrem*.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> TINDALE, C. *Rhetorical argumentation*. Principles of theory and practice. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2004.

<sup>36</sup> Mais à frente, discorreremos sobre o conceito de *ethos de outrem*.

### 1.6.1 O *ethos* para Platão

Para Platão, um retórico verdadeiro tem não só de ser ético, mas também de compreender o que é a moralidade. De acordo com o filósofo, não se pode separar a essência da aparência e, portanto, o orador não pode parecer ético se ele não o for; assim, para se persuadir uma audiência a praticar um ato honesto e justo, deve-se também ser honesto e justo. Portanto, o *ethos* para Platão revela o caráter moral do orador, e este, embora se reflita no discurso, preexiste àquele (AMARANTE MENDES, 2016).

Depois de Platão, foram vários os retóricos gregos que se valeram do conceito de *ethos* e sobre ele se posicionaram. Aqui nos restringiremos a algumas considerações sobre o *ethos* para Aristóteles, pois, apesar de a gênese de tal conceito ser até mesmo anterior aos sofistas, foi principalmente através de sua *Retórica* que esse conceito se difundiu e chegou até nossos dias.

### 1.6.2 O *ethos* para Aristóteles

Para se entender a postura aristotélica em relação ao *ethos*, é necessário lembrar que esse filósofo distinguia dois tipos de provas para a persuasão: as provas retóricas e as provas não retóricas:

Das provas de persuasão, umas são próprias da arte retórica e outras não. Chamo provas inartísticas as que não são produzidas por nós, antes já existem (...); e provas artísticas, todas as que podem ser preparadas pelo método e por nós próprios. De sorte que é preciso utilizar as primeiras, mas inventar as segundas (ARISTÓTELES, 2000, p. 1).

No que diz respeito às provas retóricas, Aristóteles, em sua obra *Retórica*, elenca três tipos: os apelos ao *logos*, ao *pathos* e ao *ethos*. O *logos* está relacionado à razão, o *pathos* atinge o auditório por meio da emoção e o *ethos* se refere à imagem que o sujeito apresenta de si (ou de outrem) no discurso. O *pathos* e o *ethos* demonstram o caráter psicológico que as circunstâncias exigem para o discurso. O *ethos* se volta para o orador, ou para quem ele representa, e o *pathos*, para o auditório.

Assim define Aristóteles o *ethos* em *Retórica*:

Persuade-se pelo carácter quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé. Pois acreditamos mais e bem mais depressa em pessoas honestas, em todas as coisas em geral, mas sobretudo nas de que não há conhecimento exacto e que deixam margem para dúvida (ARISTÓTELES, 2000, p. 1).

Não estava em questão em sua teoria retórica a autoridade prévia do orador, nem sua reputação, mas a sua capacidade de inspirar confiança nos ouvintes por meio do discurso. Nesse sentido, afirma Aristóteles: “É, porém, necessário que esta confiança seja resultado do discurso e não de uma opinião prévia sobre o carácter do orador” (ARISTÓTELES, 2000, p. 1.).

No que tange às provas não retóricas, Aristóteles se alinha a Platão e considera também o *ethos* que revela o carácter moral do orador, e esse, como já vimos, embora se reflita no discurso, preexiste a ele.

Portanto, para Aristóteles, os retores podem criar um *ethos* adequado para uma ocasião especial — é o *ethos* retórico, inventado, do discurso. No entanto, caso os oradores tenham o privilégio de desfrutar de uma boa reputação na comunidade, eles podem usá-la como uma prova etótica — o *ethos* situado, uma prova não retórica que o orador pode trazer para a situação retórica. Trata-se de elemento incluído no discurso, mas não inventado para o discurso.

Cumprindo ainda esclarecer que Aristóteles, em *Retórica*, reconhece não só o *ethos* do orador, mas também o *ethos* de outrem, embora não o inclua em suas definições. Entretanto, quando arrola, entre os *genera causarum* (gêneros retóricos), o gênero epidíctico, fica evidente que ele considera o “outrem”, já que nesse gênero de discurso, embora participe o *ethos* do orador, o objetivo imediato é mostrar os *ethé*, virtuosos ou viciosos, de outrem – das pessoas elogiadas (encômio) ou censuradas (invectiva).

Perelman e Olbrechts-Tyteca (1998) trazem importante contribuição para o entendimento sobre o *ethos* no discurso de gênero epidíctico. O gênero epidíctico tem como objetivo imediato apresentar, através do *ethos* de um orador, os bons ou maus *ethé* de personalidades.

Entretanto, na leitura desses autores, o gênero epidíctico não se restringe a isso: a finalidade última e principal desse gênero é “[...] reforçar uma comunhão em torno de certos valores que procuramos fazer prevalecer e que deverão orientar a ação no futuro.” (PERELMAN E OLBRECHTS-TYTECA, 1998, p. 33).

Ainda, segundo os filósofos, “[...] na epidíctica a comunhão em torno dos valores é uma finalidade que se persegue, independentemente das circunstâncias precisas em que tal comunhão será posta à prova.” (PERELMAN e OLBRECHTS-TYTECA, 1998, p. 69).

No entanto, muitos dos analistas do discurso contemporâneos desconsideram o *ethos* de outrem, restringindo-se ao *ethos* do orador, às “imagens de si no discurso”. Na concepção de Amossy (2008), por exemplo, intencionalmente ou não, o locutor instaura uma apresentação de si, tendo em vista os valores e crenças que ele crê interiorizados por seu público.

No entendimento de Galinari (2012, p.66), entretanto, o *ethos* pode ser mobilizado pelo Analista do Discurso de forma mais abrangente, de modo que se referiria

não apenas às imagens de si das instâncias de produção dos discursos abordados, mas também às imagens de seres/coisas ou instituições tematizados por esses mesmos discursos. O *ethos*, assim, não se resumiria, no plano teórico, ao conhecido jargão “imagens de si”, mas se estenderia também ao que poderíamos chamar de “imagens de outrem”. (GALINARI, 2012, p. 66)

Continuando, ilustra com um exemplo, um caso em que o *ethos* de outrem é evidente:

[...] é o que acontece no *Elogio de Helena*, do lendário sofista Górgias, e, em geral, em discursos de caráter epidíctico, que têm por objetivo o elogio ou a censura (ressalte-se: *de outrem*). O exemplo do *Elogio* gorgiano é claro: poderíamos falar, a partir dessa obra, de uma “bifurcação *ethica*”: de um lado, ali está o *ethos* de Górgias enquanto a instância produtora do discurso (uma “imagem de si”), e, de outro, o *ethos* de Helena, que não passa de uma figura tematizada pela obra, ou melhor, um elemento terceiro (uma “imagem de outrem”). (GALINARI, 2012, p. 66)

Considerando que nesta tese investigamos um discurso, a série *Mad Men*, em que às vezes se censura e às vezes se elogia a figura da secretária, ao modo do discurso de gênero epidíctico, entendemos ser indispensável incorporar a análise dos *ethé* de terceiros (ou de outrem). Dessa maneira, partimos da compreensão de uma operacionalização do conceito de *ethos* também para a compreensão das imagens construídas dos demais envolvidos no ato linguageiro – como, por exemplo, das personagens, ou, apropriando-nos de Galinari (2012), do ser tematizado secretária.



Consideramos, ainda, na abordagem do conceito, as imagens preliminares do sujeito comunicante, isto é, as imagens que precedem a enunciação, o que Amossy (2008) denomina de *ethos* prévio. Remetendo a Maingueneau (2005)<sup>37</sup>, Abreu-Aoki (2016) nos esclarece que *ethos* prévio concerne às imagens do sujeito e às suas representações no espaço social, acionadas antes mesmo da interação linguageira. Conforme elucida Melo (2013, p. 201), ao proceder ao ato linguageiro, então, o sujeito comunicante, para influenciar seu destinatário, vai retomar uma imagem prévia que circula no espaço social ao qual pertence, “seja para reforçá-la, seja para reconstruí-la”.

Embora, para Amossy (2008), a observância das escolhas linguísticas do locutor direcione para a construção do *ethos*, cumpre-nos acrescentar que a projeção dos *ethé* leva em conta um comportamento global, o qual considera, além do elemento discursivo, a caracterização corpórea e a conduta do ser que enuncia, as quais estão relacionadas a normas socialmente especificadas. (MAINGUENEAU, 2008).

Defendemos, assim, que os elementos denominados não-verbais (KERBRAT-ORECCHIONI, 1996), como a vestimenta, por exemplo, também apontam para a instituição de determinados *ethé*; por isso, nossa proposta é trabalhar com uma análise verbo-visual, conforme explicitaremos no capítulo 2 – Percurso Metodológico.

Tendo em vista que, como o dissemos, a seleção lexical daquele que enuncia alicerça o delineamento dos *ethé*, trataremos, a seguir, do processo de designação discursiva, posto que, ao designar, o sujeito instaura determinada(s) imagem(ens), do mesmo modo que assume uma tomada de posição face ao seu objeto de discurso (DAHLET, 2017a).

### **1.7. Designação discursiva**

De acordo com Dahlet (2017a), a designação é definida como um processo de identificação relacionado à nomeação discursiva.

---

<sup>37</sup> MAINGUENEAU, D. *Ethos*, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, R. (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.

A designação é, assim, uma prática enunciativa de referenciação que articula operações sociolinguísticas e semânticas. Segundo esclarece esse pesquisador, ao designar um ser ou um evento por dada terminologia em vez de outras disponíveis para representação, o sujeito não só categoriza dentro de um grupo, como também constrói um posicionamento seu frente ao objeto de discurso, do mesmo modo que instaura determinada(s) imagem(ens) – podemos dizer, *ethé* – de enunciador. O processo de designação, desse modo, mobiliza saberes partilhados, estando relacionado a uma potencial construção, pela linguagem, do mundo e de si.

Na concepção de Guadanini (2013), o conceito diz respeito a uma forma subjetiva e intencional de nomear, posto que traz o ponto de vista do designador. Articula, assim, referente, discurso e língua, caracterizando-se como objeto de troca comunicativa e fonte de posicionamentos. Como pontua a autora, uma vez que está relacionada a ponto(s) de vista, a designação ancora-se em valores circulantes em dado espaço social. Ademais, conforme assinala, o conceito transcende a identificação e a descrição, pois, ao designar, está-se tecendo um comentário sobre um acontecimento, revelando uma opinião, uma tomada de posição.

A designação, nesse sentido, remete à “instabilidade de uma dinâmica de construção do sentido em discurso que concerne potencialmente ao conjunto dos signos linguísticos” (DAHLET, 2017b, p. 1). Dito de outra forma, diz respeito a um processo complexo de uma construção em potencial dos discursos que abarcam os signos linguísticos. Há na designação uma espécie de qualificação, que não é própria daquele objeto, e ela ocorre em lugar de outras designações possíveis (DAHLET, 2017b).

Para Emediato (2017), a designação tem, sobretudo, uma característica predicativa e, de acordo com Dahlet (2017b), o jogo das designações participa de maneira determinante na construção do *ethos*, sendo mobilizadas por diversas categorias, dentre as quais podemos citar: as formas nominais, a prefixação, a sufixação, a determinação por flexões significativas (gênero e número, artigos e pronomes), as expressões adjetivas e adverbiais, a passivação, a genericidade/especificidade ou preposições impessoais, a singularização/ agrupamento e a inclusão/exclusão.

## 1.8 Moda, aparência, vestimenta e comportamento

Conforme anteriormente ponderamos, a projeção dos *ethé* do enunciador para persuadir o(s) interlocutor(es) abrange, no caso de objetos de estudo como o que propomos investigar, não só a dimensão linguística dos enunciados. Segundo assinala Maingueneau (2008, p. 72), a instituição das imagens do ser que enuncia se dá inclusive pelo “conjunto de determinações físicas e psíquicas atribuídas pelas representações coletivas à personagem do orador”. Isso quer dizer que os *ethé* são construídos também a partir de índices semiológicos concernentes a aspectos corpóreos e psicológicos do sujeito, denominados pelo autor de corporalidade.

Consoante define Maingueneau (2008, p. 72), a corporalidade está “associada a uma compleição corporal, mas também a uma forma de vestir-se e de mover-se no espaço social”. Operar com esse conceito significa, assim, levar em conta uma caracterização global do orador, relacionando sua constituição física, seu vestuário e sua conduta, os quais, há que ressaltar, são pautados em padrões socialmente especificados. Considerando, pois, a aparência, a vestimenta e o comportamento como os traços da corporalidade (MAINGUENEAU, 2008), algumas ponderações são pertinentes para nosso trabalho.

No que tange especificamente ao vestuário, segundo explica Pontes (2013), a ascensão da burguesia – no final da Idade Média, entre séculos XI e XV – marca de forma singular a busca por aparência e prestígio social, ou seja, por uma representação visual através da roupa. Isso porque a classe burguesa enriquecera e, tentando mostrar seu poder, começava a usar roupas similares às vestidas pela nobreza, na época, modelo de *status* social. A nobreza, por conseguinte, para se diferenciar da burguesia, buscava novas maneiras de se trajarem, no intento de manter a aparência, já que perdia seu predomínio social. Dessa forma é que, como esclarece a autora, surge a moda, que vai ditar um padrão – sobretudo no vestuário – a ser seguido.

A moda, assim, é entendida pela autora como uma forma definidora do comportamento social, determinando um ideal a ser buscado pelos indivíduos. Roupas e também acessórios, tais como chapéus, cintos, joias, dentre outros,

passam, então, a ter valor de símbolos na representação dos sujeitos, revelando sua idade, seu gênero, suas aspirações e até mesmo sua origem sociocultural.

De acordo com Hollander (1996, p. 14), “as roupas constituem um fenômeno social”. Na concepção da autora, mais que proteger o corpo humano ou cobrir determinadas partes, os trajes carregam um significado sócio-histórico, de modo que mudanças no vestuário sinalizam mudanças sociais.

Corroborando as ponderações dessa pesquisadora, Brandini (2009, p. 96) enfatiza que a indumentária reflete as transformações das sociedades ao longo dos tempos, representando “o que prevalece no imaginário coletivo num dado momento sócio-histórico”. As roupas constituem, portanto, um indicativo de uma realidade social, tonando-se “uma extensão do ethos social”. (BRANDINI, 2009, p. 92). Assim sendo, os estilos na indumentária, carregada de significâncias, refletem as representações de determinada coletividade.

Para Brandini (2009), examinar o vestuário de determinada época significa, então, perscrutar a instauração dos papéis e das relações sociais, bem como explorar a conformação da vida pública e/ou da vida privada dos indivíduos. Nesse sentido, tomando a vestimenta sob o aspecto sociocultural, a autora explana que, no século XX – século em que *Mad Men* é ambientada, cabe pontuarmos –, em consonância com a mudança dos valores modernos decorrentes do avanço técnico industrial, as indumentárias adotadas pelas pessoas passaram a sinalizar uma atenuação das distinções entre as classes sociais. Isso quer dizer que a escolha da roupa visava a certa homogeneidade, intentando uma ocultação de determinadas características dos indivíduos.

Tal forma de vestir marcara uma grande diferença em relação aos séculos anteriores, sobretudo comparativamente ao século XIX: neste as roupas vinham justamente marcar as distinções e as hierarquizações sociais, evocando no imaginário coletivo uma personalização e também uma ostentação.

Voltando ao século XX, há que se destacar que a adoção de um vestuário mais homogêneo não significava, entretanto, uma eliminação dos signos de projeção social. Associava-se o refinamento do indivíduo ao seu comportamento, ditado pelas normas sociais:

Chamar a atenção em público, por meio de palavras, gestos ou traje, tornou-se, pois, coisa de classes inferiores, de pessoas sem refinamento, do proletariado sem cultura nem elegância, ou, de

certa forma, de artistas, cuja atitude de exposição pública, por si só, já fazia com que lhes fosse atribuído um caráter suspeito, imoral, perigoso, dotado de uma liberdade ('sem rédeas') que ao mesmo tempo fascinava e amedrontava e, independentemente de seu nível financeiro, lhes relegava ao patamar da marginalidade social. (BRANDINI, 2009, p. 91)

Dito de outra forma, a distinção social passou a ser dada não mais pela ostentação nos trajes. Apresentava-se, agora, sob outros contornos: outros símbolos tornaram-se indicadores de pertencer (ou parecer pertencer) a uma classe social superior, tais como a elegância, a discrição, o poder de sedução e a juventude. Dessa maneira, os atributos relacionados a um *status* elevado ancoravam-se menos nos trajes e mais no corpo, vislumbrado, então, como um novo parâmetro para a moda. (BRANDINI, 2009).

Ainda de acordo com Brandini (2009), a inserção das mulheres – da classe média burguesa, acrescentamos – no mercado de trabalho formal marca sobremaneira a história da moda. O fato é que novos papéis passaram a ser desempenhados pela mulher, que começara a exercer atividades antes exclusivas ou prioritárias dos homens. Assim, a moda recriava os espaços por elas ocupados, instituindo imagens concernentes aos novos papéis. Tais imagens eram definidas, logo, pela composição do vestuário, que singularizava, por exemplo, a tenista, a aviadora, a secretária.

Tratando do vestuário feminino, Brandini (2009) enfoca a interessante história da saia, uma peça que, de origem andrógena, passou a ser associada à figura feminina no imaginário social. A autora elucida que as saias foram um legado das vestes da Antiguidade, quando homens e mulheres usavam uma espécie de saco sem costura, que não possibilitava diferenças entre as formas feminina e masculina. Conforme esclarece a pesquisadora, o surgimento das armaduras, que dividiam as indumentárias em parte de cima e parte de baixo, é que deu origem às roupas tipicamente masculinas – como no caso do emblemático terno. Os trajes femininos, contudo, permaneciam quase sem modificações, com o principal objetivo de esconder o corpo feminino – até o século XX. De acordo com a autora, para o vestuário feminino, as únicas heranças da armadura foram os corpetes e as mangas que deles saíam. Assim, o primeiro grande feito para o guarda roupa feminino não derivado da armadura foi, já nos anos de 1960, a criação da minissaia, com Mary Quant e de Courrèges

(BRANDINI, 2009). Segundo pontua Cidreira (2008), a minissaia veio para representar o dinamismo, a modernidade e a jovialidade femininas, sendo caracterizada, pois, como um símbolo de valorização de atitudes permissivas e de desprezo pelas convenções da época em que fora criada.

Essa época, a década de 1960, herda da Primeira Guerra Mundial uma importante conquista para o vestuário feminino: o enfoque no modo como as mulheres sentiam seu corpo e na forma como levavam suas vidas, o que contrastava com o imaginário vigente até fins do século XIX sobre o vestir feminino. Brandini (2009, p. 95) explica que, nesse século, “com a conversão das mulheres em representantes do status social de seus homens, o universo elegante e sofisticado da alfaiataria voltou-se para a feição da indumentária feminina.” Isso quer dizer que as roupas femininas representavam, na verdade, uma realização estética dos homens, que vislumbravam as mulheres como objeto de sua propriedade. No século XX, porém, os trajes femininos deixaram de representar uma adequação aos desejos masculinos e voltaram-se efetivamente para a preferência das mulheres. A moda passou a considerar, logo, as necessidades para o trabalho e para o lazer, eliminando do vestuário social os ornamentos burgueses e aristocráticos tão comuns do século anterior. Assim, “a mulher passou de objeto de desejo a objeto de design” (BRANDINI, 2009, p. 98), de maneira que a moda buscava agora atender às demandas do vestuário tendo em vista o novo contexto que para elas ia se desenhando.

Sobre tal contexto, interessa-nos, sobretudo os anos de 1960. Pontes (2013) destaca que temos uma década marcada por importantes mudanças no pensamento ocidental, advindas de vários movimentos sociais, dentre eles, o feminismo. Com isso, de acordo com a autora, a mulher que passava a representar o modelo social em questão era a jovem, livre, sexualmente ativa e pronta para alcançar seu lugar no mercado de trabalho.

A moda da década fora influenciada e alavancada pelo movimento *hippie*, que, segundo nos explica Cidreira (2008, p. 35), reivindicava uma transformação da sociedade ocidental por meio de uma ruptura com os padrões vigentes. Novos valores, passaram a ser, então, disseminados, evocando uma defesa da liberdade no período de transição sociocultural denominado de contracultura. Esta diz respeito, pois, a uma forma de contestação social que se orientava por um questionamento às normas tradicionais no que concernia a valores culturais,

comportamentos e até mesmo na estética dominante. A contracultura pode ser entendida, assim, como um conjunto de manifestações sociais de crítica e oposição à ordem estabelecida, advinda de um espírito de rebeldia jovem<sup>38</sup> no contexto de prosperidade econômica pós-Segunda Guerra. (PEREIRA, 1983).

Cidreira (2008, p. 37) salienta que se, por um lado, pretendia-se fugir do pré-estabelecido, por outro, acabava-se alimentando a indústria de consumo pelo que ela denomina de ciclo de inclusão: “novas formas e energias eram incorporadas, domadas e recicladas como mercadorias”. Com isso, o vestuário indicava o paradoxo de uma cultura de massas que visava a um só tempo criar uma pluralidade de estilos e unificar os indivíduos por meio da valorização da pertença a determinado grupo. Não se pode perder de vista, como a própria autora ressalta, que a moda é um fato da sociedade de consumo e é justamente ela que transformara o estilo *hippie* em um produto de consumo – que não deixava de evocar, por sua vez, os imaginários desse estilo, tais como a simplicidade, o despojamento e o racionamento (ANDRADE, 2009).

É importante assinalar que a década de 1960 assistiu a um aumento do consumo notadamente por parte da classe operária. Isso porque houve um maior ganho financeiro das famílias, possibilitado pelo progresso da industrialização, pela maior geração de empregos e pela melhoria das condições sociais como consequências do segundo pós-guerra. Além disso, a profusão dos meios de comunicação também era um fator de estímulo às compras, o que imprimiu uma nova dinâmica na circulação (produção e compra) dos artefatos do vestuário (ANDRADE, 2009).

Cidreira (2008, p. 39) enfatiza que a aparência – não só, mas sobretudo vestimentar – reflete, nos anos de 1960 (e de 1970), “uma concepção de vida intimamente ligada à cultura pop e à filosofia hippie.” (CIDREIRA, 2008, p. 39). Nesse contexto, a moda que imperava era mais acessível e, conforme esclarecemos anteriormente, o vestuário dessa época não mais prestava-se a marcar a diferença entre as classes sociais. Visava, então, mostrar uma ruptura com costumes tradicionais. A autora assinala que a moda da época tornava erótico o corpo alto e magro, e as nádegas figuravam como a nova zona erógena.

---

<sup>38</sup> Pereira (1983) ressalta os jovens da contracultura eram em sua maioria brancos, de classe média e com alguma instrução.

Um modelo comumente usado para vestir o corpo da mulher que representava a década (nos imaginários sociais) era o vestido tubinho, de corte reto e na altura acima dos joelhos. Já com relação ao embelezamento do rosto, eram frequentes as maquiagens que marcavam os olhos (ANDRADE, 2009).

Para finalizar esse capítulo, cabe ressaltarmos que uma importante herança dos anos de 1960 – bastante evidenciada sobretudo nos anos de 1970 – fora o fomento à adoção de um estilo pessoal de vestir, ou seja, de uma roupa que melhor representava um modo de ser do indivíduo, por meio de uma moda mais flexível, que conferisse maior liberdade de escolha aos consumidores (CIDREIRA, 2008).

Sobre esse aspecto, é preciso considerar, conforme nos elucida Barnard (2003), que as roupas também evocam valores pessoais, para além dos sociais. Isso porque são elementos não só de socialização, como também de singularização dos indivíduos: estes buscam no vestuário, a um só tempo, pertencer a um grupo e diferenciar-se, isto é, demonstrar certa unicidade e exaltar traços da personalidade (BRANDINI, 2009). Nesse sentido, Castilho (2004, p. 12) defende que “o sujeito adota figurativamente um determinado tipo de parecer, que é uma declaração de sua identidade, suas crenças, suas convicções e seus valores”. Dessa forma, a roupa irá evocar uma determinada imagem para aquele que a usa, um parecer ser, ou, entendemos, um determinado *ethos*, este reflexo das representações sociais, históricas e culturais da coletividade em que o indivíduo se insere.

Tendo em vista essas considerações, entendemos ser pertinente investigar as informações relacionadas à vestimenta, ao comportamento e à aparência das personagens de *Mad Men* pelo fato de que tais informações, tomadas sob uma perspectiva de discursividade, concorrem, como o dissemos, para a construção das imagens dos sujeitos, assim como apontam para a conformação dos imaginários sociodiscursivos sobre os quais se estabelece o discurso da série.



## 1.9 Contribuições de Kerbrat-Orecchioni (1996) para a pesquisa

### 1.9.1 Elementos verbais, paraverbais e não verbais

Para pesquisar as diferentes unidades semióticas que constituem os atos de linguagem em *Mad Men*, partimos do entendimento de que a construção dos efeitos de sentido no caso das séries – e de outros gêneros televisivos – se dá não apenas a partir daquilo que é mostrado, ou seja, das imagens. Para Rosado (2017), citando Charaudeau (2006)<sup>39</sup>:

Ao tratar da mídia televisiva, Charaudeau (2006a) afirma que a televisão é imagem e fala, fala e imagem, não existindo, para a significação televisiva, imagem em estado puro, como poderia ser o caso das criações na fotografia ou nas artes plásticas, como a pintura e a escultura. “Não somente imagem, como se diz algumas vezes quando se trata de denunciar seus efeitos manipuladores, mas imagem e fala numa solidariedade tal, que não se saberia dizer de qual das duas depende mais a estruturação do sentido” (CHARAUDEAU, 2006a, p. 109).” (ROSADO, 2017, p. 82).

Podemos dizer, assim, que a relação intrínseca entre *o que é mostrado* e *aquilo que é dito*, no que se refere à série, demanda que se proceda às interpretações tomando ambos os componentes dos atos linguageiros conjuntamente. Cabe acrescentarmos que os efeitos de sentido são construídos também pelo *como* se enuncia, o que diz respeito à *forma* de se dizer aquilo que é dito.

Os então denominados elementos não verbais, verbais e paraverbais são definidos por Kerbrat-Orecchioni (1996) como diferentes e imbricados artefatos que constituem a comunicação oral. A autora explica que os elementos não verbais são aqueles referentes ao canal visual – a expressão corporal, o vestuário, dentre outros –; já os elementos verbais são os relacionados às categorias da língua; e os elementos paraverbais, por sua vez, são aqueles transmitidos pelo canal auditivo – a voz.

Cumpre-nos esclarecer que a proposta da autora centra-se no estudo da conversação, ou seja, em interações dialogais entre os sujeitos. Por isso, e em

---

<sup>39</sup> CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das mídias*. Tradução de Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2006.

função da perspectiva sociointeracional da Teoria Semiolinguística, um de nossos aportes teóricos, julgamos a pertinência de adotar tais categorias em nosso objeto de estudo.

Há que ponderarmos que, no caso das séries televisivas, assim como em outros produtos audiovisuais (a exemplo de filmes e telenovelas), as músicas<sup>40</sup> e os efeitos sonoros configuram-se também como importantes elementos na instauração dos potenciais efeitos de sentido. Tais elementos podem ter dentre várias, as funções de realçar determinada ação em uma dada cena ou até mesmo de suscitar emoções no telespectador (ALVES, 2012). Ressaltamos, entretanto, que, considerando nossos objetivos para este estudo e tendo em vista a necessidade de um recorte, optamos por não trabalhar com esses artefatos, limitando nossa investigação dos elementos sonoros aos componentes dos diálogos – ou seja, concernentes às falas das personagens.

### **1.10 Contribuições teóricas de Mendes (2013) para o estudo das imagens**

Dado que é nosso intento proceder a uma análise retórico-discursiva que abarque não só os elementos verbais, como também os visuais da série *Mad Men*, faz-se necessário lançarmos mão de alguns conceitos pertinentes para o trabalho com imagens.

Mendes (2013), que propõe o estudo do artefato icônico sob um viés de discursividade, considera que a pesquisa com imagens deve levar em conta (também) uma abordagem de seus elementos técnicos. Esses elementos abrangem os elementos plásticos, os planos e ângulos, o ponto de vista, assim como a moldura da imagem.

É importante ressaltar que os pressupostos da autora foram pensados sobretudo para as imagens estáticas e, já que propormos analisar os *frames* das cenas, esses pressupostos se mostram pertinentes para nosso estudo.

A pesquisadora aponta como elementos plásticos a superfície (composição) da imagem, sua luminosidade e suas cores. Tais elementos dizem respeito à organização da imagem representada. Um dado que merece destaque

---

<sup>40</sup> Segundo nos esclarece Carrasco (2010), o termo trilha sonora é muitas vezes empregado de forma equivocada, como sinônimo de música. Esta, entretanto, seria apenas um dos componentes da trilha sonora, que abarca também a fala e os efeitos sonoros (isto é, os sons do ambiente).

para nossa investigação é a cor. Conforme temos evidenciado em nossos estudos, o significado das cores é cultural e situacional (REIS, 2012), o que quer dizer que elas podem evocar efeitos de sentido distintos dependendo do contexto cultural, da intenção/finalidade do discurso icônico e da situação de comunicação em que são utilizadas.

Guimarães (2000) adverte para o caráter polissêmico das cores, preconizando que sua interpretação deve considerar os códigos culturais socialmente partilhados, e não apenas sua composição físico-química e biológica. Seguindo essa ótica, Monnerat (2011) salienta que a simbologia das cores varia de acordo a cultura dos povos, esta marcada pela dinamicidade em relação ao tempo. Em outras palavras, para essa autora, há que se levar em conta que as cores evocam uma rede de sentidos variável em função das representações compartilhadas por uma dada sociedade em um dado momento histórico. Assim sendo, podemos dizer uma cor não apresenta apenas um significado, mas comporta potenciais efeitos de sentido, sendo suas finalidades comunicativas, conforme assinala Monnerat (2011): organizar dados, destacar informações, categorizar conteúdos, orientar leituras, indicar planos de percepção, denotar, conotar, dentre outras.

Os planos e ângulos da imagem referem-se à posição daquilo que se apresenta, orientando o olhar do telespectador. Relacionam-se à disposição dos elementos: se retratam os personagens a partir da altura dos joelhos ou da cintura para cima, se os objetos e as pessoas estão centralizados, se estão enfocados de cima para baixo ou de baixo para cima etc. Mendes (2013) distingue os seguintes planos: plano geral – enquadramento com ângulo de visão bem aberto, abrangendo tanto a figura humana como o cenário a sua volta –; plano total ou de conjunto – enquadramento em que a figura humana ocupa um espaço maior, revelando-se uma parte do cenário –; plano médio ou aproximado – enquadramento da figura humana da cintura para cima –; plano americano – enquadramento da figura humana do joelho para cima –; primeiro plano – enquadramento da figura humana na altura dos ombros –; plano de detalhe – enquadramento que enfoca uma parte da figura humana ou de algum objeto em particular (também chamado de pormenor ou *close-up*). (VERGUEIRO, 2012

*apud* MENDES, 2013)<sup>41</sup>. Essas formas de enquadrar figuras humanas, cenários e objetos instaurarão determinados efeitos de sentido, como, por exemplo, gerar uma proximidade entre o espectador e a imagem (caso do plano médio) ou simular uma naturalidade avinda do estabelecimento de uma distância e de um campo de visão tal como se observa em uma conversação do cotidiano (o que ocorre no plano americano).

No que diz respeito aos ângulos, Mendes (2013) diferencia: ângulo de visão médio, ângulo de visão superior e ângulo de visão inferior. No primeiro, a cena é observada como se acontecesse na altura dos olhos do espectador. No segundo, também chamado de *plongée*, a cena é enfocada de cima para baixo. Finalmente, no terceiro, o *contre-plongée*, visualiza-se a cena de baixo para cima. Assim como os planos, os ângulos de visão também instituem efeitos de sentido, tais como a depreciação (*plongée*) ou a valorização (*contre-plongée*) de uma pessoa ou de um objeto, conforme melhor mostraremos em nossa análise.

Com relação ao ponto de vista, este indica “a orientação de um percurso do olhar” (MENDES, 2013, p. 142), designando uma ação real ou imaginária, uma especificação de um tema ou uma apreciação com relação a alguma questão. É o ponto de vista que direciona como a imagem deve ser interpretada (MENDES, 2013).

Por fim, é importante considerarmos a moldura, que concerne ao delineamento, ao emolduramento da imagem. No caso de objeto audiovisual como a série, tal emolduramento se dá pelo contorno da tela – da televisão, do computador ou do telefone celular. De acordo com Aumont (1993), a moldura demarca o limite da imagem, não sendo necessariamente um artefato concreto, um objeto: pode-se tratar de uma delimitação abstrata da imagem. A moldura é, em síntese, o que separa aquilo que está na imagem do que está fora dela e, segundo identifica Mendes (2013), uma importante função desse elemento é demarcar um recorte narrativo.

Cabe reconhecermos que, conforme adverte Mendes (2013), a produção de significâncias de determinada imagem deve considerar um entrecruzamento dos elementos técnicos com o que se evidencia em uma macrodimensão situacional e retórico-discursiva (MENDES, 2013). Isso quer dizer que o trabalho

---

<sup>41</sup> VERGUEIRO, Waldomiro. A linguagem dos quadrinhos: uma alfabetização necessária. In: RAMA, Angela. *Como usar as histórias em quadrinhos em sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2012, p. 31-64.

com imagens não pode ser resumido à abordagem técnica; ao contrário, é necessário tomar os dados levantados na perspectiva de uma finalidade comunicativa, a fim de não se incorrer no exclusivo levantamento de informações – o que pretendemos observar no desenvolvimento da análise do nosso *corpus*.

Assim, conforme verificaremos no capítulo seguinte, no que se refere à grade de análise verbo-icônica de Mendes (2013), as categorias pertinentes ao estudo das imagens serão sistematizadas para sua aplicabilidade no trabalho com o *corpus*.

Procuramos neste capítulo apresentar um resgate histórico sobre a atuação feminina no trabalho secretarial e sobre as representações que tal configuração profissional engendra. Além disso, tratamos de conceitos que constituem o aporte teórico e metodológico da pesquisa por nós proposta, os quais propiciarão compreender as conformações sociodiscursivas do objeto de estudo por nós elencado para análise.

No próximo capítulo trataremos do instrumental metodológico de que nos valem para a realização da pesquisa.

**CAPÍTULO 2**  
**PERCURSO METODOLÓGICO**

Neste capítulo, apresentamos o percurso metodológico por nós seguido na seleção, coleta e análise dos dados.

Trazemos, assim, inicialmente, algumas informações sobre a série *Mad Men*, de modo a contextualizar o nosso objeto de estudo. Em seguida, discorreremos sobre os critérios utilizados na escolha das personagens investigadas, assim como dos episódios analisados, justificando nossas escolhas.

Posteriormente, explicitamos as categorias elencadas para análise: não verbais, verbais e paraverbais (KERBRAT-ORECCHIONI, 1996). Elas foram por nós levantadas tomando como base as abordagens de Mendes (2013), para a operacionalização com o estrato verbo-icônico, e de Lima (2001), para a transcrição dos enunciados, visando a uma análise retórico-discursiva. Por fim, apresentamos as etapas da pesquisa e as categorias propostas para análise.

Passamos agora à descrição do objeto de estudo.

## **2.1 Descrição do objeto de estudo: a série *Mad Men***

Elencada por nós como objeto para o presente estudo, a estadunidense *Mad Men* – no Brasil, *Mad Men: Inventando Verdades* – é um produto televisivo transmitido originalmente entre 2007 e 2015.

A série, ambientada nos anos de 1960, tem sua origem em uma obra de 1970, na qual Jerry Della Femina retrata, sob a ótica de um profissional do meio publicitário, o cotidiano na famosa Madison Avenue durante a chamada “idade de ouro da propaganda”<sup>42</sup>. Jerry nasceu no Brooklyn e entrou para o meio publicitário em 1952, quando tinha 16 anos. Começou como *office boy* de uma agência tradicional “em uma época que as agências eram divididas por etnias e bastante sectárias”<sup>43</sup> e ficou quase 6 décadas no mercado publicitário. De acordo com Jerry, o termo *mad men* – em Língua Portuguesa, “homens loucos” – faz

---

<sup>42</sup> Disponível em: [http://www.record.com.br/livro\\_sinopse.asp?id\\_livro=25686](http://www.record.com.br/livro_sinopse.asp?id_livro=25686). Acesso em 29 de jun. de 2018.

<sup>43</sup> Disponível em: [http://www.record.com.br/livro\\_sinopse.asp?id\\_livro=25686](http://www.record.com.br/livro_sinopse.asp?id_livro=25686). Acesso em 20 de fev. de 2018.

referência a homens sagazes, bem-articulados e que buscavam o sonho americano.<sup>44</sup>

Segundo assinala o escritor, a década de 1960 marca muitas mudanças sociais no mercado de trabalho norte-americano, assim como muitas inovações culturais naquele contexto, sendo, então, caracterizada como uma época de quebra de paradigmas nos Estados Unidos – e em diversos países.

É importante esclarecermos que essa década pode ser vislumbrada em duas fases: a primeira, até os anos de 1965, é caracterizada por um espírito idealista e entusiasta. As manifestações culturais são marcadas por certo lirismo. Já a segunda, de 1966 a 1968, abarca uma atmosfera revolucionária, quando tem lugar um estilo de contestação social mais liberal – e, por conseguinte menos conservador –, que questiona os valores vigentes. É nessa década, de uma *doxa*, digamos, plural, que se passa a narrativa de Jerry, a qual, tendo se tornado *best seller*, inspirou, tempos depois, a criação da série *Mad Men*.

Inicialmente, *Mad Men* fora veiculada pela AMC e, televisionada nas noites de domingo, criava uma expectativa de seu público com relação ao desenrolar dos acontecimentos. A AMC é um canal de televisão por assinatura e, como tal, oferece serviços de conteúdo exclusivo para os contratantes (mediante taxa de adesão).

De acordo com Andrelo (2003), tem-se, no caso da TV por assinatura, uma forma de consumo da programação por demanda, de modo que, então, são os usuários que escolhem o que de fato desejam assistir (eles “zapream” com o controle remoto por canais temáticos). Isso quer dizer que a segmentação dos telespectadores se dá de acordo com os conteúdos disponibilizados, assim, são criados produtos específicos para públicos específicos – à diferença da TV aberta, que, de caráter generalista, segmenta a programação de acordo com o horário (ANDRELO, 2003).

Criada em 1984, a AMC originalmente exibia filmes; desde 2003, contudo, o canal passou por uma reformulação em sua programação, vindo a transmitir também séries (originais e adquiridas)<sup>45</sup>, programas de auditório e *realities*.

---

<sup>44</sup> Informações obtidas em [http://www.record.com.br/livro\\_sinopse.asp?id\\_livro=25686](http://www.record.com.br/livro_sinopse.asp?id_livro=25686). Acesso em 20 de fev. de 2018.

<sup>45</sup> O canal registrou sua maior audiência para estreia de uma série original em 19 de julho de 2007, quando teve início a exibição de *Mad Men*.



No Brasil, *Mad Men* foi transmitida na televisão aberta pela TV Cultura (também via satélite) e em canal fechado pela HBO. Hoje, de fácil e rápido acesso, pode ser assistida a qualquer momento, já que está disponível na provedora – paga – Netflix e em boxes. Cabe esclarecermos que nosso acesso à série se deu pela Netflix.

No que se refere a *Mad Men*, temos uma série bastante extensa, subdividida em 7 temporadas, em um total de 92 episódios, cada um com uma duração média de 48 minutos. Trata-se de um drama, produzido por Matthew Weiner e Scott Hornbacher. Weiner foi eleito em 2011 pela revista TIME uma das "100 Pessoas Mais Influentes do Mundo". Além de ter criado *Mad Men*, atuou como roteirista e produtor da famosa série "The Sopranos". Graduou-se em Letras na Universidade Wesleyan e cursou mestrado em Belas Artes na Escola de Cinema e Televisão da Universidade do Sul da Califórnia<sup>46</sup>.

Muito elogiada pelos críticos, *Mad Men* recebeu quinze premiações *Emmys* e quatro Globos de Ouro<sup>47</sup>. Retratando aspectos da vida pessoal e profissional dos personagens no contexto Pós-Segunda Guerra Mundial, marcado pela expansão econômica e pela efervescência das ideias liberais, a série aborda assuntos como o tabagismo, o sexismo, o feminismo, dentre outros. Embora seja de caráter ficcional, interliga os acontecimentos da trama a fatos históricos, dentre os quais podemos destacar a denominada "segunda onda" do movimento feminista. Por isso, entendemos que tomar essa produção midiática como objeto de estudo é relevante para nós, tendo em vista nosso interesse em pesquisar a representação da inserção da mulher, notadamente, da secretária, no mercado de trabalho nos anos de 1960.

A narrativa se dá em torno de Donald Draper (Jon Hamm) – Don –, publicitário e diretor de criação, inicialmente, da agência *Sterling Cooper*. A agência contrata Peggy Olson (Elisabeth Moss) para trabalhar como secretária de Draper. Olson é recebida e orientada pela gerente do escritório, Joan Holloway (Christina Hendricks), e assim desenrolam-se os acontecimentos.

---

<sup>46</sup> Informações obtidas em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Matthew\\_Weiner](https://pt.wikipedia.org/wiki/Matthew_Weiner). Acesso em 26 de fev. de 2018.

<sup>47</sup> Informações obtidas em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Mad\\_Men](https://pt.wikipedia.org/wiki/Mad_Men). Acesso em 20 de ago. de 2018.

### 2.1.1 A personagem Peggy Olson

Interpretada pela atriz Elisabeth Moss, Peggy Olson é uma das personagens que escolhemos estudar. Tal escolha deveu-se ao fato de ela ter sido contratada para exercer a função de secretária do protagonista Don, o que é mostrado logo no primeiro episódio da série. Peggy tem formação em Escola de Secretariado e é uma das personagens centrais da trama.

Conforme veremos adiante, dado o seu desempenho no trabalho, ela é promovida a redatora, algo inusitado para a época e também para a *Sterling Cooper*. Peggy é a primeira redatora do sexo feminino do escritório. O fato é que, naquela época, as mulheres não tinham oportunidades de ascensão em suas carreiras nem o devido reconhecimento pelos seus méritos (o que também acontece hoje em dia, há que se ressaltar) e, como retrata a própria série, ocupavam cargos de menor relevância na hierarquia empresarial.

Exercer a função de secretária, primordialmente relacionada ao assessoramento a um superior, então, era uma das poucas oportunidades de atuação das mulheres nas empresas. Na *Sterling Cooper*, à exceção de Peggy, elas atuam exclusivamente como secretárias ou telefonistas.

Como poderemos verificar, Peggy constrói uma carreira bastante promissora. Embora a princípio sua imagem remeta a certa inocência, ela mostrará como características a seriedade e a determinação no trabalho.

### 2.1.2 A personagem Joan Holloway

Joan Holloway, interpretada pela atriz Christina Hendricks, é a outra personagem elencada para nosso estudo. Joan foi por nós escolhida pelo fato de atuar como gerente de escritório, uma gestora das secretárias. Ela também é uma das personagens principais da trama.

À diferença de Peggy, Joan é representada como uma mulher sensual, ousada e audaciosa. Ela já teve caso com um cliente, a fim de garantir um negócio para a empresa, com um de seus colegas de trabalho e com um dos sócios da empresa.

Essa situação pode ser considerada um estereótipo criado acerca da relação entre patrão e secretária, como se elas estivessem disponíveis

sexualmente para eles. Histórias como essa não são novidades no âmbito da televisão e reforça (...) esse estereótipo sexual criado em torno da profissional mulher (SILVA; LOPES, 2016, p. 7-8).

Joan é retratada como uma figura de destaque no escritório, por sua beleza, por sua forma de vestir e por sua personalidade. Também, por sua competência, que, embora não recompensada por meio de promoções, oportunidades e aumento de salário, é reconhecida por seus colegas e pelas secretárias que supervisiona.

## 2.2 Seleção dos episódios

Conforme anteriormente dissemos, *Mad Men* foi por nós escolhida como objeto de estudo por retratar a atuação da mulher, especificamente, da secretária no mercado de trabalho nos anos de 1960.

Tendo em vista a extensão da série, subdividida em 7 temporadas, cada uma com uma média de 13 episódios – o que resulta em um total aproximado de 90 episódios –, optamos por analisar os Episódios 1, 6 e 13 da primeira temporada (T1), o Episódio 13 da terceira temporada (T3) e o Episódio 11 da quinta temporada (T5). Em nossa visão, a primeira temporada seria a mais representativa de toda a série, logo, a seleção de mais episódios de tal temporada para análise. Para a escolha dos outros episódios (e) das outras temporadas, fizemos a triagem daqueles que trazem acontecimentos que de alguma forma marcam as trajetórias profissionais de Peggy e Joan no mercado de trabalho corporativo (em conformidade, logo, com os objetivos traçados para nossa pesquisa).

A partir dessa etapa, delineamos determinadas temáticas para análise, conforme se pode evidenciar adiante (*2.5 Categorias elencadas para análise: os eixos temáticos*), as quais configuraram, então, um critério que nos possibilitou um direcionamento mais preciso da investigação, tendo em vista a proposta de trabalho planejada.

A seguir, apresentamos a relação dos episódios selecionados para este estudo:

Temporada	Episódio	Título	Exibição original	Duração
1	1	<i>Smoke Gets in Your Eyes</i>	19 de julho de 2007	48 minutos
1	6	<i>Babylon</i>	23 de agosto de 2007	48 minutos
1	13	<i>The Wheel</i>	18 de outubro de 2007	48 minutos
3	13	<i>Shut the Door. Have a Seat</i>	8 de novembro de 2009	48 minutos
5	11	<i>The Other Woman</i>	27 de maio de 2012	48 minutos

Tabela 1: Relação dos episódios analisados de *Mad Men*.

Fonte: Dados da pesquisa.

Cumpre-nos esclarecer que trabalhamos com 22 cenas da temporada 1 (cenas 1 a 22), 5 cenas da temporada 3 (cenas 23 a 27) e 4 cenas da temporada 5 (cenas 28 a 31), o que resultou em um total de 31 cenas analisadas. É importante ressaltar que para nossa investigação partimos de *frames* das cenas e dos diálogos estabelecidos pelos personagens na respectiva interação linguageira. O *frame* diz respeito à captura de uma imagem estática, isto é, de uma imagem congelada da cena, de modo que uma determinada cena é composta, então, por vários *frames*.

### 2.3 Métodos adotados no mapeamento dos elementos verbais, paraverbais e não verbais

Como explicamos, nosso intento foi trabalhar com as distintas unidades semióticas que constituem os atos linguageiros em *Mad Men*. Por isso, tomamos os conceitos de elementos não verbais, verbais e paraverbais, conforme define Kerbrat-Orecchioni (1996), como um dos aportes metodológicos para o levantamento dos dados e posterior análise da construção dos efeitos de sentido.

Tais elementos foram tomados considerando-se suas dimensões situacional, retórica e discursiva – sugeridas por Mendes (2013) –, no intento de compreender a construção da representação da imagem da mulher no mercado de trabalho nos anos de 1960, notadamente, a partir da análise que tem como objeto as personagens Peggy Olson e Joan Holloway, de *Mad Men*.

#### 2.3.1 A grade de análise verbo-icônica de Mendes (2013)

Para proceder a uma análise retórico-discursiva da materialidade verbo-icônica, apoiamo-nos na grade de análise sugerida por Mendes (2013).

Essa grade propõe categorias para a análise de imagens fixas. Cumpre-nos ponderar que, embora Mendes (2013) assinala que tal metodologia pode ser adaptada para imagens em movimento – como no caso de uma série televisiva – ela não aborda a dimensão cinética, que leva em conta os deslocamentos de câmera, por exemplo, nem contempla a dimensão das trilhas sonoras, as quais, como dissemos anteriormente, concorrem para a instauração dos efeitos de sentido nos produtos audiovisuais.

Entretanto, tendo em vista que nossa pesquisa objetiva especificamente o trabalho com os *frames* das cenas (isto é, com as imagens estáticas) e com as falas dos personagens, consideramos essa metodologia adequada para o estudo.

Apresentamos a grade na sequência:

**ANEXO - GRADE DE ANÁLISE DE IMAGENS - [elaborada por Emilia Mendes] [versão 2013]**

Tab. I	MACRODIMENSÃO SITUACIONAL DA IMAGEM E DO TEXTO			MACRODIMENSÃO RETÓRICO-DISCURSIVA DOS ELEMENTOS ICÔNICOS								DADOS DE APOIO PARA-IMAGÉTICOS
				ELEMENTOS TÉCNICOS DA IMAGEM FIXA				DIMENSÃO DISCURSIVA E DE EFEITOS				
	SUJEITOS DO DISCURSO [EUC, EUE, TUD, TUI]	GÊNERO & ESTATUTO FACTUAL/FICCIONAL	EFEITOS DE REAL. DE FICÇÃO E DE GÊNERO	ELEMENTOS PLÁSTICOS	PLANOS E ÂNGULOS	PONTOS DE VISTA	FUNÇÕES DA MOLDURA	MODO DE ORGANIZAÇÃO DESC. NAR. E ARG.;	IMAGINÁRIOS SOCIO-DISCURSIVOS	ELEMENTOS ETÓTICOS (ETHOS)	EFEITOS PATÉTICOS VISADOS (PATHOS)	
GÊNERO												
Tab. II	MACRODIMENSÃO SITUACIONAL DA IMAGEM E DO TEXTO			MACRODIMENSÃO RETÓRICO-DISCURSIVA DOS ELEMENTOS VERBAIS								DADOS DE APOIO PARATEXTUAIS
				CATEGORIAS DE LINGUA (e organização enunciativa)				DIMENSÃO DISCURSIVA E DE EFEITOS				
	SUJEITOS DO DISCURSO [EUC, EUE, TUD, TUI]	GÊNERO & ESTATUTO FACTUAL/FICCIONAL	EFEITOS DE REAL. DE FICÇÃO E DE GÊNERO	ALOCUÇÃO DE LOCUÇÃO E ELOCUÇÃO	MODALIZADORES E MARCADORES	OUTRAS CATEGORIAS QUE FOREM PERTINENTES PARA A ANÁLISE.	MODO DE ORGANIZAÇÃO DESC. NAR. E ARG.;	IMAGINÁRIOS SOCIO-DISCURSIVOS	ELEMENTOS ETÓTICOS (ETHOS)	EFEITOS PATÉTICOS VISADOS (PATHOS)		
GÊNERO												

Figura 2: Grade de análise de imagens.

Fonte: Mendes (2013, p.152).

Conforme se pode observar, a grade de Mendes (2013) possibilita ao pesquisador analisar os dados não verbais e os verbais, além dos paraimagéticos e paratextuais. Considerando a abordagem de Kerbrat-

Orecchioni (1996), é possível associarmos estes dois últimos ao que esta autora denomina de elementos paraverbais. Para trabalhar com eles, adotamos os critérios de transcrição de enunciados sugeridos por Lima (2001), sobre o que discorreremos em seguida.

### 2.3.2 A tabela de transcrição de Lima (2001)

Para que fosse possível analisar os elementos paraverbais, optamos por lançar mão dos critérios de transcrição propostos por Lima (2001) em sua dissertação. Tais critérios foram utilizados pela pesquisadora na transcrição de enunciados proferidos em uma sessão de julgamento de Tribunal do Júri, conforme a tabela a seguir:

SÍMBOLOS USADOS NA TRANSCRIÇÃO DO <i>CORPUS</i> :
Pausa curta: vírgula ( , )
Pausa média: ponto final ( . )
Pausa longa: ...
Trecho ininteligível: asterisco entre parênteses (*)
Fala enfatizada, volume mais forte: CAIXA ALTA
Fala normal: sem marca
Fala suavizada, fraca: <u>grifo</u>
Fala muito suavizada, quase sussurrando: <i>itálico</i>
Fala vagarosa, destacando bem as palavras, ritmo silábico: separação em sílabas convencional. Ex: jus-ti-ça
Prolongamento vocálico: ::
Dúvidas ou suposições: escreve-se nos parênteses o que se supõe ter ouvido
Sinais de pontuação convencionais, com as mesmas funções que são usados na escrita: interrogação( ? ), exclamação( ! ), dois pontos ( : )
Comentários do analista: [ ]

Tabela 2: Critérios de transcrição do *corpus*.  
Fonte: Lima (2001, p. 17).

A utilização desses critérios mostrou-se apropriada para nossa investigação por nos possibilitar um aparato metodológico para o estudo dos elementos relacionados à voz, para além dos linguísticos.

## 2.4 Nosso método de pesquisa

Nossa pesquisa foi realizada da forma a seguir. Inicialmente, elencamos as cenas a serem analisadas, considerando sua pertinência em relação aos objetivos da pesquisa e tendo em vista os eixos temáticos delineados. Em

seguida, procedemos à captura de um *frame* representativo de cada cena, lançando mão da tecla *PrintScreen* do teclado do computador. O *frame* é definido como uma imagem fixa de um produto audiovisual, isto é, ele “representa uma foto”.<sup>48</sup> Tomar os *frames* para análise nos possibilitaria, então, investigar os elementos técnicos das imagens (cores, planos, ângulos, pontos de vista), bem como os elementos não verbais dos atos de linguagem encenados (vestimentas, adornos, atitudes, dentre outros). Como critério para a seleção dos *frames*, consideramos as imagens que, em nosso ponto de vista, melhor ilustrariam a(s) temática(s) que pretendíamos abordar em cada cena. Assim, designamos de cenas em nosso trabalho os recortes que contemplam um *frame* com os respectivos diálogos estabelecidos em dado período de tempo.

No que se refere aos elementos verbais e paraverbais, à medida que os enunciados eram proferidos pelos personagens, íamos procedendo à transcrição/tradução (a língua original da série é Língua Inglesa), valendo-nos dos critérios propostos por Lima (2001).

É relevante destacarmos que esse método de trabalho foi por nós adotado na pesquisa intitulada “Análise retórico-argumentativa da homilia de Padre Fábio de Melo: um estudo dos elementos verbais, paraverbais e não verbais na instituição dos *ethé* e dos *pathé*” (REIS, 2017), publicado como capítulo do livro “Artes e Discursos na Contemporaneidade” (CAMARGO E LARA, 2017). Portanto, a metodologia foi previamente testada, a fim de verificarmos sua operacionalização. Como obtivemos êxito, optamos por adotá-la também em nossa tese.

Além disso, evidenciamos na tese de Rosado (2017), que pesquisou telenovelas, uma forma de trabalho semelhante à que adotamos. Embora com algumas particularidades, em seu estudo, o autor também procedeu à transcrição do estrato verbal e ao congelamento de imagem para análise e conseguiu, assim, levantar os dados pertinentes ao seu objetivo de pesquisa. Assim como ele, também pretendemos entrecruzar conceitos sobre o imagético e o textual – além do paratextual – em nossas análises, em uma perspectiva interdisciplinar.

---

<sup>48</sup> Disponível em: <http://www.playdeprata.com.br/dicionario-de-videos/#letraF>. Acesso em 21 de maio de 2019.

A partir da grade de Mendes (2013), associada aos pressupostos de Kerbrat-Orecchioni (1996) e aos critérios propostos por Lima (2001), foi possível pensarmos, no nosso objeto de estudo, na configuração a seguir para levantamento de dados para análise:

ELEMENTOS	DIMENSÃO TÉCNICA	DIMENSÃO RETÓRICA	DIMENSÃO DISCURSIVA
Não verbais	Elementos plásticos, pontos de vista, planos, ângulos, roupas, gestos	<i>Ethos</i>	Imaginários sociodiscursivos/ efeitos de sentido
Verbais	Categorias da língua (designações, por exemplo)	<i>Ethos</i>	Imaginários sociodiscursivos / efeitos de sentido
Paraverbais	Voz (volume, ritmo)	<i>Ethos</i>	Imaginários sociodiscursivos/ efeitos de sentido

Tabela 3: Sistematização para levantamento de dados.  
Fonte: Dados da pesquisa.

## 2.5 Categorias elencadas para análise: os eixos temáticos

A seleção das cenas para análise levou em conta os eixos temáticos que julgamos pertinentes para análise.

A ideia de trabalharmos com tais eixos veio a partir do que evidenciamos nos estudos de Sabino (2014) e Schvinger *et al.* (1985). O primeiro trata de uma pesquisa que teve como *corpus* manuais para profissionais secretárias datados dos anos de 1950 e 1960, no Brasil; já o segundo aborda uma investigação de vários aspectos profissionais e pessoais realizada junto a secretárias da cidade do Rio de Janeiro/Brasil, apresentando um painel geral da profissão nos idos de 1980.

Assim, definimos os seguintes eixos temáticos para trabalharmos:

Eixos temáticos para análise das cenas	
1.	Vestimenta/moda/aparência
2.	Dados comportamentais (atitudes)
3.	Relação com os chefes/colegas de trabalho
4.	Atribuições no escritório: o saber-fazer
5.	Atributos (“femininos”) para o ofício – qualidades pessoais
6.	Papéis sexuais



7.	<i>Ethé</i>
7.1	<i>Ethé</i> prévios de secretária
7.2	<i>Ethé</i> das secretárias projetados para persuadir os colegas
7.3	<i>Ethé</i> das secretárias projetados para persuadir o telespectador
7.4	<i>Ethé</i> das secretárias atribuídos pelos colegas

Quadro 1: Relação de eixos temáticos.  
Fonte: Dados da pesquisa.

Convém explicarmos que tais eixos foram tomados para estudo considerando a ordem sequencial apresentada. Dessa maneira, procuramos inicialmente averiguar a ocorrência de cada temática e, em seguida proceder à sua análise, para, então, compreender a construção dos *ethé* na cena analisada.

Neste segundo capítulo, apresentamos os procedimentos metodológicos traçados para o trabalho com o *corpus*. Além de termos discorrido sobre o objeto de investigação, explicitamos os métodos de que nos valem para seleção e mapeamento dos dados, no intento de sistematizar a realização da pesquisa. Para tanto, propomos algumas categorias para análise, denominadas de eixos temáticos.

No capítulo seguinte, trazemos as análises por nós realizadas, alicerçadas no delineamento teórico e metodológico sugerido para o trabalho.

**CAPÍTULO 3**  
**MAPEANDO ELEMENTOS VERBAIS, PARAVERBAIS E NÃO**  
**VERBAIS: ANÁLISE DAS CENAS 1 a 31**

Neste capítulo, trazemos a análise do objeto de estudo, realizada com base nos conceitos teóricos e metodológicos que elencamos para a pesquisa proposta. Cumpre-nos pontuar que foram selecionadas 31 cenas de *Man Men* para investigar, sob uma perspectiva de eixos temáticos.

Há que assinalarmos que, conforme explicamos anteriormente, partimos de *frames* das cenas para a investigação dos elementos técnicos e não verbais, assim como da transcrição das trocas languageiras estabelecidas para a investigação dos elementos verbais e paraverbais. Desse modo, como também anteriormente esclarecemos, o que denominamos de cena é um recorte que abarca um *frame* e os enunciados proferidos em determinado espaço de tempo.

Convém destacarmos que o percurso por nós seguido para a pesquisa com o *corpus* acompanhou a ordem cronológica dos episódios da série. Assim, à medida que os acontecimentos decorriam, íamos capturando as imagens pertinentes para o estudo e transcrevendo os enunciados, procedendo, logo, às análises. Cumpre-nos pontuar, ainda, que, para o trabalho com as temáticas, foi necessário considerar se cada uma era ou não abordada em cena, de modo que nem em toda cena foi possível discorrermos sobre todos os eixos sugeridos.

Buscando, então, não perder de vista a relação intrínseca que se estabelece entre *o que é dito*, *o como é dito* e *o que é mostrado*, iniciamos a análise do que denominamos de cena 1, sobre a qual passamos a dissertar.

### **3.1 Análise do Episódio 1 da primeira temporada: cenas 1 a 5**

As cenas a seguir analisadas, cena 1 a cena 5, têm lugar no primeiro episódio de *Mad Men*, denominado *Smoke Gets in Your Eyes*<sup>49</sup>, que traz o publicitário Don Draper em trabalho de criação de uma campanha para a empresa de cigarros *Lucky Strike*. É nesse contexto que aparecem as personagens Peggy Olson e Joan Holloway, como já dito, elencadas por nós como objeto de estudo.

---

<sup>49</sup> Mesmo nome de uma música do conjunto *The Platters* que se tornou um clássico estadunidense na década de 1930.

### 3.1.1 Análise da cena 1

Peggy está iniciando em seu primeiro dia na agência *Sterling Cooper*, como a nova secretária de Draper. No elevador, ao chegar para o trabalho, três homens – supõe-se, funcionários da empresa – a fitam pelas costas, conforme se pode evidenciar a seguir:



Frame da cena 1: Chegada de Peggy à *Sterling Cooper*. Fonte:

<https://www.netflix.com/watch/70143379?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C449e5dddc085305168a42cdcaaf8f443e3630849%3A96a2fa44390b5769fba2c45e502a8670f6f73e32%2C%2C>.

Acesso em 21 de mar. de 2018.

Ascensorista: Vigésimo terceiro?

Harry Crane [homem à direita da imagem, de óculos]: Ainda não. [Ele enuncia enquanto tira o chapéu].

Kenneth Cosgrove [homem do meio]: Você pode demorar um pouco? Estou realmente gostando da vista.

Com base nessa cena, podemos levantar algumas reflexões, apresentadas na sequência.

- **Dados comportamentais (atitudes)**

Ao fitarem Peggy pelas costas, os homens sinalizam, com suas faces, uma avaliação positiva de seu corpo. Tal avaliação é corroborada pela fala de um deles, que, ao ser questionado pelo ascensorista se ficaria no vigésimo

terceiro andar (supõe-se que era onde usualmente ele descia), a resposta dada é: “Ainda não.”. Esse personagem tira o chapéu no momento em que enuncia, um sinal não verbal comumente adotado pelos homens dos anos de 1960 (e ainda hoje em dia) para sinalizar uma saudação ou até mesmo uma admiração – pode-se depreender, no caso, pela figura daquela mulher. O outro homem em cena diz, já na sequência: “Você pode demorar um pouco? Estou gostando da vista”, enunciado que é proferido, inclusive, no ouvido de Peggy, como uma forma de cortejo.

Os três seguem rindo e a novata, por sua vez, direciona seu olhar para cima, o que, em nossas práticas sociais, pode sinalizar que ela não tinha escutado, ou, caso tivesse, demonstrava: 1) ignorar o que fora ouvido; 2) não estar satisfeita com aquele comportamento. Essa forma de mover os olhos, adicionada ao fato de ela não sorrir, pode sinalizar a busca de adoção de uma postura que visa impor uma imagem de respeito diante dos/pelos outros. Dito de outra forma, com esse modo de agir, Peggy demonstra não sucumbir aos galanteios que lhe são feitos – ela os recusa –, o que aponta para determinado imaginário de profissionalismo – dela – circundante na sociedade naquela e desde aquela época.

Podemos dizer que o termo profissionalismo caracteriza o que é do profissional, referindo-se, especificamente, ao modo de proceder do bom profissional<sup>50</sup>. Entretanto, o termo não se restringe à eficiência e eficácia no desenvolvimento das atividades: abarca um conjunto de práticas éticas, morais e, ainda, pessoais. O bom profissional, logo, seria aquele que, dentre outras qualidades, separaria assuntos de ordem pessoal daqueles de cunho profissional. Dessa maneira, envolver-se emocionalmente e/ ou sexualmente com colegas de trabalho, cedendo às suas investidas ou os conquistando, significaria um não profissionalismo – como uma extrapolação indevida, posto que pessoalizada, das relações de trabalho.

É curioso observar, contudo, como a ideia de profissionalismo e sua representação diferenciava (e diferencia) em função do gênero social, pois, no caso de envolvimento entre um homem e uma mulher no ambiente corporativo (a exemplo do que ocorre no social), a imagem dela ganha uma valoração mais

---

<sup>50</sup> Disponível em: <https://www.significados.com.br/profissionalismo/> Acesso em 22 de mar. de 2018.

negativa que a dele – mesmo se ele for casado. É como se, em relação à figura masculina, a prática fosse vista como mais “naturalizada”.

Além disso, a adoção de uma postura de profissionalismo parece não evocar as mesmas condutas para homens e para mulheres naquele contexto: a atitude e o próprio enunciado de um dos rapazes parecem não desonrar em nada sua imagem profissional nem mesmo soar – ou dever soar – como ofensivas para Peggy. É como se tal comportamento fosse/pudesse ser visto como uma “brincadeira”.

Nesse sentido, evidenciamos a forma pouco decorosa de aqueles funcionários se dirigirem à nova secretária, como se, pelo fato de ser mulher, ela devesse estar disponível para seus colegas homens para além de suas funções laborais. Nesse viés, inferimos que, caso se tratasse de uma figura masculina, certamente a abordagem não seria a mesma. Assim, podemos entender, por essa cena, tratar-se aquele de um mercado de trabalho pouco respeitoso para com a figura feminina. Esta, todavia, procura demonstrar que está naquele local para executar as tarefas que lhe são demandadas, e não para flertar com colegas.

Um ponto que merece destaque nesta cena refere-se ao enquadramento da imagem, que se dá à altura dos ombros dos personagens. Vergueiro (2012, p. 42) *apud* Mendes (2013, p. 141)<sup>51</sup> considera que tal forma de enquadramento salienta “a expressão do personagem e seu estado emocional”. Podemos depreender, nesse sentido, um enfoque em um certo desconcerto de Peggy, assim como em sua atitude de seriedade e, também, na postura de confiança e de deboche daqueles homens.

Além disso, o posicionamento dos quatro personagens orienta o percurso do olhar do telespectador. Os homens estão posicionados atrás, em segundo plano, e Peggy está situada à frente da imagem, o que sinaliza que é para ela que se converge/deve-se convergir o olhar.

Outro ponto importante é a diferença de estatura da novata em relação à daqueles homens. Peggy é mais baixa, fator que, em nosso entendimento, corrobora para uma posição ideológica de supremacia masculina. Essa supremacia, a nosso ver, é reforçada na própria tomada da imagem: a tomada

---

<sup>51</sup> VERGUEIRO, Waldomiro. A linguagem dos quadrinhos: uma alfabetização necessária. In: RAMA, Angela. *Como usar as histórias em quadrinhos em sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2012, p. 31-64.

se dá de baixo para cima, no chamado ângulo de visão inferior ou *contre-plongée*.

Pinheiro (2014) assinala que um dos efeitos de sentido advindos do uso desse recurso é o de superioridade do que está sendo filmado. É possível depreendermos que tal superioridade esteja relacionada, então, às figuras masculinas, comparativamente à figura feminina retratada, o que reitera a situação de vulnerabilidade da mulher no contexto. O fato é que ela está desacompanhada de algum homem, o que, segundo os imaginários da época, representaria um desamparo, legitimando de certa forma o modo de agir daqueles rapazes. Dito de outro modo, entendemos que a presença de uma figura masculina é que estabeleceria o – esperado – respeito à figura feminina. Ademais, o fato de Peggy entrar no elevador sozinha e os homens, em grupo, parece encorajar o comportamento deles, já que um resguarda a conduta do outro e ela, em contrapartida, fica em uma posição de desamparo.

- **Vestimenta/moda/aparência**

Como é possível notarmos, o vestuário de Peggy é composto de um casaco cinza, uma blusa bege e um chapéu também bege. No que se refere a este último item, é curioso mencionar que se trata do modelo *cloché*, usado, a partir dos anos 20, em associação à emancipação feminina no mundo<sup>52</sup> – o chapéu originalmente era utilizado apenas por homens. Essas cores não têm destaque, inclusive, sobre a pele da secretária. Constata-se também o uso de brincos pequenos, pouco chamativos.

Já seus cabelos estão presos em um rabo de cavalo e, mesmo com o chapéu na cabeça, é possível observar que ela faz uso de uma franja. Evidencia-se, ainda, pouca maquiagem em seu rosto – aparentemente nota-se apenas o batom, em nuance clara.

Essa composição da personagem tem ancoragem nas práticas sociais da época com relação ao vestuário feminino no trabalho. As roupas, um dos atributos que demarcam as propriedades associadas aos gêneros, evocavam determinada feminilidade, isto é, determinadas características atreladas ao

---

<sup>52</sup> Disponível em: <https://www.chapelariavintage.com.br/chapeus/> Acesso em 21 de mar. de 2018.

conjunto de predicados socialmente atribuídos às mulheres, e demarcavam as distinções físicas em relação aos homens. Os terninhos, tão característicos do âmbito corporativo, por exemplo, só surgiram mais tarde, nos anos de 1980, tendo como uma de suas funções marcar uma androginia (REIS, 2012).

É importante observar, porém, que, mais que caracterizar Peggy como uma mulher nos anos de 1960, o traje e os acessórios apontam algumas particularidades da personagem. Em conformidade com os imaginários circundantes na sociedade ocidental da época, as cores – sóbrias – e o modelo da roupa da personagem – sem decote – indicam *a priori* tratar-se de uma pessoa discreta, atributo corroborado pelo tamanho/tipo dos brincos usados. O chapéu, em modelo que se relaciona a uma quebra de paradigmas feminino, pode evocar como efeito de sentido tratar-se daquela de uma mulher de certo modo emancipada, independente. Já a forma como se apresentam os cabelos, dado o uso da franja, remete a um ar juvenil – podemos dizer, até mesmo, ingênuo –, o que contrasta com a imagem, por exemplo, de uma executiva: segundo nossas representações socioculturais, esta é caracterizada como mais madura, perspicaz, sagaz, astuta.

- ***Ethé***
- ***Ethé* prévios de secretária**

De acordo com Amossy (2008), o *ethos* é construído com base nas representações de dado grupo social, as quais são configuradas, na perspectiva de Charaudeau (2007), como imaginários sociodiscursivos. Conforme esclarece Galinari (2012), nos imaginários também são fundados os *ethé* prévios, que dizem respeito às imagens preliminares dos sujeitos em interação, ou seja, às imagens que precedem a enunciação.

Dadas essas considerações, podemos dizer que os *ethé* prévios acerca da secretária, consoante os imaginários ocidentais da década de 1960, eram de uma mulher simpática, bela, sedutora e disponível para flertes com colegas ou com seu superior. A imagem da profissional como amante do chefe e como um artigo decorativo nos escritórios – sendo suas atribuições, pouco relevantes para



as atividades-fim das empresas, como anteriormente elucidamos – era latente nessa época.

Mesmo antes de proceder a qualquer enunciado, Peggy, então, tinha essa imagem de si/sobre si pré-construída. Mas, como veremos, sua indumentária, tomada em uma perspectiva discursiva, levará à projeção de *ethé* um pouco diferentes desses *ethé* prévios.

- ***Ethé* de Peggy projetados para persuadir o telespectador**

Nesta cena é possível depreendermos o delineamento de determinados *ethé* de Peggy.

Considerando o quadro proposto por Charaudeau (2009), em sua Teoria Semiollingüística, podemos tomar a série como uma macro situação de comunicação, a qual envolveria micro situações, estas, concernentes às interações ocorridas em cena.

No que se refere à macro situação, delineamos os seguintes sujeitos em interação na situação de comunicação que se apresenta: como Euc, teríamos uma instância compósita, que abarca o autor da série, os produtores e toda a equipe responsável por sua criação. Esse Euc coloca em cena o Eue, nesta cena, o personagem homem que procede à enunciação por nós já descrita. O Tud, isto é, o destinatário idealizado para a situação, seria o telespectador em potencial de *Mad Men* e, por fim, o Tui seria aquele telespectador que efetivamente assistiu à série.

De acordo com Mendes (2010), esses sujeitos, envolvidos em determinado ato languageiro, constroem imagens uns dos outros. Tomando como base os pressupostos de Auchlin, a autora entende, desse modo, uma ampliação do conceito de *ethos*, que não se restringiria, portanto, à imagem de si projetada pela instância de produção discursiva.

É interessante, nesse aspecto, considerarmos que Peggy é um dos sujeitos envolvidos na situação que se apresenta, embora não presente no quadro enunciativo da Teoria Semiollingüística. A ela é feita referência como um terceiro.

Estamos logo no início da série e, até o momento, Peggy ainda não proferira qualquer enunciado. Como anteriormente o esclarecemos, o *ethos* é,

por definição clássica, a imagem construída pelo orador ao tomar a palavra. No entanto, em nosso entendimento, mesmo sem nada dizer, o modo como está vestida e como se coloca no espaço social já sinalizam a projeção de certas imagens por parte do telespectador (Tui) da série, imagens essas alicerçadas nas representações socialmente constituídas.

Na concepção de Maingueneau (2008), o *ethos* é delineado por meio (também) dos aspectos físicos do sujeito – para além da composição linguística do discurso deste. As significâncias atribuídas a tais aspectos físicos são, segundo o autor, determinadas pelas representações instituídas pela coletividade. Dito de outra maneira, da mesma forma que os elementos verbais, os não verbais (KERBRAT-ORECCHIONI, 1996) concorrem para a construção dos *ethé*, de modo que, então, a observância da vestimenta e do comportamento de Peggy torna possível levantar inferências em torno de uma apresentação de si. O vestuário e as atitudes, por nós tomados sob uma perspectiva de discursividade, são portadores de potenciais efeitos de sentido visados, pretendidos, tendo em vista as normas socialmente estabelecidas.

Assim sendo, tomando os elementos da indumentária e também por meio da observância da conduta adotada por Peggy nessa primeira cena analisada, é possível depreendermos que os *ethé* projetados pelo Tui seriam os de seriedade; de discrição; de mulher emancipada, independente; de jovialidade e de certa ingenuidade.

Há que se enfatizar que tais *ethé* são construídos, pelo telespectador, com base em seu saber de conhecimento, armazenado em sua memória enciclopédica: o telespectador tem um saber compartilhado sobre as representações socioculturais da década em que a série é ambientada, o qual ancora suas inferências.

Sobre esse aspecto, não podemos perder de vista, e entendemos ser crucial considerarmos esse apontamento em toda a nossa análise, que o público que assiste à série situa-se nos anos de 2007 (e seguintes), quando ela é produzida, portanto, ele precisa levar em conta os imaginários circundantes dos anos de 1960 para interpretar os eventos apresentados.

Além do mais, faz-se necessário termos em mente a interface de olhares na produção/concepção da série, tendo em vista que *Mad Men* constitui uma *representação* dos anos de 1960 sob um olhar, isto é, sob uma perspectiva dos

anos de 2007. Há que se ponderar sobre o caráter sócio-histórico na construção dos saberes, o que faz com que uma série produzida, por exemplo, nos anos de 1960, sobre a década de 1960, evoque efeitos de sentido diferentes de uma produzida quase 50 anos depois sobre a mesma década.

Com relação a tais saberes, podemos citar, a título de exemplificação, determinados entendimentos em torno de questões femininas/feministas que foram explorados já no fim e depois dos anos de 1960, como a compreensão de que as conquistas feministas visaram atender, num primeiro momento, aos interesses das mulheres brancas, heterossexuais e de classe média. Tal compreensão, obviamente, irá ancorar toda a visão/reflexão/representação/explanação dos anos seguintes sobre a mulher daquele tempo, de modo que uma produção da própria época possivelmente não levantaria determinadas questões com a mesma abordagem que as subsequentes.

- ***Ethé* de Peggy atribuídos pelos colegas**

Com relação à micro situação de comunicação concernente à cena 1, podemos apontar em interação: na instância de produção do discurso, o sujeito compósito que produz a série, o Euc, e o personagem que enuncia na *mise en scène* discursiva, o Eue. Já na instância de recepção, o destinatário ideal da mensagem proferida, Peggy, o Tud, e o público que vê a série, o Tui.

Há outros dois rapazes em cena, dentro do elevador. Quando o enunciador profere os dizeres ao ouvido de Peggy, o faz de forma que seja possível os outros o ouvirem – o tom de voz (elemento paraverbal), propositalmente, não é baixo. Ele também ri para aqueles colegas, os quais, por meio de suas expressões faciais, demonstram compartilhar das mesmas ideias, verdades e valores do primeiro. Esses dois colegas, em nosso entender, constituiriam, nessa micro situação comunicativa, um “terceiro”, uma vez que o Eue demonstra almejar alcançá-los, mesmo não direcionando a mensagem para eles.

A partir então da observância dos dizeres: “Você pode demorar um pouco? Estou gostando da vista”, ou seja, dos elementos verbais e de sua atitude de cortejo (elementos não verbais), depreendemos que os *ethé* de Peggy por ele construídos – e compartilhados pelos colegas, que riem em sinal de

concordância com o que ouvem – coincidem com os *ethé* prévios das mulheres profissionais secretárias, alicerçados nos imaginários cristalizados no mercado corporativo dos anos de 1960. Assim, os *ethé* por ele acionados são de mulher simpática, sedutora e disponível para flertes com colegas/com seu superior.

### 3.1.2 Análise da cena 2

Na cena 2, Peggy é recebida e instruída pela gerente do escritório, Joan, uma espécie de secretária sênior da empresa. Na imagem a seguir, trazemos esse momento, quando ambas andam pela empresa até chegarem à mesa em que ficará a novata (o diálogo estabelecido encontra-se na sequência):



Frame da cena 2: Joan recebe Peggy na *Sterling Cooper*.

Fonte:

<https://www.netflix.com/watch/70143379?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C449e5dddc085305168a42cdcaaf8f443e3630849%3A96a2fa44390b5769fba2c45e502a8670f6f73e32%2C%2C>.

Acesso em 22 de mar. de 2018.

Joan: “Este é o andar dos executivos. Não, ele não é organizado, porque há executivos de conta e de criação todos misturados. Não me pergunte a diferença.

Peggy: “Ótimo.”

Joan: “Se você seguir meus conselhos, poderá evitar meus erros.”

[Nesse instante, dois dos funcionários que estavam no elevador passam por elas e um deles diz: “Olá, Joan!” Ao que ela profere: “Como esse.”]

Joan prossegue: “Quantos trens você toma?”

Peggy: “Um só, mas acordo muito cedo.”

Joan: “Em pouco tempo e com sorte você virá morar na cidade conosco. Mas se você tiver sorte mesmo você ficará no subúrbio, e não terá de trabalhar.”

- **Vestimenta/moda/aparência**

Nesse fragmento, é possível evidenciarmos que Joan traja uma roupa mais justa que a de Peggy, um vestido na cor verde-escuro, o qual marca seus contornos corporais – há um cinto exatamente sobre sua cintura, como podemos melhor visualizar no *frame* a seguir (*frame* da cena 3). O colo aparece mais exposto, mais à mostra, e os brincos que usa, embora também pequenos, são mais chamativos que os utilizados pela novata. É possível observarmos ainda um broche na composição de seu vestuário. Todos esses elementos mencionados evocam um imaginário de realce, de destaque no que diz respeito à figura da gerente. Além disso, concorrem para um determinado imaginário de feminilidade, relacionado, no caso, a uma (das) forma(s) socialmente (e historicamente) definida(s) de a mulher se vestir no sistema patriarcal ocidental.

Os cabelos estão presos em uma espécie de coque, estruturado e com volume, o que, conforme os imaginários da década, confere elegância, além de sofisticação à mulher. Cabe destacar que essa forma de prender os cabelos era comum nos anos de 1960, marcados pelo culto à beleza feminina<sup>53</sup>. A atriz francesa Brigitte Bardot – mostrada na imagem a seguir –, por exemplo, tornou-se um ícone no uso de penteados como o de Joan, os quais marcaram o espírito revolucionário da época e influenciaram adeptas, inicialmente, na França e na Inglaterra, depois, em vários países, como o caso dos Estados Unidos.

---

<sup>53</sup> Disponível em: <http://juliocrealdi.com/linha-do-tempo-os-cabelos-e-penteados-dos-anos-60/> Acesso em 22 de mar. de 2018.



Imagem 1: Atriz Brigitte Bardot.

Fonte: <https://www.thevintagenews.com/2015/07/09/vintage-celebrity-iconic-hairstyles-that-is-still-on-style/>

Acesso em 16 de fev. 2019.

Ainda com relação a Joan, evidencia-se um leve destaque nos olhos e o batom utilizado combina com a cor dos cabelos, que são ruivos, o que corrobora para que sua imagem fique em evidência e, em conjunto com os demais fatores descritos, sinaliza sensualidade, além de apontar para um padrão de beleza estimado naquele contexto sócio-histórico.

Os elementos observados na composição da imagem de Joan nos possibilitam pensar em uma referência às *pin-ups*, que assinalam um estilo estético de representação da mulher caracterizado pelo corpo sensual e aparência clássica.

De acordo com Saggese (2008), as *pin-ups* eram atrizes ou modelos que estampavam calendários, catálogos e páginas de revistas (como um trabalho temporário ou *freelance*). Esses materiais gráficos eram comumente pendurados pelos soldados estadunidenses da Segunda Guerra Mundial em seus quartos – o termo remonta a esse período, inclusive. Ainda para o autor, as *pin-ups* traziam um paradoxo de imagem provocativa e ingênua que alimentava as fantasias masculinas. A seguir, trazemos a imagem de Betty Grable, umas das mais conhecidas *pin-ups* da Segunda Guerra, para ilustrar o conceito que descrevemos:



Imagem 2: *Pin-up* Betty Grable.

Fonte: <http://100photos.time.com/photos/betty-grable-frank-powolny>.

Acesso em 17 de fev. 2019.

Podemos dizer que a associação da imagem de Joan à das *pin-ups* caracteriza o que se denomina de intericonicidade: para Mendes (2013), o conceito, proposto por Courtine, diz respeito a um diálogo, a uma polifonia das imagens. Haveria, nesse sentido, uma relação entre o que está sendo visto com o já visto, instaurando-se, assim, uma cultura visual, ancorada na memória visual dos sujeitos.

No que se refere a Peggy, esta agora aparece sem chapéu e sem casaco, o que, contudo, não muda o aspecto comedido de sua aparência. É curioso

observar que, assim como Joan, a novata tem pele branca e, conforme poderemos melhor averiguar nas cenas seguintes, não é gorda nem magra. Isso remete ao imaginário concernente às mulheres a quem eram dadas as oportunidades de trabalho profissional, notadamente, secretarial, pelas empresas da época.

- **Relação com chefes/colegas de trabalho**

Observando os elementos verbais nessa cena, é possível constatar um envolvimento pessoal de Joan com um de seus colegas. Quando diz para a novata que, se esta seguir seus conselhos, poderá evitar seus erros, a gerente exemplifica um dos erros com o enunciado “Como esse”, referindo-se a um dos homens que passavam por elas no corredor (e que estava no elevador mais cedo com Peggy, por sinal). Pode-se depreender, então, que não era incomum um relacionamento entre pessoas de uma mesma empresa naquele contexto, até porque Joan acabara de receber a nova secretária no escritório e já a aconselhava sobre esse aspecto, em meio a (outras) instruções de trabalho.

O que nos instigou, contudo, é que, como veremos adiante, as relações estabelecidas pelos homens com as mulheres com quem trabalhavam eram apenas casuais. Ou se tratava de relacionamentos passageiros, ou de ter nas colegas suas “amantes” – mantendo com elas, então, relações tidas como carnais, fúteis. Dificilmente havia um namoro, um casamento, ou uma ligação mais estável, a qual, de certo modo, era esperada por elas: embora tivessem galgado seus espaços no mercado de trabalho formal, as mulheres ainda procuravam um relacionamento firme (com um homem) como sinônimo de *status* social. É possível pensarmos, nesse ponto, no imaginário da reputação feminina atrelada ao seu estado civil: a condição de solteira, viúva ou casada – característica instituída com base em sua relação com um homem – sugeria uma determinada posição social.

Também no entender de Joan, o exercício profissional era uma (ou falta de, podemos depreender) opção até se conseguir “a sorte” de encontrar alguém para sustentá-la – esta seria, pois, a solução que uma jovem mulher nascida em uma família humilde teria para não precisar trabalhar. Ela diz a Peggy: “Em pouco tempo e com sorte você virá morar na cidade conosco. Mas se você tiver



sorte mesmo você ficará no subúrbio... e não terá de trabalhar.” Por meio desse enunciado, é possível inferirmos que o prestígio por ela visto como “efetivo” era o das mulheres que, casadas com maridos bem-remunerados, não precisavam de emprego. O “não ter de trabalhar” aponta, ainda, para uma visão tradicional da função da mulher no espaço sociofamiliar.

Em nossa compreensão, há nesse fragmento a alusão ao imaginário sociodiscursivo que relaciona o trabalho primordialmente ao sustento, este último, vislumbrado como uma incumbência sobretudo masculina, já que evoca os sentidos de poder, autonomia, força. O salário do homem, nesse aspecto, seria/deveria ser o que garantiria a subsistência da família; já o da mulher – visto, então, como o que demandaria menos poder, menos autonomia e menos força –, caso trabalhasse, figuraria como um complemento à renda – um dos mais antigos argumentos para se justificar os proventos mais baixos das mulheres em relação aos dos homens no mercado corporativo, inclusive.

- ***Ethé***
- ***Ethé* de Joan projetados para persuadir o telespectador**

Assim como definimos anteriormente, teríamos os seguintes sujeitos em interação na macro situação de comunicação: como Euc, a instância compósita que compreende toda a equipe responsável pela produção da série; como o Eue – nesta cena –, a personagem Joan, que faz parte do circuito interno ou “circuito da fala configurada” (CHARAUDEAU, 2009, p. 53); como Tud, o telespectador idealizado para *Mad Men*; e, finalmente, como Tui, o telespectador que de fato assistiu ao referido programa televisivo.

No que diz respeito a tais telespectadores, que compõem a instância de recepção da série, faz-se relevante não perdermos de vista suas especificidades, de modo que, então, Tud e Tui não podem ser tomados como homogêneos. Dito de outra forma, eles também são compósitos, ou seja, multifacetados: assistem a *Med Men* mulheres jovens, mulheres maduras, homens jovens, homens maduros etc. Dessa forma, tendo em vista a intenção comunicativa do Euc, ele vai direcionar-se visando a determinado Tud, o qual, então, vai se alterar em diferentes atos languageiros da série. Assim sendo, por

exemplo, quando se tratar da representação da mulher no mercado corporativo, o Euc irá elencar um Tud diferente do elencado quando aborda a representação masculina no mesmo espaço – como uma estratégia de captação, inclusive.

Assim sendo, à semelhança do que esboçamos na cena 1, podemos constatar que a macro situação de comunicação na série envolve sempre os mesmos sujeitos em interação, com exceção do Eue, ou seja, do personagem/da personagem que se manifesta no ato linguageiro. O Eue, então, corresponderá àquele/àquela que enuncia em cada cena por nós elencada.

Nesse sentido, tendo em vista os elementos não verbais dessa cena, podemos dizer que os *ethé* de Joan construídos são de detentora de certa posição profissional, de figura de destaque na empresa, de feminilidade, de elegância, de sofisticação, de modernidade (conforme as representações da época) e de sensualidade.

Os elementos verbais, por sua vez, levam-nos a pensar em uma imagem de certo conservadorismo dessa personagem, haja vista sua concepção sobre a tríade mulher/homem/trabalho. A nosso ver, o ponto de vista de Joan ancora-se no imaginário tradicionalista dos papéis de gênero, que, dentre outros aspectos, atrela o estatuto de provedor – portanto, daquele que trabalha para o sustento da casa – ao gênero masculino. Ao feminino caberia, nessa ótica, apoiar-se no marido e se ater aos assuntos do lar – considerados um “não trabalho”, por não configurarem uma atuação fora do ambiente doméstico.

Curiosamente, esse *ethos* contrasta com a imagem *avant garde* da personagem estabelecida pelo vestuário.

- ***Ethé* de Joan projetados para persuadir Peggy**

Tomando a micro situação de comunicação referente à cena 2, é possível assim definirmos como sujeitos em interação: o Euc, a instância compósita que produz a série, a qual coloca em cena o Eue, qual seja, a personagem que enuncia – Joan –; o Tud, destinatário idealizado da mensagem, Peggy; e o Tui, o público – heterogêneo, destaca-se – que assiste a *Mad Men*. Cumpre-nos esclarecer que, quando é Peggy quem toma a palavra na interação, ela passa a constituir o Eue e Joan, por conseguinte, passa a ser seu Tud.

Para Peggy, então, Joan constrói um *ethos* de certa superioridade naquele contexto de trabalho, tendo em vista um *saber-fazer* e um *fazer-saber*. Dito de outra maneira, esse *ethos* é acionado pela gerente em função da legitimidade de quem conhece a instrução que passa (o *saber-fazer*), conferida pelo estatuto de (já) ser empregada da *Sterling Cooper* e, portanto, ter autoridade para ensinar a recém-contratada (o *fazer-saber*). Um aspecto importante de se pontuar é que o saber de Joan é fundado na sua experiência – por isso mesmo ela se coloca em uma posição de autoridade para dar conselhos –, e não em um conhecimento oficial, formal, acadêmico, haja vista que ela mesma assume sua ignorância em não dominar a diferença entre os executivos de conta e os executivos de criação (“Não me pergunte a diferença.”).

Convém nos atentarmos ao posicionamento de Joan e Peggy em cena, o qual parece corroborar a superioridade da primeira: ela está posicionada à frente da segunda, disposição que confere destaque para sua figura. Além disso, o ângulo, assim como na cena 1, é inferior, isto é, as personagens são tomadas de baixo para cima, reforçando uma valorização, um enaltecimento da imagem da gerente.

Outro dado relevante é que Joan é mais alta que Peggy, característica que, nas representações socioculturais ocidentais, é associada a pessoas que exercem poder, liderança sobre as mais baixas<sup>54</sup>. Peggy, inclusive, fica com a incumbência de carregar algumas coisas – tarefa, nos nossos imaginários sociocorporativos, delegada àqueles de alguma forma considerados subordinados no organograma organizacional.

---

<sup>54</sup> Segundo pesquisa realizada pelas Universidades de Amsterdã e Oxford, divulgada pela *BBC Future* em 2015, historicamente homens e mulheres de maior estatura têm mais oportunidades de serem selecionados para as melhores posições nas empresas, pois o atributo é associado a dominância, inteligência e saúde. Por conseguinte, as pessoas mais altas tendem a ganhar melhor que as mais baixas. Um fato curioso nesse aspecto é que os candidatos à presidência dos Estados Unidos mais altos receberam maior número de votos que seus concorrentes mais baixos. Abraham Lincoln, por exemplo, tinha 1,93cm, altura superior à da média dos homens estadunidenses de sua época. (ROBSON, 2015). Disponível em [https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/09/150930\\_vert\\_fut\\_altos\\_baixinhos\\_ml](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/09/150930_vert_fut_altos_baixinhos_ml). Acesso em 21 de jan. de 2019.

### 3.1.3 Análise da cena 3

Nesta cena, Joan continua repassando as instruções de trabalho para Peggy. À novata é indicada a mesa em que trabalhará. Seguem o *frame* da cena e o diálogo estabelecido entre as duas personagens:



Frame da cena 3: Joan mostra a Peggy a mesa de trabalho da novata.

Fonte:

[http://madmen.wikia.com/wiki/File:Joan\\_inducting\\_Peggy\\_smoke\\_gets\\_into\\_your\\_eyes.jpg](http://madmen.wikia.com/wiki/File:Joan_inducting_Peggy_smoke_gets_into_your_eyes.jpg).

Acesso em 22 de mar. de 2018.

Joan: “Eis sua mesa. Ficaremos com Sr. Draper, por enquanto.  
 Não sei quais são suas metas, mas não exagere no perfume.  
 Mantenha bebida em sua mesa. Sr. Draper bebe uísque.  
 Também invista em aspirinas, curativos, agulha e linha.”

Peggy: “Esse uísque é canadense?”

Joan: “É bom você descobrir.” [Nesse instante, Joan acende um cigarro, enquanto Peggy pega um bloco e faz anotações].

Joan: “Parece que ele quer uma secretária, mas quase sempre ele quer algo entre mãe e garçoneite.

E o resto do tempo... [Joan se aproxima de Peggy].

Vá para casa, pegue um saco de papel e fure olhos nele.

Coloque-o na cabeça, dispa-se e olhe-se no espelho.

Avalie onde estão seus pontos fracos e fortes, e seja sincera.”

Peggy: “Sempre tento ser sincera.”

Joan: “Ótimo para você.”

- **Vestimenta/moda/aparência**

Nesse momento é possível visualizar uma das mãos de Joan com as unhas em esmalte vermelho.

Cabe lembrar que tal tonalidade é um clássico na coloração das unhas femininas e, na sociedade ocidental, dentre outras significâncias, era (e é) associada à paixão, ao pecado, à sedução, ao calor, enfim, à emoção. A cor, ainda, remete à ideia de poder: há registros históricos de que Cleópatra e Nefertiti pintavam as unhas nesse tom, o qual, já no Egito Antigo, indicava uma posição de prestígio na hierarquia social por parte da mulher que dele se utilizava. Tempos depois, passou a, combinado com o batom, compor o visual vanguardista das atrizes de Hollywood<sup>55</sup>.

Esses imaginários historicamente atrelados ao esmalte vermelho justificam, a nosso ver, a opção por sua aplicação na coloração das unhas de Joan, como mais um elemento que reforça as imagens de sensualidade, superioridade e modernidade a ela associadas.

Além desse ornamento, nota-se uma espécie de bracelete no braço da gerente, acessório que pode sugerir também a vaidade da personagem.

- **Papéis sexuais**

Ao passar as orientações de trabalho para Peggy, Joan menciona alguns itens necessários para o desempenho das atividades secretariais naquela empresa: aspirinas, curativos, agulha e linha.

É possível pensarmos, assim, em uma alusão ao imaginário de que a mulher precisava dominar habilidades concernentes ao seu papel na família para o exercício da profissão de secretária. Conforme expresso pela própria Joan, Peggy deveria ser como uma “mãe”: o eixo semântico do que fazem parte “aspirinas”, “curativos”, “agulha” e “linha” aciona em nossos imaginários a figura maternal que cuida do filho doente e costura suas roupas<sup>56</sup>. Esse imaginário que

---

<sup>55</sup> Informação obtida em: <https://www.historiadomundo.com.br/curiosidades/historia-do-esmalte.htm>. Acesso em 21 de jan. de 2019.

<sup>56</sup> É possível pensarmos também que o imaginário que atrela as atribuições de costura à secretária tenha relação com a entrada das costureiras e modistas na profissão datilógrafa, tendo em vista uma crise no

aproxima o papel da secretária ao da mulher da casa – mãe, esposa (pois, quando o homem casava, passava-se para a esposa os cuidados antes incumbidos àquela) – era bastante característico, inclusive, dos anos de 1950, conforme apontamos em nossa dissertação (REIS, 2012). Era esperado nessa década que a mulher, à semelhança do acontecia no âmbito doméstico, tivesse uma postura subserviente (como, por exemplo, ter que servir bebida para o chefe).

A representação da secretária por meio de uma interface semântica entre mãe e garçomete pode ser, pois, assim retratada:

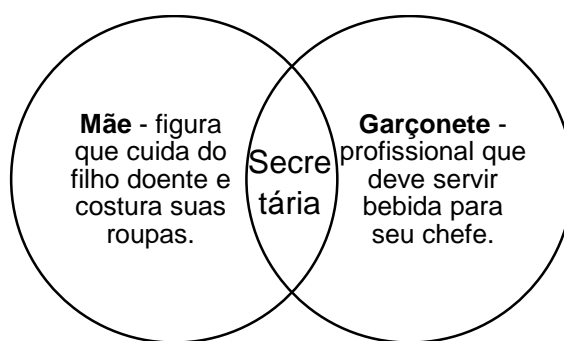


Figura 3: Secretária: interface semântica entre mãe e garçomete.  
Fonte: Dados da pesquisa.

É possível ponderarmos, sobre esse aspecto, que, mesmo com as conquistas advindas do movimento feminista dos anos de 1960, o mercado corporativo ainda via as mulheres nos moldes patriarcais. As atribuições delegadas à figura feminina muitas vezes estavam associadas ao fato de serem mulheres, e não à competência técnica para realizar determinada tarefa. Nossa indagação, nesse ponto, é que, se fosse um homem a ocupar o cargo de secretário, essas mesmas “instruções” lhe seriam passadas?

Evidencia-se, pois, nesse contexto, práticas sociodiscursivas que concorrem para a desvalorização do ofício secretarial. Se no passado o imaginário social atrelava ao profissional de secretariado – do gênero masculino – o domínio de determinados conhecimentos e competências para o exercício da função, depois, com a entrada das mulheres nessa carreira, prevalecia o

---

setor de confecção, conforme explicitamos em nosso marco teórico. Da profissão da datilografia, anos depois, originou-se a de secretariado.

imaginário de secretária maternal – como nos anos de 1950 – e/ou de secretária bela e sensual – como nos idos de 1960 (REIS, 2012).

Além disso, nesses enunciados proferidos por Joan, nota-se uma construção sociodiscursiva ancorada no imaginário de que a secretária também tem/teria/terá como um dos objetivos seduzir o executivo que assessora: “Não sei quais são suas metas, mas não exagere no perfume” e:

“E o resto do tempo...  
Vá para casa, pegue um saco de papel e fure olhos nele.  
Coloque-o na cabeça, dispa-se e olhe-se no espelho.  
Avalie onde estão seus pontos fracos e fortes, e seja sincera.”

Cabe pontuarmos que, após dizer “E o resto do tempo”, Joan faz uma pausa, lança um olhar sobre o corpo de Peggy e estabelece um silêncio naquela interação, a fim de deixar no plano do subentendido o que iria externar. O efeito de sentido desse silêncio – discursivo – é sinalizar que Don (o chefe) procurava alguém que, além de cumprir os papéis de mãe e garçoneiro, o atendesse em assuntos de cunho sexual.

Outro ponto que convém destacarmos nesse trecho é o que diz respeito à orientação de Joan para que Peggy se avaliasse frente ao espelho: a gerente recomenda à novata esconder o rosto (com um saco de papel) e examinar o corpo refletido. Podemos depreender, assim, uma supervalorização do corpo em detrimento do rosto, de modo a sinalizar: 1) que o rosto de Peggy não era muito atraente (no ponto de vista de Joan) aos olhos masculinos; e/ou 2) que o corpo deveria apresentar (aparentar) características estimadas pelo público masculino. Dito de outra forma, o corpo seria uma espécie de “objeto anônimo”, submisso aos interesses masculinos (também) no ambiente laboral.

As instruções de trabalho, assim, remetem a imaginários sociodiscursivos depreciativos em torno do papel da mulher no ambiente corporativo, notadamente, em funções de subordinação a outrem – um homem.

- ***Ethé***
- ***Ethé de Joan projetados para persuadir o telespectador***

Tendo em vista os elementos não verbais por nós analisados nessa cena, entendemos que são reforçados os *ethé* de sensualidade, superioridade – poder –, modernidade, vaidade e, ainda, de determinada feminilidade de Joan para o telespectador.

Já por meio de seus enunciados, constatamos que as instruções que repassa a Peggy relacionam um *fazer-saber* (CHARAUDEAU, 2010) de Joan, de um lado, a um *dever-saber* (CHARAUDEAU, 2010) de Peggy, de outro. Se, como esclarecemos anteriormente, a legitimidade de Joan lhe é atribuída pela posição de ser funcionária da *Sterling Cooper*, sua credibilidade é construída pelo discurso da experiência, ou seja, seus enunciados são ancorados em um *saber-fazer*, relacionado à atuação como secretária na empresa.

Os elementos verbais nos possibilitam averiguar, ainda, que é reiterada a imagem de conservadorismo, de tradicionalismo de Joan, dada sua visão, fundada nas representações patriarcais, acerca do papel da secretária naquele contexto socioprofissional.

Nesse ponto, é relevante observar, então, que Joan constrói um *ethos* de outrem, qual seja, da secretária. Conforme explicamos, Galinari (2012) entende que o conceito de *ethos* não se restringiria às imagens de si acionadas pelos discursos, mas abarcaria, também, as imagens de seres, coisas e/ou instituições tematizados por tais discursos. Nesse sentido, a secretária, o ser tematizado, é vislumbrada como uma figura presumidamente maternal, subserviente e que deveria se mostrar atraente para o chefe.

#### **3.1.4 Análise da cena 4**

Nesta cena, Joan apresenta a Peggy aqueles que serão seus instrumentos de trabalho, como pode ser observado a seguir:





Frame da cena 4: Joan mostra a Peggy seus instrumentos de trabalho.

Fonte:

<https://www.netflix.com/watch/70143379?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C449e5dddc085305168a42cdcaaf8f443e3630849%3A96a2fa44390b5769fba2c45e502a8670f6f73e32%2C%2C>

Acesso em 26 de mar. 2018.

Joan: “Não se deixe intimidar por toda a tecnologia.” [Joan tira uma capa que cobria uma máquina de escrever.]

Parece complicado, mas é simples o suficiente, para uma mulher usar.”

Peggy: “Assim espero.”

Joan: “No almoço, pegue uma caixa de chocolates, doze cravos e sais de banho. Depois eu explicarei.”

Peggy: “Obrigada, Srta. Holloway. É maravilhoso a senhorita cuidar de mim.” [Peggy senta-se na cadeira nesse instante].

Joan: “O nome é Joan. E ouça. Não me interprete mal... mas uma garota como você, com belos tornozelos... deve saber se valorizar. E homens amam lenços.”

- **Atribuições no escritório: o saber-fazer**

Conforme se evidencia, na cena 4 há uma mudança na característica da imagem. Até então, filmavam-se as personagens em interação; agora, o destaque é conferido aos equipamentos utilizados no desenvolvimento dos trabalhos secretariais naquele contexto, quais sejam: um telefone, um aparelho para realizar transferências de ligações e uma máquina de escrever. É possível ver também um cinzeiro, logo atrás da máquina de datilografia. Pode-se depreender que se tratava de um objeto para uso do chefe ou até mesmo da própria secretária, já que naquela época era permitido que homens e mulheres fumassem no ambiente de trabalho.

Como explicamos anteriormente, a entrada da mulher no secretariado representou uma reconfiguração em termos de atividades realizadas e de imaginários veiculados acerca da profissão. Valendo-nos do que preconiza Bakhtin (1992), uma mudança no meio social reflete-se (e refrata) nos discursos, e estes alimentam as práticas sociais. Assim, é o que se averigua, por exemplo, quando se passa a atrelar o exercício profissional secretarial feminino à exclusiva realização de serviços tecnicistas de escritório, como atendimento telefônico, datilografia, anotação de recados e agendamento de compromissos. É como se a secretária tivesse uma “aptidão” relacionada a um *saber-fazer* tarefas apenas de execução<sup>57</sup>, que demandavam poucas habilidades em termos de criação/administração.

É interessante observar nessa cena a questão do enquadramento da imagem: os objetos ocupam quase todo o cenário, sem deixar espaços no entorno. É conferido destaque, precisamente, à máquina de escrever. No que diz respeito à datilografia, veiculava-se a ideia de uma destreza “natural” das mulheres para a tarefa, à qual se associava a delicadeza das mãos para se tocar piano.

Nesse aspecto, é curioso observar que quando Joan diz: “Não se deixe intimidar por toda a tecnologia.” “Parece complicado, mas é simples o suficiente... para uma mulher usar”, referindo-se à máquina de escrever, evidencia-se uma alusão ao imaginário de que determinadas habilidades no desenvolvimento de trabalhos em uma empresa são representadas como concernentes aos profissionais do gênero masculino – as ligadas à tecnologia, mais complexas, em sua visão. Dito de outra forma, naqueles imaginários sociais (e como comumente por vezes se evidencia hoje em dia), operar certas máquinas e tecnologias é “tarefa masculina ou de perfil masculino”, mas, segundo acredita Joan, no caso do aparelho de datilografia, não haveria dificuldade de operacionalização por pessoas do gênero feminino. Daí empregar

---

<sup>57</sup>Curiosamente, nesse ponto, recordamos a criação do termo “Secretariado Executivo”, em alguns países, em referência a uma categoria secretarial que abarca aqueles que atuam junto às altas hierarquias das empresas. No Brasil, por exemplo, diz respeito ao profissional em nível de formação de terceiro grau. O termo “executivo” indica – supostamente – a posição daquele que é assessorado. Contudo, também pode ser correlacionado a “execução”, isto é, a realização, efetivação, cumprimento. Em nosso entendimento, assim, há essas duas possibilidades de se pensar nessa forma de nomeação.

o adjetivo “simples”, o que, no contexto, indica certo menosprezo pela capacidade feminina.

- **Vestimenta/moda/aparência**

Ao finalizar as instruções dadas a Peggy, Joan enuncia: “E ouça. Não me interprete mal... mas uma garota como você, com belos tornozelos... deve saber se valorizar. E homens amam lenços.” É possível entendermos, assim, que a gerente sugere à novata uma sensualização no vestuário pela mostra dos tornozelos – que, até então, estavam escondidos pela roupa. O “se valorizar”, na verdade, diz respeito a “valorizar seus atributos físicos”, para tornar-se mais atrativa aos olhos masculinos.

Joan, ainda, faz uma menção ao apreço de homens por lenços, em uma fala suavizada, como se tivesse revelando um segredo. O uso de tal acessório, nas representações socioculturais ocidentais, denotava/denota certa elegância. Nesse ponto é interessante observar que não há uma prescrição (“Use lenços!”, por exemplo), mas uma incitação. Joan pretende *fazer-fazer*, ou seja, levar Peggy a usar lenços, pois, a seu ver, a novata deveria aprimorar o visual. Esta, logo, está na posição de um *dever-crer* naquilo que lhe é dito (CHARAUDEAU, 2010).

- **Ethé**

- **Ethé prévios de secretária**

Considerando a macro situação de comunicação, entendemos que Joan, o Eue, colocado em cena pela instância compósita Euc, faz alusão, para o telespectador – Tud e Tui –, a determinados *ethé* prévios do ser tematizado secretária.

Desse modo, em sua visão, a profissional secretarial teria competência apenas para a realização de trabalhos triviais, tecnicistas e deveria apresentar uma aparência agradável aos olhos masculinos, esta, pois, relacionada à sensualidade e à elegância no vestuário. Todos esses atributos, há que ressaltar,

são associados ao gênero feminino nos imaginários socioprofissionais naquele contexto.

- ***Ethé* de Peggy projetados para persuadir o telespectador**

Ainda tomando a macro situação de comunicação, podemos dizer que o *ethos* discursivo de Peggy construído por Joan – para o Tud telespectador – é de uma figura não atraente e não refinada, tendo em vista os imaginários concernentes à vestimenta que denotaria as imagens de sedutora e de requintada (vestimenta da qual não se valeria a novata). Acionando seus saberes de conhecimento, o telespectador que efetivamente assiste à série, o Tui, também poderá construir de Peggy esses mesmos *ethé*.

- ***Ethé* de Peggy projetados para persuadir Joan**

A micro situação de comunicação concernente a essa cena, na qual Joan representa o Eue e Peggy representa o Tud, nos possibilita constatar os *ethé* de recatada e de mal-apeçoada desse Tud. Dito de outra forma, se Joan incita Peggy a trajar-se de determinado modo, é porque aquilo que a nova funcionária vestia denotava exatamente as imagens não estimadas pela veterana acerca de uma secretária.

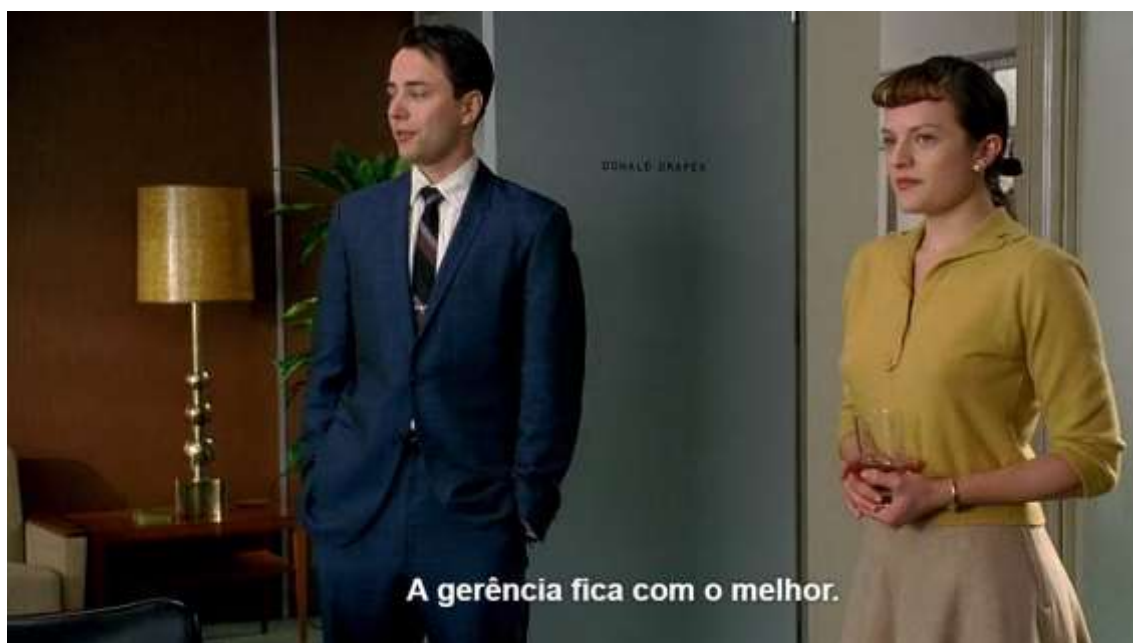
Um momento interessante de se observar é quando Peggy diz a Joan (invertendo-se, pois, os papéis de Tud e de Eue): “Obrigada, Srta. Holloway. É maravilhoso a senhorita cuidar de mim.”. Podemos depreender que a novata constrói uma imagem de subordinação, de submissão em relação à funcionária experiente, ancorada no imaginário de menor autonomia do funcionário aprendiz. Ela emprega o pronome de tratamento “senhorita”, como uma forma de respeito, de polidez e, é possível dizermos, como também uma estratégia discursiva para inserção em um novo grupo – do qual Joan faz parte – naquele meio.

A gerente, por sua vez, responde: “O nome é Joan”, estabelecendo, pois, uma proximidade com Peggy, tendo em vista, entendemos, demonstrar uma identificação feminina e, assim, tentar ganhar a confiança de Peggy, o que facilitaria mantê-la sob seu controle.

### 3.1.5 Análise da cena 5

Na cena que agora analisamos, Don Draper, o chefe de Peggy, está deitado em sua sala, dormindo no sofá, quando é acordado pela nova secretária, que vem informar/solicitar a entrada do funcionário Pete Campbell.

Apresentamos, assim, o *frame* referente à interação estabelecida quando Campbell adentra a sala e a descrição dos enunciados relacionados à cena em análise:



Frame da cena 5: Pete e Peggy na sala de Don.

Fonte:

<https://www.netflix.com/watch/70143379?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C449e5dddc085305168a42cdcaaf8f443e3630849%3A96a2fa44390b5769fba2c45e502a8670f6f73e32%2C%2C>

Acesso em 26 de mar. 2018.

Peggy: “Sr. Draper. Com licença. Lamento acordá-lo, mas o Sr. Campbell está aí.”

Don: “Ele não sabe que estou dormindo, sabe?”

Peggy: “Não, senhor.”

Don: “Muito bom.

Quem é você?”

Peggy: “Peggy Olson, a nova garota.”

Don: “Você... pode sair e entretê-lo?” [Don se levanta]

Peggy: “Sei que é meu primeiro dia e quero mostrar boa-vontade, mas... isso é preciso?”

Don: “Entendo seu ponto.” [Don acende um cigarro]

Peggy: “Eu trouxe aspirinas.” [Don toma os medicamentos]

Don: “Mande-o entrar.” [Pete entra pela porta, antes mesmo de Peggy abri-la]

Pete: “Você não parece bem. Pronto para bajular varejistas judeus?”

Don: “Você é difícil de aguentar logo cedo, Pete.”

Pete: “Nunca ouvi queixas. Por falar nisso, quem é sua amiguinha?”

Don: “Ela é a nova garota.”

Pete: “Você sempre fica com a nova.

A gerência fica com o melhor. [Pete fala em tom mais baixo, virando o rosto para o lado].  
 De onde você é, querida? [Pete olha para Peggy de baixo para cima].  
 Peggy: “Escola de Secretariado da Srta. Denver.”  
 Pete: “Primeira classe. Mas de onde você vem? Você é... Amish<sup>58</sup> ou algo assim?”  
 Peggy: “Não, sou do Brooklyn.”  
 Pete: “Bem, você está na cidade.  
 Não é pecado vermos suas pernas. [Pete fala olhando para a saia de Peggy].  
 Aperte a cintura e você parecerá uma mulher.”  
 Peggy: “Isso é tudo, Sr. Draper?” [Peggy vira seu corpo em direção a Don].  
 Pete: “Ora, eu não terminei.  
 Estou fazendo carreira aqui.”  
 Don: “Isso é tudo.  
 Peggy, não é?” [Don aponta sua mão para Peggy].  
 Peggy: “Sim. E é hora de sua reunião das 11h.” [Peggy sorri e dirige-se para a porta, saindo da sala].  
 Don: E perdoe o Sr. Campbell [Peggy retorna brevemente].  
 Ele deixou as boas maneiras da faculdade.” [Pete está com as mãos nos bolsos e olha para Don sinalizando discordar da fala deste].

- **Papéis sexuais**

Quando Don é informado por Peggy que Pete o aguarda, ele pergunta/solicita à novata “Você... pode sair e entretê-lo?”. O diretor procede dessa maneira no intento de tentar ganhar tempo para se organizar e receber o colega.

Por meio desse enunciado, podemos deduzir que ele se refira a distrair, desviar momentaneamente a atenção de outrem na empresa – por exemplo, um cliente, um fornecedor, um funcionário.

Outra inferência possível, porém, é pensar nesse “entretê-lo” como agradar, divertir, de modo a proporcionar algo que vá além de apenas uma conduta cortês e solícita por parte da secretária. Esse efeito de sentido, inclusive, é o tomado como verdade por Peggy, que responde ao chefe: “Sei que é meu primeiro dia e quero mostrar boa vontade, mas... isso é preciso?” Ao que Don retorna: “Entendo seu ponto”, demonstrando certa compreensão.

Em nosso entender, Peggy baseia sua conclusão sobre tal efeito de sentido na crença de que ser secretária implicava a incumbência de oferecer mais que serviços profissionais de escritório: tratava-se de uma atribuição para a qual era necessário um comportamento malicioso, comportamento este

---

<sup>58</sup> Trata-se de um grupo religioso conservador cristão. Dentre seus costumes, está o uso restrito da tecnologia e a utilização de roupas antigas. Fonte: <https://super.abril.com.br/historia/quem-sao-os-amish/> Acesso em 26 de mar. de 2018.

relacionado a um dos papéis femininos atribuídos à mulher-secretária (do qual ela queria se esquivar, inclusive).

Além disso, a observância do enunciado de Pete: “[...] Não é pecado vermos suas pernas. Aperte a cintura e você parecerá uma mulher”, leva-nos a evidenciar, mais uma vez, o papel designado à mulher-secretária de agradar aos olhos masculinos por meio de um vestuário considerado, naquele imaginário sócio-histórico-cultural, sensual e “feminino” (concernente a um tipo específico de feminilidade, há que ressaltar).

Outro enunciado dessa personagem que nos chamou a atenção foi: “A gerência fica com o melhor”, proferido em tom de voz um pouco mais baixo do que vinha sendo utilizado e com movimentação do rosto para o lado, sinalizando, a nosso ver, uma opinião, uma apreciação pessoal a ser apenas externada, e não discutida.

Podemos interpretar que, segundo avalia o funcionário, a secretária considerada “melhor”, termo que aqui pode ser entendido como “a mais nova contratada” ou, até mesmo, como “a mais bela”, seria designada para os cargos mais elevados da organização. Trata-se, assim, de um ponto de vista ancorado no imaginário de uma divisão de “privilégios” dos executivos conforme a posição ocupada no organograma empresarial. É possível pensarmos, pois, em uma associação de “ficar com aquela secretária” com a “posse de um objeto de maior valor”, o que denotaria um *status* naquele contexto profissional.

- **Dados comportamentais (atitudes)**

Ainda nos atendo aos enunciados de Campbell, é interessante observar a rede designativa (DAHLET, 2017a) por ele elencada para falar da/com a novata: “amiguinha”, “nova”, “melhor”, “querida”, “primeira classe”, “Amish”, “pernas”, “cintura”, “mulher”.

De acordo com Dahlet (2017b), ao se empregar determinado léxico no lugar de outros disponíveis para representação, está-se sistematizando e categorizando um posicionamento com relação ao objeto de discurso. Ademais, para o pesquisador, a designação é um processo de referenciação que se ancora em saberes partilhados.

No caso dessas designações de Campbell, podemos dizer que elas se enquadram em uma forma de representação que deprecia e objetifica sexualmente a secretária-mulher (ou a mulher-secretária). Caso ele se referisse a um homem ou a uma mulher em posição de prestígio – como uma cliente da *Sterling Cooper*, por exemplo –, o questionamento é se esses mesmos léxicos seriam empregados (a nosso ver, não).

Os elementos não verbais da cena, ratificam, em nosso ponto de vista, uma atitude de deboche “velada”. Isso porque o ângulo de visão sob o qual se enfoca a ação, o *contre-plongée*, remete a um efeito de depreciação da pessoa, ou seja, de Peggy. Adicionado a isso, a secretária está posicionada à direita da imagem e Campbell, mais ao centro, convergindo para que ele seja representado como uma figura em evidência e ela, uma figura marginalizada, a qual, ainda, tem estatura menor que a do colega.

Outro aspecto que cabe enfatizarmos é a representação da situação como corriqueira (para a época), visto que o plano de enquadramento da imagem, total ou de conjunto, evoca a ideia de exibição do cotidiano (Mendes, 2013). Aliás, a representação da situação como comum, habitual é retratada no próprio comportamento de Campbell: ele permanece durante toda a interação com as mãos no bolso, o que remete a uma segurança e a uma tranquilidade em agir daquele modo. Conforme esclarecem Nascimento *et. al* (2008, p. 1284), “alguém que posiciona suas mãos nos bolsos da calça expressa tranquilidade em excesso” (*sic*). Já com relação a Peggy, esta fica em uma situação de vulnerabilidade – afinal, é mulher e é novata na empresa.

- ***Ethé***
- ***Ethé* prévios de secretária**

Por meio dos enunciados de Pete, é possível verificarmos que ele já traz algumas imagens prévias de uma secretária.

Esta é por ele vista como uma subalterna, uma subordinada a outro(s) na hierarquia empresarial da agência. Assim sendo, no seu entender, a profissional deve ouvi-lo – mesmo ele se dirigindo a ela de forma indecorosa –, pois, embora



Pete não seja o seu chefe, ele se vê como superior a Peggy na estrutura organizacional.

Entretanto, se considerarmos uma hierarquia de posições na *Sterling Cooper*, Peggy na verdade estaria situada em uma posição de subordinação apenas em relação a Don, alocada, inclusive, em posição superior com relação a Pete, conforme pode ser visualizado no organograma a seguir, por nós proposto:

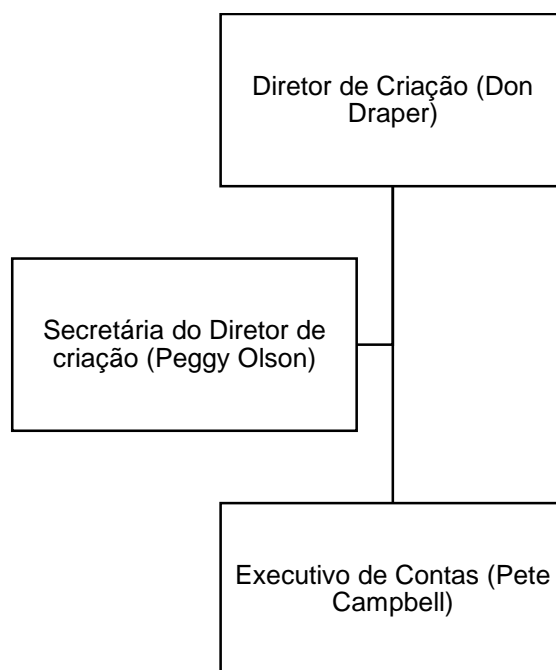


Figura 4: Hierarquia de subordinação de Peggy na *Sterling Cooper*.  
Fonte: Dados da pesquisa.

Nesse sentido, é possível entendermos que, no que diz respeito ao cargo de secretária, o imaginário de superioridade do(s) outro(s) com relação a eles próprios levava em conta não a posição profissional no organograma institucional, mas uma prática socio-discursivo-institucional que de certo modo legitimava a ideia de que os cargos ocupados por homens no escritório teriam autoridade sobre o dela, de uma mulher.

Desse modo é que Pete toma como justificável o modo de se dirigir daquela forma a Peggy, não obstante, vislumbrada por ele como uma mulher que devia aparentar sensualidade e feminilidade.

- ***Ethé* de Peggy projetados para persuadir Don**

Ao ocupar a posição de Eue, Peggy constrói para Don, seu Tud, os *ethé* de seriedade e de determinado preparo. Isso porque ela expressa querer evitar a tarefa de entreter (agradar) Pete e também já chega com as aspirinas nas mãos, conforme treinada por Joan, o que demonstra alguma instrução para o cargo – em conformidade com os imaginários da época.

Já por meio dos enunciados de Don, quando ele, então, é o Eue e Peggy torna-se o Tud, compreendemos que o *ethos* de secretária acionado é de uma profissional respeitada. Ao dizer a ela: “Entendo seu ponto.”, ele demonstra levar em consideração o questionamento da novata acerca da atitude solicitada por ele para aquela ocasião.

Tal imagem de respeito é reiterada quando ele interrompe os enunciados considerados inapropriados de Pete, dizendo: “Isso é tudo. Peggy, não é?” E, ainda: “E perdoe o Sr. Campbell. Ele deixou as boas maneiras da faculdade.”

Os enunciados de Don nos levam a refletir sobre uma fratura no próprio mundo masculino representado em *Mad Men*. Em outras palavras, não se tratava aquele de um grupo homogêneo, até porque algumas atitudes e alguns valores morais não eram tomados por todos da mesma maneira, como pudemos evidenciar nessa cena com relação a Don e Pete.

- ***Ethé* de Peggy projetados para persuadir Pete**

Ao responder às perguntas de Pete, a nova funcionária mostra-se clara, objetiva e também projeta uma imagem de respeito. Sobre esse aspecto, é interessante observar que ela não interrompe os questionamentos impertinentes de Pete, ao contrário, ela sinaliza uma descontinuidade de tais questionamentos ao dizer, dirigindo-se a Don: “Isso é tudo, Sr. Draper?”

Nesse sentido, podemos dizer que o respeito é instaurado no que concerne a si própria e no que se refere ao outro, já que ela mantém a deferência com relação ao colega.

Além disso, observa-se que Peggy apresenta uma credibilidade ancorada na representação de profissional detentora de conhecimento formal, acadêmico. Ao ser questionada por Campbell “De onde você é, querida?”, ela entende que

a pergunta se refira à sua formação, e não à localidade em que mora (Pete, na verdade, queria saber se ela pertencia ao grupo social que residia no subúrbio ou no centro da cidade). Sua resposta, “Escola de Secretariado da Srta. Denver”, sinaliza, então, uma instrução acadêmica, ao que parece, conceituada naquele contexto, posto que Campbell responde: “Primeira classe.”

Desse modo, é possível afirmarmos que Peggy representa a imagem da secretária com competência acadêmica, com *know how* para o cargo para o qual fora contratada.

Finalizando a análise desta cena, inferimos um imaginário de rotatividade atrelado à função secretarial, dado o emprego do adjetivo “nova” em referência a Peggy por, curiosamente, três vezes. O termo é utilizado por Pete, por Don e pela própria novata, no lugar, inclusive, de “secretária” ou de “Peggy”. Em nosso entender, o cargo de secretária era caracterizado pelo fluxo contínuo de admissões e demissões de funcionárias, logo, não importava quem ocupava tal cargo: era sempre a nova.

- **Considerações sobre a análise do Episódio 1 da primeira temporada: cenas 1 a 5**

A análise das cenas 1 a 5 do primeiro episódio da primeira temporada da série possibilitou-nos fazer um levantamento de alguns imaginários acerca da profissão secretarial observados até então em *Mad Men*, assim como dos *ethé* prévios e discursivos construídos pelas/em torno das secretárias elencadas como objeto de estudo.

Na tabela a seguir, apresentamos de forma sistematizada os dados inventariados:

<b>Episódio 1 da primeira temporada – cenas 1 a 5</b>			
<b>Imaginários da profissão secretarial</b>	<b><i>Ethé</i> prévios de secretária</b>	<b><i>Ethé</i> de Peggy</b>	<b><i>Ethé</i> de Joan</b>
Profissional do gênero feminino; amante do chefe; figura entre mãe e esposa; libertina se mantivesse relações sexuais sem ser casada; profissional	Simpatia; beleza; sedução; disponibilidade para os colegas/o superior; habilidade para a realização de trabalhos técnicos e triviais;	Seriedade; discricção; emancipação; independência; jovialidade; ingenuidade; ignorância; aparência não encantadora aos olhos masculinos;	Detentora de certa posição profissional; figura de destaque na empresa; feminilidade; elegância; sofisticação; sensualidade;

depreciada no ambiente corporativo por ser mulher; objeto sexual; profissional que deveria adotar comportamentos maliciosos para além da prestação dos serviços de escritório.	apresentação de aparência agradável aos olhos masculinos; sensualidade; elegância; feminilidade; subalternidade; submissão; inferioridade na hierarquia organizacional.	não refinamento; acatamento; subordinação; submissão; respeito; seriedade; preparo para a função; polidez; objetividade; apresentação do conhecimento formal com relação ao saber-fazer.	modernidade; vaidade; liderança; poder; superioridade; legitimidade conferida pelo cargo; credibilidade advinda da experiência; autoridade; conservadorismo e tradicionalismo em suas visões sobre mulheres e secretárias.
--	---	--	--

Tabela 4: Imaginários e *ethé* das profissionais Peggy e Joan no Episódio 1 da primeira temporada de *Mad Men*.

Fonte: Dados da pesquisa.

Em consonância com esses dados, podemos dizer que a imagem de Joan aproxima-se mais da imagem prévia construída de uma secretária naquela época. Peggy, entretanto, chega à *Sterling Cooper* buscando apresentar uma imagem que de certo modo evoca uma ruptura e um questionamento com relação à de Joan. Dito de outra forma, é como se Peggy representasse a profissional com conhecimento acadêmico, formação, instrução; já a segunda, caracterizada como “a outra”, seria a secretária das “antigas” práticas relacionadas a determinada experiência no cargo. Por meio dessas ponderações, podemos falar em uma fratura na própria representação da profissão secretarial em *Mad Men*, em outras palavras, numa representação não homogênea, contraditória, tal como a realidade que a série representa.

Finalizando esse tópico, cumpre-nos destacar também que muitos imaginários atrelados à secretária ancoram-se no fato de ser uma profissão caracterizada como majoritariamente feminina, portanto, os imaginários relacionados à mulher acabam sendo incorporados na representação da figura secretarial.

### 3.2 Análise do Episódio 6 da primeira temporada: cenas 6 a 19

Apresentamos, a seguir, a análise das cenas selecionadas do sexto episódio da primeira temporada de *Mad Men*.

Esse episódio é intitulado *Babylon*. Nele, a agência *Sterling Cooper* trabalha para fechar com uma empresa cliente uma campanha publicitária para viagens de turismo a Israel. É nesse episódio que, como veremos, é revelado um romance mantido por Joan com Roger Sterling, um dos sócios da agência. Ainda, é quando Peggy mostra ter competência para galgar outras (novas) posições na empresa para além do secretariado.

#### 3.2.1 Análise da cena 6

Na cena 6, Joan está caminhando com Don pelo escritório quando encontram o sócio Roger Sterling, que está com a esposa (Mona) e a filha (Margaret). As duas passam na agência para pedir uma referência de um salão de beleza onde possam cortar os cabelos da garota. Abaixo trazemos o *frame* dessa cena e, na sequência, a interação estabelecida:



Frame da cena 6: Esposa e filha de Roger na *Sterling Cooper*.

Fonte:

<https://www.netflix.com/watch/70143379?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C449e5dddc085305168a42cdcaaf8f443e3630849%3A96a2fa44390b5769fba2c45e502a8670f6f73e32%2C%2C>

Acesso em 26 de mar. 2018.

Mona [dirigindo-se a Don e Joan]: Vocês formam um belo casal.  
 Peggy [dirigindo-se a Don]: Realmente beleza não importa.  
 Don [dirigindo-se a Mona e, na sequência, a Margaret]. Mona, Margaret. O que as traz à rua 59?  
 Mona: Margaret, diga olá.  
 Margaret [direcionando-se a Don]: Olá. Sr. Draper.  
 [Don sorri para Margaret e, em seguida, para Joan].  
 Joan [dirigindo-se a Mona]: Mona, você tem sorte. Papai e mamãe na cidade.  
 [Nesse instante Joan dirige-se a Margaret].  
 Mona: Onde a garotas modernas mandam cortar seus cabelos?  
 Joan: Modernas como Brigitte Bardot? Só vejo isso.  
 Mona: Desde que possa pôr um chapéu para ir à igreja.  
 Joan [dirigindo-se a Margaret]: Você vai adorar este homem. Vou marcar uma hora. Vamos.  
 [Joan segue conduzindo a garota].  
 Mona: Tchau, Don. Roger, querido.  
 [Joan, Margaret e Mona seguem andando].

- **Atribuições no escritório: o saber-fazer**

Por meio dos enunciados em cena, constatamos que uma das atribuições ligadas à secretária era o domínio de informações diversas, não necessariamente relevantes para o desenvolvimento das atividades da empresa. Tais informações, por sinal, eram muitas vezes atreladas ao “universo do conhecimento feminino”, tais como as indicações sobre salões de beleza, locais para compras de artigos do vestuário, joalherias, lojas de presentes, dentre outras. Podemos entender, nesse aspecto, uma estreita relação com o imaginário de uma profissão desempenhada por mulheres fúteis, que mais representariam um “artigo decorativo nos escritórios” (REIS, 2012, p. 24) que profissionais qualificadas e necessárias para os negócios empresariais.

Outro imaginário também reconhecido nessa cena é o que atrela à secretária a incumbência de atender as demandas da família do executivo. Dito de outra forma, a profissional seria uma “secretária da família”, pois, além de atender as solicitações institucionais do chefe, deveria prestar suporte nas demandas pessoais dos parentes deste.

Podemos dizer que, à semelhança de como se representava naquela década (e ainda hoje em dia) a mulher que concilia o trabalho fora de casa com as tarefas do ambiente doméstico, a secretária era também vislumbrada como a profissional que devia realizar múltiplas atividades, agregando afazeres como “naturalmente característicos de sua função”, porém, obviamente, não recebendo nada a mais por isso.

- ***Ethé***
- ***Ethé* prévios de secretária**

Conforme explanamos em cenas anteriores, dentre os *ethé* prévios em torno da secretária, considerando os imaginários da época, estavam os de simpatia, beleza e sedução.

Essas seriam, então, qualidades pessoais estimadas pelos chefes para contratação das profissionais. Contudo, as esposas desses chefes, ao que entendemos, não apreciavam tais atributos no que dizia respeito à seleção de secretárias para seus maridos, tendo vista o receio de estes se interessarem por elas.

O imaginário de que secretária poderia ser amante do chefe (REIS, 2012), assim, era invocado como justificativa para os ciúmes das companheiras. Sobre tal imaginário, inclusive, podemos entender sua origem na tentativa de contratação da primeira mulher como secretária na época em que predominava a atuação masculina no ofício. De acordo com Sabino e Rocha (2004), como já mencionamos, Napoleão Bonaparte teria tentado admitir uma mulher para registro por escrito de seus feitos, mas, por ciúmes da sua esposa, Josefina, fora impedido de tal contratação.

Esse imaginário, aliás, é claramente resgatado quando Mona sugere que Don e Joan formariam/poderiam formar um casal. Em nosso entendimento, certamente Mona sabia que Don era casado, pois era comum que as esposas conhecessem um pouco das vidas dos colegas de trabalho de seus maridos, ainda mais tratando-se de Don, o diretor de criação, um dos mais elevados cargos na agência, tal como o do sócio Roger. Ademais, as relações estabelecidas pelos empresários que trabalhavam juntos costumavam extrapolar o âmbito dos escritórios: era usual as famílias se encontrarem em aniversários e festas. Logo, é bem provável que Mona conhecesse Betty Draper (esposa de Don).

Joan, uma mulher cujos *ethé* são de jovialidade, beleza, sensualidade e vaidade (nota-se em cena que ela usa brincos, colar, broche e bracelete em tom dourado, com bastante destaque) representa, pois, a secretária que as esposas não desejavam para seus maridos.

Curiosamente, antes de Joan e Don chegarem ao local onde estavam Mona e Roger, este já havia indagado à sua secretária, Ginger, uma indicação de cabeleireiro para a filha e ela respondera que ela própria cortava os cabelos. Nesse instante, ele vira para a sua esposa e diz, em tom de voz baixo, para que a funcionária não o escutasse: “Você a escolheu.”.

Esse enunciado nos leva a duas reflexões. Primeiramente, destacamos o fato de que a seleção das secretárias, ao que nos parece, passava às vezes pelo crivo das esposas. Isso nos leva a entender que, para ser admitida para o cargo, não era suficiente apresentar o domínio de determinadas competências técnicas para a realização dos trabalhos na empresa: era necessário, também, atender a uma exigência pessoal no âmbito das, digamos, demandas conjugais. Em segundo lugar, apontamos a observação de que Roger sinaliza que aquela não fora uma escolha adequada de sua esposa, uma vez que a profissional não atendera a uma solicitação de informação entendida por ele como um *dever-saber* da secretária.

Mas, além disso, é interessante constatar, conforme se observa na imagem a seguir, que Ginger apresenta cabelos presos em um estilo mais antiquado, conservador – o mesmo estilo evidenciado no que se refere às suas roupas –, além de fazer uso de óculos com lentes bastante fundas.





Imagem 3: Secretária de Roger Sterling, Ginger.

Fonte:

<https://www.netflix.com/watch/70143379?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C449e5dddc085305168a42cdcaaf8f443e3630849%3A96a2fa44390b5769fba2c45e502a8670f6f73e32%2C%2C>

Acesso em 26 de mar. 2018.

Essa composição, segundo os imaginários socioculturais ocidentais, corrobora para a o delineamento da imagem de uma mulher sem beleza, não atraente, fatores que a levaram, assim, a ter sido a escolhida por Mona para assessorar Roger (desconsiderando-se, então, o fato de apresentar ou não as qualificações para o cargo).

- ***Ethé* de Joan projetados para persuadir o telespectador**

Considerando a macro situação de comunicação dessa cena, em que Joan seria o Eue e o telespectador, seu Tud/Tui, entendemos, por meio da composição imagética da personagem, a construção dos *ethé* de jovialidade, beleza, sensualidade e vaidade.

Já no que tange à micro situação de comunicação, tomando Mona como Eue, podemos apontar o *ethos* de modernidade atribuído à secretária. Se Mona lhe pergunta: “Onde a garotas modernas mandam cortar seus cabelos?”, é porque considera Joan (seu Tud), a nosso ver, uma mulher moderna, atualizada, bem-informada, tendo em vista, inclusive, o visual desta. Cabe alertarmos que

tal imagem estabelecida poderá ou não ser a mesma construída pelo Tui – o telespectador.

Joan (novamente como Eue), por sua vez, reforça a imagem que lhe é conferida ao fazer referência (para seu Tud, Mona) a uma figura emblemática em se tratando de tendência de cortes de cabelos da época: “Modernas como Brigitte Bardot? Só vejo isso.”

Para finalizar a análise da cena, reiteramos a projeção dos *ethé* de uma profissão marcada por certa intimidade<sup>59</sup> e futilidade – as quais coadunam com os *ethé* prévios concernentes ao secretariado, consoante os imaginários socioprofissionais da época.

### 3.2.2 Análise da cena 7

Antes de apresentarmos a imagem e os enunciados da cena 7, faz-se necessário discorrermos brevemente sobre a situação de comunicação que a abarca.

Inicialmente, Roger Sterling aparece encostado em um travesseiro em uma cama, trajando apenas meias, cueca e camisa. Ele tem um copo com uma bebida nas mãos. Seus enunciados remetem à filha Margaret, e a pessoa com quem ele conversa está no banheiro, não aparecendo, ainda, em cena. É possível pressupor que ele tenha como interlocutora a esposa, dado o teor do assunto e o vestuário que ele apresenta – comumente adotado quando se está em um ambiente íntimo, por exemplo, em casa.

Para surpresa do telespectador, quando a câmera volta-se para a porta do banheiro, quem lá aparece é Joan, que está se vestindo. Ela se aproxima de Roger, solicitando que ele feche o zíper de seu vestido. Ele a puxa para que ela sente em seu colo:

---

<sup>59</sup> Relativa à vida particular do sujeito.



Frame da cena 7: Joan e Roger no hotel.

Fonte:

<https://www.netflix.com/watch/70143379?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C449e5dddc085305168a42cdcaaf8f443e3630849%3A96a2fa44390b5769fba2c45e502a8670f6f73e32%2C%2C>

Acesso em 26 de mar. 2018.

Roger: Volte para a cama. Posso ficar a tarde toda.

Joan: Você não tem de voltar ao trabalho, eu sim. Zíper. [Roger, então, fecha o zíper da roupa de Joan].

Roger: Você gostou do colar de pérolas?

Joan: Ele é lindo. [Joan segue em direção ao espelho e Roger pega um cigarro].

Roger: E você não vai comer nada? Veja. Ostras à Rockefeller, filé à Wellington, doces Napoleão. Só de ver o almoço, quero conquistar a Europa. [Roger prova a comida].

Joan: Eu não gosto de comer aqui. Comida tão perto da cama lembra hospitais.

Roger: Se você tivesse apartamento, iríamos lá e você cozinha. [Enquanto Roger come, Joan coloca seus brincos].

Joan: Não gosta das coisas como estão?

Roger: Você está brincando? Este está sendo o melhor ano da minha vida. Você sabe como eu era infeliz antes de conhecê-la? [Roger se aproxima de Joan e a abraça, enquanto ela continua a se arrumar].

Roger: Eu queria deixar minha mulher. [Ele beija-lhe o rosto e ela dá um pequeno tapa em seu rosto].

Roger: Só estou ficando cansado de tanto... Esgueirar-me. Você não? [Ele se senta na cama].

Joan: Roger, conheço os homens como você conhece propaganda e sei que esgueirar-se é sua parte favorita. [Joan se aproxima de Roger e o abraça].

Roger: Não. Tenho outras partes favoritas. [Ele, sentado, toca os seios de Joan, que está em pé à sua frente].

- **Vestimenta/moda/aparência**

Conforme se pode evidenciar, a roupa que Joan usa nesta cena é a mesma que trajava na cena anterior (cena 6), quando estava no escritório.

Além da roupa, um vestido justo em um tom azul-escuro, cuja modelagem traz uma espécie de gola vermelha, toda a composição imagética da personagem corrobora para a representação da mulher que passou a ocupar o mercado de trabalho desde a eclosão da Primeira Guerra Mundial.

Conforme assinala Ismério (2012, p. 163), a Primeira Guerra foi um grande marco na trajetória feminina nos espaços corporativos porque, ao oportunizar a atuação das mulheres nos ambientes antes majoritariamente masculinos, possibilitou o questionamento de antigos modelos e valores a elas atrelados. Adicionado a isso, o surgimento do cinema norte-americano e as conquistas do movimento feminista reforçaram o delineamento das imagens (podemos dizer, dos *ethé*) de – agora – uma mulher: “determinada, independente, liberada, sensual, dona de seu corpo, contrapondo-se ao modelo de guardiã da moral familiar.”

Nesse sentido, o visual das personagens que estampavam diversos gêneros discursivos depois da Primeira Guerra, tais como campanhas publicitárias, filmes, revistas, dentre outros, passa a apresentar determinadas peculiaridades, no intento de autenticar essa nova configuração em torno da figura feminina. Ismério (2012) destaca o uso de cabelos curtos e a altura dos vestidos até os joelhos como algumas das particularidades da aparência da mulher profissional da época. A autora acrescenta:

Além da imagem de mulher profissional surge paralelamente o estereótipo da vaidade, do egoísmo e do narcisismo, personificado nas melindrosas. Os modelos das melindrosas foram ao encontro das fantasias e da sexualidade de muitas mulheres. Para tanto deveriam estar sempre maquiladas, perfumadas e com roupas esvoaçantes e esplendorosas. A boca formato coração, os olhos pintados de negro e as unhas de esmalte vermelho satã, eram suas marcas registradas. (ISMÉRIO, 2012, p. 170).

Nesse aspecto, convém esclarecermos que o estilo melindrosa a que a autora se refere, característico dos anos de 1920, é marcado por uma forma transgressora de a mulher vestir-se e comportar-se, visando desafiar as normas até então imputadas para a conduta feminina. Influenciou várias gerações, como, podemos entender, a das mulheres dos anos de 1960 – a exemplo de Joan.

Melindrosa, em Língua Portuguesa, e seus correlatos *Garçonne*<sup>60</sup>, em Língua Francesa, e *Flapper*, em Língua Inglesa, designam, pois, mulheres emancipadas, livres para sair e dançar, para manter relações sexuais casuais fora de um regime de casamento, para assumirem a homossexualidade ou a bissexualidade. Um estilo de vida que tem origem no liberalismo econômico, caracterizando-se pela tentativa de ruptura com os tradicionais “bons modos” das mulheres. As melindrosas, inclusive, muitas vezes eram vistas como “vulgares” por excederem nos usos de maquiagens, ingerirem bebidas alcoólicas e fumarem. (NASCIMENTO; MELO, 2014).

O estilo caracteriza-se, assim, pelo caráter contestatório inclusive no que tange aos padrões de gênero, dado que determinados comportamentos adotados pelas mulheres eram tidos como concernentes ao universo masculino (como beber, fumar e dirigir). Logo, pode ser considerado um questionamento na própria naturalização do que era considerado uma conduta do homem ou da mulher (NASCIMENTO; MELO, 2014).

É possível entendermos, então, uma aproximação da imagem de Joan com a das suas predecessoras melindrosas, dada sua forma de vestir – roupas justas, na altura dos joelhos, acinturadas (assim como no primeiro episódio, neste se evidencia um grande zíper na parte de trás do vestido da secretária, o qual, fechado, marca bastante a cintura da personagem) –, sua aparência – maquiagens que conferem destaque à boca e aos olhos, esmalte em tonalidade vermelha – e os atributos de vaidade<sup>61</sup>, sensualidade e modernidade por ela apresentados. Não podemos perder de vista, ainda, as particularidades no comportamento que ratificam a imagem de uma mulher que desafia as convenções: a prática do sexo casual, o uso do cigarro, a conquista da independência financeira e o controle da natalidade.

---

<sup>60</sup> De acordo com Nascimento e Melo (2014), trata-se de uma feminização de *garçon*, em Língua Francesa, menino. O termo designava, assim, as moças consideradas “masculinizadas”, principalmente por usarem os cabelos curtos. O estilo melindrosa surge em Paris, impulsionado pela estilista Coco Chanel.

<sup>61</sup> Curiosamente, nos dois episódios até então analisados, Joan aparece usando broche nos vestidos, elemento bastante recorrente no visual das melindrosas.

- **Relação com os chefes**

Conforme explicamos anteriormente, um dos imaginários atrelados à secretária, sobretudo nos anos de 1960, era o de amante de seu chefe. Tal imaginário é reiterado nesta cena 7, a qual confirma a suspeita de Mona sobre o papel de amante de Joan (não de Don, e sim de seu marido, Roger).

Cabe pontuar que, embora Joan não fosse secretária especificamente de Roger (sua secretária era Ginger, como vimos), é como se ela devesse estar disponível para relações extraconjugais com seu(s) superior(es) na hierarquia organizacional da *Sterling Cooper*, tendo em vista o posto por ela ocupado na empresa. Dito de outra forma, como já explanamos, ser secretária implicava assumir como uma das atribuições a de atender demandas que ultrapassavam a prestação de serviços de caráter técnico. Em nosso entendimento, essa incumbência estava relacionada ao posto secretarial precisamente pelo fato de tal posto ser ocupado por mulheres, notadamente (mas não exclusivamente), jovens e bem-aparentadas. Assim sendo, o imaginário de que a secretária deveria estar à disposição para “solicitações diversas”, na verdade, era correlacionado ao imaginário de que as mulheres deveriam estar sempre disponíveis para atenderem às mais distintas demandas masculinas.

Uma observação importante na cena 7, segundo já apontamos, é que o vestido que Joan usa é o mesmo usado na cena anterior (cena 6). É possível depreendermos daí que o encontro com Roger tenha ocorrido durante o expediente de trabalho. Nossa inferência ancora-se, inclusive, no seguinte enunciado de Roger: “[...] Só de ver o almoço, quero conquistar a Europa.” Podemos entender, assim, que usar o horário de almoço para encontros extraconjugais com as secretárias era uma estratégia de que os empresários se valiam para não causarem desconfianças (ou implicâncias) em suas esposas. Caso encontrassem suas amantes no fim do dia, por exemplo, chegariam mais tarde em casa, o que poderia comprometer a “harmonia conjugal”.

Aliás, ter uma amante era entendido até mesmo como necessário para a manutenção de tal harmonia conjugal. Sobre esse aspecto, Roger explicita: “Você sabe como eu era infeliz antes de conhecê-la? Eu queria deixar minha mulher.” Deduzimos, portanto, que à secretária caberia a responsabilidade de manter não só o trabalho, como a vida do executivo em ordem com vistas a

atender uma expectativa social. Em outras palavras, ter uma amante no próprio meio de trabalho poderia salvaguardar a imagem, para a sociedade, do executivo íntegro, homem de família, detentor de um comportamento moral exemplar e de uma conduta ilibada, assim como ditavam os padrões patriarcais da época.

É possível presumirmos que essa relação da secretária com seu superior se fundamente em: 1) uma quase exigência do próprio cargo, como explicamos, pelo fato de a ocupante ser, via de regra, uma mulher – a recusa de um relacionamento de sua parte poderia desagradar seu(s) empregador(es), ocasionando, como talvez a mais temida consequência, sua demissão –; 2) um imaginário de poder e de *status*, atrelado à posição do executivo na empresa. O envolvimento com um superior poderia garantir determinados privilégios dentro da organização (uma promoção, por exemplo), assim como trazer algumas vantagens pessoais, tais como presentes, viagens e “agrados”. Sobre este último ponto, é curioso observarmos os enunciados de Roger que remetem a mimos para Joan: “Você gostou do colar de pérolas?”; “E você não vai comer nada? Veja. Ostras à Rockefeller, filé à Wellington, doces Napoleão.”; “Se você tivesse apartamento, iríamos lá e você cozinhará.” (Roger queria dar um apartamento para que Joan morasse sozinha, mas ela não aceitara, como melhor veremos adiante). Todos esses mimos, há que pontuar, fazem parte de uma rede designativa que, em nossos imaginários, relaciona-se a bens de certo modo estimados por determinados grupos sociais – sobretudo mulheres de classe média/alta.

Consoante aponta Ismério (2012), o imaginário de consumo fora bastante estimulado após a Primeira Guerra Mundial. Como os salários das secretárias – assim como de outras profissionais mulheres da época – possivelmente não eram suficientes para arcarem com seus desejos de consumo, manter uma relação extraconjugal com seus chefes poderia ser uma alternativa para suprir algumas de suas vontades – ou, até mesmo, suas necessidades. Há que se ressaltar, porém, que, se por um lado, elas eram beneficiadas, por outro, é como se os presentes configurassem uma forma de “comprar” a exclusividade. Melhor explicando, em nosso entender, o homem poderia ter várias mulheres, a esposa e a(s) amante(s), enquanto esta(s) lhe deveria(m) uma fidelidade. Dessa forma, os presentes não eram dados (apenas) para agradarem as secretárias, mas sim, (também) para que elas fossem de certo modo controladas.

Por fim, podemos constatar que Joan não é tão iludida como supõe Roger ao tentar convencê-la a aceitar um apartamento de presente, sob a justificativa de que está cansado de esgueirar-se, ou seja, de ter que encontrar às escondidas. Ela se mostra experiente (“[...]conheço os homens como você conhece propaganda [...]”), portanto, difícil de ludibriar: Joan percebe que a intenção do amante não era proporcionar mais conforto para ela e para os encontros de ambos, mas sim exercer certo domínio sobre sua liberdade.

- ***Ethé***
- ***Ethé de Joan projetados para persuadir Roger***

Dadas essas ponderações, podemos dizer que os *ethé* acionados por Joan para o Tud Roger são de uma mulher bela, sensual, experiente, independente e moderna, ou seja, de ideais avançados, revolucionários para sua época.

É interessante observarmos que ela constrói também um *ethos* de responsabilidade profissional nessa cena, pois, quando Roger pede que ela volte para a cama, sua resposta é: “Você não tem que voltar ao trabalho, eu sim.” Joan mostra, desse modo, que sua relação com Roger não a exime do cumprimento de seus compromissos. É possível depreendermos que ela argumente que teria que voltar ao trabalho porque 1) teria tarefas a realizar ou 2) por não usufruir, como secretária, subordinada, das mesmas prerrogativas dos membros – por sinal, homens – da alta hierarquia da empresa.

- ***Ethé de Joan projetados para persuadir o telespectador***

Tomando como Tud o telespectador, é preciso levar em conta que se trata de uma instância não homogênea, complexa, que apresentaria, pois, determinadas particularidades, conforme abordamos anteriormente. É possível pensarmos, nesse sentido, que o Tud da série seja composto por grupos diferentes, cada qual, com sujeitos coligados por semelhanças – como, por exemplo, mulheres que trabalham fora do ambiente doméstico, mulheres jovens,



mulheres maduras, homens solteiros, homens casados, mulheres solteiras, mulheres casadas etc.

Em nosso entender, ao pensar em agrupar os sujeitos (lembrando que um mesmo sujeito pode pertencer a diferentes grupos, como, por exemplo, o das mulheres jovens e das mulheres casadas), o Euc melhor articula suas estratégias comunicativas, pois parte da ideia de uma identidade coletiva.

Nesse sentido, o Euc, considerando as características de cada grupo, é que vai colocar o Eue em cena, lançando mãos de estratégias visando à identificação e, então, à persuasão do telespectador coletivo idealizado.

Podemos dizer, logo, que o Euc direciona o discurso de Joan nessa cena, vislumbrando, por exemplo, como Tud, mulheres jovens, que exerçam atividades profissionais fora do ambiente doméstico, que detêm independência financeira e que conquistaram a liberdade sexual. São mulheres dos anos 2007 (e seguintes), há que se destacar, pois é quando a série foi produzida, sendo, então o destinatário com o qual o Euc busca uma identificação.

Para esse Tud, depreendemos, a imagem de Joan construída na cena é de uma mulher vanguardista, sensual, liberada, independente, emancipada, astuta, sagaz, dona de si e, por fim, que sabe o que quer.

- ***Ethé de Joan atribuídos por Roger***

Tomando Roger como o Eue, podemos depreender, por meio dos seus enunciados, uma objetificação com relação à figura de Joan. Ele a trata como propriedade sua ao, de certo modo, tentar garantir uma exclusividade e também um controle sobre a secretária.

Cosntatamos, além disso, que a Joan são atreladas as imagens de ambiciosa e de interesseira, já que Roger parece “comprá-la” com – e ela, portanto, “se venderia” por – vários presentes. Estes, classificados como refinados, sinalizam que ele tem o poder de conferir a ela acesso a uma sofisticação que, talvez, sem ele, ela não teria.

A menção aos presentes nessa cena nos remete às práticas sociais comumente adotadas no dia da secretária, comemorado todo 30 de setembro desde 1850, conforme já explanamos. Nessa data, as secretárias, dos anos de 1960 e dos dias de hoje, são presenteadas em comemoração a seu dia, o que

nos fez refletir sobre um imaginário de consumo que perpassaria a própria imagem da profissional. Conforme pesquisas por nós desenvolvidas nos últimos anos, inclusive, os presentes comumente dados a elas concernem não ao universo profissional – como agendas, canetas ou livros –, mas ao universo feminino – como flores e perfumes, por exemplo<sup>62</sup>.

Nesse sentido, a atitude de Roger reforça o imaginário de que a secretária seria seduzida, conquistada com presentes e bens, imaginário esse alimentado pela ideia de consumo da sociedade capitalista pós-revolução industrial.

### 3.2.3 Análise da cena 8

Na cena 8, Roger e Joan ainda estão no mesmo local da cena anterior (cena 7), um hotel.

Joan está se arrumando e Roger a puxa novamente para a cama, de modo que ela fique sobre seu corpo. É possível ver as mãos de Roger segurando as nádegas de Joan:

---

<sup>62</sup> A título de exemplo, podemos citar o trabalho: GUIMARÃES, Maíra Sant'Anna. *Análise de publicidades de floriculturas online veiculadas no Dia da Secretária*. Trabalho de Iniciação Científica (Graduação em Secretariado Executivo Trilíngue). UFV: Viçosa/MG, 2013. Ainda: REIS, Ana Carolina Gonçalves; FONSECA, Anna Clara Arcanjo. 30 de setembro, dia da secretária: análise discursivo-imagético-textual de publicidade on-line da UNIMED Araraquara. In: *EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, Ilhéus, n. 12, p. 1-17, jul/dez.2016.



Frame da cena 8: Joan e Roger na cama do hotel.

Fonte:

<https://www.netflix.com/watch/70143379?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C449e5dddc085305168a42cdcaaf8f443e3630849%3A96a2fa44390b5769fba2c45e502a8670f6f73e32%2C%2C>

Acesso em 26 de mar. 2018.

Roger: Eu gostaria de lhe dar um apartamento pequeno, sem portas e sem janelas...  
Para trancá-la uma semana.

Joan: *Muito tentador*. Mas gosto de hotéis. Você sai do jeito que entrou, mais os sabonetinhos. Eu os adoro.

Roger: Eu queria saber o que você quer, Joanie. [Joan se posiciona ao lado de Roger na cama].

Joan: Gosto disso, Roger... Mas uma semana... É tempo considerável. Tenho meu mundo. Eu saio, vou a festas, levo amigos para casa.

Roger: Amigos homens.

Joan: sim.

Roger: Não quero ouvir isso.

Joan: Carol e eu sempre nos alternamos.

Roger: Carol, o desastre.

Joan: Conheço Carol desde a faculdade, ela é minha amiga. [Joan levanta-se neste momento e se senta na beirada da cama].

Joan: Ela é brilhante e muito legal.

Roger: Você tem medo da solidão.

Joan: A solidão não é divertida.

Roger: Você pode ter um pássaro. Eles são animais bem legais.

Joan ri: Roger, se dependesse de você, eu seria um peso para papéis com as pernas para o ar. [Joan sai da cama].

Roger: Espere, espere. Você vai me deixar com essa imagem? [Ele puxa Joan novamente para cama e deita-se sobre ela].

Joan: Não podemos... simplesmente aproveitar? Isto é... nós sabemos que eu acabarei por achar uma situação mais estável e que você achará... um novo modelo. [Joan beija Roger enquanto fala].

Joan: Os modelos de 61 já estão saindo. Dizem que os projetos estão maiores ainda.

Roger: O que você quiser, ruiva. [Eles se beijam].

- **Papéis sexuais**

Conforme é possível evidenciar, a tomada dessa cena se dá de cima para baixo, de modo a conferir destaque ao posicionamento das mãos de Roger sobre as nádegas de Joan.

As nádegas, assim como os seios, podem ser consideradas metonímias do corpo feminino que, no imaginário social, adquirem como um dos efeitos de sentido uma conotação sexual. Podemos entender, dessa maneira, uma hiperssexualização da figura de Joan para o telespectador. O rosto da personagem, inclusive, não é mostrado na cena, o que reforça a ideia de uma objetificação do corpo da mulher para satisfação dos desejos sexuais masculinos.

Já em observância aos enunciados da secretária, nota-se que ela mostra preferir manter com Roger um relacionamento sem compromissos ou cobranças. Como vimos, o executivo reivindicava exclusividade por parte de Joan. Ela, entretanto, demonstra sustentar a opção por um envolvimento em que fosse resguardada sua liberdade de sair e de se relacionar com outros homens.

A nosso ver, Joan assim procede não só em virtude de seu perfil de mulher independente e moderna, de convicções avançadas, mas também em função da busca de uma autopreservação, tendo em vista a crença de que a qualquer momento poderia ser trocada por outra amante. Como ela mesma aponta: “Os modelos de 61 já estão saindo. Dizem que os projetos estão maiores ainda” em referência, é possível depreendermos, a mulheres mais novas, em sua visão, as próximas (potenciais) amantes de Roger.

Sobre esse aspecto, é curioso notar uma metáfora em que há uma comparação entre a imagem da mulher e a de um carro (“os modelos de 61”), artigo que no imaginário social evoca as ideias de *status* e poder, notadamente no/para o universo masculino. Inferimos, pois, uma aproximação com as (também) ideias de *status* e poder alicerçadas no fato de se ter uma amante nova e bonita (assim como o carro), sobretudo, que representa uma novidade, como um “produto inédito e original” perante os demais homens (cabe lembrarmos que os relacionamentos extraconjugais dentro do universo masculino nem sempre eram/são secretos).

Um aspecto curioso sobre o ponto de vista de Joan é que ele se ancora em um dos imaginários tradicionais cristalizados sobre a mulher – as mais valorizadas pelos homens para relacionamentos seriam as mais jovens –, o que de certa forma contrasta com suas ideias vanguardistas. É possível pensarmos que essa sua visão seja perpassada por uma já demonstrada experiência com relação ao universo masculino. Ainda, ela diz: “[...]nós sabemos que eu acabarei por achar uma situação mais estável e que você achará... um novo modelo”, o que reforça um tradicional anseio, tal como das muitas mulheres de sua época, de uma relação estável – e ela sabia que com Roger não seria possível, pois ele em momento algum sugere largar a esposa para assumi-la como cônjuge.

Por fim, cumpre-nos pontuar que Joan parece não ser iludida com as possibilidades ofertadas por Roger: “Roger, se dependesse de você, eu seria um peso para papéis com as pernas para o ar.” Dito de outra forma, ela demonstra uma vivência de quem não se engana com relação às intenções do executivo, que, a seu ver, a tinha como um objeto de decoração.

- ***Ethé***
- ***Ethé* de Joan projetados para persuadir Roger**

Verifica-se em dois momentos dessa cena uma mudança na entonação da voz de Joan.

Primeiramente, quando ela diz “Muito tentador”, de forma quase sussurrada. Em segundo lugar, ao proferir: “Não podemos... simplesmente aproveitar? Isto é... nós sabemos que eu acabarei por achar uma situação mais estável e que você achará... um novo modelo”, em volume baixo, de modo suavizado, fraco.

Em nosso entendimento, Joan busca construir um *ethos* de sedução com tais formas de expressão a fim de exercer polidamente uma influência sobre o executivo, posto que apresenta sua posição argumentativa de discordância com a dele. Visando, então, gerar um encantamento pelo modo de falar, ela assim evita que se instaure um confronto. Caso discorresse em um tom de voz elevado, por exemplo, poderia denotar uma rispidez e introduzir uma discussão, gerando um mal-estar e, talvez, não persuadindo seu Tud com a mesma eficiência.

(Constata-se que Joan tem êxito em seu propósito comunicativo pela finalização de Roger na cena com o enunciado “O que você quiser, ruiva”, comprovando-se, logo, um acordo).

É também relevante pontuarmos nessa cena a projeção de uma imagem dúbia por parte Joan, pois, ao mesmo tempo que ela se constrói moderna para Roger, ela mostra-se tradicional com relação a certos assuntos, como com relação à visão sobre as amantes e no que diz respeito ao desejo de uma relação estável.

Por fim, Joan indica não precisar ser mantida financeiramente por Roger, até porque recusa algumas de suas ofertas, o que nos leva a depreender que ela mostra envolver-se com ele porque gosta da situação, e não por uma necessidade. Nesse aspecto, assim, ela aciona os *ethé* de desinteressada (no dinheiro de Roger) e de subversiva em relação a outras amantes e/ou secretárias (que se relacionariam por interesse), além de experiente, já que, como dissemos, ela demonstra não se iludir com as propostas apresentadas pelo executivo.

- ***Ethé* de Joan projetados para persuadir o telespectador**

A imagem construída de Joan para o Tud telespectador de *Mad Men* é de uma mulher jovem (ela tem menos de 30 anos de idade), não muito magra, nem muito gorda, estatura mediana para alta, cabelos alinhados e corpo voluptuoso.

Tendo em vista tais características e o fato de manter uma relação amorosa com Roger fora do casamento, é possível entendermos uma representação da imagem de uma mulher que, por possuir determinados atributos corporais, se encaixaria no papel de amante. Dito de outra forma, é como se, para ser uma amante, a mulher devesse atender a um conjunto de predicados socialmente definidos – e não apenas haver um interesse mútuo por um relacionamento extraconjugal.

Adicionado a isso, a imagem de Joan novamente é associada a uma sensualidade, entendida como um conjunto de características que incluem a maneira de vestir, o modo de falar e o jeito de se comportar com a intenção de despertar o interesse sexual de outrem – no caso, de Roger. Há que se destacar que Joan é ruiva, característica que, nos imaginários sociais, é associada a um tipo de beleza singular, excêntrica e, portanto, chamativa. Mas, além disso, sua

imagem é nessa cena também hiperssexualizada, de modo que a mulher seria, então, um objeto de prazer sexual do homem.

### 3.2.4 Análise das cenas 9 a 16

O momento da série que analisamos agora abarca 8 cenas, da cena 9 à cena 16.

Fez-se necessário agruparmos tais cenas em uma mesma análise em função de elas se referirem a uma mesma situação: as secretárias da *Sterling Cooper* são encaminhadas por Joan a uma sala para experimentarem batons, tendo em vista uma demanda da agência de uma pesquisa para uma campanha publicitária.

Na sala estão Joan, uma profissional responsável por conduzir a pesquisa e as secretárias, dentre as quais se inclui Peggy. O ambiente conta com um espelho grande, mas tal espelho é do modelo espelho falso, isto é, de apenas uma face, o que significa que elas enxergam as próprias imagens refletidas, mas, do outro lado, estão sendo observadas. Desse outro lado estão alguns executivos – todos homens – do escritório.

Temos, então, uma situação, digamos, mais complexa do que as trabalhadas até agora. Até o momento, buscamos capturar um *frame* representativo de determinada situação da série, trazendo, na sequência, a descrição dos diálogos estabelecidos – o que denominamos de cena. Porém na situação que agora se apresenta, verificamos ser necessário lançar mão de uma análise conjunta de várias cenas, dado que há uma inter-relação entre elas: os acontecimentos da sala onde estão os executivos se estabelecem em função dos observados na sala onde é realizada a pesquisa com as secretárias. Assim sendo, não seria possível tomar separadamente cada cena para análise: um recorte desse tipo poderia comprometer o entendimento global daquela situação que se apresenta.

Desse modo, trazemos, a seguir, as cenas, que se referem aos acontecimentos segundo a ordem consecutiva, conforme se pode acompanhar pelos enunciados descritos:



Frame da cena 9: Secretárias recebidas por Joan para experimento de batons.

Fonte:

<https://www.netflix.com/watch/70143379?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C449e5dddc085305168a42cdcaaf8f443e3630849%3A96a2fa44390b5769fba2c45e502a8670f6f73e32%2C%2C>

Acesso em 26 de mar. 2018.

[Sala da pesquisa]

Joan: BEM, GAROTAS. ENTREM, SENHORAS, PODEM ENTRAR. [Risadas e burburinhos das secretárias].

Joan: ACOMODEM-SE. [Enquanto Joan fala, a profissional que conduzirá a pesquisa encaminha-se para junto do grupo de secretárias].

Secretária 1: Não há almoço?

Joan [trancando a porta e com um cigarro nas mãos]: Não, querida. Isto é melhor. Belle Jolie quer saber o que achamos de seus novos batons.

[Secretárias rindo e comemorando].





*Frame da cena 10: Sala do outro lado do espelho, onde estão os executivos da agência.*

Fonte:

<https://www.netflix.com/watch/70143379?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C449e5dddc085305168a42cdcaaf8f443e3630849%3A96a2fa44390b5769fba2c45e502a8670f6f73e32%2C%2C>

Acesso em 26 de mar. 2018.

[Sala onde estão os executivos]

Salvatore Romano [servindo-se de uma bebida alcoólica]: Espelho de uma face. O nome parece estranho? Deveria ser espelho de duas faces, não?  
 Kenneth Cosgrove: O nome não importa. É bem melhor do que Raios-x. [O colega ao lado ri].



Frame da cena 11: Joan repassando as orientações para as secretárias.

Fonte:

<https://www.netflix.com/watch/70143379?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C449e5dddc085305168a42cdcaaf8f443e3630849%3A96a2fa44390b5769fba2c45e502a8670f6f73e32%2C%2C>

Acesso em 26 de mar. 2018.

[Sala da pesquisa]

Joan: Chama-se brainstorming.

Secretária 2: O nome assusta. É algum teste?

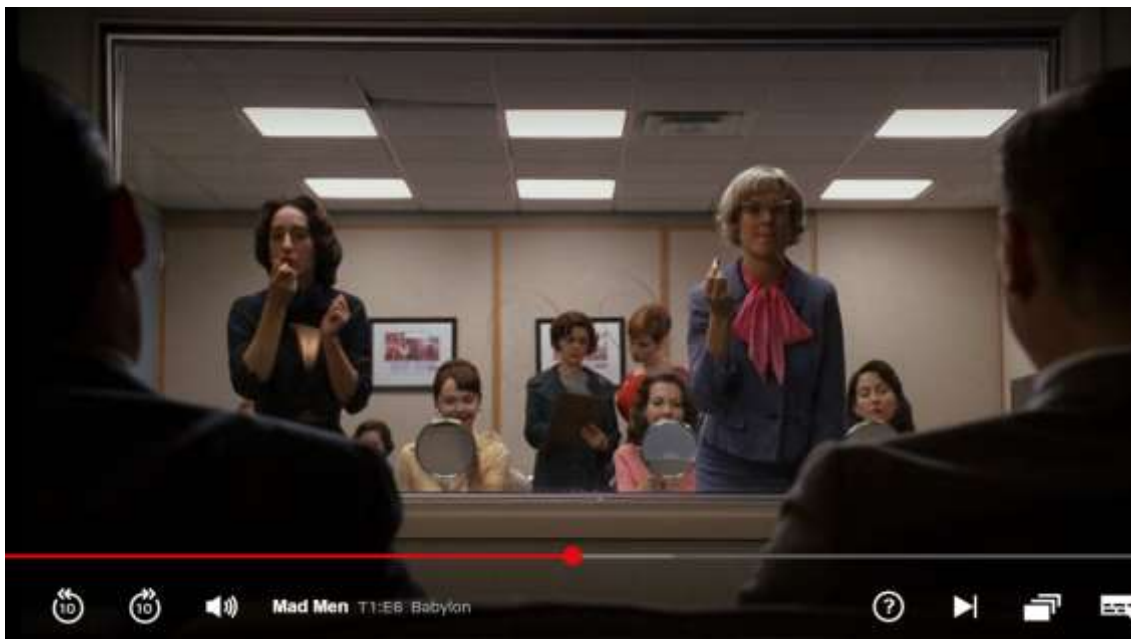
Joan: Não há resposta errada. Sejam vocês mesmas, apanhem um batom, um espelho e sentem-se.

[A caixa de batons é aberta].

Secretárias: Oh [burburinhos. Cada uma pega um batom].

Joan [fumando]: Lembrem-se. O espelho é seu melhor amigo ou seu pior inimigo.

[Algumas vão em direção ao espelho grande, que dá acesso à sala onde estão os homens. Outras se posicionam sentadas em frente aos pequenos espelhos colocados nas mesas].



Frame da cena 12: Pesquisa sendo assistida e comentada pelos executivos da agência.

Fonte:

<https://www.netflix.com/watch/70143379?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C449e5dddc085305168a42cdcaaf8f443e3630849%3A96a2fa44390b5769fba2c45e502a8670f6f73e32%2C%2C>

Acesso em 26 de mar. 2018.

[Sala onde estão os executivos]

Salvatore Romano [marcando as imagens das secretárias ao espelho com círculos, desenhados com um pincel]: Esta não tem gosto. Vestido feio. Peruca horrível [a marcação da terceira secretária – da esquerda para a direita da tela – é feita por ele com o “x”].

[Os homens riem].

[Harry Crane adentra a sala chupando um pirulito]

Paul Kinsey: Elas estão debatendo. Não espere nada brilhante.

[Os homens riem].

Harry Crane [em frente ao espelho]: Adoro quando fazem isso. Meu peixinho de aquário. [Ele fala enquanto observa uma das secretárias que se olha no espelho e faz um movimento com a boca comum entre as mulheres ao passarem batom].

Harry Crane: Meu peixe azul (barulhos com a boca imitando um peixe).

[Os homens riem].

Paul Kinsey: Alguém se incomoda se eu tirar minhas calças? [Apontando para suas calças].

[Os homens riem alto].



Frame da cena 13: Pesquisa sendo realizada pela profissional, acompanhada por Joan.

Fonte:

<https://www.netflix.com/watch/70143379?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C449e5dddc085305168a42cdcaaf8f443e3630849%3A96a2fa44390b5769fba2c45e502a8670f6f73e32%2C%2C>

Acesso em 26 de mar. 2018.

[Sala da pesquisa]

Profissional que faz a pesquisa [Joan ao lado, acompanhando]: Quantos batons você tem?

Secretária 3: Não sei. Eu teria de ir para casa contar.

Profissional que faz a pesquisa: Você combina o batom com sua roupa ou com seus acessórios?

[Secretária 3 se direciona para Joan indicando não saber o que responder].

Joan: Essa parece uma pergunta incriminadora [respondendo à secretária e olhando também para a profissional que faz a pesquisa].

Profissional que faz a pesquisa: Não é nada disso e, por favor, poupe-nos de seus comentários.

[Joan permanece ao lado da profissional, fumando seu cigarro].

Secretária 3: Às vezes, combino com o esmalte de unhas.

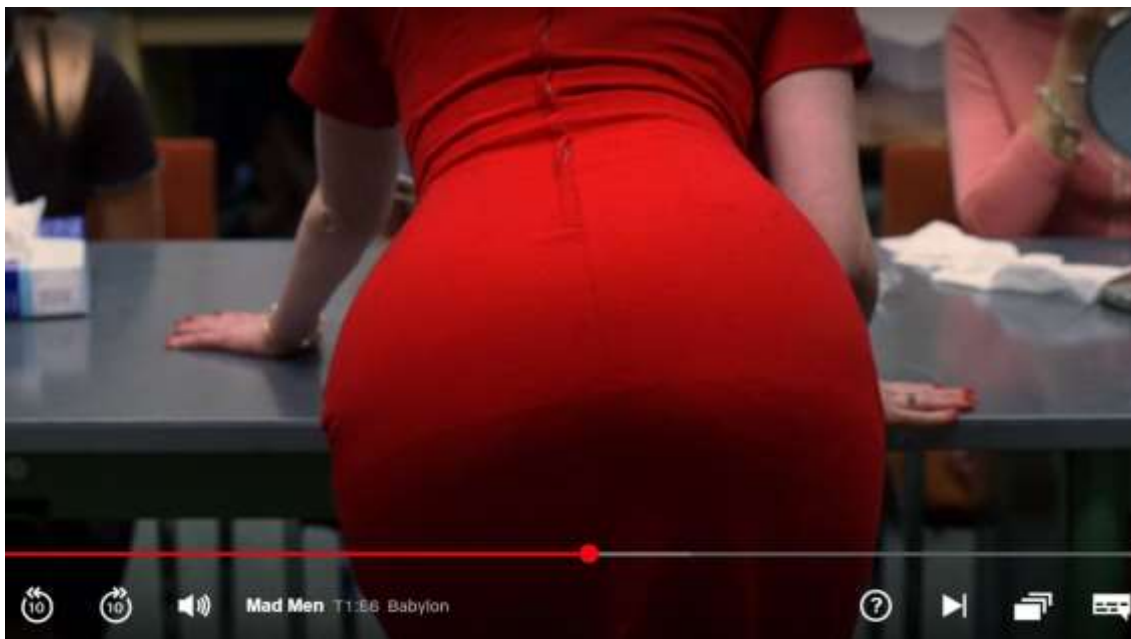
Joan: Boa resposta. [Ela sorri e dirige-se à profissional que faz a pesquisa].

Joan: Continue [Dirigindo-se à profissional que faz a pesquisa].

Profissional que faz a pesquisa: Você troca de cor de batom com as estações?

Secretária 3 [direciona-se para Joan, indicando não saber o que responder].

Profissional que faz a pesquisa [direcionando-se a Joan]: Você. Afaste-se. [Joan fuma e dá um pequeno passo para trás, permanecendo ao lado dela].



*Frame da cena 14: Joan virando-se para o espelho.*

Fonte:

<https://www.netflix.com/watch/70143379?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C449e5dddc085305168a42cdcaaf8f443e3630849%3A96a2fa44390b5769fba2c45e502a8670f6f73e32%2C%2C>

Acesso em 26 de mar. 2018.

[Sala onde estão os executivos]

Pete [entra na sala e senta-se ao fundo, com um sanduíche nas mãos]: Quando começam os choques nas cadeiras?

[Os homens riem].

Paul Kinsey: Sem um homem lá dentro, elas não levam a sério.

Roger [entrando na sala]: Ótimo. Pensei que eu perderia o painel. [Ele se dirige ao fundo e fica em pé, servindo-se do que parece ser um pouco de leite].

[Sala da pesquisa]

[Joan encaminha-se para o espelho que dá acesso à sala onde estão os homens, vira-se de costas e abaixa-se um pouco, de modo a direcionar suas nádegas para eles. Ela apaga o cigarro num cinzeiro na mesa. Vira-se novamente de frente].



Frame da cena 15: Kenneth Cosgrove fazendo gesto em saudação a Joan.

Fonte:

<https://www.netflix.com/watch/70143379?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C449e5dddc085305168a42cdcaaf8f443e3630849%3A96a2fa44390b5769fba2c45e502a8670f6f73e32%2C%2C>

Acesso em 26 de mar. 2018.

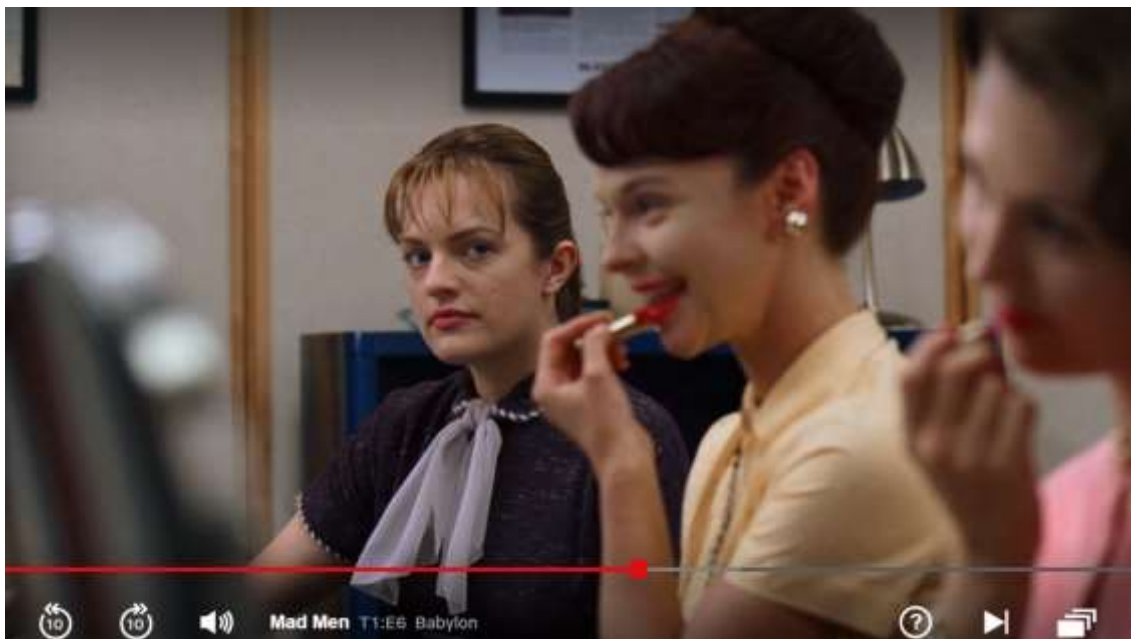
[Sala onde estão os executivos]

Kenneth Cosgrove: Vou me erguer e saudar isso. [Ele se levanta e outros homens da sala também. Ela faz um gesto de saudação em direção ao espelho].

[Joan olha-se no espelho e sai].

[Roger observa, incomodado].





Frame da cena 16: Peggy observando as secretárias experimentarem batons.

Fonte:

<https://www.netflix.com/watch/70143379?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C449e5dddc085305168a42cdcaaf8f443e3630849%3A96a2fa44390b5769fba2c45e502a8670f6f73e32%2C%2C>

Acesso em 26 de mar. 2018.

[Sala onde estão os executivos]

Paul Kinsey: O que há com essa garota? [Referindo-se a Peggy, que é a única na sala da pesquisa que não está experimentando os batons].

[Sala da pesquisa]

[A câmera filma Peggy em todo seu entorno, em um giro de 360°. Peggy apenas observa as colegas experimentando os cosméticos].

[A imagem parece estar em câmera lenta agora, as colegas passam os batons e se olham nos pequenos espelhos. Uma música toca].

[Peggy continua observando. Uma das secretárias, para tirar o excesso de batons, usa um lenço de papel e o joga em um cesto, dentro do qual é possível observar inúmeros outros lenços com marcas de batom como aquele].

[Peggy olha para baixo e a cena é finalizada].

- **Dados comportamentais (atitudes)**

Inicialmente, observemos a sala em que estão os executivos da agência (*frames* das cenas 10 e 12). Trata-se de um ambiente escuro, cuja pouca luminosidade é conferida pelo espelho falso, uma espécie de tela situada à frente de poltronas enfileiradas. É possível notar um desnivelamento de uma fileira de poltronas para a outra (*frame* da cena 15), de modo de que a visão de quem está atrás não seja atrapalhada por quem está sentado à frente – quem fica sentado ao fundo, está em posição mais alta que a de colegas à sua frente.

O ambiente se caracteriza, ainda, como confortável, pois dispõe de poltronas (e não, de cadeiras) e conta com uma mesa, ao fundo da sala, com bebidas – alcoólicas e não alcoólicas –, conforme pode ser observado no *frame* da cena 10.

A composição do espaço nos lembra, então, uma sala de cinema, local onde se projetam filmes cinematográficos. Podemos entender, na situação em questão, uma aproximação com a exibição de uma espécie de espetáculo. Dito de outra forma, é como se a pesquisa com as secretárias, a ser assistida, constituísse uma atração, um divertimento, o que, inclusive, é corroborado pelas atitudes daqueles homens na sala: alguns tomam bebidas alcoólicas, outro se serve de um pouco de leite, um deles fuma cigarros, um entra com um sanduíche para comer enquanto acompanha os acontecimentos e outro adentra chupando um pirulito. É possível, nesse sentido, associar as imagens de alguns daqueles homens, inclusive, com as de garotos no cinema.

As atitudes do grupo, em nossos imaginários, seriam mais apropriadas em ambientes sociais informais que em um ambiente corporativo (embora, há que ressaltar, ingerir álcool e fumar, por exemplo, fosse permitido no trabalho naquela década). Em nossa compreensão, é como se fosse legitimado um comportamento descontraído por se tratar de um trabalho que envolvia as mulheres, secretárias, logo, um trabalho visto como irrisório, insignificante. É curioso notar, aliás, que não há uma pontualidade nas chegadas: cada um entra na sala em um momento, como se não fosse necessário o cumprimento de horário, comumente exigido no cotidiano profissional. Logo, pode-se depreender que, para aquele trabalho, não era requerida uma seriedade por parte daqueles homens.

Dados esses apontamentos, compreendemos que as mulheres, secretárias, são tomadas como supérfluas pelos homens que ali estão, isto é, como profissionais que realizam trabalhos irrelevantes para a empresa, as quais, como veremos, são julgadas com relação a seus aspectos físicos e intelectuais.

Nesse sentido, trazemos os enunciados dos homens em cena que reiteram as práticas de depreciação em torno das mulheres-secretárias. Kenneth Cosgrove, por exemplo, diz: “O nome não importa. É bem melhor do que Raios-x” (cena 10), referindo-se ao espelho falso (“Espelho de uma face”), o qual, em sua concepção, permitiria uma visualização das mulheres – de seus corpos,



entendemos – mais “satisfatória” aos seus olhos que se fossem utilizados aparelhos de raio-x.

Já Salvatore Romano, marcando as secretárias refletidas no espelho, enuncia, em relação a cada uma: “Esta não tem gosto. Vestido feio. Peruca horrível” (cena 12). No que diz respeito à última, a marcação é feita com um “x” – as duas primeiras mulheres foram marcadas com círculos. É possível evidenciarmos aqui uma crítica no que diz respeito à aparência física, e não à atuação daquelas mulheres na pesquisa – se fosse o caso de uma crítica. Seu comentário, inclusive, parece fugir do propósito de observação das secretárias, pois vestido e peruca, por exemplo, não trazem associação com o uso de batons. Cumpre-nos ressaltar, também, que o “x” por ele utilizado, em nossos imaginários sociais, tem como um dos efeitos de sentido indicar um erro, o que sinaliza, então, sua reprovação com relação à figura daquela secretária (atitude que, ressaltamos, não tem qualquer relação com o objetivo da observação da pesquisa ali realizada).

Outro enunciado que também desmerece o trabalho feminino é o de Paul Kinsey: “Elas estão debatendo. Não espere nada brilhante” (cena 12), pronunciado como um aviso a Harry Crane, que acabara de entrar na sala. Nota-se um menosprezo à capacidade feminina profissional, pois Paul é categórico no uso do imperativo negativo, intensificado pelo advérbio “nada”. Desse modo, é como se Harry não devesse criar qualquer expectativa com relação a um resultado surpreendente daquela tarefa incumbida às mulheres.

Mais uma fala que aponta para uma depreciação da figura feminina é a de Harry Crane, que, em frente ao espelho, diz: “Adoro quando fazem isso. Meu peixinho de aquário” (cena 12). Entendemos que não só o fato de a secretária fazer um movimento com a boca comum entre as mulheres ao passarem batom o leva a associá-la ao animal, mas também a própria representação que o espelho pode evocar: seu contorno e a forma com que possibilita a visualização do que está do outro lado remete à ideia de um aquário. Podemos depreender, logo, a associação da mulher a um peixe de aquário, tal como um animal de estimação – preso – para seu dono. Reforça essa nossa inferência, inclusive, o emprego do adjetivo “meu” por Harry, o que aponta, pois, uma ideia de posse, de propriedade.

Pete Campbell, por sua vez, ao entrar na sala com um sanduíche nas mãos, pergunta: “Quando começam os choques nas cadeiras?” (cena 14). Uma hipótese possível é a associação da pesquisa com as secretárias com uma brincadeira de choques em cadeiras. Desse modo, Pete demonstra encarar aquela atividade como uma recreação, uma distração, menosprezando não só a atividade ali desempenhada, como também as profissionais, vistas como figuras cômicas – tal como, poderíamos pensar, em um circo – a entretê-los.

Não obstante, dentre os enunciados que desqualificam as mulheres naquele contexto, trazemos o de Roger, que, entrando na sala, expressa: “Ótimo. Pensei que eu perderia o painel” (cena 14). O termo “painel” remete à ideia de uma obra de arte ou de decoração. A observação a ser feita por ele, então, seria tal como apreciar, contemplar objetos (como em uma exposição) que teriam como função apenas enfeitar um ambiente. Há, assim, uma objetificação da figura feminina (como também observado em cenas anteriores), de forma a desvalorizar, como os demais fizeram, os trabalhos ali desenvolvidos.

A partir da observância dos comportamentos e dos enunciados daqueles executivos da *Sterling Cooper*, podemos constatar a veiculação de discursos sexistas e machistas. Cumpre-nos ressaltar que, em nosso entendimento, sexismo e machismo dizem respeito a práticas diferentes. No primeiro caso, há uma discriminação baseada no gênero do indivíduo. Por exemplo, dizer que o secretariado é uma profissão feminina: entende-se, então, uma discriminação com relação aos secretários do gênero masculino. Já o segundo fundamenta-se na supervalorização das particularidades físicas e culturais associadas ao sexo masculino. Como exemplo, podemos citar a crença de que o cargo de executivo só deve ser /é ocupado por homens – pois seriam considerados superiores às mulheres, logo, os adequados para tão elevado cargo.

Dessa maneira, nas cenas 9 a 16, evidenciamos a representação de uma inferiorização com relação às competências profissionais das mulheres-secretárias, desmerecendo-se suas possíveis habilidades para a realização de outras atividades na empresa. Dito de outra forma, elas são vistas por parte dos executivos (homens) como desqualificadas para quaisquer tarefas que não o secretariar.

Há que se enfatizar, ademais, o encorajamento das práticas sociodiscursivas sexistas e machistas daqueles executivos pelos colegas, já

que, após cada enunciado desdenhoso, os demais riem, o que aponta para uma concordância, um endosso ao que fora ouvido, incentivando-se uma continuidade daquele tipo de comentário.

Ainda em se tratando das cenas 9 a 16, julgamos pertinente analisar mais a fundo os enunciados de Paul Kinsey, os quais, a nosso ver, retratam um discurso misógino desse personagem.

De acordo com o que apontamos anteriormente, em seu enunciado “Elas estão debatendo. Não espere nada brilhante” (cena 12), ele demonstra uma desvalorização da capacidade profissional feminina, posto que, segundo expressa, não se deveria esperar de forma alguma um resultado considerável, significativo da incumbência dada àquelas mulheres. O curioso é que esse personagem volta a se manifestar outras vezes – é o que mais faz intervenções dentre os executivos nessas cenas, por sinal –, e seus enunciados, em nosso entendimento, são todos perpassados por uma certa agressividade.

Notamos que, ainda na cena 12, ele, apontando para suas calças, diz: “Alguém se incomoda se eu tirar minhas calças?”. Pode-se constatar aqui uma postura indecorosa do executivo, que desqualifica aquelas mulheres a partir de um enaltecimento de sua masculinidade, associada ao seu órgão reprodutor. “Tirar as calças” pode evocar como efeito de sentido uma referência ao ato de se masturbar, na situação apresentada, supervalorizando o seu membro sexual. Tal supervalorização é associada ao poder de dominação masculina cristalizado em determinados imaginários, em nosso ponto de vista, mais que machistas, misóginos. Este último termo tem como base certa crueldade com relação às mulheres, haja vista uma repulsa no que tange à figura feminina.

Nossa inferência a respeito de um discurso, então, misógino de Paul é reiterada por seu enunciado: “Sem um homem lá dentro, elas não levam a sério” (cena 14). Por meio de suas palavras, comprova-se um preconceito com relação a trabalhos desenvolvidos apenas por mulheres – como o da sala da pesquisa –, como se tais trabalhos precisassem de uma figura masculina para impor respeito, exercer poder, domínio – por meio, por exemplo, de intimidações – e, assim, as atividades serem cumpridas adequadamente.

Nesse sentido, verifica-se que o desprezo de Paul no que diz respeito às secretárias perpassa: 1) a objetificação sexual, pois elas são vistas como instrumentos para o prazer sexual masculino; 2) a depreciação feminina com

relação a habilidades e competências no trabalho e 3) a supremacia masculina, que reflete a forma como o poder é (auto) atribuído ao homem em função do gênero social.

- ***Ethé***
- ***Ethé de secretária atribuídos pelos colegas***

Considerando o que expusemos, os *ethé* construídos pelos colegas – executivos e homens – sobre as secretárias são de mulheres objetificadas, vislumbradas ora como propriedades – um animal doméstico para seu dono, no caso, um peixe, com a função de fazer companhia e entreter –, ora como artigos de contemplação, ora como objetos de satisfação sexual masculina.

Verificamos também o estabelecimento por eles das imagens de incompetência das secretárias na realização de trabalhos e de incapacidade para o desenvolvimento de atividades que fogem ao escopo do que entendem ser secretariar.

É possível, ainda, apontar como *ethé* por eles atribuídos os de figuras cômicas, “espetacularizadas”, subalternas e sem comprometimento, este último, ancorado no imaginário de que, por serem mulheres, precisariam da presença de uma figura masculina para levarem aquele trabalho a sério.

Não podemos deixar de destacar as imagens, ainda, de inferiorização da figura feminina, depreciada em seus aspectos físicos e menosprezada em seus aspectos profissionais.

Há que se ressaltar que tais *ethé* relacionam-se a Joan e Peggy também, já que estão na sala e fazem parte do grupo de secretárias da empresa, subestimadas, logo, por serem profissionais mulheres.

- ***Ethé de secretária projetados para persuadir o telespectador***

Ao observarmos os *frames* das cenas em que são mostradas as secretárias (9, 10, 11, 12, 13, 14 e 16), é possível reconhecermos que as imagens construídas dessas mulheres para o telespectador são alicerçadas no imaginário de um padrão socioprofissional estético – da década e dos dias atuais

– no que diz respeito a: idade, peso, altura, cabelo, formato de corpo, dentre outras características físicas atreladas às trabalhadoras do meio secretarial. Tendo isso em vista, as imagens das secretárias de *Mad Men* são de mulheres usualmente jovens; não muito magras, nem muito gordas; de estatura mediana; com cabelos alinhados e, ainda, de cor branca.

Na esteira de Dahlet (2017b), podemos dizer que, ao serem representadas de determinadas formas em vez de outras, as secretárias são categorizadas dentro de um determinado grupo. Dessa maneira é que, por meio de um processo designativo de exclusão (DAHLET, 2017b), não fariam parte do grupo das secretárias de *Mad Men* homens; mulheres maduras; ou gordas, ou magras; muito baixas ou muito altas; com cabelos desalinhados; e negras.

Podemos pensar, nesse sentido, que a representação que a série traz dessas profissionais visa reconstruir a realidade dos anos de 1960, de modo a questionar os imaginários cristalizados reproduzidos, há que se ressaltar, desde aquela época até os anos de 2007 (e os dias atuais, acrescentemos). É possível pensarmos, pois, que a série, nesse aspecto, não reproduziria, ou seja, não retrataria aquela década, mas sim se constituiria como uma ressignificação daqueles tempos sob um olhar crítico dos tempos atuais, possibilitado pelas reflexões desenvolvidas em torno dos temas abordados no espaço de quase 50 anos (comparando-se o ano em que a série é ambientada e o ano de sua produção).

- ***Ethé* de Joan projetados para persuadir os colegas**

Para os colegas, Joan projeta os *ethé* de uma figura sensual, provocante, objetificada e hiperssexualizada.

Já havíamos constatado em cenas anteriores uma hiperssexualização de sua imagem por outrem (o telespectador, Roger), mas agora ela parece “se hiperssexualizar” ao exibir suas nádegas para o espelho que dá acesso à sala onde os homens estão.

Podemos constatar tal auto-hiperssexualização no enquadramento da imagem da personagem. Ao se posicionar de costas para o espelho, ela procura se colocar no centro – entendemos, para que todos os homens que estão na sala a vejam –, mostrando a parte do corpo para a qual deseja destaque, à altura

dos olhos que a fitam (*frame* da cena 14). Isso confere uma demarcação de sua cintura e dos quadris largos, gerando, ainda, um efeito de aproximação diante de quem a observa. O uso do vestido vermelho, bastante acinturado, corrobora para que seu corpo curvilíneo fique em evidência.

É importante salientar que Joan já sabia que o espelho era falso, pois recebeu as informações sobre a pesquisa previamente para repasse das instruções – depreende-se, então, que conhecia todo o formato dos trabalhos. Ainda, ela profere para as demais secretárias: “Lembrem-se. O espelho é seu melhor amigo ou seu pior inimigo” (cena 11), o que nos leva a confirmar que ela tinha conhecimento do fato de estavam sendo assistidas, dado que, de forma indireta, ela “alerta” as demais.

Dessa maneira, sabendo que era observada, Joan toma tal atitude de exhibir-se visando provocar os colegas – e/ou, talvez, despertar ciúmes em Roger. Inclusive, após baixar-se de modo provocante aos olhos masculinos, ela se observa no espelho simulando que conferia seu visual. Contudo, o modo como se olha – diríamos, provocante, atraente – parece ser mais um artifício para chamar a atenção daqueles homens para si.

Conforme destacam Nascimento e Melo (2014, p. 20), uma das características associadas às melindrosas era o desejo de um poder sobre os homens, configurado como “ter os homens aos seus pés”. Nesse sentido, ainda para esses autores, ao mesmo tempo em que são pleiteados os anseios por liberdade, a mulher do estilo melindrosa reafirma-se como objeto de uma ambição masculina.

Dadas essas considerações, podemos entender novamente uma aproximação entre a imagem de Joan e a das melindrosas. Isso porque ela se mostra, por um lado, independente e vanguardista – ela, inclusive, fuma no trabalho, atitude que nos imaginários sociais tradicionais era atrelada ao comportamento masculino (depois, passando a ser permitida e, assim, vista como sinal de estilo para as mulheres da época). Contudo, por outro lado, coloca-se como uma figura de paixão e de perdição masculina.

É possível pensarmos, nesse sentido, com a auto-objetificação de Joan, até mesmo no *ethos* de uma “mulher mercadoria”, dado que ela se mostra como um produto de consumo em uma vitrine (mais um dos possíveis efeitos de sentido do espelho de uma face).

- ***Ethé* de Joan atribuídos pelos colegas**

No que diz respeito às imagens construídas pelos executivos para Joan, verifica-se que ela é vislumbrada como as outras secretárias, visto fazer parte daquele grupo profissional. Em contrapartida, ela é diferenciada das demais em função de suas características físicas e comportamentais.

Foram tais características que, na verdade, levaram Kenneth Cosgrove a proferir: “Vou me erguer e saudar isso” (cena 15), levantando-se da poltrona onde estava sentado e procedendo a uma saudação à figura de Joan exibida pelo espelho (*frame* da cena 14). Conforme se percebe, tal saudação se associa ao ato de bater continência, constantemente usado no meio militar. O indivíduo, de pé, movimenta sua mão direita até a cabeça, com a palma para baixo, como um sinal de respeito.

No caso que se apresenta na cena 15, contudo, a atitude de Kenneth denota, em nosso entender, uma postura irônica, depreciativa e sexista em referência ao corpo de Joan. É importante observar que os demais colegas da sala também se levantam no momento – com exceção de Roger, que já estava em pé –, o que mostra que os outros compartilham do mesmo ponto de vista do colega.

Assim, Joan representa, na visão deles, a profissional que reuniria as qualidades estimadas/apreciadas/valorizadas em uma secretária. Dito de outra forma, a secretária cujos *ethé* seriam de: beleza, sensualidade, sedução, ou seja, entendemos, de detentora de atributos estéticos relacionados a um desejo sexual masculino. É desse modo, logo, que mais uma vez se evidencia a objetificação sexual da figura da secretária, o que, no caso de Joan, pode ser averiguado na situação em questão, já no *frame* da cena 10: quando todas as secretárias são vistas do outro lado do espelho, nota-se que Joan está ao centro e que o vestido vermelho – cor que evoca as ideias de paixão e pecado, inclusive –, justo, marca seu corpo voluptuoso, distinguindo-a das demais.

Um último apontamento que julgamos necessário fazer é que, ao que parece, aqueles homens não sabiam que Roger e Joan eram amantes, pois, caso o soubessem, talvez não teriam procedido da forma como procederam. Isso porque, segundo determinados imaginários sociodiscursivos atrelados aos homens, é como se houvesse uma “cumplicidade masculina” em relação às

amantes, de modo que, se um homem mantém uma relação extraconjugal com uma mulher e seus colegas/amigos sabem, ela passa a ser vista como (propriedade) “dele”, como reservada a ele – mesmo ele sendo casado com outra e ela, solteira (o caso de Joan). Assim, os demais “respeitariam”, ressaltamos, não a mulher, mas o homem que com ela se relaciona.

- ***Ethé de Joan projetados para persuadir o telespectador***

Conforme se averigua na cena 9, ao encaminhar as secretárias para a sala da pesquisa, Joan lança mão de uma fala enfatizada, com volume mais alto, no enunciado: “Bem, garotas. Entrem, senhoras, podem entrar. Acomodem-se”.

Temos, nesse fragmento, então, a representação de uma figura de liderança, que fala mais alto com seus interlocutores para ser ouvida. Melhor explicando, ela precisa se fazer ouvir, ter a atenção das demais secretárias, por ter algo importante a ser dito para ser compreendido pelas outras, tendo em vista o seu papel de orientação, de encaminhamento dos trabalhos.

Ainda na cena 9, é possível verificar que ela aponta para o local sinalizando uma recepção cordial das secretárias. Curiosamente, ela procede com algumas informações/instruções e somente acompanha a pesquisa, o que quer dizer que ela não experimenta os batons. Assim, a imagem projetada é de superioridade em relação às outras – legitimada por ela ser a gerente do escritório –, isto é, de uma secretária que tem uma posição distinta, elevada naquele local.

É possível observar também que Joan marca seu espaço de certa autoridade na sala onde a pesquisa é conduzida, autoridade essa não reconhecida pela profissional que conduz a pesquisa. Esta ora olha para Joan demonstrando reprovação de seu comportamento – posto que a gerente interferia nos trabalhos –, ora abaixa a cabeça, como pode ser verificado na cena 13, em que sinaliza ignorar o que fora ouvido, dando continuidade às perguntas direcionadas a uma das secretárias.

Joan, por sua vez, mostra não se intimidar: ela fuma justamente em direção à profissional que conduz a pesquisa sobre os batons, jogando a fumaça sobre esta; toma a postura de conduzi-la (“Continue”, enuncia) e não atende às suas solicitações. Em determinado momento, a profissional que conduz a



pesquisa demanda à gerente: “Você. Afaste-se”, porém Joan continua fumando, dando somente um pequeno passo para trás, de modo a permanecer bem próxima naquela atividade. Joan sorri levemente, projetando, assim, uma imagem de debochada, em uma postura, poderíamos dizer, de certo atrevimento.

Se diante daquela profissional Joan não é vista como detentora de determinado poder, diante das secretárias, ao contrário, sua figura evoca uma soberania, pois, quando uma delas é interrogada sobre algo que não sabia responder, olha imediatamente para a gerente, o que nos leva a entender que Joan saberia o que dizer.

É curioso notar, nesse sentido, que Joan age, inclusive, como uma defensora daquelas profissionais, como uma protetora, depreendemos, para fortalecimento daquele grupo de secretárias e também para garantir um domínio sobre elas.

Por fim, é reiterada sua imagem de vaidosa, bela, sensual, moderna e vanguardista (é a única mulher que até o momento aparece fumando no trabalho, privilégio que lhe pode ser conferido, a nosso ver, pela sua posição de gerente na agência).

- ***Ethé* de Peggy projetados para persuadir os colegas**

No *frame* da cena 16, notamos que a câmera captura a imagem de forma que as secretárias possam ser vistas fazendo uso dos batons, mas não sejam o enfoque da cena. Embora estejam situadas em posição mais próxima ao telespectador, suas imagens estão desfocadas. O ponto de convergência, isto é, o foco é conferido a Peggy, que, mesmo estando ao fundo da imagem, logo, mais distante do telespectador, sobressai em relação às outras.

Peggy observa as colegas, e a câmera se move simulando o olhar atento da novata, precisamente, sobre uma das secretárias, que, para tirar o excesso de batons, usa um lenço de papel e o joga em um cesto. Em tal cesto, há outros lenços com marcas de batom como aquele.

Essa composição da cena parece trazer certo suspense para o telespectador sobre a atitude da novata, que se diferencia das demais secretárias. Tal atitude chama a atenção dos executivos na sala, pois ela é a

única, dentre as secretárias selecionadas para pesquisa, que não está experimentando os batons. Paul Kinsey observa: “O que há com essa garota?” (cena 16) ao se ater ao seu comportamento.

Sua imagem vista pelos colegas é, assim, de diferente, de contrastante em relação às demais. Poderíamos dizer que há até mesmo um certo estranhamento no que diz respeito ao comportamento inusitado de Peggy, contudo somente Paul externa tal estranhamento, de certa forma, menosprezando-o. Em outras palavras, a conduta da novata não é investigada, avaliada ou valorizada, como se não merecesse ser analisada. Em nosso entendimento, essa postura masculina pode se referir ao fato de Peggy ser enquadrada no grupo das secretárias, logo, a imagem a ela atrelada seria a de um desmerecimento (seu modo de proceder não mereceria atenção).

### **3.2.5 Análise da cena 17**

A cena a seguir refere-se ao momento em que é finalizado o experimento dos batons.

Freddy Rumsen, um dos executivos da empresa que se encontrava no ambiente do outro lado do espelho, juntamente com os demais homens, encaminha-se para o local onde estão as secretárias, a fim de pegar as informações obtidas na pesquisa para a elaboração da campanha publicitária da empresa *Belle Jolie*.

As secretárias vão, uma a uma, deixando a sala, mas Peggy lá permanece, auxiliando Joan no fechamento dos trabalhos. É com ela que está um cesto de lenços de papel marcados de batons:



Frame da cena 17: Freddy dialogando com Peggy após a pesquisa com batons.

Fonte:

<https://www.netflix.com/watch/70143379?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C449e5dddc085305168a42cdcaaf8f443e3630849%3A96a2fa44390b5769fba2c45e502a8670f6f73e32%2C%2C>

Acesso em 26 de mar. 2018.

Joan: Certo, garotas, fim do recreio. Devolvam os batons e voltem a suas mesas.

Obrigada pela colaboração e por seus lábios.

Joan [pegando um batom da mão de uma das secretárias, que o levará consigo na saída da sala]: Isto fica [com um olhar de reprovação].

[As secretárias saem da sala. Na porta está Freddy Rumsen, um dos executivos que teve a ideia da pesquisa].

Secretária 4: Tchau. [Em direção a Freddy].

Secretária 5: Gostei muito da experiência. [Em direção a Freddy].

Freddy [falando para Joan, que conversa com a profissional que conduziu a pesquisa]:

Agora devemos contar os tons que elas usaram.

Freddy [dirigindo-se a Peggy, que está com o cesto nas mãos]: Você me traria os lenços, querida?

Peggy [levando o cesto até Freddy]: Sua cesta de beijos.

Freddy: Cesta de beijos? Bonito. Quem lhe disse isso? [Nesse instante, Joan olha para Freddy e Peggy, prestando atenção no diálogo que se estabelece].

Peggy [olha para o lado – entende-se, para Joan]: Como assim? [Ela parece hesitar].

Freddy: Onde você ouviu isso?

Peggy: Eu mesma pensei. Não é isso?

Freddy: É, sim, querida. [Ele sorri]. De qual cor você gostou?

Peggy: Não peguei a que eu gostei. Alguém a pegou antes.

Freddy: Por que você não escolheu outra?

Peggy: Sou muito específica.

Freddy: Você não é como as outras? [Joan continua acompanhando o diálogo entre Freddy e Peggy].

Peggy [olhando novamente para Joan]: Eu não sei. [Peggy olha para baixo]: Acho que ninguém quer ser mais uma cor em cem.

Joan se aproxima: Chega de se queixar. Volte para sua mesa, Peggy. [Joan coloca um dos braços nos ombros de Peggy, como que a abraçando.].

[Peggy sai e deixa Joan com Freddy].

Joan [para Freddy]: Aposto que você gostaria de derramar isso em um copo e beber. [Em tom mais severo].

[Joan coloca alguns outros lenços no cesto, que está nas mãos de Freddy, e sai da sala. Freddy ri.]

- **Ethé**
- **Ethé de Peggy atribuídos por Freddy**

Conforme se evidencia na cena 17, Freddy estabelece um diálogo com Peggy. É possível inferirmos que a atitude inusitada da novata – de não ter experimentado os batons durante a pesquisa – tenha chamado a atenção do executivo, fato que, adicionado à designação (a seu ver) original dada à cesta com os lenços – “cesta de beijos” –, despertara seu interesse sobre as opiniões dessa secretária.

O *ethos* de Peggy por ele construído, então, é de uma secretária diferenciada em relação às demais, ou seja, distinta em termos de desempenho e percepção no cumprimento de uma dada tarefa.

É curioso observar o tratamento dispensado por Freddy a Peggy: bastante cortês. O executivo a designa de “querida” por duas vezes, dirigindo-se a ela de modo gentil e com um sorriso no rosto, atitudes que são interpretadas por Joan como um galanteio, tanto que a gerente interrompe o diálogo dos dois. Joan enuncia: “Chega de se queixar. Volte para sua mesa, Peggy” e diz para Freddy em seguida, em tom severo, quando Peggy deixa o local: “Aposto que você gostaria de derramar isso em um copo e beber” – referindo-se aos lenços utilizados pelas secretárias –, como uma forma de repreensão do comportamento daquele homem.

Podemos depreender que Freddy passa a ver Peggy como uma figura merecedora de atenção, pelo fato de ela apresentar determinadas características profissionais e comportamentais – além de físicas, se considerarmos precedente a percepção de Joan – por ele valorizadas.

- **Ethé de Peggy projetados para persuadir Freddy**

Peggy, por sua vez, também constrói para seu Tud Freddy o *ethos* de secretária diferenciada das demais. Ao ser questionada sobre o fato de não ter escolhido outra cor de batom fora aquela de que gostara, sua resposta é: “Sou muito específica”, sinalizando, desse modo, uma imagem de singularidade, de originalidade.

Além disso, podemos dizer que Peggy busca delinear o *ethos* de despretensiosa, isto é, de uma pessoa que não exhibe (ou não demonstra exibir) suas qualidades no intento de que sejam reconhecidas ou admiradas. Ao ser indagada se não era como as outras, ela profere: “Eu não sei”, olhando para Joan, como que demonstrando humildade – e respeito a uma hierarquia também, há que se observar. Logo depois, enuncia: “Acho que ninguém quer ser mais uma cor em cem”, olhando para baixo, o que nos leva a ratificar a imagem por ela projetada de modesta. Dito de outra forma, por meio de uma analogia com sua percepção com relação às cores dos batons, Peggy procura se construir inteligente e autêntica, mas sem demonstrar convencimento, vaidade ou mesmo ambição por reconhecimento – atributos usualmente não muito bem-vistos em nossos imaginários sociais.

- ***Ethé* de Peggy projetados para persuadir o telespectador**

Podemos dizer que, para persuadir o telespectador, os *ethé* acionados por Peggy são de secretária capaz, competente e eficiente na execução das atividades que lhe são incumbidas. Ela, dessa forma, representa a profissional secretarial que se destacaria das demais, estas frequentemente menosprezadas – notadamente, depreendemos, por serem mulheres.

É interessante notar que a Peggy é atribuído um *ethos* de destaque diferente do de Joan: esta é vislumbrada sobretudo por seus atributos físicos, enquanto a primeira se sobressairia por seus predicados, digamos, profissionais, técnicos e comportamentais. As duas, assim, embora retratem a mesma categoria profissional, a das secretárias, espelham tipos diferentes de secretária. Uma *representaria*, pois, a profissional das “antigas” práticas, conferidas pela experiência no ofício; já a outra *apresentaria* a adoção de práticas de trabalho “inovadoras”, advindas, é possível inferirmos, de um preparo propiciado pelo conhecimento formal.

Contudo, é importante ressaltar que, apesar de ser notabilizada por suas competências profissionais, Peggy ainda é vista com certa inferioridade em relação a Joan, tendo em vista sua posição de subordinação na hierarquia corporativa.

- ***Ethé* de Joan projetados para persuadir o telespectador**

Em nosso entender, uma das imagens associadas a Joan nessa cena é a de líder, isto é, daquela profissional que tem a função de orientar, coordenar e fiscalizar os trabalhos de suas lideradas.

Contudo, podemos dizer que a liderança exercida pela personagem vai além de uma condução das tarefas alicerçada em uma “autoridade”: seu modo de liderar perpassa uma postura protetora, de modo a criar uma relação de confiança com as outras secretárias e até mesmo defendê-las quando/se necessário. Desse modo, Joan instauraria não um distanciamento entre quem comanda e quem é comandado, mas sim uma proximidade, o que, como dissemos anteriormente, colaboraria para a manutenção de seu domínio sobre as secretárias e para o fortalecimento do grupo frente a outro (formado pelos demais funcionários da *Sterling Cooper* – homens).

Para exemplificar nossa inferência, podemos citar o momento em que ela supõe que Peggy esteja sendo cortejada. Ela impede a continuidade do diálogo entre a secretária e Freddy: “Chega de se queixar. Volte para sua mesa, Peggy”, de modo, salientamos, não a reprimir a secretária, mas sim cortar o assunto entre esta e o executivo para que a situação – caso estivesse desconfortável para Peggy – se encerrasse. Nesse instante, inclusive, ela coloca uma das mãos nos ombros da novata (conforme se constata no *frame* da cena 17), o que, inferimos, sinalizaria uma forma de acolhimento, de apoio.

Outro *ethos* que podemos apontar é de certo egocentrismo por parte de Joan, como se somente ela pudesse ter/ser destaque na empresa. Dessa maneira, entendemos que, quando ela nota que Peggy está conquistando alguma projeção, ela se encarrega logo de cessar aquela chance para que apenas sua figura fique em evidência, ou seja, receba notoriedade na corporação.

### **3.2.6 Análise da cena 18**

Na cena 18, Freddy Rumsen e Salvatore Romano vão à sala de Don para falar sobre Peggy, haja vista o comportamento e os apontamentos da novata na

pesquisa dos batons da *Belle Jolie* (Don não acompanhara a realização da pesquisa).

Eles entram na sala do diretor de criação, mas deixam a porta aberta, por meio da qual é possível observarem a secretária trabalhando:



Frame da cena 18: Peggy é notada por executivos da Sterling Cooper.

Fonte:

<https://www.netflix.com/watch/70143379?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C449e5dddc085305168a42cdcaaf8f443e3630849%3A96a2fa44390b5769fba2c45e502a8670f6f73e32%2C%2C>

Acesso em 26 de mar. 2018.

Freddy [abrindo a porta da sala de Don]: Você tem um minuto, chefe?

Don [fechando sua pasta – ao que entende, ele está de saída]: Um só.

Freddy: Você se importa? [Apontando para uma garrafa de bebida].

Salvatore: Use um copo, Freddy.

Freddy: Sua menina é cheia de surpresas. A linda Peggy Sue.

Don: Peggy?... Se você acha. Evito olhar para ela, para não ficar cego pela seriedade.

Freddy [entregando um copo com bebida para Salvatore e outro para Don, que recusa a bebida]: Bem, ela se destacou no brainstorming.

Don: Brainstorming? Eu não notei.

Freddy [dirigindo-se a Salvatore]: Como ela disse?

Salvatore: Um balde de beijos.

Freddy: Uma cesta de beijos.

Salvatore: Balde fica melhor.

Freddy: Depende do tipo de beijo... O caso é que enquanto as outras galinhas se depenavam, ela viu o benefício do produto.

Don: Mesmo?

Freddy: Sim. Ela disse que não queria ser mais uma cor em cem. [A câmera foca em Don, que parece ter achado aquilo curioso].

Freddy: Interessante, não?

Salvatore: É sim. [Acenando positivamente com a cabeça].

Freddy: Foi como ver um cachorro tocar piano. [Pela porta, que está aberta, eles observam Peggy, que está trabalhando].

[Uma funcionária se aproxima da mesa de Peggy e joga uma pilha de pastas sobre sua mesa. Peggy sorri, como um agradecimento, e, depois, pega aquela pilha com um semblante mais fechado. Don continua observando a secretária e sorri].

- **Dados comportamentais (atitudes)**

Os enunciados proferidos por Freddy nessa cena nos levam a refletir sobre suas diferentes atitudes com relação às secretárias da *Sterling Cooper*.

Segundo observamos na cena anterior, cena 17, diante de Peggy, o executivo adotara uma atitude cordial, respeitosa; contudo, na presença de outros homens, e com a ausência de uma figura feminina na interação, a referência às secretárias-mulheres é feita de forma depreciativa, insultuosa.

É possível pensarmos que Freddy não se consterne em adotar tal atitude aviltante pelo fato de estar entre homens, o que, de certa forma, encorajaria e, talvez, até mesmo oportunizaria um menosprezo com relação às mulheres – já que não estavam ali. Os léxicos empregados por esse executivo para se referir às secretárias, tais como “galinhas” e “cachorro”, nos remetem ao imaginário de desqualificação da figura feminina no mercado corporativo, figura essa que, então, seria considerada, respeitada somente de forma ilusória, de fachada. Podemos entender que demonstrar deferência pelas secretárias-mulheres, nesse sentido, seria uma atitude até mesmo dissimulada, em que se ocultava – para elas – o preconceito com relação àquele grupo sociocorporativo.

Vale destacar que é a terceira vez em nossas análises que averiguamos uma alusão a um animal, por parte dos homens, para se referirem às secretárias em *Mad Men*. Na cena 12, Harry compara a profissional a um peixe, ao que atrelamos a ideia de posse de um animal de estimação. Na cena de agora, todavia, há uma analogia entre a (in)capacidade feminina e a ignorância, isto é, a pouca inteligência relacionada aos animais. Averiguamos, dessa maneira, um desdém e um desrespeito à figura feminina.

Nesse aspecto, percebemos que, mesmo tentando demonstrar certo reconhecimento por um desempenho feminino (visto como) incomum e/ou surpreendente, como o de Peggy, o enunciado de Freddy é perpassado por uma subestimação das potenciais capacidades das mulheres. O fato é que Freddy diz que a atuação de Peggy na pesquisa com os batons foi “como ver um cachorro tocar piano”. O executivo pontua, desse modo, que a secretária apresentara um desempenho que lhe impressionara (por mostrar desenvoltura na atividade), apesar da, por ele entendida, falta de habilidade para aquele trabalho (como no caso de um cachorro, que, por ter patas, não teria



competência para tocar piano). Além do mais, entendemos que, embora Freddy veja Peggy como uma secretária de certo destaque, ela continua a desmerecê-la, podemos depreender, por ela ser uma mulher. Assim como no que diz respeito às demais secretárias, ela seria uma das “galinhas”: segundo assinala, a novata enxergou a vantagem do produto enquanto as “outras galinhas se depenavam” (Grifo nosso). Cabe ressaltar que o termo, em nossos imaginários sociais, é empregado para se designarem mulheres que têm vários parceiros, sexualmente livres – ou seja, em nada se relaciona com qualquer atributo profissional.

Entretanto, reconhecemos que Freddy não deixa de chamar a atenção de Don para a profissional Peggy, por entender que ela poderia ter algum potencial criativo, já que, como se evidencia na cena, ela é designada somente para trabalhos técnicos e repetitivos na corporação.

- ***Ethé***
- ***Ethé de Peggy atribuídos por Freddy***

Nessa cena, podemos dizer que, por um lado, Freddy constrói de Peggy a imagem de uma profissional promissora, com potencial criativo para a condução de trabalhos na empresa. Por outro, porém, ela é desvalorizada, depreciada pelo fato de, deduzimos, ser uma mulher.

Observa-se que Freddy a designa para Don como: “sua menina”, “a linda Peggy Sue”, o que remete aos *ethé* de uma moça jovem, bela e subordinada ao diretor de criação (melhor dizendo, de seu domínio). Contudo, além disso, é curioso notar que ela é denominada de Peggy Sue – ela se chama Peggy Olson –, nome de uma música escrita em 1957 por Buddy Holly, Jerry Allison e Norman Petty (Buddy Holly & The Crickets), regravada em 1975 por John Lennon, cuja letra fala do amor pela “linda Peggy Sue”<sup>63</sup>. Diante dessas considerações, é possível dizermos que, por meio dessa cena 18, comprova-se que o executivo

---

<sup>63</sup> Disponível em: <https://universoretro.com.br/conheca-as-mulheres-reais-que-inspiraram-cancoes-famosas/> Acesso em 07 de mar. de 2019.

de fato cortejava a secretária na cena anterior, cena 17, pois ele a ela se refere com predicados que denotam um encantamento pela personagem.

Freddy atribui a Peggy, ademais, o *ethos* de originalidade, dada a designação “cesta de beijos” por ela alcunhada.

- ***Ethé* de Peggy atribuídos por Don**

Por meio dos enunciados e do comportamento de Don, podemos afirmar que os *ethé* de Peggy por ele delineados são os de seriedade e de respeitabilidade. À diferença de Freddy, Don se refere a Peggy com deferência e, de certo modo, mostra interesse nos apontamentos profissionais sobre a secretária trazidos pelo colega.

- ***Ethé* de Peggy projetados para persuadir o telespectador**

O *frame* desta cena 18 nos possibilita notar que a imagem é tomada pela câmera de modo a convergir o olhar do telespectador para a secretária. Isso porque ela está à esquerda da tela e os homens, à direita, os quais serão notados logo em seguida. Sobre esse aspecto, cabe explicarmos que, na cultura ocidental, da mesma forma que se lê um texto no sentido esquerda para direita, assim se procede com a visualização de imagens – portanto Peggy será a primeira a ser observada na situação que se apresenta.

Adicionado a esse fato, verifica-se que a imagem da secretária está focalizada; já a dos homens, desfocada, embaçada, o que corrobora para se conferir ênfase à personagem secretária. Dados esses apontamentos, compreendemos a construção de um *ethos* de destaque, de evidência da mulher em cena.

É possível reparar também uma pilha de pastas alocadas ao lado do corpo da personagem. Percebe-se que ela folheia papéis de uma dessas pastas. Pode-se depreender, logo, a projeção de um *ethos* de secretária produtiva e ativa no trabalho.

Por fim, constatamos que Peggy recebe um grande volume de trabalhos para serem realizados, a nosso ver, por ser novata, a fim de que demonstre sua eficiência. O fato é que uma nova pilha de pastas é colocada – como que jogada

– sobre sua mesa, o que sugere mais serviço e, ao que se entende, um serviço rotineiro, de execução, e não de criação. Vale ressaltar que, em nossos imaginários sociais, funcionários mais antigos de empresas atribuiriam tarefas (inclusive as de suas alçadas) para recém-contratados aproveitando-se do fato de que o aprendiz precisaria “mostrar serviço” (trabalhar muito) para se manter no novo emprego. Assim sendo, os *ethé* acionados da personagem são de subalterna, submissa e, como tal, incumbida de deveres que lhe são imputados objetivando-se tirar proveito, explorar sua força de trabalho.

### 3.2.7 Análise da cena 19

Na última cena que elencamos para análise do Episódio 6 da primeira temporada, Joan vai até Peggy para dar a notícia de que a novata fora designada para trabalhar junto da equipe de criação na campanha publicitária dos batons *Belle Jolie*:



Frame da cena 19: Joan informa a Peggy que esta trabalhará na campanha de batons.

Fonte:

<https://www.netflix.com/watch/70143379?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C449e5dddc085305168a42cdcaaf8f443e3630849%3A96a2fa44390b5769fba2c45e502a8670f6f73e32%2C>

Acesso em 26 de mar. 2018.

<p>Joan [com várias pastas nas mãos, aproximando-se de Peggy]: Peggy?  Peggy [que guarda pastas em um armário de arquivo]: Olá, Joan!  Joan: O Sr. Rumsen quer pôr sua mente produtiva na criação da campanha dos batons Belle Jolie. [Joan coloca as pastas sobre o armário de arquivo e nele se apoia].  Peggy: Não entendo. Querem que eu escreva algo?</p>
--

Joan: O que você disse no brainstorming deve tê-los impressionado.  
 Peggy: Minha nossa! Não sei o quê dizer.  
 Joan: Siga atendendo o Sr. Drapper. Qualquer outra coisa será fora do horário.  
 Peggy: Vou ganhar aumento?  
 Joan: Não. [Rindo]. Só felicitações, mais trabalho e mais responsabilidade. [Joan neste momento entrega as pastas que estavam consigo para Peggy].  
 Joan: Acho que você vai ganhar ajuda para jantar [Joan caminha para outro lado do escritório].  
 Peggy: Ótimo. [Vira-se para Joan]. Devo ir lá agradecer?  
 [Joan vira-se para Peggy].  
 Peggy [olhando para a própria roupa]: Estou mal vestida. Amanhã, talvez?  
 Joan: Não é preciso. Eles mandaram a mensagem por mim de propósito.  
 Peggy: Sim.  
 Joan: Você sabe o que dizem. O meio é a mensagem. [Joan volta a seguir seu caminho].  
 [Peggy sorri].

- **Atributos para o ofício – qualidades pessoais**

Conforme se pode evidenciar, Peggy passa a ser vista como uma profissional com potencial para outras (novas) atribuições na agência, potencial este reconhecido pelo fato de a empresa dar uma oportunidade à secretária de desenvolver um trabalho inusitado, inclusive, para uma mulher, na *Sterling Cooper*. Cabe destacar que, naquele contexto corporativo, a atuação feminina ficava limitada à realização de atividades de secretariado (bastante rotineiras na época) ou de telefonia.

A chance de desempenhar uma tarefa para a qual Peggy inicialmente não fora contratada pode ser assim entendida: 1) a empresa estava lhe dando um desafio, por considerá-la capaz para assumi-lo e/ou 2) a empresa estava servindo-se, aproveitando-se de sua (já evidenciada) habilidade – inclusive, Joan informa à novata que a *Sterling Cooper* não aumentaria seu salário, o que nos leva a arrazoar sobre uma exploração da sua mão de obra.

Tendo em vista que a oportunidade lhe fora dada em função de seu desempenho considerado surpreendente na pesquisa com os batons, constata-se que foram as competências intelectuais da secretária que lhe propiciaram uma notoriedade. Dessa maneira, mesmo não dominando um *saber-fazer* concernente ao novo serviço, haja vista um desconhecimento – natural – de quem não o desenvolvera antes, Peggy demonstra um “poder-aprender”, com um talento – a ser lapidado, aprimorado – que lhe credibilizaria para a nova função.

Há que se ressaltar, contudo, que se, por um lado, é mostrada certa valorização da funcionária por meio da designação de uma (atípica) nova atribuição, por outro há um desmerecimento de seu empenho, uma vez que ela agregará mais afazeres, sem, entretanto, ser remunerada por isso. Sua atitude, contudo, é de aceitar aquela condição, por entender que poderia ser uma chance de um dia crescer na empresa.

Para finalizar, convém ponderarmos sobre a relação entre as (então consideradas) competências de Peggy e a natureza de sua nova função. Não se pode perder de vista que se trata de um trabalho para uma campanha publicitária de batons, isto é, de um produto voltado para o mercado consumidor feminino. Desse modo, ao que nos parece, a competência profissional daquela secretária para a incomum tarefa estaria intrinsecamente relacionada ao fato de ser uma figura feminina – logo, ela dominaria bem o escopo daquele trabalho. Em outras palavras, indagamos se a mesma oportunidade para atuar na equipe de criação seria dada a Peggy caso a campanha fosse para um produto direcionado ao público masculino. Dessa maneira, é que pensamos se estariam sendo valorizadas suas habilidades para um novo trabalho ou suas habilidades “sobre o universo feminino” para um novo trabalho.

- ***Ethé***
- ***Ethé de Joan projetados para persuadir Peggy***

Como se pode evidenciar no diálogo em cena, Joan aciona um *ethos* de líder autoritária ao se dirigir a Peggy. Ao proferir “Siga atendendo o Sr. Drapper. Qualquer outra coisa será fora do horário”, Joan ratifica uma posição de autoridade em relação à novata – há uma ordem: “Siga” –, como se a gerente fosse a chefe e Peggy, logo, sua subordinada – e não de Don Drapper, o executivo a quem Peggy assessorava. Na concepção de Joan, é para ela a quem Peggy deveria, então, continuar respondendo.

O *ethos* de superioridade construído por Joan pode ser comprovado quando ela enuncia: “O meio é a mensagem”, referindo-se a uma imagem de si, no seu entender, elevada, nobre, distinta em relação à de Peggy, notadamente pelo seu vestuário. Peggy se diz mal vestida e Joan reitera que o comunicado

sobre a oportunidade de trabalho fora mandado pelos executivos por meio da gerente propositalmente, haja vista que, então, de fato Peggy não estaria – ou não era, no ponto de vista de Joan – vestida adequadamente para falar com eles.

Podemos dizer, ainda, que Joan delineia um *ethos* de desdenhosa ao se referir à conquista da nova atribuição de Peggy, pois designa a competência da novata de “mente produtiva” e esclarece que a secretária receberá pela função somente “felicitações, mais trabalho e mais responsabilidade”, além de, talvez, um auxílio para jantar (Joan emprega o verbo “acho”).

Joan, assim o fazendo, desqualifica a conquista de Peggy, dando a entender que a novata será apenas mais explorada, e não melhor reconhecida. Conforme apontamos anteriormente, em nosso ponto de vista, Joan não ficava satisfeita com o destaque de alguma outra mulher no escritório: ao que parece, as atenções deviam estar somente sobre ela. Pode-se apontar, assim, novamente, o *ethos* de egocentrismo dessa personagem.

- ***Ethé* de Peggy projetados para persuadir Joan**

Peggy, por sua vez, constrói para persuadir Joan a imagem de quem ficou surpresa e contente com a notícia recebida. No entender da secretária, mesmo sem a compensação financeira, a nova função a ela atribuída seria vantajosa por representar um reconhecimento de sua capacidade e uma oportunidade de construir uma carreira bem-sucedida naquela agência.

Podemos deduzir, também, o estabelecimento do *ethos* de modéstia, já que Peggy não ostenta a conquista e não contesta as “condições” colocadas por Joan/pelo escritório.

- **Considerações sobre a análise do Episódio 6 da primeira temporada: cenas 6 a 19**

Finalizada a análise do sexto episódio da primeira temporada da série, da cena 6 à cena 19, podemos assim estruturar os imaginários concernentes à profissão secretarial, bem como os *ethé* prévios e discursivos construídos pelas/acerca das secretárias em *Mad Men*:

Episódio 6 da primeira temporada – cenas 6 a 19			
Imaginários da profissão secretarial	<i>Ethé</i> prévios e discursivos <sup>64</sup> de secretária	<i>Ethé</i> de Peggy	<i>Ethé</i> de Joan
<p>Profissional que deveria dominar informações do “universo do conhecimento feminino”; profissional que deveria atender à família do executivo: “secretária da família”; profissional que deveria realizar múltiplas atividades (sem receber a mais por isso); amante do chefe; amante que devia exclusividade ao homem; mulher que deveria estar sempre disponível para atenderem às mais distintas demandas masculinas; profissional que se relacionava com o chefe por interesse e ambição; mulher que seria seduzida com presentes e bens; corpo feminino vislumbrado como objeto de satisfação dos desejos sexuais masculinos; valorização das mais jovens pelos homens para relacionamentos; mulher que deveria atender a um conjunto de predicados socialmente definidos para se tornar amante; profissional cujo trabalho era irrisório, insignificante;</p>	<p>Simpatia; beleza; sedução; jovialidade; objetificação; incompetência; incapacidade; ignorância; subalternidade; depreciação; falta de comprometimento; figura cômica, “espetacularizada”; inferiorização (da figura feminina); menosprezo (dos aspectos profissionais); profissional supérflua; mulher interesseira; figura de propriedade de seu superior; artigo de contemplação; objeto de satisfação sexual masculina; profissional cujas atividades seriam marcadas por certa domesticidade; desqualificação para quaisquer tarefas que não o secretariar; profissional do gênero feminino; profissional de determinado tipo físico: não muito magra, nem muito gorda, estatura mediana, cabelos alinhados e de cor branca.</p>	<p>Singularidade; originalidade; seriedade; respeitabilidade; despreensão; inteligência; autenticidade; capacidade; eficiência; jovialidade; beleza; subordinação; subalternidade; submissão; inferiorização; desmerecimento; produtividade; modéstia; profissional promissora; secretária diferenciada das demais; destaque pelas competências profissional-técnico-comportamentais; profissional merecedora de atenção; profissional novata cuja mão de obra é explorada; secretária que realiza serviços rotineiros; profissional da adoção de práticas de trabalho “inovadoras”, advindas, do conhecimento formal.</p>	<p>Jovialidade; beleza; sensualidade; vaidade; modernidade; determinação; independência; emancipação; responsabilidade; vanguardismo; objetificação; hiperssexualização; auto-hiperssexualização; ambição; egocentrismo; desinteresse; experiência; sedução; tradicionalismo; superioridade; deboche; atrevimento; desdém; mulher provocante; mulher liberada; mulher dona de seu corpo; mulher astuta e sagaz; “mulher mercadoria”; liderança protetora; liderança autoritária; figura de destaque pelos atributos físicos; mulher que atende aos padrões socioprofissionais estéticos (jovem, não muito magra, nem muito gorda, estatura mediana para alta, cabelos alinhados e corpo voluptuoso); profissional das “antigas” práticas, conferidas pela experiência no ofício.</p>

<sup>64</sup> Diferentemente da Tabela 4, nesta trazemos os *ethé* discursivos (além dos prévios) da secretária tendo em vista a grande recorrência de tais *ethé* averiguada nas cenas 6 a 19.

<p>profissional desqualificada para trabalhos de criação;</p> <p>necessidade da figura masculina supervisionando os trabalhos femininos para que fossem levados a sério;</p> <p>profissional que deveria atender a um padrão socioprofissional estético;</p> <p>profissional menosprezada por ser mulher;</p> <p>capacidade feminina para realização de atividades restrita somente aos trabalhos no secretariado ou na telefonia;</p> <p>profissional que deteria habilidades somente “sobre o universo feminino”.</p>			
---	--	--	--

Tabela 5: Imaginários e *ethé* das profissionais Peggy e Joan no Episódio 6 da primeira temporada de *Mad Men*.

Fonte: Dados da pesquisa.

Conforme se pode evidenciar, e também considerando os dados apresentados na tabela anterior (Tabela 4), em que levantamos os elementos socio-retórico-discursivos concernentes ao primeiro episódio da primeira temporada da série, reitera-se o aspecto contraditório na representação da profissão secretarial em *Mad Men*.

Dessa maneira é que se, por um lado, evidencia-se uma representação que de certo modo rompe com as imagens – prévias e discursivas – relacionadas ao grupo socioprofissional do secretariado, por outro, constata-se o resgate de tais imagens, ancoradas em imaginários sociodiscursivos cristalizados em torno do ofício. Em outras palavras, podemos entender que as imagens da personagem Peggy, por exemplo, buscariam representar ruptura em relação às convencionais imagens de secretária. Entretanto, evidencia-se que os *ethé* de competência profissional a ela atrelados são a todo momento perpassados por um viés de depreciação, de menosprezo e de desqualificação, mesmo nos



momentos em que se reconhece seu potencial profissional de trabalho. Joan, por sua vez, representaria o reforço das muitas imagens alicerçadas nos imaginários cristalizadas em torno da profissão, embora, há que se destacar, sua imagem também representa certa contradição, pois ao mesmo tempo que ela traz os *ethé* da secretária “estereotipada”, ela projeta as imagens de mulher vanguardista, liberada, moderna, rompendo com os moldes patriarcais que perpassavam/perpassam a representação feminina social e laboral.

O que queremos apontar com isso é que não há uma homogeneidade no caso da representação de ambas personagens, de modo que, então, não poderíamos classificar uma como “secretária à frente de seu tempo” e outra como “secretária convencional”. As duas carregam características que apontam um misto do vanguardismo com o, digamos, “enraizado”. Em nosso entender, tal fato pode ser justificado pelo próprio aspecto contraditório, em torno da figura feminina, entre os moldes patriarcais e as possibilidades que se lhe apresentam nos anos de 1960, advindas inclusive das conquistas do movimento feminista daquela década (há que se destacar, do movimento aqui direcionado a mulheres brancas e de classe média). Dessa forma, o antagonismo na própria representação da mulher (branca, de classe média, heterossexual) estaria inserido na representação da figura secretarial.

### **3.3 Análise do Episódio 13 da primeira temporada: cenas 20 a 22**

Trazemos agora a análise das cenas elencadas do último episódio – 13º – da primeira temporada de *Mad Men*. Sob o título de *The Wheel*, o episódio mostra Peggy e o colega Ken desenvolvendo juntos um trabalho de seleção e treinamento de uma atriz cuja voz anunciaria uma campanha publicitária, via rádio, para a empresa *Electrosizer*.

O episódio, conforme abordaremos, exhibe a atuação de Peggy na função de redatora.

#### **3.3.1 Análise da cena 20**

A cena 20 traz Peggy Olson e Ken Cosgrove em uma sala destinada à realização de testes acústicos. Por meio de uma espécie de parede de vidro eles

analisam o desempenho de três profissionais (Norma, Annie e Rita) que participam da seleção para escolha da voz que faria a publicidade radiofônica do produto *Relaxacisor*. Segundo McLean (2011), o *Relaxacisor* era um aparelho de ginástica passiva que prometia a perda de peso por meio do estímulo muscular elétrico.

O *frame* e os diálogos estabelecidos, a seguir, referem-se à situação que se apresenta:



*Frame* da cena 20: Peggy e Ken na sala de testes acústicos avaliando Norma, Annie e Rita – a indicação dessas três personagens segue da esquerda para a direita.

Fonte:

<https://www.netflix.com/watch/70143379?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C449e5dddc085305168a42cdcaaf8f443e3630849%3A96a2fa44390b5769fba2c45e502a8670f6f73e32%2C%2C>

Acesso em 26 de mar. 2018.

Annie [ao microfone, realizando o teste]: Sim. Enquanto relaxo, obtenho os benefícios da ginástica. Basta um programa de três sessões semanais de vinte minutos combinado a uma dieta balanceada para recuperar o brilho da juventude. Adoro como ele me faz sentir! O *Relaxacisor* é meu segredinho.

Peggy [ao microfone, sentada do outro lado da janela de vidro]: Obrigada, Annie. Outra vez, Rita.

Rita [ao microfone, realizando o teste]: [Rita faz um barulho sinalizado livrar-se do pigarro]: Nunca pensei que pudesse me acontecer mas recuperei a juventude e a felicidade. [A câmera volta a focalizar em Peggy]. Pergunte ao meu marido.

Peggy [dirigindo-se a uma pessoa que está sentada atrás de si, operando um equipamento de som]: Todd? [O som que vem do ambiente onde estão as três profissionais é cessado. Peggy não as ouve e elas não escutam Peggy].

Peggy [dirigindo-se a Ken, sem que as profissionais ouçam]: Acho que concordamos com Annie.

Ken [dirigindo-se a Peggy, sem que as profissionais ouçam]: Qual é Annie? [Peggy olha para ele e silencia]. Creia, gosto da Rita. Ela tem uma voz... Vulgar e entendida, como o *Relaxacisor*. Annie iria bem na TV, mas dublada por Rita.

Peggy [ao microfone, dirigindo-se às profissionais]: Obrigada, Norma. Você pode ir. [Norma deixa o local].

Peggy [dirigindo-se a Ken, sem que as profissionais ouçam]: Sejam quais forem as qualidades do Relaxacisor, vendemos confiança, uma pessoa melhor. Aquela mulher não é melhor em nada. Annie é uma mulher linda e confiante. Isso se ouve na voz.

Ken [dirigindo-se a Peggy, sem que as profissionais ouçam. Ele esfrega os olhos com uma das mãos]: Não acredito que estou nessa discussão.

Ken [ao microfone, dirigindo-se às profissionais]: Lamento desta vez, Rita. [Annie comemora a conquista da vaga para a locução. Rita deixa o ambiente].

Ken [ao microfone, dirigindo-se a Annie]: Olá, Annie! Gravaremos amanhã. [A câmera volta a capturar Ken e Peggy].

Ken [ao microfone, dirigindo-se a Annie]: Marque a sessão com Peggy. [Peggy sorri e Ken traga um cigarro que está em suas mãos]. [Annie deixa o ambiente].

Ken [dirigindo-se a Peggy]: Se alguém achar ruim direi que ela foi ideia sua.

Peggy [dirigindo-se a Ken, enquanto procede a anotações]: Foi ideia minha. [Ela olha para Ken e sorri].

- **Atribuições no escritório: o saber-fazer**

Como se pode constatar no *frame* selecionado (*frame* da cena 20), Peggy e Ken são filmados de costas e suas imagens estão desfocadas. Pela observância das características corporais – cabelos e silhueta – é possível evidenciar a secretária à esquerda e seu colega à direita. O enfoque é conferido, então, às três mulheres que realizam o teste para a campanha, haja vista a captura da câmera: é como se o ponto de vista do Tud da série fosse direcionado a partir da própria visualização dos personagens que avaliam o desempenho das profissionais. O percurso de olhar do telespectador é, assim, orientado de modo a fixar na atividade que está sendo executada pelos dois funcionários da *Sterling Cooper*.

Para a realização de tal atividade, Peggy tem respaldo em um *poder-fazer* legitimado pela *Sterling Cooper*. Contudo, a credibilidade advinda do *saber-fazer* (ainda) não lhe é conferida pela empresa, podemos depreender, pela falta de formação/experiência para atuar como redatora (Peggy tem formação em Secretariado) e/ou pelo fato de ser uma mulher. Dito de outra forma, embora lhe fosse dada uma oportunidade de exercício de uma nova tarefa, não lhe era concedida uma autonomia para a execução dos trabalhos nem para a tomada de decisões. Nossa inferência se ancora, sobretudo, no fato de ter sido colocado um colega – homem – para a realização conjunta daquele serviço. A nosso ver, Ken exerce mais a função de acompanhar e supervisionar as ações do que efetivamente executá-las: é Peggy quem coordena as aspirantes à vaga e dá os comandos na atividade, inclusive.

Dessa forma, podemos ponderar que a representação de um *saber-fazer* – ou de um não *saber-fazer* – de Peggy naquele contexto seria atravessada pelas representações em torno dos papéis sexuais no mundo do trabalho: ao homem caberia o domínio do conhecimento, da técnica, logo, a competência para deliberações, já à mulher, caso lhe coubesse desenvolver uma tarefa – conforme definido por um mercado laboral patriarcal –, era delegada (e acompanhada) apenas a execução da mesma.

Não podemos perder de vista que a atividade ali desempenhada era vista por Ken como não importante para si/para a empresa. Por meio do enunciado: “Não acredito que estou nessa discussão”, seguido de seu gesto de esfregar os olhos com as mãos, ele sinaliza certa impaciência para com aquele ofício, por considerá-lo irrelevante. Nesse sentido, é possível depreendermos uma desvalorização, pelo executivo, do afazer que lhe fora imputado, o que podemos atribuir ao fato de que seria coordenado por uma mulher, para a seleção de uma profissional mulher e direcionado para mulheres.

Contudo, em consonância com os imaginários socioculturais da época, sua presença se fazia necessária em função da autoridade conferida à figura masculina nas resoluções empresariais, o que se confirma, aliás, na decisão final sobre a escolha da atriz que faria a campanha. Isso porque, embora a sugestão da opção por Annie tenha partido de Peggy – Ken tinha uma opinião diferente da defendida pela colega –, o aval para a seleção precisava ser dado por ele – até porque ela era secretária e ele, executivo de contas, ou seja, nos saberes corporativos, detentor de uma posição de superioridade na hierarquia organizacional. Em outras palavras, somente depois de ele referendar a proposta defendida por Peggy (“Sejam quais forem as qualidades do Relaxacisor, vendemos confiança, uma pessoa melhor. Aquela mulher não é melhor em nada. Annie é uma mulher linda e confiante. Isso se ouve na voz”) é que tal proposição seria aceita pela empresa. Portanto, conforme os imaginários retratados em *Mad Men*, a competência para a tomada de decisões estaria diretamente relacionada a uma atribuição “concernente” ao universo masculino.

- **Dados comportamentais (atitudes)**

A observância dos enunciados de Ken também ratifica a representação de um mercado de trabalho pouco decoroso com a figura feminina, independentemente do posto por ela ocupado no organograma institucional.

Ao dizer que elegeria a voz de Rita, por ele qualificada como “vulgar e entendida”, o executivo externa sua preferência em relação a atributos de cunho erótico por ele estimados na locução, desconsiderando, em seu comentário, o fato de Peggy poder se sentir desrespeitada por fazer parte daquele grupo: o das mulheres. Ele apresenta, logo, um ponto de vista (que acredita estar) em consonância com determinado imaginário sociodiscursivo do público masculino relacionado ao papel feminino nas mais diversas atividades: o de “agradar”, atender aos anseios masculinos. Esse imaginário reforça, a nosso ver, o de uma posição dominante dos homens sobre as mulheres; dessa maneira, a atitude descortês frente à figura – feminina – de Peggy e no que diz respeito ao desempenho das três profissionais configuraria uma prática sociodiscursiva machista em relação ao trabalho realizado pelas mulheres.

Não podemos deixar de pontuar que Ken aceita a ideia defendida por Peggy, em uma atitude de concordância com os argumentos por ela apresentados. Isso mostra certo reconhecimento e confiança na capacidade da novata, alicerçados: 1) na competência por ela demonstrada na realização daquele trabalho e 2) no fato de o produto anunciado ser direcionado ao público feminino, ao qual Peggy pertencia. Nos imaginários sociais, há um saber pautado na identificação. Porém, há que se ressaltar que, apesar do aceite, Ken deixa clara sua isenção no que diz respeito a qualquer responsabilidade sobre uma possível má escolha de Peggy. Esta, entretanto, traz a reponsabilidade para si, demonstrando convicção e segurança em suas posições.

- ***Ethé***

- ***Ethé* de Peggy projetados para persuadir Ken**

Como dissemos, Peggy detém a legitimidade para o exercício da atividade que está desenvolvendo, legitimidade essa conferida por seu superior na

agência (Don Draper, que lhe dá uma chance de uma nova atribuição). Todavia, o que se observa é que ela precisa persuadir seu parceiro de trabalho para que sua opinião seja aceita, isto é, faz-se necessário que ela apresente argumentos para convencer o colega de sua proposição. Assim é que Peggy busca construir um *ethos* de credibilidade diante de Ken.

Evidenciamos que ela procura acionar, também, os *ethé* de segurança e de responsabilidade por seus posicionamentos no trabalho. Podemos falar, assim, da imagem de uma profissional autoconfiante.

Além disso, cumpre-nos destacar a polidez que a novata adota na tratativa com as profissionais que coordena e com o colega com quem trabalha. Mesmo com uma opinião diferente da manifestada pelo executivo, Peggy se expressa de forma assertiva, sem, contudo, mostrar-se descortês ou ríspida. Nesse aspecto, podemos pensar em um comportamento ancorado em um determinado tipo de feminilidade, nos imaginários da época, atrelada às mulheres e delas esperada. Em outras palavras, a mulher no mercado corporativo deveria seguir os mesmos comportamentos esperados no espaço social, que lhe determinava traços tradicionais de gentileza, cortesia, empatia, deferência (ao homem), dentre outros. Tais traços reforçam, pois, as ideias de subserviência e servilismo femininos. Podemos dizer que esses mesmos traços perpassaram o *ethos* de liderança que ela constrói por meio de um *saber-agir* não autoritário na condução das atividades das três profissionais, o qual, em nossa compreensão, estaria então atrelado à feminilidade ditada pelo sistema social patriarcal.

Por fim, é possível apontarmos os *ethé* de seriedade, competência e profissionalismo de Peggy projetados para persuadir seu Tud Ken.

- ***Ethé* de Peggy atribuídos por Ken**

A atitude de concordância de Ken com Peggy nos leva a depreender que o executivo a considera como digna de crédito: mesmo exibindo um posicionamento diferente da novata com relação à escolha da atriz para o anúncio publicitário, ele acata a opinião da colega em sua tomada de decisão.

Outra imagem construída de Peggy por Ken nessa cena é a de competência na tarefa para a qual a secretária fora designada – dado seu desempenho e o fato de o objeto da campanha ser direcionado ao público

feminino, como dissemos anteriormente. Todavia, reiteramos que Cosgrove enxerga aquela atividade – portanto, o trabalho concernente ao universo feminino – como inferior no escopo dos ofícios que deveriam ser realizados pelos homens do escritório.

- ***Ethé* de Peggy projetados para persuadir o telespectador**

Tendo em vista a postura de Peggy no desenvolvimento do novo afazer na *Sterling Cooper*, podemos depreender o delineamento, para o telespectador da série, dos *ethé* de polidez, segurança, responsabilidade, seriedade e competência dessa secretária, além de liderança (dada a forma de condução dos trabalhos junto às três profissionais que participam do teste acústico).

### **3.3.2 Análise da cena 21**

A cena 21 apresenta alguns dos homens da *Sterling Cooper* na sala de Don celebrando a conquista de uma conta para a agência: a da marca estadunidense *Clearasil*, fabricante de cosméticos para peles com acne.

Pete Campbell, em específico, mostra-se bastante empolgado, pois fora ele quem intermediara o fechamento do negócio: a companhia contratante dos serviços do escritório tinha como um dos empresários o sogro desse executivo de contas. Contudo, para surpresa de Pete, Don indica Peggy – e não ele – para a redação do anúncio publicitário da marca.

Observemos, na sequência, o *frame* que ilustra esse momento da série, seguido dos diálogos que se estabelecem:



Frame da cena 21: Peggy recebendo de Don a notícia de que faria o anúncio para a Clearasil.

Fonte:

<https://www.netflix.com/watch/70143379?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C449e5dddc085305168a42cdcaaf8f443e3630849%3A96a2fa44390b5769fba2c45e502a8670f6f73e32%2C%2C>

Acesso em 26 de mar. 2018.

Herman Phillip [entrando na sala]: Don, vou avisando que não estou sozinho.

Salvatore Romano [entrando na sala]: Foi Lindo!

Paul Kinsey [entrando na sala]: Parabéns, meu comandante!

Herman Phillip [enquanto ele fala, a câmera filma Don]: Eles ligaram do térreo.

Cancelaram as outras reuniões, até a da DDB. Essa vitória não é só nossa, mas da civilização [Nesse instante é possível observar Paul Kinsey, Ken Cosgrove, Salvatore Romano e Pete Campbell já na sala, servindo-se de uma bebida].

[A câmera volta-se para Don; em seguida, é direcionada para Herman, que prossegue]: E há mais a celebrar. Sr. Campbell [a câmera enfoca Pete Campbell]... Seu sogro ligou. Ele virá antes do Natal [Pete olha para Don]..

Ken Cosgrove: Tenho de me casar. [Todos riem].

[Campbell entrega um copo de bebida a Herman, que recusa]: Não, obrigado. Estou bem.

[Herman passa o copo com a bebida para Don].

[A câmera enfoca Campbell, que sorri, abaixa levemente a cabeça e, em seguida, ergue o copo em direção a Don, como que sugerindo um brinde].

[Don olha para o copo].

Ken [levantando seu copo]: A nós.

Alguns dos homens em cena, em coro: Saúde.

[A câmera filma Campbell tomando e bebida e, depois, direciona para Don, que diz]: Você sabe, Pete? [Don se dirige a ele apontando-lhe o dedo indicador da mesma mão com a qual segura o copo]. Tenho um modo de fazer dessa conta algo certo.

Paul [dirigindo-se a Ken]: Ele está no embalo. [Pete olha para Paul].

Don [cuja imagem está enfocada]: Clearasil. Você sabe quem compra isso. [Don abre os braços]. Garotas Jovens. Que diferença imensa estar livre de espinhas.

Pete: Realmente, sim.

Don: Temos a pessoa certa para escrever. Peggy Olson.

Pete [com um sorriso desconcertado]: Engraçado.

Don: Freddy Rumsen e eu ficamos impressionados com ela.

Pete: Freddy Rumsen.

Ken: Se eu puder falar.



Pete [interrompendo Ken]: Não.

Ken: Ora, é a Belle Jolie. Você devia tê-la visto no estúdio. Ela parecia Kinsey [Ken vira-se brevemente apontando Paul, que está sentado atrás de si], mas com testículos. [Todos riem].

Pete: Pare com piadas, sim, Don?

Don: Como é?

Pete: Trata-se de meu sogro. Ele espera o melhor, eu espero o melhor. Não uma garota. Ele voltará atrás.

Don: Você terá de devolver o livro de Ayn Rand.

Pete: Sabe quanto trabalhei para ter a conta?

Herman: Quem é ela?

Pete: Peggy sequer é... redatora. Ela é... secretária.

Don [dirigindo-se para a porta]: PEGGY!

Peggy [abrindo a porta]: Sim, Sr. Draper.

Don: Srta. Olson, agora a senhorita é redatora júnior. [A câmera filma Pete, que olha para Don com um semblante enfurecido]. Sua primeira conta... Será dirigir o Clearasil ao público alvo.

Peggy: O quê?

Paul [em direção a Ken]: Não se faça de surpresa.

Peggy: Isso está acontecendo? [Adentrando um pouco mais na sala].

Don [direcionando o olhar para Pete]: Está, sim.

Peggy: Minha nossa! [A câmera enfoca Pete, que continua olhando enraivecido para Don].

Peggy [aproximando-se de Don, passando entre Pete e Herman]. [Pete continua olhando para Don]: Farei o melhor possível.

[Peggy estende o braço em direção a Don. Don pega em sua mão].

Don: É bom saber. [Eles apertam as mãos].

Don: O Sr. Campbell lhe dará o resumo após o feriado.

[Peggy, que estava de costas para Pete, vira-se. Ele deixa a sala visivelmente enfurecido].

Peggy [voltando-se para Don]: Está bem.

Don: Isso é tudo.

Peggy: Obrigada, Sr. Draper.

[Peggy deixa a sala, passando de cabeça baixa pelos colegas, que a olham pelas costas].

- **Dados comportamentais (atitudes)**

Podemos destacar nessa cena três diferentes comportamentos demonstrados pelos homens da *Sterling Cooper* com relação a Peggy.

Primeiramente, enfoquemos o comportamento de Pete. Ele manifesta uma resistência no que diz respeito à indicação da colega para a redação do recém-conquistado anúncio publicitário. Conforme se observa no *frame* dessa cena 21, ele mostra um semblante fechado, olhando em direção a Don em uma atitude de reprovação da decisão deste. Tal reprovação teria como base as seguintes justificativas (nessa ordem apresentadas): Peggy é “uma garota”; ela “sequer é redatora”; “ela é secretária”.

As três designações por ele empregadas mobilizam, a nosso ver, uma rede semântica que remete a uma visão machista de Pete, segundo a qual o

gênero feminino seria inferior ao masculino – a “garota” não teria a mesma capacidade que ele para a tarefa apresentada –, e estereotipada no que diz respeito à profissional que ocupa o cargo de secretária: ela não teria habilidade para trabalhos considerados mais complexos (como o de criação) em uma empresa. Ao enunciar que “Peggy sequer é... redatora. Ela é... secretária”, Campbell mobiliza o imaginário de que somente uma pessoa com determinado atributo – ser redatora – poderia desenvolver determinado trabalho, o que não era o caso da novata, que seria, na visão dele, “apenas” uma secretária. O executivo de contas, assim, exterioriza a crença de uma inferiorização dessa função. Além disso, é como se ele defendesse que ser secretária fosse uma “sentença”: a profissional só poderia/deveria desenvolver um tipo de atividade naquela estrutura de trabalho.

Dito de outra forma, o que se constata é o menosprezo pela figura feminina e pelo próprio cargo de secretária. É importante observar que, inclusive, Pete emprega o léxico “garota”, que não só designa uma pessoa do gênero feminino, como também remete a mulher jovem (portanto, sem experiência), podendo evocar, ainda, aquela que é namorada (como em “minha garota”) ou até mesmo aquela que se prostitui (“garota de programa”)<sup>65</sup>. Assim, os efeitos de sentido carregam um valor axiológico negativo naquele contexto laboral, o que corrobora para uma depreciação da profissional Peggy.

Em segundo lugar, observemos o comportamento de Don. Conforme anteriormente explicitamos, o diretor de criação havia dado a Peggy a chance de desenvolver trabalhos concernentes à redação na agência. Ela, porém, ainda não fora oficialmente designada redatora, pois somente executava algumas atividades dessa função, conciliando-as com as de secretária, cargo para o qual fora contratada.

Na cena em questão, contudo, Don a nomeia redatora júnior, como uma forma de legitimar sua nova atribuição, bem como de reconhecer o trabalho até então por ela desenvolvido na agência. Tal reconhecimento é, inclusive, referendado por Ken, com quem Peggy trabalhara na seleção para a *Electrosizer*.

---

<sup>65</sup> Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/garota>. Acesso em 28 de abril. de 2019.

Desse modo, Don cumpre a formalidade da nomeação para salvaguardar a atuação da novata como redatora, já que houve um questionamento, por parte de Pete, com relação a uma não legitimidade da colega para o desenvolvimento do anúncio. Don baseia sua decisão no entendimento de que a atuação de Peggy – uma mulher e jovem – na escrita do anúncio poderia ser uma estratégia de captação eficiente para os negócios de seu cliente, tendo em vista uma identificação entre o perfil social de Peggy e o do público consumidor do *Clearasil*. Haveria, pois, uma competência estabelecida pela pertença ao grupo alvo do produto. Além do mais, Peggy já vinha demonstrando êxito nas tarefas desenvolvidas no escritório, fator que corroborara para uma valorização de sua imagem pelo executivo. Em nosso entendimento, essa valorização se traduz, inclusive, na rede designativa (DAHLET, 2017a) por ele empregada para se referir à secretária: “Peggy”, “Peggy Olson”, “Srta. Olson”, “Srta.”. O uso do nome próprio aponta para uma distinção em relação à funcionária; já o emprego do pronome de tratamento “senhorita”, assim como do nome seguido do sobrenome, confere respeito, formalidade e cortesia com relação à profissional.

Há que se ressaltar que, embora Don confira uma importância a Peggy, ele também faz parte da cultura patriarcal da época e compartilha de determinados imaginários, o que pode se observar quando, por exemplo, ele ri de alguns comentários estereotipados dos colegas: a atitude, em nossas representações sociais, demonstra uma concordância de ideias. No entanto, na decisão de indicação do nome de Peggy para o novo anúncio, ele procura demonstrar-se razoável, argumentando junto a Pete que este é que não o estava sendo, quando diz: “Você terá de devolver o livro de Ayn Rand”, em alusão à filósofa do Objetivismo, isto é, da razão. Para o diretor de criação, Peggy apresentava predicados que a tornavam a escolha mais apropriada para aquela tarefa.

Um terceiro comportamento que notamos com relação a Peggy é o dos colegas que estão na sala, com os quais ela trabalha. Eles demonstram respeito pela profissional, mas também não deixam, de certo modo, de desaboná-la. É possível pensarmos que o respeito por eles externado seja calcado na competência demonstrada pela secretária nas tarefas desenvolvidas até então, assim como em sua postura de seriedade e de discrição no trabalho. Contudo, o fato de ela ser mulher parece trazer uma depreciação intrínseca, como se pode

constatar na fala de Ken (que, inclusive, vem para reforçar a fala de Don acerca do bom trabalho pela novata desempenhado): “[...] Você devia tê-la visto no estúdio. Ela parecia Kinsey, mas com testículos.” Outro enunciado que também parece tentar desabonar o mérito da profissional é o de Paul: “Não se faça de surpresa”, que externa uma esperteza e sagacidade de Peggy, na visão do colega. É como se tais atributos fossem vistos como negativos no ambiente corporativo, de modo que, então, no ponto de vista de Kinsey, Peggy não era tão ignorante como eles pensavam.

- ***Ethé***
- ***Ethé de Peggy atribuídos por Pete***

Podemos depreender que Pete atribui a Peggy o *ethos* de incompetência, ancorado em determinados imaginários sociais em torno das características: ser mulher, não ter experiência em dada função (não ser redatora) e ser secretária.

Nesse viés, entendemos que o eixo semântico mulher/não redatora/secretária indicaria um desmerecimento da profissional no que se refere à oportunidade de uma nova atribuição no escritório. Dessa forma, é possível apontarmos também os *ethé* de inferiorização da secretária e desvalorização da figura feminina no espaço sociocorporativo.

Podemos depreender que os *ethé* de secretária construídos por Pete ancoram-se nos *ethé* prévios de mulher e de secretária, alicerçados em imaginários patriarcais cristalizados na sociedade da época, os quais, inclusive, ditavam o que/como um produto devia ser significado (por homens) para as mulheres.

- ***Ethé de Peggy atribuídos por Don***

No entendimento de Don, Peggy tinha potencial para crescer na empresa, em conformidade com os resultados por ela mostrados. Dito de outra forma, para ele, a oportunidade dada à profissional decorria da realização de um trabalho eficiente e eficaz, o que independia do gênero social da funcionária ou do cargo por ela ocupado no organograma institucional.

Os *ethé* por ele então atribuídos a Peggy são de competência e de valorização. Em nossa compreensão, de certo modo os *ethé* por ele construídos rompem com os *ethé* prévios em torno da mulher no mercado corporativo, assim como no que tange à secretária. Isso mostra, a nosso ver, uma fratura nas representações em torno dos papéis sexuais no trabalho, a qual estaria relacionada à própria fratura sociodiscursiva que se observa naquele contexto de emancipação feminina. É como se, então, Pete representasse o tradicionalmente instituído e Don, o que está sendo construído pelas mulheres em sua ocupação dos postos de trabalho.

Cumpre-nos esclarecer que Don demonstra sua soberania na empresa não só na decisão tomada, como também na forma de se portar – seus gestos sinalizam autoridade, como a de um superior ensinando a seus subordinados – e, ainda, no modo de chamar Peggy: ele usa um tom de voz alto, quase um grito. Todas essas ações confirmam sua superioridade em conferir – e demonstrar a imagem de – legitimidade e credibilidade no que concerne a Peggy.

- ***Ethé* de Peggy atribuídos pelos colegas**

É possível pensarmos, por meio dos enunciados de Paul, que os colegas da *Sterling Cooper* veem Peggy como esperta e sagaz. Esses atributos estariam relacionados a certa depreciação da imagem da profissional por aqueles homens, alicerçados no imaginário de que a conduta apropriada/esperada de uma mulher no mercado de trabalho deveria ser a de alguém sem ambição e sem pretensão de crescimento.

Com exceção de Pete, os homens da agência, contudo, não questionam a competência da novata, de modo que ela é, pois, vista como uma profissional respeitável e que detém capacidade para desenvolver uma nova (ou novas) tarefa(s) na empresa.

- ***Ethé* de Peggy projetados para persuadir os colegas**

Para finalizar este tópico, no que diz respeito aos *ethé* de Peggy projetados, tendo como Tud os colegas, evidenciamos a seriedade e a humildade da nova redatora, que passa por aqueles homens não de cabeça

erguida, de forma a demonstrar soberba pela conquista do novo cargo, mas de cabeça baixa, sinalizando até mesmo modéstia.

Assim, entendemos que Peggy tem ambições de ascensão na corporação, mas por meio de uma conduta de trabalho em que tal ascensão venha como consequência de uma atuação produtiva. O aperto de mãos com Don comprova uma postura de gratidão pela oportunidade e de comprometimento com a função para a qual fora designada (podemos pensar na alusão ao sinal de cliente e fornecedor fechando um negócio).

### **3.3.3 Análise da cena 22**

Nesta cena, Joan está conduzindo Peggy à sala em que ficará a nomeada nova redatora da agência.

Conforme se pode observar na sequência, Joan caminha mais à frente e nada carrega em seus braços; já Peggy, um pouco mais atrás da colega, leva uma caixa com seus objetos de trabalho – dentre eles, um vaso de planta.

A seguir, trazemos o *frame* da cena, que ilustra a situação que se apresenta, e as interações estabelecidas:



Frame da cena 22: Joan conduzindo Peggy à nova sala de trabalho da recém-nomeada redatora.

Fonte:

<https://www.netflix.com/watch/70143379?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C449e5dddc085305168a42cdcaaf8f443e3630849%3A96a2fa44390b5769fba2c45e502a8670f6f73e32%2C%2C>

Acesso em 26 de mar. 2018.

Joan: Eu dei os parabéns, não?

[Peggy apenas balança a cabeça em sinal afirmativo].

Joan: Mas, às vezes, quando se consegue o que quer, vê-se que se ambicionou pouco. Eu a porei com Victor Manning. David Stubing foi despedido.

Peggy: Despedido?

Joan: Odiaram o trabalho dele.

Peggy: Terei cartões de visita?

Joan [olha para Peggy e ri]: Por favor, peça essas coisas a Bridgette.

Peggy: Sim.

Joan: Peggy, conheço você. Lembre-se... Só porque você tem uma porta, não esqueça que antes você não tinha. [Joan olha para trás, em direção a Peggy]. Pense nas garotas ou elas não pensarão em você.

[Joan abre a porta da sala e se dirige ao profissional que lá se encontra trabalhando]

Joan: Vic Manning, conheça Peggy Olson. Ela usará a mesa de Stubing. [Nesse instante a câmera é direcionada para o funcionário e, então, é possível observar que a sala é pequena e tem muitos objetos, alguns, inclusive, amontoados].

Victor Manning [em direção a Peggy]: Muito prazer.

[Peggy apenas balança a cabeça o cumprimentando].

Peggy: Não me sinto muito bem. Acho que vou para casa. Preciso parar de comer do carrinho.

Joan: Se você quer uma desculpa para festejar, peça ajuda à sua secretária [Joan olha para Victor e em seguida para Peggy].

Victor Manning: Muito engraçado [com semblante sério].

Joan [olhando para Victor e depois para Peggy]: Feliz Dia de Ação de Graças. [Joan deixa a sala].

Peggy: Para você também, Joan. [Peggy coloca sua caixa sobre a mesa que está desocupada].

- **Vestimenta/moda/aparência**

Observamos, no *frame* selecionado, que as imagens das personagens são mostradas de lado, e não de frente. Esse modo de captura é denominado de “perfil”<sup>66</sup>: a câmera forma um ângulo de aproximadamente 90 graus com o(s) nariz(es) do(s) personagem(ens) filmado(s).

É possível evidenciar, ainda, que o enquadramento da imagem é feito em plano médio ou aproximado, ou seja, da cintura para cima e de maneira que Peggy figure em primeiro plano: essa personagem é a que estaria mais próxima, então, do olhar do telespectador. Cumpre-nos ponderar, contudo, que é à imagem de Joan que se confere destaque, dado que as cores que compõem seu visual são chamativas, ela é mais alta que Peggy e está posicionada mais à frente da novata no trajeto que percorrem.

Em nosso entendimento, o efeito discursivo de toda essa configuração imagética é chamar a atenção para a silhueta das personagens, notadamente para a de Peggy, no sentido de tornar evidente o aumento de peso da personagem. Peggy estava grávida, mas não sabia (nem ela, nem o telespectador); assim, a nosso ver, o enfoque nas suas (novas) formas teria como objetivo sinalizar para o Tud da série a mudança em seu corpo. Nota-se, pois, que, comparativamente ao início de *Mad Men*, Peggy está com o rosto mais redondo e com os contornos corporais mais volumosos.

É interessante reparar, nesse viés, que as roupas da personagem parecem tentar esconder, encobrir suas formas. Seu vestuário é bem discreto – como já se vinha observando nas cenas anteriores –, composto de um casaco bege bastante fechado sobre uma blusa de gola até o pescoço, na cor branca, e de uma saia xadrez que vai até a altura dos tornozelos, em nuance também bege. Tal composição de tons se aproxima da cor da pele da personagem, o que nos leva a depreender certo apagamento de seu vestuário e, logo, de sua própria imagem.

Podemos pensar, dessa maneira, em uma sobriedade na composição imagética de Peggy, corroborada pelo modo simples de apresentação dos

---

<sup>66</sup> <http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>. Acesso em 03 de maio de 2019.



cabelos: um rabo de cavalo com uma franja. Essa imagem da novata contrasta com a de Joan, que, por sua vez, usa um penteado mais elaborado, mais chamativo não só pela forma como também pela cor: uma espécie de coque alto com parte dos cabelos, que são ruivos, jogados para o lado.

A roupa da gerente do escritório continua apresentando certas características, anteriormente por nós apontadas: colo à mostra, cores fortes – nesta cena, listras vermelhas sobre um fundo preto –, uso de broche e de um cordão. Suas curvas são bem marcadas pelo vestido justo, que vai até a altura dos joelhos, o qual sinaliza um formato/peso corporal considerado como adequado e valorizado nos padrões socioculturais da sociedade ocidental da época.

Ao que nos parece, é como se a construção das imagens de ambas as personagens estabelecesse uma polarização para o telespectador acerca de dois “tipos” de secretária: a feia X a bela, a não vaidosa X a vaidosa, a acanhada X a sagaz, a mal arrumada X a bem-arrumada, a recatada X a sensual, a subalterna X a líder, sendo Peggy a representante do primeiro grupo e Joan, a do segundo. Além disso, podemos dizer que tal construção aponta para o imaginário social de que a imagem de uma mulher inteligente, ou seja, detentora de determinadas capacidades intelectuais, como o caso de Peggy, não coadunaria com a imagem de uma mulher bela, de modo que, então, ou a mulher teria inteligência, ou teria beleza (este último, o caso de Joan): nos moldes da sociedade patriarcal, as duas características seriam, pois, excludentes.

Assim sendo, a observância das características que constituem as imagens das personagens corrobora para nossas reflexões em torno de uma representação fragmentada da profissional secretária. Não poderíamos falar, dessa forma, na “secretária”, mas em “secretárias”, cada qual, é preciso considerar, com suas idiosincrasias, que fundamentam, pois, uma não homogeneidade nas formas de significar essa profissão.

- **Dados comportamentais (atitudes)**

Além de a configuração imagética dessa cena evocar efeitos de sentido que concorrem para uma superioridade de (ou imposta por) Joan – ela anda à frente de Peggy no caminho até a nova sala e nada carrega nas mãos para

ajudar a colega com seus pertences –, seus enunciados apontam uma atitude de desdém em relação à conquista de Peggy: “Eu dei os parabéns, não?”; “Mas, às vezes, quando se consegue o que quer, vê-se que se ambicionou pouco”; “Se você quer uma desculpa para festejar, peça ajuda à sua secretária”.

Observa-se, assim, que a promoção de Peggy não acarreta a valorização dessa profissional por parte da colega, que ainda a trata como inferior naquela estrutura organizacional. Sobre esse aspecto, indagamos: caso fosse um colega homem naquela mesma situação, seria dispensada a mesma tratativa por parte de Joan? Em nosso entendimento, não, o que nos leva a depreender que o alcance de uma projeção institucional não era visto da mesma forma se se tratasse de um homem ou de uma mulher. Dito de outra maneira, ao que nos parece, Joan estava reproduzindo o mesmo comportamento de depreciação que o adotado por alguns dos executivos da *Sterling Cooper* dado o fato de Peggy ser mulher.

É curioso observar, inclusive, que Joan se recusa a prestar qualquer serviço de secretaria à colega, como providenciar cartões de visita – “Por favor, peça essas coisas a Bridgette” – ou auxiliar em uma possível justificativa de saída (por ela entendida) para celebração – “Se você quer uma desculpa para festejar, peça ajuda à sua secretária.” É como se, então, estivesse abaixo de sua posição prestar assessoria à novata. Joan, assim, continua se colocando em um *status* de dominância em relação a Peggy, ancorada, em nossa compreensão: 1) no fato de ser funcionária mais antiga, logo, mais experiente que Peggy na agência; e 2) em função de Peggy ser mulher (e secretária). Podemos depreender, nesse sentido, que era bastante presente no mercado corporativo o imaginário de que uma mulher deveria “servir” (primordialmente) a um homem, de maneira que, então, “servir” a outra mulher indicaria uma inferiorização da sua posição socioprofissional.

Ainda no que diz respeito à experiência, há que se observar que Joan dela se vale para estabelecer mais uma vez certa autoridade diante de Peggy. Nos dizeres: “Peggy, conheço você. Lembre-se... Só porque você tem uma porta, não esqueça que antes você não tinha” e “Pense nas garotas ou elas não pensarão em você”, constata-se que a gerente se coloca uma posição de *fazer-saber*. O uso do imperativo – tanto do imperativo afirmativo como do imperativo negativo

– indica, então, uma orientação, um alerta para que a nova redatora não se deixe afetar por uma (suposta por Joan) vaidade no novo cargo.

É relevante apontarmos, por fim, que, mesmo com mais tempo de empresa, Joan não tivera a oportunidade de pleitear um novo cargo como Peggy, o que pode denotar que talvez ela não tivesse a mesma competência da colega. É possível pensarmos também que a gerente procure de certa maneira justificar a sua não ascensão com o pretexto de que não teria as mesmas ambições de Peggy – “Mas, às vezes, quando se consegue o que quer, vê-se que se ambicionou pouco.”

- ***Ethé***
- ***Ethé de Joan projetados para persuadir Peggy***

Por meio das atitudes e dos enunciados de Joan, podemos dizer que ela estabelece de si, visando persuadir seu Tud Peggy, os *ethé* de experiência, liderança, superioridade e autoridade, alicerçados no imaginário socioprofissional que atrela a ideia de poder de funcionários mais antigos em relação aos novatos nas organizações.

- ***Ethé de Peggy atribuídos por Joan***

Também a partir da observância dos comportamentos sociodiscursivos de Joan, depreendemos que a gerente de escritório atribui para Peggy os *ethé* de subalternidade e desvalorização, ancorados nos imaginários de inferiorização de aprendizes no mercado corporativo e de depreciação da figura feminina, logo, de suas conquistas, no espaço socioprofissional.

- ***Ethé de Peggy projetados para persuadir Joan***

Peggy constrói de si uma imagem de uma pessoa respeitosa e cortês. Ela ouve o que Joan lhe fala sem contestar, mesmo quando a gerente sugere que a novata usara o argumento de que não estava se sentindo bem para poder sair do escritório e celebrar a recente promoção.

É possível pensarmos em uma estratégia de polidez de Peggy, tendo em vista uma deferência à funcionária mais experiente. Outra hipótese possível é o uso da polidez na tentativa de manutenção da pertença a um grupo: o das mulheres da empresa. O fato é que, mesmo passando a ocupar outro cargo, Peggy poderia prever que não seria bem-aceita dentre os redatores por ser mulher. Podemos depreender, assim, que, nos imaginários da época, a identificação com colegas deveria acontecer pelo gênero social, e não necessariamente pelo cargo ocupado na empresa.

- ***Ethé* de Joan atribuídos por Peggy**

Uma vez que Peggy externa respeito a Joan, podemos dizer que ela demonstra ver essa profissional como uma figura de superioridade na agência, seja pela experiência advinda dos anos na empresa, seja pelo próprio trabalho por Joan desenvolvido.

- ***Ethé* de Peggy projetados para persuadir o telespectador**

Considerando a macro situação de comunicação, é possível levantarmos os seguintes *ethé* de Peggy delineados para persuadir o telespectador: mulher fora de forma, sem vaidade, discreta, acanhada, recatada, subalterna, inteligente e competente.

- ***Ethé* de Joan projetados para persuadir o telespectador**

Já no que diz respeito a Joan, são projetados para persuadir o Tud telespectador os seguintes *ethé*: mulher de corpo voluptuoso, figura chamativa, vaidosa, sensual, bela, sagaz, líder e desdenhosa. Poderíamos pensar, ainda, em uma pessoa que trataria de forma desigual homens e mulheres na empresa, estabelecendo diferenças de tratamento também com relação a alguém experiente e alguém novato na corporação. Desse modo é que uma profissional mulher e aprendiz não estaria “à altura” de ser por ela assessorada.

- **Considerações sobre a análise do Episódio 13 da primeira temporada: cenas 20 a 22**

A análise do Episódio 13 da primeira temporada da série, que considerou as cenas 20 a 22 possibilitou-nos levantar os imaginários relacionados à profissão secretarial (e à mulher no espaço socioprofissional), assim como os *ethé* das personagens secretárias em *Mad Men*, a seguir relacionados:

<b>Episódio 13 da primeira temporada – cenas 20 a 22</b>			
<b>Imaginários da profissão secretarial e da mulher no espaço socioprofissional<sup>67</sup></b>	<b><i>Ethé</i> prévios de secretária</b>	<b><i>Ethé</i> de Peggy</b>	<b><i>Ethé</i> de Joan</b>
A profissional mulher tem competência apenas para a execução de trabalhos (é o homem quem domina o conhecimento e as técnicas); não são de competência da mulher as deliberações corporativas; o trabalho da mulher deve ser acompanhado por um homem; a mulher fica incumbida das tarefas menos relevantes para a empresa; o papel feminino nas diversas atividades sociais e profissionais é atender aos anseios masculinos; o gênero feminino é inferior ao masculino no trabalho (independentemente do alcance de uma projeção na empresa);	Inferiorização; desvalorização;	Legitimidade; credibilidade; segurança; responsabilidade; autoconfiança; polidez; gentileza; cortesia; empatia; valorização; esperteza; humildade; gratidão; comprometimento; seriedade; competência; inteligência; discricção; profissionalismo; ingenuidade; inexperiência; ignorância; indiferença; liderança não autoritária; deferência (ao homem e à funcionária mais experiente); incompetência (por ser mulher e secretária); inferiorização; desvalorização; subalternidade;	Experiência; liderança; superioridade; autoridade; sensualidade; beleza; vaidade; sagacidade; figura chamativa; figura desdenhosa.

<sup>67</sup> Diferentemente das tabelas anteriores – 4 e 5 –, nesta trazemos também os imaginários relacionados à mulher no espaço socioprofissional, tendo em vista a grande recorrência de tais imaginários averiguada nas cenas 20 a 22.

<p>a mulher domina saberes relacionados apenas ao universo feminino;</p> <p>a secretária não tem competência para trabalhos de criação;</p> <p>a função da secretária é inferior e limitada;</p> <p>a mulher no mercado de trabalho não deve apresentar nem ambição, nem pretensão de crescimento;</p> <p>a mulher (logo, a secretária) ou é bela, ou é inteligente;</p> <p>uma mulher deve servir/assessorar um homem, e não outra mulher;</p> <p>assessorar uma mulher (e não um homem) deprecia o <i>status</i> institucional da secretária;</p> <p>funcionários mais antigos nas empresas têm autoridade sobre os mais novos;</p> <p>a competência profissional independe do gênero social;</p> <p>a competência profissional está atrelada ao resultado gerado pelo trabalho.</p>		<p>mulher fora de forma;</p> <p>mulher não vaidosa;</p> <p>mulher recatada;</p> <p>mulher acanhada;</p> <p>mulher focada na carreira;</p> <p>profissional respeitável.</p>	
--	--	--	--

Tabela 6: Imaginários e *ethé* das profissionais Peggy e Joan no Episódio 13 da primeira temporada de *Mad Men*.

Fonte: Dados da pesquisa.

Observando-se os dados apresentados, e considerando também as informações levantadas nas tabelas 4 e 5, é possível depreendermos um fortalecimento dos *ethé* concernentes ao desempenho profissional, os quais, de certo modo, rompem com determinadas imagens prévias relacionadas às profissionais secretárias. Em outras palavras, inferimos que, embora ainda se constate uma não homogeneidade na representação da profissão secretarial, perpassada por imaginários a um só tempo conservadores e progressistas – em

função da própria configuração da sociedade daquela década –, os *ethé* projetados nas cenas do Episódio 13 da primeira temporada apontam para o estabelecimento de imagens que tendem a se aproximar de um vanguardismo no que diz respeito à atuação das secretárias (das mulheres) da época. Firmando-se nos espaços corporativos, elas vão se construindo mulheres profissionais, de modo a buscarem estabelecer um distanciamento das imagens cristalizadas, há que se ressaltar, não só em torno da profissão, mas também do feminino.

Desse modo, podemos entender que, mesmo com suas idiossincrasias, Peggy e Joan representam uma ruptura com os tradicionais papéis de – apenas – subserviência, subalternidade correlacionados à profissão secretarial. A nosso ver, dado que o conceito de secretariar remetia (como ainda remete) à assessoria, acabava-se atrelando a profissão a um servilismo, o qual perpassava o exercício profissional de tal forma que é como se “sentenciasse” a secretária a realizar apenas aquele tipo função. Isso poderia (e pode) representar um entrave para se pensar no exercício de outras atividades, bem como na ocupação de outros cargos por parte desse grupo profissional.

Podemos constatar, ainda nesse episódio, que, mesmo em um mercado de trabalho que inferiorizava as mulheres e estabelecia para os homens a posição de supremacia, as personagens em questão se colocam como protagonistas de suas carreiras, buscando cada qual se firmar como profissional competente nos postos ocupados/conquistados. Assim sendo, conforme se evidencia por meio das trajetórias que vão delineando, as mulheres dos anos de 1960 vêm questionar justamente imaginários vistos como tão naturalizados na sociedade ocidental.

### **3.4 Análise do Episódio 13 da terceira temporada: cenas 23 a 27**

Avançaremos neste momento para a abordagem de outros dois episódios de *Mad Men*: um da temporada 3 e outro da temporada 5. Nosso intento é, assim procedendo, possibilitar uma compreensão mais abrangente acerca da narrativa e, também, investigar como as temáticas de análise propostas podem ser evidenciadas no desenrolar da série.

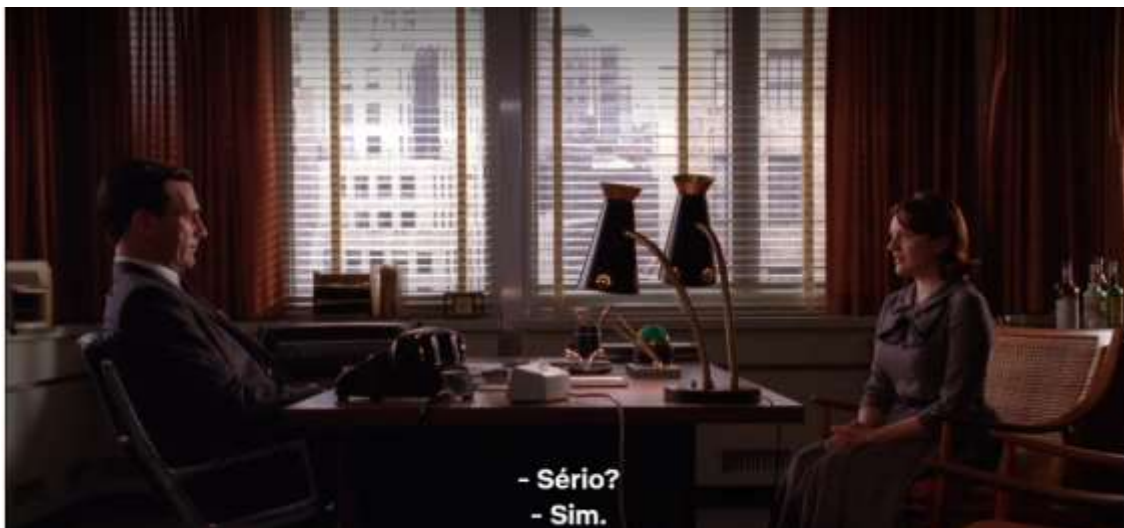
O episódio que passamos agora a analisar é o Episódio 13 da terceira temporada. Tal episódio compreende as cenas 23, 24, 25, 26 e 27. Denominado de *Shut the Door. Have a Seat*, traz um acontecimento bastante representativo para narrativa: a fundação da *Sterling Cooper Draper Pryce* (SCDP), uma saída pensada por alguns executivos da *Sterling Cooper* para não perderem seus postos, tendo em vista a notícia de venda desta agência para a rival, a *McCann Erickson*. Assim, Roger Sterling, Bertram Cooper, Don Draper e Lane Pryce – cujos sobrenomes compõem a denominação da nova empresa – se juntam para iniciarem o negócio, selecionando para os auxiliarem no processo de implementação da sociedade Pete Campbell, Harry Crane, Peggy e Joan – a qual, inclusive, havia anteriormente deixado o escritório da *Sterling Cooper* para se casar (a personagem estava, até então, exercendo atividades como dona de casa e vendedora).

As cenas a seguir se dão, assim, a partir da decisão pela efetivação da nova empresa.

#### **3.4.1 Análise da cena 23**

Na cena 23, Don chama Peggy em sua sala e lhe noticia o novo negócio/a nova oportunidade de trabalho. A personagem é a primeira convocada para fazer parte da equipe de trabalho da SCDP. A seguir, o *frame* dessa cena e o diálogo estabelecido entre os dois personagens:





Frame da cena 23: Don convocando Peggy para trabalhar na SCDP.

Fonte:

<https://www.netflix.com/watch/70143379?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C449e5dddc085305168a42cdcaaf8f443e3630849%3A96a2fa44390b5769fba2c45e502a8670f6f73e32%2C%2C>

Acesso em 26 de mar. 2018.

[Peggy chega \u00e0 sala de Don].

Don [em p\u00e9, mexendo em alguns envelopes]: Feche a porta. Sente-se.

[Peggy fecha a porta, entra na sala e senta-se].

Peggy: Sei que temos que terminar a Western Union antes do fim do ano. Mas n\u00e3o tenho a arte. N\u00e3o tem mais ningu\u00e9m l\u00e1.

Don [a c\u00e2mera focaliza o personagem]: V\u00e3o vender a empresa.

Peggy [a c\u00e2mera enfoca a personagem]: De novo?

Don [a c\u00e2mera focaliza o personagem]: Vou abrir uma nova ag\u00eancia. Quero que venha domingo para pegar tudo o que puder e todos os clientes que conseguir.

Peggy: S\u00e9rio?

Don: Sim.

Peggy: Quem mais vai?

Don: Por que quer saber?

Peggy: Porque \u00e9 importante.

Don: N\u00e3o posso dizer.

Don [a c\u00e2mera focaliza o personagem]: Peggy, a McCann est\u00e1 nos comprando. Sabe o que significa?

Peggy [a c\u00e2mera enfoca a personagem]: Acha que falando o que tem pra falar... Eu te seguirei, como um cachorrinho nervoso.

Don [a c\u00e2mera focaliza o personagem]: N\u00e3o vou implorar.

Peggy [a c\u00e2mera enfoca a personagem]: Implorar? Voc\u00ea nem me pediu.

Don [a c\u00e2mera focaliza o personagem]: Est\u00e1 bem, estou lhe pedindo.

Peggy [a c\u00e2mera enfoca a personagem]: Tenho outras ofertas, sabia? J\u00e1 me falaram sobre oportunidades. Todos acham que voc\u00ea faz o meu trabalho [a c\u00e2mera volta-se brevemente para Don e volta a focar a imagem de Peggy]... Mesmo voc\u00ea.

[Peggy desvia o olhar e faz uma breve pausa; volta a olhar para Don e continua]: N\u00e3o quero fazer carreira ao seu lado, para me mandar embora quando falhar.

Don: [a c\u00e2mera focaliza o personagem]: Acho que terei que falar com Kurt e Smitty.

Peggy [a c\u00e2mera enfoca Peggy]: Acho que sim.

[Peggy se levanta e deixa a sala. Don a observa].

- **Dados comportamentais (atitudes)**

Conforme se pode observar, na situação de comunicação que se apresenta, Don se dirige a Peggy fazendo-lhe não um *convite* para que ela integre a nova agência, mas sim uma *convocação* para um trabalho: o executivo expressa uma ordem – “Quero que venha domingo para pegar tudo o que puder e todos os clientes que conseguir” –, incitando sua interlocutora à ação sem lhe dar a possibilidade de recusa (ou mesmo, de aceite). Na cena, o personagem se vale do emprego do imperativo afirmativo – “feche a porta”, “sente-se” – e da primeira pessoa do singular do presente do indicativo – “vou abrir”, “quero que venha” –, sinalizando a instituição, para si, de uma autoridade e, para Peggy, de uma subordinação, de um acatamento.

Peggy, contudo, adota uma atitude questionadora, oposta a uma postura de submissão que demonstrara em outros momentos da narrativa. Esse comportamento, a nosso ver, contesta as expectativas de Don e talvez até mesmo do próprio telespectador da série, que podem ver aquela como uma oportunidade de reconhecimento do desempenho da personagem – afinal, em virtude de tal desempenho é que Peggy fora uma das escolhidas para fazer parte do novo negócio. Peggy demonstra, então, uma insubordinação com relação ao que, na verdade, lhe é apresentado quase como uma determinação, posicionando-se, assim, de forma autônoma, independente (ela não agiria como, em suas palavras, “um cachorrinho nervoso”, ou seja, como quem deveria obediência a outrem), inclusive, sob o risco de perder a “oferta” para outros colegas (segundo o próprio Don sinaliza: “Acho que terei que falar com Kurt e Smitty.”).

Entendemos, nesse sentido, que, ao expor seu posicionamento – “Não quero fazer carreira ao seu lado, para me mandar embora quando falhar” –, Peggy mostra uma ruptura no que se refere a uma atitude de subalternidade em relação a Don. A posição então assumida pela personagem – de uma certa emancipação – é corroborada, a nosso ver, pela própria disposição dos personagens na cena. No *frame* é possível observar que ambos estão sentados um de frente para o outro e que o enquadramento da cena se dá em plano geral, possibilitando que se veja não só as figuras humanas, como também o cenário em volta. Desse modo, não é conferido destaque nem a um, nem a outro

personagem: não há, pois, nem enaltecimento, nem inferiorização de suas imagens. Já no que diz respeito ao ângulo de visão da cena, temos o médio: a tomada desse *frame* se dá, então, na altura dos olhos do telespectador, o que produz uma equidade como um dos efeitos de sentido (MENDES, 2013). Toda essa configuração imagética nos leva a depreender que é instituída, portanto, certa equiparação entre os dois (embora, há que se ponderar, a Don é conferida a superioridade legitimada por sua função na empresa).

Mas, se a atitude de Peggy de certo modo reivindica uma valorização, a de Don, por sua vez, reforça uma desvalorização da profissional, dado que, diante dos argumentos da redatora, o diretor apenas diz que não irá insistir – ele não apresenta contra-argumentos para convencê-la – e que passará a oportunidade para outros funcionários da agência. Dessa maneira, podemos verificar que, embora Peggy fale, ela não é ouvida, o que pode decorrer, em nosso entendimento, do lugar que lhe é reservado pelo gênero (feminino) e de sua posição (de subordinada) na hierarquia da empresa. Dito de outra forma, Don se coloca como se, por ser homem/chefe, soubesse o que era melhor para Peggy – ou, para seus negócios – e pudesse decidir por ela, que deveria, dessa maneira, apenas acompanhá-lo.

- **Vestimenta/moda/aparência**

Uma importante observação que se faz necessária nessa cena é a mudança no visual de Peggy em relação ao apresentado pela personagem nos episódios anteriormente analisados.

Seus cabelos agora estão soltos e cortados em um modelo considerado contemporâneo para os anos de 1960. É possível associarmos também esse penteado mais armado ao estilo de Brigitte Bardot.

Convém esclarecermos que, em uma cena anterior, Peggy está em sua casa com o colega Kurt, também redator da *Sterling Cooper*, que lhe diz que seu penteado estava “fora de moda”. Ele mesmo se oferece para cortar os cabelos da personagem, que aceita para, então, assumir um visual mais moderno.

A adoção de um novo visual acompanha, assim, a própria trajetória da personagem, que, agora, mostra-se uma mulher autônoma, emancipada e

subversiva em relação ao que era esperado dela naquele trabalho (ou melhor, por aquele chefe).

Na imagem 4, a seguir, é possível melhor evidenciar o novo estilo adotado por Peggy:



Imagem 4: Peggy na cena 23.

Fonte:

<https://www.netflix.com/watch/70143379?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C449e5dddc085305168a42cdcaaf8f443e3630849%3A96a2fa44390b5769fba2c45e502a8670f6f73e32%2C%2C>

Acesso em 26 de mar. 2018.

Com relação ao vestuário da personagem, como se pode ver no *frame* da cena 23, observa-se o uso de um vestido de comprimento longo (na altura dos tornozelos) e de mangas  $\frac{3}{4}$ , na cor cinza escuro, tonalidade que, nos imaginários sociais, sugere uma discrição no visual:

No que se refere ao cinza, este pode ser ligado à noção de sobriedade e comedimento, posto que se configura como uma cor neutra (nem quente nem fria), sendo apropriado, em nossos imaginários, na composição da vestimenta de pessoas em imagens que fazem alusão ao contexto corporativo. (REIS, 2012, p. 74).

Nesse sentido, a cor da roupa de Peggy reitera a composição imagética de um autocontrole e de um equilíbrio que já vinham sendo construídos pela/para personagem desde outros episódios, coadunando também com a seriedade e a formalidade por ela apresentadas no ambiente de trabalho.

- ***Ethé***
- ***Ethé de Peggy atribuídos por Don***

Por meio dos enunciados de Don, é possível observarmos que ele atribui, ao mesmo tempo, um *ethos* de prestígio e um *ethos* de depreciação para Peggy.

Em nosso entendimento, a construção do prestígio pode ser explicada pelo fato de a redatora ter sido uma das selecionadas pelo executivo para fazer parte do novo negócio. Haveria, então, um reconhecimento pelo (bom) trabalho executado por Peggy na *Sterling Cooper*, já que o desempenho da personagem nas atividades da agência é que a credibilizariam a ser escolhida para integrar a SCDP.

Já a depreciação se daria, a nosso ver, em função de alguns aspectos: a) Peggy não é consultada – apenas informada – sobre o novo trabalho; b) Don se recusa a fornecer informações para a profissional sobre a configuração da nova empresa – como se Peggy devesse apenas aceitar, sem questionar, a oportunidade; c) Don não dialoga com Peggy acerca das justificativas por ela apresentadas para a recusa da proposta recebida; e d) Don aponta a substituição da profissional em caso de um não aceite de Peggy com relação à “chance” que estava lhe dando.

Desse modo, Don expressa um menosprezo pela capacidade de Peggy: é como se ela estivesse em condições apenas de concordar com ele, não havendo espaço para ponderar sobre as consequências para si de uma possível mudança de emprego. Outros *ethé* de Peggy atribuídos por Don nessa cena são os de subordinação, subalternidade e acatamento, os quais coadunam com os *ethé* prévio associados às mulheres em posição hierárquica inferior no organograma corporativo.

- ***Ethé de Peggy projetados para persuadir Don***

Tomando Don como seu Tud na micro situação de comunicação, Peggy projeta os *ethé* de questionadora, insubordinada, emancipada, autônoma, confiante e decidida. É possível evidenciarmos também o acionamento de uma imagem de autovalorização de Peggy.

- ***Ethé* de Peggy projetados para persuadir o telespectador**

Considerando a macro situação de comunicação, os *ethé* de Peggy projetados para persuadir o telespectador são os de moderna, subversiva, independente, séria, discreta e formal. Além disso, podemos apontar a construção da imagem de profissional que mantém o autocontrole e o equilíbrio.

### 3.4.2 Análise da cena 24

Nesta cena, Don está na casa de Peggy. Ele fora procurar a redatora à noite, após o expediente de trabalho, para tentar convencê-la a se juntar à equipe da SCDP, pois, como vimos, em um primeiro momento, Peggy recusara o novo emprego.

Don acabara de sair de uma conversa em família sobre seu divórcio. Na sequência, apresentamos o *frame* da cena 24 e o diálogo entre Peggy e Don:



*Frame* da cena 24: Peggy recebendo Don em sua casa.

Fonte:

<https://www.netflix.com/watch/70143379?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C449e5dddc085305168a42cdcaaf8f443e3630849%3A96a2fa44390b5769fba2c45e502a8670f6f73e32%2C%2C>

Acesso em 26 de mar. 2018.

Peggy [abrindo a porta de sua casa para alguém. Nesse momento ainda não é possível identificar quem a procurara]: Você está horrível.

[A câmera então focaliza a pessoa: é Don].

Don: Posso entrar?

[Peggy sinaliza afirmativamente com a cabeça, entra e Don a acompanha. Don coloca seu chapéu sobre uma pequena mesa de centro e se senta no sofá].  
 Peggy [em pé]: Quer alguma coisa?  
 Don [a câmera focaliza o personagem]: Sim, quero...  
 [A câmera volta-se para Peggy e, em seguida, novamente para Don].  
 Don: Você tinha razão... Eu a menosprezei e fui duro com você. Mas só fiz isso porque acho que a vejo como a mim mesmo... [A câmera volta-se para Peggy e, em seguida, novamente para Don] E você não é.  
 Peggy [ainda de pé]: Obrigada por vir.  
 Don: Por favor [apontando a ela o outro sofá], sente.  
 [Peggy se senta].  
 Don: Sabe por que não quero ir para a McCann?  
 Peggy: Porque não consigo trabalhar com mais ninguém.  
 Don: Não. [A câmera focaliza Don] Porque tem gente lá que compra coisas, pessoas como eu e você... [A câmera enfoca Peggy e volta-se para Don] E algo aconteceu... Uma coisa terrível... E o modo como vemos as coisas [Don olha para baixo]... Se foi...  
 [A câmera enfoca Peggy].  
 Don [a câmera focaliza Don]: E ninguém entende... Só você.  
 [A câmera novamente enfoca Peggy e volta-se para Don.]  
 Don: Isso é valioso.  
 Peggy [com os olhos lacrimejando]: É?  
 Don [a câmera focaliza Don]: Com ou sem você eu vou seguir.  
 [A câmera enfoca Peggy, que continua com os olhos lacrimejando].  
 Don [a câmera focaliza Don]: E não sei se consigo sozinho. [Os olhos de Don parecem sinalizar uma emoção contida]. Vai me ajudar?  
 Peggy [visivelmente emocionada]: E se eu recusar? Não vai mais falar comigo?  
 Don: Não... Passarei o resto da minha vida tentando contratá-la.  
 [Peggy olha para baixo e, em seguida, para Don. Os olhos da personagem continuam lacrimejando].

- **Dados comportamentais (atitudes)**

Atendo-nos, primeiramente, ao *frame* dessa cena, observamos que a câmera focaliza Peggy. Embora a personagem esteja em segundo plano, a nitidez é conferida à sua imagem. Don, ao contrário, mesmo estando em primeiro plano, aparece desfocado: é possível perceber que ele é filmado de costas, ficando evidente apenas o contorno de seu rosto e de seu ombro (sua imagem é embaçada, ofuscada). O destaque na cena, então, é conferido a Peggy.

Além disso, nota-se que a tomada da cena se dá de baixo para cima, ângulo de visão denominado de *contre-plongée*. Assim, como efeitos de sentido dessa composição imagética, podemos depreender um enaltecimento de Peggy e, paralelamente, certa depreciação de Don. Esses efeitos de sentido são reforçados, em nosso entendimento, pelo fato de Peggy estar de pé e Don, sentado, o que sugere um domínio da personagem naquela situação.

Os enunciados de Don também concorrem para demonstrar uma valorização de Peggy, que foi procurada pelo executivo em retratação da atitude

que ele tomara na agência, segundo ele mesmo qualifica, de menosprezo: “Você tinha razão... Eu a menosprezei e fui duro com você. Mas só fiz isso porque acho que a vejo como a mim mesmo...”

Don, assim o fazendo, busca mostrar que reconhecia que não agira bem e, ainda, que estimava Peggy, curiosamente, não só pelos atributos profissionais da personagem, mas também (ao que nos parece) principalmente por suas qualidades pessoais. Ao enunciar: “E ninguém entende... Só você”, Don exalta um atributo de empatia, de benevolência da personagem. Já quando diz: “E não sei se consigo sozinho. Vai me ajudar?”, Don apela por um altruísmo, por uma solidariedade de Peggy. Por fim, quando menciona: “Passarei o resto da minha vida tentando contratá-la”, ele a constrói como uma profissional indispensável. Podemos constatar, assim, que a atitude autoritária anteriormente adotada pelo diretor dá lugar a uma atitude de deferência com relação a Peggy, deferência essa corroborada, inclusive, pelo fato de agora Don se valer do “por favor” ao pedir que Peggy se sente. Se na cena anterior havia uma ordem (“sente-se”), nesta de agora há um pedido (“por favor, sente”).

É interessante observar que Don busca mobilizar as emoções de Peggy por meio de uma atitude e também de enunciados patêmicos. Conforme identificamos, Don demonstra conter suas emoções – motivadas pela conversa que acabara de ter em família, e não por causa da recusa de Peggy ao trabalho –, contudo, de alguma forma tais emoções transparecem em seu olhar e em seus enunciados (propositalmente, podemos entender), o que acaba por emocionar Peggy. Esta, então, fica sensibilizada, conforme é possível observar na imagem 5, a seguir:





Imagem 5: Peggy emocionada em conversa com Don na cena 24.

Fonte:

<https://www.netflix.com/watch/70143379?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C449e5dddc085305168a42cdcaaf8f443e3630849%3A96a2fa44390b5769fba2c45e502a8670f6f73e32%2C%2C>

Acesso em 26 de mar. 2018.

Observa-se aqui o olhar emocionado de Peggy, que, ao que nos parece fora convencida por Don – embora, novamente, ela não tenha sido ouvida: não lhe fora dada a oportunidade de se expor, pois Don intentava estar ali apenas para apresentar seus argumentos e persuadi-la.

É possível deprendermos uma associação entre o comportamento emocionado de Peggy e os imaginários comumente atrelados à figura feminina em nossa sociedade: nas crenças sociais, as mulheres seriam naturalmente mais emotivas, portanto, alvo de argumentações ancoradas na mobilização dos afetos. Já os homens, nessa ótica, tidos como mais duros, racionais, seriam melhor convencidos por argumentos ancorados na razão. Nossa ponderação, nesse sentido, é que a construção argumentativa junto aos funcionários homens da *Sterling Cooper* para se juntar ao grupo da SCDP seria diferente daquela utilizada para convencer Peggy, tendo em vista os imaginários sociais acerca dos valores atrelados ao gênero masculino. Em nosso entendimento, a própria exaltação dos atributos pessoais de Peggy marcaria a diferença entre os

argumentos utilizados para persuadir a personagem mulher daqueles que seriam empregados para persuadir um personagem homem.

- **Vestimenta/moda/aparência**

Nessa cena 24, ao contrário das anteriormente analisadas, Peggy está fora do ambiente de trabalho. Dessa maneira, seu vestuário não é o mesmo que o adotado no meio corporativo. Entretanto, ainda assim, evidencia-se certo comedimento no visual da personagem: embora usando cores mais chamativas e modelo de saia mais moderno, sua roupa aponta para um recatamento.

A personagem veste uma blusa vermelha e, por cima, um casaco bege. O vermelho traz uma vivacidade para o vestuário da personagem, a qual, no ambiente de trabalho, é sempre vista com cores mais sóbrias. De acordo com Guimarães (2000), um dos efeitos de sentido que o vermelho evoca é a ideia de transformação, o que, na cena em questão, pode sugerir a mudança que se vê no comportamento de Don, assim como no de Peggy (a personagem, aliás, já vinha se mostrando mudada tanto pelas atitudes como pelo visual apresentado). Outra interpretação possível para o vermelho é a associação à emoção, o que mostra uma correlação interessante com seu uso justamente na cena marcada pela emoção averiguada por nós em ambos os personagens.

Na imagem 6, a seguir, é possível observar melhor a composição do vestuário da personagem:



Imagem 6: Vestuário de Peggy na cena 24.

Fonte:

<https://www.netflix.com/watch/70143379?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C449e5dddc085305168a42cdcaaf8f443e3630849%3A96a2fa44390b5769fba2c45e502a8670f6f73e32%2C%2C>

Acesso em 26 de mar. 2018.

Conforme é possível notar, Peggy usa uma saia na altura dos joelhos, ou seja, mais curta que aquelas até então usadas pela personagem. O modelo, evasê, mais ajustado na cintura e mais largo em direção à bainha, figura na padronagem denominada de xadrez tartã: trata-se de um tecido de lã ou de algodão estampado por linhas verticais e horizontais cruzadas, simulando um tabuleiro de xadrez (CRUZ, 2013). Tal padronagem tem origem nas estampas de alfaiataria e remete à indumentária escocesa, evocando, como potenciais

efeitos de sentido uma contestação e uma elegância<sup>68</sup>. Assim sendo, a saia também reforça a construção de novas imagens atreladas à personagem.

Já os acessórios usados por Peggy são um relógio pequeno e um cinto na cor marrom, além de brincos também pequenos. Assim, nota-se que, mesmo no ambiente informal, Peggy mantém uma discricção no visual.

- ***Ethé***
  
- ***Ethé de Peggy atribuídos por Don***

Don, por meio de seus enunciados, atribui para Peggy as imagens de: empatia, benevolência, altruísmo e solidariedade. Tais imagens, há que se ressaltar, têm ancoragem nas crenças sociais relacionadas aos atributos associados ao universo feminino. Outras imagens atribuídas à personagem são as de profissional indispensável e valorizada.

- ***Ethé de Peggy projetados para persuadir Don***

Peggy mantém, a princípio, seus *ethé* de decidida, autônoma, confiante, segura e direta.

Conforme evidenciamos, a personagem permanece de pé quando Don se senta e começa a lhe falar, o que pode sinalizar uma não abertura ao diálogo. Inicialmente, então, ela dá a entender que a visita do diretor não mudaria sua decisão, nem se retrataria quanto ao que havia sido dito na agência. Além disso, ao dizer “Obrigada por vir”, Peggy demonstra desconsiderar o argumento de Don, dado que sequer o refuta. Ainda, quando o diretor lhe pergunta “Sabe por que não quero ir para a McCann?” e ela responde “Porque não consegue trabalhar com mais ninguém”, Peggy projeta a imagem de uma pessoa franca, talvez até mesmo um pouco impolida, a fim de externar sua insatisfação com o que ouvira na sala do executivo.

---

<sup>68</sup> Informação obtida em: <https://f5.folha.uol.com.br/estilo/2017/11/a-historia-por-tras-do-padrao-xadrez-tao-usado-em-roupas-e-acessorios-na-escocia.shtml>. Acesso em 28 de set. de 2019.

Contudo, com o desenrolar da conversa, Peggy constrói a imagem de uma pessoa sensível e de alguém que guarda apreço por Don. Ao lhe indagar – com os olhos lacrimejando – se ele não mais falaria com ela caso recusasse o novo trabalho, Peggy demonstra-se uma pessoa afetuosa e emotiva.

- ***Ethé* de Peggy projetados para persuadir o telespectador**

Para o telespectador, os *ethé* de Peggy projetados nessa cena são de destaque, enaltecimento, domínio, elegância, discrição, comedimento, contestação e, também, de sensibilidade.

### **3.4.3 Análise da cena 25**

Na cena 25, Roger, Lane, Bertram, Harry e Pete estão reunidos na *Sterling Cooper*. Eles vão à agência em um domingo para organizarem discretamente a mudança para a nova empresa (SCDP) e fazerem um levantamento de dados sobre os potenciais clientes para o negócio.

O fato é que os cinco homens não conseguem encontrar as informações de que precisam, por isso, em determinado momento, Roger diz aos colegas que fará uma ligação – Lane, inclusive, pede sua discrição. Alguns minutos depois, a pessoa para quem o executivo ligara chega à empresa. Inesperadamente, é Joan. Poucos segundos em seguida, comparecem também ao local Don e Peggy.

No *frame* abaixo, apresentamos o momento em que Joan aparece e, logo após, o diálogo estabelecido em cena:



Frame da cena 25: Joan chegando para integrar a equipe da SCDP.

Fonte:

<https://www.netflix.com/watch/70143379?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C449e5dddc085305168a42cdcaaf8f443e3630849%3A96a2fa44390b5769fba2c45e502a8670f6f73e32%2C%2C>

Acesso em 26 de mar. 2018.

[Roger, Lane, Bertram, Pete e Harry estão folheando alguns papéis quando alguém chega ao local. Os três primeiros, que estavam sentados, levantam-se].

Roger: Sra. Harris<sup>69</sup>, que prazer em vê-la.

[A câmera enfoca quem está chegando: é Joan.]

Lane [dirigindo-se a Roger]: O que ela faz aqui?

Roger [dirigindo-se a Lane]: Pede para eu ser discreto.

Bertram [que fora receber Joan, indicando-lhe um dos homens]: Diga a ele o que fazer.

Joan [com um papel nas mãos]: Fiz uma lista e chamei uns carregadores.

Harry [dirigindo-se a Joan]: Leia aqui, sabe o que são essas coisas?

Joan [vendo os papéis que Harry lhe entrega]: Sim. Claro que precisarão das pastas de todos esses clientes. Precisamos dos arquivos de logotipos, dos filmes e dos negativos que não ficam aqui.

Roger: Muito bom.

Bertram: MUITO BOM. [Bertram se dirige a uma das cadeiras]. Agora posso arrumar minhas coisas.

[Don e Peggy chegam ao local].

Don: Desculpe o atraso.

Peggy: Olá [Peggy acena com uma das mãos].

[Pete e Harry olham para Peggy surpresos].

Don [em direção a Joan]: Joan. Que boa ideia.

Don [para Pete]: Já que veio, o que tem aí?

Pete [entregando uma pasta para Don]: North American Aviation, Secor, Jai Alai, Samsonite.

Don: Clearasil.

Peggy: Sêrio?

Pete: Eu consegui.

Roger: Por onde começamos?

Joan: Eu começaria pela Criação.

Harry: Está trancado.

<sup>69</sup> Joan passa a adotar o sobrenome Harris depois de casada.

- **Atribuições no escritório: o saber-fazer**

Nesta cena verificamos que Roger chama Joan à empresa para que ela norteie a equipe na busca e organização das informações para o novo negócio. O fato é que, no entendimento do executivo, a secretária era quem detinha o conhecimento dos trâmites relacionados ao funcionamento da agência e, assim, era a profissional mais apropriada para instruir o grupo. Dito de outra forma, a personagem seria uma escolha acertada para aquela tarefa por apresentar como competências um *saber-fazer* e (logo) um *fazer-saber*.

Joan, por sua vez, assume, em conformidade com nossos imaginários sociais, uma postura de liderança, estabelecida por um enunciado que denota uma proativa tomada de decisão – “Fiz uma lista e chamei uns carregadores” – e por dizeres que sinalizam um conhecimento prático na orientação dos trabalhos – “Claro que precisarão das pastas de todos esses clientes. Precisamos dos arquivos de logotipos, dos filmes e dos negativos que não ficam aqui” e “Eu começaria pela Criação”.

É interessante observar que o grupo reconhece a competência da secretária para conduzir as atividades – “Diga a ele o que fazer” –, bem como para coordenar as informações – “Leia aqui, sabe o que são essas coisas?”. Assim fazendo, os colegas se colocam nas posições de um *dever-fazer* e de um *dever-saber*. Notadamente no que se refere aos executivos, sócios da SCDP, estes inclusive externam uma aprovação imediata em relação à atuação de Joan: Roger enuncia “Muito bom” e Bertram reitera o enunciado, em tom de voz mais elevado, reforçando o reconhecimento do desempenho da personagem.

Por fim, é curioso observar que o trabalho de Peggy também recebe certa importância nesta cena. Embora Pete não mencione isso, Don evidencia, nos papéis que lhe são entregues, o nome *Clearasil* dentre os potenciais clientes para a nova agência. Curiosamente, o projeto para essa empresa havia sido coordenado por Peggy em seu primeiro trabalho como redatora (na cena 21, quando ela fora indicada por Don para o cargo). Dessa maneira, ainda que Pete tenha atribuído a si próprio o mérito de ter conseguido a conta – “Eu consegui” –, é a Peggy a quem se confere a habilidade de um *saber-fazer*, pois já era de conhecimento de todos ali que fora ela a responsável pela atividade junto àquele cliente.

- **Vestimenta/moda/aparência**

Como se pode ver, Joan usa uma camisa branca, um cardigã cinza, segura nas mãos uma bolsa preta, assim como um casaco bege, e está de calça preta.

Esta é a primeira cena em que evidenciamos uma mulher em *Mad Men* vestindo uma calça. De acordo com Monneyron (2007), o uso feminino das calças data do pós-Primeira Guerra Mundial, por volta dos anos de 1920, mas a peça se estabelece definitivamente como parte do vestuário das mulheres somente nos anos de 1960 e de 1970.

Vista como uma indumentária característica do universo masculino, a calça conferia uma liberdade de movimentos não experimentada pelas mulheres nas sociedades tradicionais. Nestas, as mulheres deviam trajar-se de vestido, no denominado sistema aberto do vestuário, e os homens, de calça, no designado sistema fechado (MONNEYRON, 2007). Tais sistemas dizem respeito, então, à divisão sexual da roupa, que define um dimorfismo pautado na diferença entre os trajes considerados do sexo feminino e do sexo masculino. Sobre esse aspecto, muitos dos movimentos sociais do século XX, sobretudo o movimento feminista, passaram a reivindicar uma moda unissex, que via, especialmente na calça, um símbolo de reconsideração dos papéis sexuais e também de enfrentamento dos homens no próprio terreno masculino (MONNEYRON, 2007). Consoante assinala Monneyron (2007, p. 42-43):

A calça, que se impõe definitivamente como peça central da indumentária feminina nos anos de 1960-1970, consagra a imagem de uma mulher que, tomando emprestado do homem seu traje, se apossa igualmente de suas prerrogativas profissionais e sociais. Para evidenciar essa relação de causalidade, são testemunhas os debates em torno das tentativas anteriores de introduzir a calça como roupa feminina.

Nesse sentido, o uso da calça pelas mulheres naquela época sinalizava uma contestação ao padrão socioculturalmente imposto para o vestuário feminino. O que se objetivava era, desse modo, corroborar com uma pretendida mudança nos comportamentos e nas maneiras de ser das mulheres, com vistas ao exercício das mesmas atividades que as dos homens. Vestir uma calça, para



uma mulher, significa, pois, nos idos de 1960, a reivindicação de poder se comportar como um homem na vida social.

A nosso ver, o fato de Joan usar calça justamente nessa cena 25 pode ser associado à imagem de liderança que, então, vincula-se à personagem, já que tal característica era (é) comumente atribuída, nos imaginários sociais, à figura masculina (por evocar as ideias de autoridade e de comando, predicados usualmente relacionados aos homens nas crenças da coletividade.). Assim sendo, o uso dessa peça de roupa pela personagem denotaria uma equiparação em relação aos homens no vestuário, estendendo-se, pois, ao comportamento adotado pela secretária.

Contudo, há que se ponderar que essa vestimenta fora usada pela personagem em um fim de semana, em uma situação, embora de trabalho, mais informal. Em nosso entendimento, as representações em torno do vestuário da secretária no cotidiano corporativo dos anos de 1960 eram bastante marcadas pelas representações em torno do feminino na sociedade, de modo que, habitualmente, ainda era usada a saia na composição da roupa de trabalho da profissional.

- ***Ethé***
- ***Ethé de Joan atribuídos pelos colegas***

As imagens atribuídas a Joan pelos colegas de trabalho nessa cena, podemos destacar, são as de competência e de credibilidade. Tais imagens evocam, então, o reconhecimento de um *saber-fazer* da personagem, o que lhe confere uma notabilidade, uma importância para aquele grupo de trabalho.

Há que se pontuar, assim, que, diferentemente do que observamos em cenas anteriores, os colegas estabelecem para Joan na cena 25 *ethé* relacionados ao domínio de habilidades profissionais, e não ligados à aparência física da personagem, tais como os de beleza, de sensualidade e de sedução – evidenciados, por exemplo, na cena 15. Desse modo, reitera-se a observância, em *Mad Men*, de uma representação multifacetada da profissional secretária: tem-se a construção de imagens alicerçadas em uma ruptura com relação aos

imaginários cristalizados em torno do ofício, paralelamente à projeção daqueles que apontam para um resgate desses mesmos imaginários.

- ***Ethé* de Joan projetados para persuadir os colegas**

Diante daqueles colegas, os *ethé* projetados por Joan são os de proatividade, de domínio das orientações de trabalho e de liderança, o que, cumpre-nos ressaltar, é pautado não em uma postura autoritária, mas na posição de um *saber-fazer* (e de um *fazer-saber*). Podemos, inclusive, evidenciar a construção desse tipo de liderança no momento em que a personagem enuncia “Eu começaria pela Criação” ao apontar, não como uma ordem, mas como uma sugestão, por onde deveriam ser iniciados os trabalhos.

- ***Ethé* de Joan projetados para persuadir o telespectador**

Considerando a postura profissional de Joan naquela atividade – externada em seus enunciados – e também o vestuário da personagem, visto como avançado para os padrões da época, podemos depreender a construção, para o Tud telespectador, das imagens de uma profissional competente e de uma mulher moderna, subversiva. Outra imagem que podemos apontar é a de formalidade, dadas as cores – sóbrias, não chamativas – que compõem suas roupas.

#### **3.4.4 Análise da cena 26**

Na cena 26, Roger, Joan e Peggy estão realizando juntos uma pesquisa em alguns documentos da *Sterling Cooper*, a fim de obterem informações para a abertura do novo negócio.

A seguir, o *frame* da cena e a interação estabelecida entre os personagens:



Frame da cena 26: Roger, Joan e Peggy trabalhando na pesquisa de documentos da Sterling Cooper.

Fonte:

<https://www.netflix.com/watch/70143379?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C449e5dddc085305168a42cdcaaf8f443e3630849%3A96a2fa44390b5769fba2c45e502a8670f6f73e32%2C%2C>

Acesso em 26 de mar. 2018.

Roger [mostrando um envelope para Joan]: Joanie, não consigo ler nada.  
 Joan [interrompendo sua atividade para ajudá-lo]: Está claro: correspondência.  
 Roger [suspirando]: Estou cansado... Peggy, pode fazer café?  
 Peggy [sem interromper sua atividade]: Não.  
 [Roger para por um instante e a olha com ar de surpresa].

- **Papéis sexuais**

A tomada desse *frame* nos possibilita averiguar que os três personagens estão colocados em uma posição de equidade, de modo que, então, não haveria supremacia de nenhum deles no desenvolvimento daquela atividade. Contudo, é possível verificarmos que Roger se coloca em uma posição de superioridade, ao dirigir a Peggy: “Estou cansado... Peggy, pode fazer café?”.

Essa pergunta, na verdade, um pedido, em nosso ponto de vista, sinaliza que Peggy teria como incumbência “natural” atender a uma demanda particular do executivo, dado que, no entender dele: ela já fora secretária – cargo que inicialmente assumira na agência e ao qual se associava a tarefa de fazer café –, era mulher e, dentre os três, era a menos antiga da empresa. Sobre este último aspecto, há que observarmos que Roger não faz o pedido a Joan, vista por ele, possivelmente, como superior a Peggy na hierarquia organizacional, dado o fato de Joan ter tido uma função em que gerenciava Peggy no escritório e também

em virtude de Joan ter sido contratada antes de Peggy na agência. Nesse sentido, mesmo também sendo secretária e mulher, Joan gozaria, naquela situação, da prerrogativa de não ser encarregada de realizar a tarefa considerada trivial.

Cumpre-nos esclarecer que “fazer o café” era (e ainda é) um encargo atrelado, nos imaginários socioprofissionais, à secretária. Mesmo não configurando parte de suas atividades profissionais, que, nos anos de 1960, estavam relacionadas ao atendimento telefônico, à anotação de recados e à datilografia de documentos (REIS, 2012), tratava-se de uma tarefa comumente incumbida à profissional, a nosso ver, em associação sobretudo ao seu gênero social. Isso quer dizer que, por se correlacionar a profissão secretarial ao gênero feminino, delegava-se à secretária a tarefa de “fazer o café”, à semelhança de como se procedia com relação às atividades domésticas, vistas como “naturalmente” atribuídas à mulher no espaço social. Há que esclarecermos que, por definição, segundo Sabino de Rocha (2004), o profissional secretarial é o que presta assessoramento a outrem, principalmente na escrita, logo, “fazer o café” não seria parte de um assessoramento, mas sim, em nosso entendimento, da prestação de um serviço, como o dissemos, relacionado à atuação doméstica – feminina – nas crenças sociais.

Assim, embora Roger, Joan e Peggy estivessem desempenhando a mesma função naquele momento – e, portanto, os três, cansados –, o trabalho de “servir” seria imputado a Peggy, vista como subalterna por seu histórico de ser secretária, ou seja, no caso, por ser mulher.

Contudo, é interessante observarmos a resposta de Peggy: ela não só nega, como também continua seu trabalho, mostrando-se igualmente ocupada com a pesquisa ali empreendida. Dessa maneira, intenta estabelecer uma equiparação de funções e, também, de gêneros. Em outras palavras, todos os três estavam sobrecarregados/fatigados, de modo que ela, da mesma forma que Roger, não poderia parar o serviço para “fazer café” e também não se via como incumbida da tarefa, ressalta-se, concernente a um serviço que se costumava atribuir à secretária/mulher (ou à mulher/secretária).

- ***Ethé***
- ***Ethé de Peggy atribuídos por Roger***

A imagem que Roger atribui a Peggy é de subalterna, como dissemos por ser mulher, por ser menos antiga na empresa e (principalmente, entendemos), por seu histórico profissional de atuar como secretária na agência. Tal imagem corresponde a um dos *ethé* prévios comumente associados à profissional secretarial. Outra imagem de Peggy que ele constrói nessa cena é a de serviçal, isto é, daquela que seria encarregada de lhe servir um café.

- ***Ethé de Peggy projetados para persuadir Roger***

Peggy, por sua vez, constrói, por meio de sua negativa à demanda de Roger, o *ethos* de insubordinada. Podemos dizer que personagem sinaliza, nesse sentido, uma desobediência em relação ao executivo, que se coloca como superior.

- ***Ethé de Joan atribuídos por Roger***

Com relação a Joan, a imagem atribuída por Roger é de intimidade: ele a trata pelo apelido “Joanie”, usado também na cena 8, em um momento íntimo – como vimos, eles já foram amantes.

- ***Ethé de Joan projetados para persuadir Roger***

A imagem que Joan constrói para persuadir Roger é de competência. Ao auxiliá-lo na leitura de um documento, Joan assim se expressa: “Está claro: correspondência”, demonstrando conhecimento e experiência.

### 3.4.5 Análise da cena 27

Na última cena por nós selecionada para análise do Episódio 13 da terceira temporada da série, temos Joan e os integrantes da SCDP em um quarto de hotel, local improvisado para inicialmente serem desenvolvidos os trabalhos da nova agência.

Joan está repassando algumas orientações para o grupo, conforme o *frame* e o diálogo estabelecido, mostrados a seguir:



*Frame da cena 27: Joan repassando orientações para os colegas da SCDP.*

Fonte:

<https://www.netflix.com/watch/70143379?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C449e5dddc085305168a42cdcaaf8f443e3630849%3A96a2fa44390b5769fba2c45e502a8670f6f73e32%2C%2C>

Acesso em 26 de mar. 2018.

Joan: Vejamos. Tenho Peggy e Pete dividindo a mesa. Don, vamos trocar um sofá por uma mesa para você e mais dois telefones. A mídia fica no quarto com a TV.

Roger: O atendimento fica com a cama.

Joan: E não tragam ninguém aqui. Se tiverem reuniões levem para outro lugar. Não os quero no saguão nem no bar deste hotel.

[O telefone toca].

Joan [com um ar de surpresa]: Vejam só.

Joan [atende ao telefone]: Bom dia! Sterling Cooper Draper Pryce, posso ajudar? Sim, Harry. Quarto 435.

- **Atribuições no escritório: o saber-fazer**

Conforme se observa, a tomada dessa cena se dá de baixo para cima, o que concorre o enaltecimento da imagem de Joan, ou seja, para a construção

de certa superioridade da personagem. Tal superioridade é corroborada, a nosso ver, pelo gesto de Joan com uma das mãos, em direção ao grupo, o qual, nos imaginários sociais, evoca as ideias de indicação, de orientação, de comando, logo, de liderança.

Joan, então, mais uma vez assume uma postura de liderança, agora, estabelecida por enunciados mais imperativos, que denotam, pois, certa supremacia: “E não tragam ninguém aqui”; “Se tiverem reuniões levem para outro lugar”; “Não os quero no saguão nem no bar deste hotel”.

Assim procedendo, a personagem se coloca na posição de um *fazer-fazer* – fundamentado em um *saber-fazer* – e o grupo, por sua vez, se encontra na posição de um *dever-fazer*. Nota-se, nessa cena, portanto, uma visada de prescrição (CHARAUDEAU, 2010), na qual a enunciadora, em função do poder que lhe é conferido (por Roger, que lhe chamara para integrar a nova agência), dispõe de autoridade para apresentar orientações, determinações.

A equipe, por sua vez, não mostra objeção às diretrizes que lhe são passadas. Roger faz uma piada (“O atendimento fica com a cama”), mas logo é interrompido pelas determinações de Joan. A secretária é vista, assim, como aquela que tem legitimidade e competência para conduzir o grupo.

Por fim, convém observarmos que a liderança de Joan também pode ser evidenciada nos enunciados que, embora não expressem uma ordem, demonstram uma deliberação, uma tomada de decisão: “Tenho Peggy e Pete dividindo a mesa”; “Don, vamos trocar um sofá por uma mesa para você e mais dois telefones”; “A mídia fica no quarto com a TV”.

- **Vestimenta/moda/aparência**

Segundo se nota nesta cena, Joan usa uma blusa de mangas  $\frac{3}{4}$  na cor preta. Tal cor, conforme assinala Pastoureau (2005), evoca, como efeitos de sentido, as ideias de autoridade, de respeito, de elegância e de modernidade, além de, a nosso ver, sinalizar, também, formalidade.

É possível constatar, ainda, que a personagem lança mão, na composição de seu vestuário, de um cordão na cor dourada e de um broche nos tons dourado e vermelho. Verifica-se, ademais, o uso de brincos, também em dourado e

vermelho. Os acessórios, inclusive, são bastante recorrentes no vestuário de Joan, conforme evidenciamos em outras cenas.

De acordo com Barthes (2005), as bijuterias, como as usadas por Joan – entendemos que não se trata de joias, pois, mesmo se a personagem as tivesse, provavelmente não as usaria para compor seu traje de trabalho – configuram-se como detalhes que complementam suas roupas. A bijuteria, assim, na visão do autor, harmoniza e modifica a indumentária

porque assinala a sua vontade de ordem, de composição, de inteligência em suma; análoga àquelas substâncias meio químicas, meio mágicas, que, quanto mais infinitesimais suas doses, mais forte sua ação, a bijuteria reina sobre o vestuário não porque seja absolutamente preciosa, mas porque concorre de modo decisivo para fazê-lo significar (BARTHES, 2005, p. 342).

Isso quer dizer que a bijuteria, embora não tenha o valor financeiro e sociocultural da joia, confere destaque a um determinado ponto da roupa, agregando significância ao vestuário.

No caso de Joan, a cor dourada de suas bijuterias pode remeter às ideias de prestígio e de importância (REIS, 2012); o vermelho, por sua vez, sugere requinte e liderança<sup>70</sup>.

- ***Ethé***
  
- ***Ethé de Joan projetados para persuadir os colegas***

As imagens de Joan projetadas para persuadir os colegas são de autonomia na tomada de decisões, autoridade, respeito e liderança. A personagem se coloca como alguém de certo modo em posição de comando.

---

<sup>70</sup> Disponível em: <https://mundoeducacao.bol.uol.com.br/artes/significado-das-cores.htm>. Acesso em 06 de out. de 2019.



- ***Ethé* de Joan projetados para persuadir o telespectador**

Como imagens de Joan construídas para persuadir o telespectador, podemos elencar as de competência, seriedade, formalidade, elegância, modernidade e requinte.

- **Considerações sobre a análise do Episódio 13 da terceira temporada: cenas 23 a 27**

Após a análise do Episódio 13 da terceira temporada da série foi possível levantarmos os dados a seguir apresentados, relacionados tanto aos imaginários da profissão secretarial e da figura feminina no espaço socioprofissional, quanto aos *ethé* construídos pelas/acerca das personagens elencadas para a pesquisa:

<b>Episódio 13 da terceira temporada – cenas 23 a 27</b>			
<b>Imaginários da profissão secretarial e da mulher no espaço socioprofissional<sup>71</sup></b>	<b><i>Ethé</i> prévios de secretária e da profissional mulher<sup>72</sup></b>	<b><i>Ethé</i> de Peggy</b>	<b><i>Ethé</i> de Joan</b>
A profissional/mulher deve seguir, sem questionar, as orientações do chefe/homem; o chefe/homem sabe o que é melhor para a profissional/mulher no que se refere, inclusive, à carreira desta; a profissional mulher, subordinada na hierarquia de uma empresa, não goza da prerrogativa de ser ouvida; determinadas qualidades pessoais (como empatia, altruísmo e solidariedade) são requeridas da figura feminina (não da masculina) no	Subalternidade; subordinação; acatamento.	Prestígio; depreciação; subordinação; subalternidade; insubordinação; emancipação; <u>autonomia</u> ; independência; <u>subversão</u> ; <u>modernidade</u> ; seriedade; discricção; <u>formalidade</u> ; <u>elegância</u> ; empatia; benevolência; altruísmo; solidariedade; franqueza; sensibilidade; destaque; enaltecimento; domínio; pessoa afetuosa; pessoa emotiva; profissional serviçal;	Liderança; <u>modernidade</u> ; <u>subversão</u> ; competência; credibilidade; proatividade; <u>formalidade</u> ; intimidade; conhecimento; experiência; superioridade; autoridade; legitimidade; <u>autonomia</u> ; respeito; seriedade; domínio das orientações de trabalho; <u>elegância</u> ; requinte.

<sup>71</sup> Assim como na tabela 6, nesta também trazemos os imaginários relacionados à mulher no espaço socioprofissional, tendo em vista a recorrência de tais imaginários nas cenas 23 a 27.

<sup>72</sup> Fez-se necessário incluímos “profissional mulher” para contemplarmos Peggy, que agora já não é mais secretária em *Mad Men*, mas sim redatora.

<p>ambiente profissional; as mulheres são naturalmente mais emotivas, portanto, alvo de argumentações ancoradas na mobilização dos afetos; a secretária é a profissional que detém o conhecimento de todos os trâmites relacionados ao funcionamento de uma empresa; a liderança é uma característica atribuída aos homens, por evocar as ideias de autoridade e de comando, predicados vistos como naturalmente apresentados por eles ; as saias e vestidos são as roupas usuais das mulheres na sociedade, logo, no meio empresarial; a tarefa de “fazer café” é atribuição da secretária; a profissional hierarquicamente inferior no organograma empresarial deve servir o superior/homem; as competências profissionais de uma mulher podem lhe possibilitar autonomia e reconhecimento no ambiente de trabalho; a mulher pode assumir papéis no mercado corporativo que não só os que lhe são tradicionalmente imputados.</p>		<p>profissional questionadora; profissional confiante; profissional decidida; profissional (auto)valorizada; profissional indispensável; profissional com autocontrole e equilíbrio.</p>	
---	--	--	--

Tabela 7: Imaginários e *ethé* das profissionais Peggy e Joan no Episódio 13 da terceira temporada de *Mad Men*.

Fonte: Dados da pesquisa.

Considerando as informações apresentadas, novamente evidenciamos, com relação a Peggy, um aspecto contraditório entre os *ethé* que sinalizam uma inferiorização profissional – depreciação, subordinação, subalternidade – e os que apontam uma imagem progressista, avançada, daquela mulher no trabalho – emancipação, autonomia, independência, subversão, modernidade. É curioso assinalarmos que, para além desses, é possível evidenciar *ethé* da personagem que remetem a atributos tomados, nos imaginários sociais, como concernentes a qualidades pessoais dos indivíduos: empatia, benevolência, altruísmo, solidariedade e sensibilidade. Tais atributos, convém ressaltar, são comumente associados a representações socioculturais em torno do gênero feminino; assim sendo, a nosso ver, é como se, no caso das mulheres, determinados predicados fossem estimados não só em suas condutas sociais, como também em sua atuação no cotidiano do trabalho.

Desse modo, averiguamos que, ao mesmo tempo em que há a projeção de uma imagem profissional de Peggy que aponta para um distanciamento em relação a determinados padrões prototípicos para as mulheres (trabalhadoras) das sociedades tradicionais (por meio, então, das imagens de emancipação, autonomia e independência), há uma veiculação de representações atreladas à figura feminina no espaço social (neste episódio da série), notadamente pela alusão a atributos associados a aspectos individuais, subjetivos, particulares do sujeito. Nesse viés, podemos depreender um entrecruzamento de características dos âmbitos profissional e particular nas representações em torno da mulher trabalhadora, de modo que, então, verifica-se uma representação multifacetada no que se refere aos atributos apresentados (ou que devem ser apresentados) pela mulher no espaço laboral.

No que se refere a Joan, por sua vez, suas imagens apontam para uma fratura no que diz respeito às imagens prévias concernentes à secretária/mulher (ou mulher/secretária) no ambiente corporativo. Esse episódio marca, inclusive, o estabelecimento de imagens que retratam as competências profissionais da personagem em detrimento de predicados relacionados à aparência física, tão presentes nas cenas anteriormente analisadas. É interessante notar que atributos de ordem pessoal não lhe são atrelados, o que, a nosso ver, corrobora para uma aproximação da sua imagem com os predicados associados, em

nossos imaginários, ao gênero masculino – conhecimento, experiência, superioridade, autoridade, legitimidade, autonomia –, tendo em vista a imagem de liderança que se pretende construir da personagem neste episódio.

Um observação que merece destaque é a que se refere a um tangenciamento por nós constatado em relação a algumas imagens construídas de ambas as personagens nesse episódio. Na tabela 7, nós sublinhamos os *ethé* que se repetem tanto na construção de Peggy quanto na de Joan: modernidade, subversão, formalidade, autonomia e elegância. Em nosso ponto de vista, tais *ethé* concernem à própria construção das imagens da mulher – branca, heterossexual e de classe média, cumpre-nos pontuar – dos anos de 1960, cujos atributos profissionais representariam um avanço para a atuação feminina da época. Cabe ressaltar que, assim como na tabela 6, na tabela 7 poucos *ethé* prévios de secretária e da profissional mulher são identificados, o que nos confirma uma menor alusão às imagens prévias associadas à secretária/à mulher trabalhadora na série.

Assim, podemos falar de uma tendência, ao que nos parece, de fortalecimento das imagens relacionadas à modernidade, à subversão, à autonomia das duas personagens por nós estudadas. A nosso ver, essas imagens estariam atreladas a uma ressignificação dos imaginários sociodiscursivos que perpassam a série, pois as representações de *Mad Men* são atravessadas por diversas representações, dentre as quais, podemos apontar: as representações concernentes ao contexto dos anos de 1960, no qual a série é ambientada; as representações socioculturais emergidas da contracultura; as representações advindas das conquistas dos movimentos sociais – notadamente, do movimento feminista – dos anos de 1960 e dos anos posteriores; as representações contemporâneas dos produtores da série; as representações contemporâneas do Tui da série – no qual nos inserimos como pesquisadores. Nesse sentido, é possível pensarmos em uma complexidade das representações, dos imaginários que fundamentam a construção significativa de *Mad Men*, o que se traduziria na própria complexidade das imagens, dos *ethé* das personagens da série.

### 3.5 Análise do Episódio 11 da quinta temporada: cenas 28 a 31

Passaremos agora para a análise do décimo primeiro episódio da quinta temporada de *Mad Men*, o qual abarca as cenas 28, 29, 30 e 31. Trata-se do último episódio por nós selecionado para a pesquisa.

Denominado de *The Other Woman*, esse episódio é marcado por importantes mudanças nas carreiras de Joan e de Peggy, motivo pelo qual o escolhemos para investigação. Conforme verificaremos, Joan passará a ser funcionária da SCDP e Peggy receberá uma proposta da agência rival, a *Cutler Gleason and Chaough (CGC)* e, assim, deixará a empresa comandada por Don. Nesse sentido, o episódio encerra uma etapa nas trajetórias profissionais das duas personagens, etapa esta iniciada pelo exercício da função secretarial por parte de ambas.

No início do episódio, Peggy ainda está desempenhando a função de redatora e Joan está atuando como gerente do escritório na SCDP – como já se vinha observando desde temporadas anteriores. Nossas análises têm como ponto de partida um jantar entre Pete Campbell e Ken Cosgrove, da SCDP, e Herb Rennet, da *Jaguar*, empresa que a SCDP estava tentando conquistar como cliente.

Nesse jantar, Herb externa aos outros dois seu interesse por Joan, que havia guiado a visita dele à SCDP. Herb sugere que Pete e Ken viabilizem um encontro entre ele e a gerente do escritório. Segundo comenta: “Só estou dizendo que se acontecer me deixará feliz. Se não, a vida não garante nada, certo?” Desse modo, ele atrela o encontro com Joan à oportunidade de a SCDP conseguir a conta da *Jaguar*.

As cenas a seguir se dão, então, a partir desse acontecimento.

#### 3.5.1 Análise da cena 28

Na cena 28, Pete vai até a sala de Joan no início do expediente, no dia posterior ao do jantar com Herb. Trazemos, a seguir, o *frame* da cena e o diálogo estabelecido entre os personagens:



Frame da cena 28: Pete tentando convencer Joan a passar uma noite com Herb Rennet.

Fonte:

<https://www.netflix.com/watch/70143379?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C449e5dddc085305168a42cdcaaf8f443e3630849%3A96a2fa44390b5769fba2c45e502a8670f6f73e32%2C%2C>

Acesso em 26 de mar. 2018.

[Pete Campbell bate à porta, que já está aberta, e entra na sala].

Joan: Você chegou cedo. Em que posso ajudá-lo?

Pete [fecha a porta]: Nada. Nada, é que tive más notícias ontem e esperava que pudesse me ajudar a contá-las.

Joan [sentando-se]: O que houve?

Pete [sentando-se]: Nós jantamos com Herb Rennet. Acho que o conheceu outro dia, da Jaguar. Um cara bonito.

Joan: Não me lembro de nenhum deles.

Pete: Bem, não sei o que fazer. Ele basicamente jurou que não vai nos escolher.

Joan: Por que não?

Pete: Ele quer algo que não estamos preparados para dar. Algo muito incomum.

[Alguém bate à outra porta da sala, atrás de onde Joan está sentada]: Bom dia!

Joan: Sim?

Uma das secretárias da agência: Cheguei. Vou pegar as rosquinhas. [A secretária fecha porta].

Joan [voltando-se para Pete]: O que ele quer?

Pete [sorri indicando estar desconcertado]: Acho que nem deveria mencionar isso. Na verdade, não sei nem como falar. Mas vamos perder a Jaguar a menos que façamos um acordo e envolva você e, bem, o Herb.

Joan: De onde saiu isso? [Ela vira-se para pegar um cigarro]

Pete: Ele disse que ficou louco por você e depois só pediu. [Pete levanta-se para acender o cigarro de Joan]: Então achei que ele tinha esquecido, mas antes de ele entrar no táxi disse que a condição era essa. Uma noite com você ou sem voto.

Joan: Sinto muito em ouvir isso.

Pete: Enfim, se tiver alguma ideia em como dar essa notícia de que estamos fora, eu agradeceria.

Joan: Você é INACREDITÁVEL. Eu sou CASADA. O que sentiria se alguém pedisse pela Trudy<sup>73</sup>?

Pete: Não foi ideia minha. Foi dele. Se não está interessada, eu agradeceria... Se só... Parece que algo valeria o sacrifício. Estamos falando de uma noite na sua vida. Todos perdemos uma noite na vida de que nos arrependemos de graça.

<sup>73</sup> Trudy é o nome da esposa de Pete Campbell.

Joan: Você está falando sobre prostituição.  
 Pete: Estou falando sobre negócios de alto nível. Você acha que Cleópatra era prostituta?  
 Joan: De onde tira essas coisas?  
 Pete: Ela era uma rainha. O que precisa para se transformar em rainha?  
 Joan: Acho que você não poderia bancar.  
 Pete [balança a cabeça em sinal afirmativo. Levanta-se e dirige-se em direção à porta. Dá um leve sorriso e vira-se novamente para Joan]: Isso foi um ato de desespero. Espero não tê-la insultado. É só o que me importa.  
 Joan [com um semblante irônico]: Eu entendo.

- **Dados comportamentais (atitudes)**

Conforme é possível evidenciar, o enquadramento dessa cena se dá de cima para baixo, sendo atribuído enfoque à figura de Pete. Embora o personagem esteja em segundo plano, a nitidez é conferida à sua imagem. Joan, cuja imagem está embaçada, ofuscada, está em primeiro plano e é filmada de costas. Como efeito de sentido dessa configuração icônica podemos depreender uma inferiorização da imagem de Pete e, paralelamente, um enaltecimento da imagem de Joan – mais próxima dos olhos do telespectador e posicionada em altura maior que a do personagem. Em nosso entendimento, tal enaltecimento pode decorrer do fato de Joan ser o sujeito alvo da argumentação do executivo, pois Pete, na posição de sujeito argumentante (CHARAUDEAU, 2009), tenta convencê-la a sair com o cliente com o intuito de garantir a conta para a agência.

Pete busca demonstrar estar desconcertado com o que vai dizer (“Acho que nem deveria mencionar isso. Na verdade, não sei nem como falar”), porém, a nosso ver, tal atitude é uma estratégia por ele utilizada para parecer se importar com o possível constrangimento de Joan. Em nosso entendimento, o executivo, inclusive, já vem desde o princípio da conversa delineando uma tentativa de persuasão da colega, até porque, como se pode observar, ele faz referência à aparência física do cliente (“Nós jantamos com Herb Rennet. Acho que o conheceu outro dia, da Jaguar. Um cara bonitão.”), o que, em seu ponto de vista, poderia despertar o interesse da colega para uma relação extraconjugal. Desse modo, constata-se que o objetivo de Pete ao procurar Joan não era contar o que havia acontecido no jantar, mas, sim, exercer influência sobre ela, visando a uma tomada de posição.

Pete, desse modo, busca convencer Joan, valendo-se dos seguintes argumentos: 1) Joan seria responsabilizada pela não consecução do negócio

com a *Jaguar*, dada sua negativa em sair com Herb (“Enfim, se tiver alguma ideia em como dar essa notícia de que estamos fora, eu agradeceria.”); 2) a saída com Herb seria algo irrisório, irrelevante (“Estamos falando de uma noite na sua vida. Todos perdemos uma noite na vida de que nos arrependemos de graça.”); 3) certas atitudes seriam necessárias para uma projeção profissional (“Estou falando sobre negócios de alto nível. Você acha que Cleópatra era prostituta? [...] Ela era uma rainha. O que precisa para se transformar em rainha?”).

Os enunciados de Pete nos remetem, assim, ao imaginário que relaciona o papel de gênero da secretária/mulher ao atendimento de demandas que extrapolariam o *saber-fazer* para o exercício das atividades concernentes ao cargo. Dito de outra forma, dentre as competências requeridas de uma secretária/mulher no trabalho estaria a de satisfazer aos anseios masculinos não necessariamente profissionais (o que evidenciamos já em outras cenas, convém destacar). Há, dessa maneira, a alusão a favores sexuais fomentada por um pensamento sexista, ou seja, por uma crença de subordinação de um gênero – o feminino – aos interesses (sexuais) de outro gênero – o masculino.

Joan, por sua vez, adota uma postura convicta em sua negativa à proposta de Pete. Como primeira justificativa para a recusa, Joan vale-se da designação de “casada”, sobre a qual a personagem confere ênfase em sua entonação vocal. Desse modo, a razão para o não aceite se daria, (segundo ela) prioritariamente, em função de seu estado civil. É possível entendermos que Joan considerara a proposta desrespeitosa, evocando, então, o estatuto de casada para impor respeito – como se por si só ela não o garantisse, fazendo-se necessária a alusão a uma figura masculina a ela ligada. Seguindo esse viés, Joan convoca Pete a se colocar no lugar de seu marido (“O que sentiria se alguém pedisse pela Trudy?”), como uma forma de persuadi-lo a lhe dar razão (segunda justificativa) e, por fim, alega que aquela proposta (terceira justificativa) se tratava de trocar uma relação sexual por dinheiro para a empresa (“Você está falando sobre prostituição”). Desse modo, Joan posiciona-se de forma categórica, mesmo diante da tentativa de incitação de Pete (na qual ele busca mobilizar a vaidade da colega): “O que precisa para se transformar em rainha?” Joan enfatiza, então, que Pete não conseguiria “comprá-la”, pois sua resposta é “Acho que você não poderia bancar”, indicando que seu “valor” seria tão elevado que Pete não conseguiria pagar por ele.



- ***Ethé***
- ***Ethé* prévios de secretária**

Ancorado no imaginário de que a secretária/mulher deveria atender aos interesses pessoais/sexuais dos clientes/homens, Pete delinea a imagem prévia de Joan como profissional que se disponibilizaria a ter relações extraconjugais em troca de benefícios para os negócios – e para si. Em nosso entendimento, se Pete leva para Joan a proposta de Herb, apresentando-lhe vários argumentos para tentar convencê-la, é porque ele acredita que Joan possa aceitar.

- ***Ethé* de Joan atribuídos por Pete**

Pete constrói de Joan os *ethé* de vaidade, ao tentar convencê-la com o argumento de que ela poderia ser comparada a uma rainha, de mulher interessada na aparência física masculina, de mulher-mercadoria (aquela que teria um “preço”) e de mulher que sairia com homens a troco de determinadas vantagens.

- ***Ethé* de Joan projetados para persuadir Pete**

Joan, por sua vez, projeta, para persuadir Pete, as imagens de mulher comprometida, mulher de respeito, mulher decidida, mulher honrada e mulher valorizada.

### **3.5.2 Análise da cena 29**

Na cena a seguir, Peggy vai com os colegas Ken e Harry à sala de Don para compartilharem com o executivo a notícia de que os três haviam conseguido manter um cliente para a agência. Tal feito se dera por meio de uma ideia vinda de Peggy. A seguir, o *frame* da cena 29 e a interação estabelecida entre os personagens:



Frame da cena 29: Peggy na sala de Don em conversa sobre a conta da *Chevalier Blanc*.

Fonte:

<https://www.netflix.com/watch/70143379?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C449e5dddc085305168a42cdcaaf8f443e3630849%3A96a2fa44390b5769fba2c45e502a8670f6f73e32%2C%2C>

Acesso em 26 de mar. 2018.

[Don está em sua sala, servindo-se de uma bebida].

Ken [entrando na sala de Don]: Chefe. Tem cinco segundos?

[Harry também entra e dirige-se para sentar em uma das cadeiras. Atrás dele está Peggy].

Don [dirigindo-se a Harry]: Cinco segundos não é suficiente para se sentar. [Harry se levanta].

Ken: Boas notícias. A Chevalier Blanc quer continuar.

Don: Ótimo.

Harry: A Peggy foi incrível. Ela veio com uma ideia da Lady Godiva<sup>74</sup>.

Peggy: Mas no fim era a mesma de antes, mas em Paris. O cara usa uma boina.

Don: Façam a proposta. O Ginsberg deve estar livre até lá. Será bom tê-lo fora daqui.

Peggy: Ginsberg? Eu tive a ideia.

Don: A conta é dele.

Peggy: Então acho que não mando em nada.

Don: PEGGY, QUER SABER? QUER IR A PARIS? TOME. [Don tira do bolso algumas notas de dinheiro e as joga em Peggy]. Vá a Paris.

[Peggy vira-se e sai da sala].

[Ken segue atrás de Peggy. Don acende um cigarro. Harry sai da sala].

- **Dados comportamentais (atitudes)**

Como se pode observar, o ângulo de visão desse *frame* de cena é o *plongée*, que pode evocar, como efeito de sentido, uma depreciação da personagem. Em nosso entendimento, tal efeito de depreciação é corroborado pelo fato de Peggy figurar com a cabeça e com os olhos voltados para baixo. O

<sup>74</sup> Lady Godiva foi uma aristocrata anglo-saxã do século XI que, segundo uma lenda, andou a cavalo nua pelas ruas da Inglaterra. A ideia de Peggy era valer-se da figura de Godiva no anúncio publicitário que estava desenvolvendo junto com os colegas.

enquadramento da imagem, por sua vez, se dá na altura dos ombros da personagem, o que, segundo Vergueiro (2012) *apud* Mendes (2013)<sup>75</sup>, visa salientar o estado emocional ou a expressão da figura representada.

Tendo em vista essa conformação da cena, podemos depreender, então, a retratação de um menosprezo em relação a Peggy, tendo em vista a atitude de Don, que mostra vilipendiá-la com suas palavras – ele profere, em tom exaltado: “Peggy, quer saber? Quer ir a Paris? Tome. Vá a Paris” – e com sua conduta – ele tira do bolso algumas notas de dinheiro e as joga em Peggy (na imagem, é possível observar uma nota sobre a cabeça da personagem e outra à sua frente). A expressão facial externada pela redatora nos remete a um constrangimento, a uma vergonha daquela situação.

O fato é que Peggy reivindica o reconhecimento pela conquista da manutenção da conta (“Ginsberg? Eu tive a ideia”), afinal, a proposta aceita pelo cliente partira dela; Don, porém, adota um comportamento em que desmerece a redatora, colocando-a em uma posição de inferioridade, de desprestígio. Embora tenha sido ela a responsável pelo resultado alcançado para a empresa, a viagem a Paris para condução do negócio seria repassada ao seu colega. Cabe ressaltar que, inclusive, Peggy ocupa o mesmo cargo que o colega Michael Ginsberg e é funcionária mais antiga que ele na agência. Apesar disso, ela é preterida por Don, o que pode decorrer, a nosso ver, do fato de ser mulher.

O comportamento de Don, dessa forma, revela um tratamento desigual pautado na diferença de gêneros sociais, o que se dá, em nosso ponto de vista, em dois sentidos: 1) quando ele mostra favorecer um funcionário homem; 2) quando ele age de modo a aviltar Peggy. Entendemos que a atitude do executivo de vilipendiar a redatora ancora-se em uma disparidade de poderes advinda de uma hierarquia de subordinação na empresa; porém, mais que isso, essa atitude dele estaria ligada a uma hierarquização de gêneros, própria do sistema patriarcal, que veria o masculino como superior ao feminino. Sobre esse aspecto, é possível pensarmos que, caso se tratasse de um funcionário homem na mesma situação de Peggy, Don não agiria da mesma maneira (exaltado, jogando notas em direção à profissional).

---

<sup>75</sup> VERGUEIRO, Waldomiro. A linguagem dos quadrinhos: uma alfabetização necessária. In: RAMA, Angela. *Como usar as histórias em quadrinhos em sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2012, p. 31-64.

Assim, podemos dizer que, no caso de uma mulher nos anos de 1960 (como também nos dias de hoje), mesmo a legitimidade para ocupar determinado cargo não lhe garantia o reconhecimento (masculino) pelo (bom) trabalho executado. Em outras palavras, a mulher continuava (e continua) enfrentando certas situações discriminatórias no espaço sociocorporativo, historicamente marcado pela desvalorização da figura feminina.

- **Vestimenta/moda/aparência**

Nessa cena, Peggy usa uma camisa de tecido na cor azul-claro, com as mangas dobradas um pouco acima da altura dos cotovelos. Em sobreposição à camisa, há uma peça em xadrez tartã, conforme se pode melhor evidenciar na imagem a seguir:



Imagem 7: Vestuário de Peggy na cena 29.

Fonte:

<https://www.netflix.com/watch/70143379?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C449e5dddc085305168a42cdcaaf8f443e3630849%3A96a2fa44390b5769fba2c45e502a8670f6f73e32%2C%2C>

Acesso em 26 de mar. 2018.

A roupa de Peggy remete a uma moda mais confortável e informal, adotada a partir de meados dos anos de 1960, seguindo já para os anos de 1970. A camisa é um item emprestado do guarda-roupa masculino e sua cor, azul-claro, pode evocar, como um dos efeitos de sentido, quando utilizada no meio corporativo, as ideias de sabedoria e de produtividade (REIS, 2012). Tal tonalidade pode ser relacionada também a estabilidade, confiança e responsabilidade<sup>76</sup>.

É curioso observarmos o modelo da peça em xadrez tartã usada por Peggy em sobreposição à camisa. A nosso ver, pode-se pensar em uma associação entre tal elemento do vestuário e o macacão. Isso porque, assim

---

<sup>76</sup> Disponível em: <https://mundoeducacao.bol.uol.com.br/artes/significado-das-cores.htm>. Acesso em 06 de out. de 2019.

como este item, o traje utilizado por Peggy constitui-se de uma peça única, é usado em cima da camisa e apresenta bolsos grandes nas laterais.

O macacão tem origem no vestuário dos mecânicos, sendo caracterizado, então, por ser uma peça inteira, com bolsos nos lados – onde originalmente eram guardadas as ferramentas de trabalho. Era usado como roupa de proteção masculina, tendo sido confeccionado pela primeira vez por volta do século XVIII (ALMEIDA; HELD, 2019). De acordo com França e Santos (2017), as mulheres só foram usar o macacão durante a Primeira Guerra Mundial, quando passaram a ir trabalhar nas fábricas nos lugares dos homens. A seguir, uma imagem dos primeiros registros de uso feminino dessa peça do vestuário:

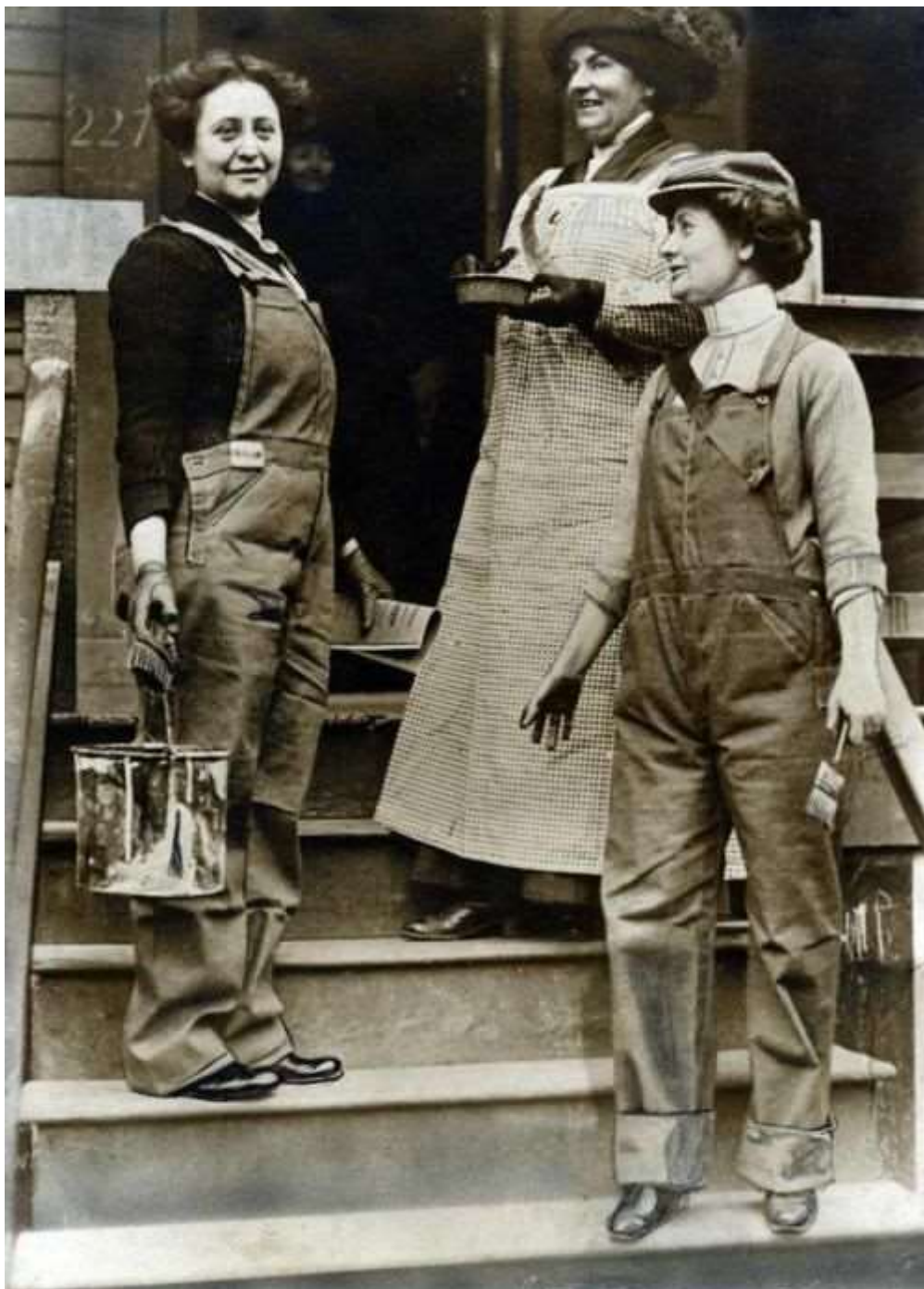


Imagem 8: Mulheres vestindo macacão em 1916.

Fonte: <https://vintagedancer.com/vintage/vintage-overalls-pictures-and-history/>. Acesso em 07 de nov. de 2019.

Considerado uma roupa casual e prática, o macacão tornou-se um ícone da moda somente nos anos de 1960 (FRANÇA E SANTOS, 2017). Nos anos de 1970, sobretudo, sofreu algumas adaptações, como, por exemplo, o encurtamento e a colocação de uma saia no lugar da calça (caso da peça usada por Peggy).

Podemos entender que o uso dessa peça na constituição da imagem de Peggy agregue, como efeito de sentido, a ideia de uma mulher trabalhadora, produtiva, podendo sugerir também (em conjunto com a camisa) um vestuário que mostra uma tentativa de equiparação entre homens e mulheres naquele ambiente corporativo – até mesmo pela cor da camisa da personagem, comumente associada ao gênero masculino nos imaginários sociais ocidentais.

- ***Ethé***
- ***Ethé de Peggy atribuídos pelos colegas para persuadir Don***

Podemos depreender uma imagem de valorização de Peggy atribuída pelos colegas, que a levam junto deles para darem a notícia da manutenção do cliente a Don. Cabe ressaltar que Ken é executivo de contas e Harry, diretor de mídia, ou seja, na hierarquia da organização, eles estão em posição de superioridade em relação a Peggy. Contudo, eles não deixam de chamá-la quando vão à sala do chefe nem deixam de atribuir a ela o mérito pelo trabalho. Harry, por exemplo, diz: “A Peggy foi incrível. Ela veio com uma ideia da Lady Godiva.” Nesse sentido, depreendemos também a imagem de competência atribuída à redatora.

- ***Ethé de Peggy atribuídos por Don***

Por meio dos enunciados e da atitude de Don, ele atribui a Peggy os *ethé* de depreciação, desvalorização e desprestígio. Desse modo, o executivo demonstra uma tentativa de descredibilizar a funcionária.

- ***Ethé de Peggy projetados para persuadir Don***

Em um primeiro momento, Peggy constrói de si a imagem de modéstia para persuadir Don. Ela enuncia: “Mas no fim era a mesma de antes, mas em Paris. O cara usa uma boina.” Dito de outra forma, embora os colegas tenham demonstrado reconhecimento pelo seu trabalho, a redatora busca se mostrar isenta de vaidade.



Em um segundo momento, ela atribui a si mesma o *ethos* de merecimento: “Ginsberg? Eu tive a ideia”. Nesse instante, Peggy aciona, então, a imagem de digna de ser recompensada pela conquista para a agência, já que a sugestão acatada pelo cliente fora de sua autoria.

Em um terceiro momento, ela projeta de si a imagem de profissional sem autoridade: “Então acho que não mando em nada”. Por fim, por meio de seu semblante, após Don ter-lhe jogado as notas de dinheiro, os *ethé* construídos diante dele são de constrangimento e de rebaixamento.

- ***Ethé* de Peggy projetados para persuadir o telespectador**

Tomando o telespectador como Tud da macro situação de comunicação, as imagens de Peggy projetadas para persuadi-lo são de profissional trabalhadora, merecedora, competente, prática, produtiva, responsável, mas, também, vilipendiada, constrangida, envergonhada, inferiorizada e menosprezada.

### **3.5.3 Análise da cena 30**

Na cena que passamos a analisar agora, Joan está na sala de Pete para fazer um acordo a respeito da proposta de sair com Herb Rennet. Joan aceita passar a noite com o cliente, porém, coloca algumas condições, conforme se pode verificar a seguir:



Frame da cena 30: Joan na sala de Pete conversando sobre a proposta de sair com Herb Rennet.

Fonte:

<https://www.netflix.com/watch/70143379?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C449e5dddc085305168a42cdcaaf8f443e3630849%3A96a2fa44390b5769fba2c45e502a8670f6f73e32%2C%2C>

Acesso em 26 de mar. 2018.

Pete [abrindo a porta de sua sala para Joan]: Por favor, entre.

[Joan entra. Pete fecha a porta. Ambos se sentam].

Pete: Não precisava marcar hora, sabia?

Joan: Precisava, sim. Diga a eles que quero sociedade, direito a voto, 5% da empresa.

Pete: Bem...

Joan: Sem negociação.

Pete: Certo.

Joan: Quero a papelada até o fim do dia.

Pete: Não sei se será possível.

Joan: Não garanto os resultados.

Pete: Acho que ele não terá problemas em funcionar, ele é bem fogofo.

Joan [com um semblante de estranhamento]: Estou falando em fechar o negócio.

Pete: Sim, claro. Eu tenho as instruções, mas não sei como isso funciona de forma prática.

Joan: A apresentação é amanhã, não é?

Pete: Então eu ligo para ele e peço para te ligar?

Joan: Provavelmente não.

Pete: Então, como eu...

Joan [levanta-se]: Pense em algum coisa. Tenho que fazer tudo?

[Pete levanta-se e estende a mão para Joan. Joan não corresponde. Joan dirige-se à porta].

Joan [virando-se para falar com Pete]: Qual deles é ele?

Pete: Ele não é tão mal.

Joan: Ele está fazendo isso. [Joan sai da sala]

- **Dados comportamentais (atitudes)**

Como se pode observar, a tomada do *frame* dessa cena se dá a partir da altura dos joelhos dos personagens, o que remete, como efeito de sentido, a uma conversação normal entre as pessoas (MENDES, 2013). Observa-se, também,

que é conferido certo destaque à figura de Joan, que parece estar em primeiro plano do ponto de vista do olhar do telespectador e, portanto, mais próxima deste. É possível depreender, então, certa inferiorização de Pete, dado o fato de que ele está em segundo plano em relação à imagem da personagem e, ainda, figura com uma das mãos estendida em direção a Joan. Esta, por sua vez, mostra não retribuir o gesto do colega – ela permanece com os braços esticados junto ao corpo –, o que, em nossos imaginários sociais, sugere uma atitude de menosprezo. Além disso, Pete esboça um sorriso, mas Joan, ao contrário, está com o semblante fechado. Dessa maneira, pode-se entender que Pete externa alguma satisfação, contrariamente a Joan, que demonstra um descontentamento na situação que se apresenta.

Com relação aos elementos verbais da cena, é curioso notarmos que Joan se vale predominantemente do presente do indicativo (“quero”, “garanto”, “tenho”) e do imperativo afirmativo (“diga”, “pense”), o que, a nosso ver, sinaliza que é ela quem está no comando naquela situação. É interessante verificar que o “quero”, por exemplo, é empregado mais de uma vez, o que denota uma imposição, corroborada, aliás, pela seguinte fala da personagem: “Sem negociação”.

Diante, então, das exigências colocadas por Joan, Pete inicialmente dá a entender que não saberia se seria possível atendê-las – ele esboça querer argumentar junto à colega ao empregar “Bem”, “Não sei se será possível” – entretanto, logo ele cede à condição determinada por Joan, entendemos, para não perder a oportunidade do acordo com ela. Podemos depreender também que a atitude do executivo com a gerente de escritório nessa cena é de certa cortesia (no intuito de agradá-la), externada, inclusive, quando ele a recebe em sua sala com: “Não precisava marcar hora, sabia?”

Joan, por outro lado, ao que nos parece, embora tenha sido convencida de que era preciso sair com o cliente, demonstra uma atitude que nos remete a uma discordância com relação ao acontecimento. Sobre esse aspecto, podemos notar um desagrado dela diante de Pete com sua conduta – ela não corresponde ao aperto de mão sugerido por ele – e também com seu comentário ao deixar a sala. Nesse instante, quando ela pergunta com qual dos rapazes da *Jaguar* ela deveria sair, Pete responde “Ele não é tão mal” e ela, logo, enuncia “Ele está fazendo isso”, indicando que aquela não era uma conduta que ela aprovava.

A situação em cena, desconcertante, nos sugere, assim, que o ambiente corporativo era (é) um ambiente em que por vezes se requeria (se requer) agir de uma forma que feria (fere) determinadas normas de conduta estimadas em dada sociedade. Dito de outra forma, trocar uma saída com um cliente por vantagens em negociações entre empresas se trataria de uma prática vista como indecorosa, imoral em relação a modos de comportamento (sociocorporativos) esperados. No caso que temos, então, a prática ali adotada feriria uma conduta moral, inclusive, pelo fato de que Joan é de certo modo incitada a fazer um acordo abusivo, em seu ponto de vista, sob a pena de ser responsabilizada pela não conquista da conta para a SCDP.

Cabe ressaltar que a ideia de pedir um “valor” em troca da saída com Herb viera de Lane Pryce, um dos sócios da empresa que procurara Joan após esta ter recebido a proposta por parte de Pete. Lane persuadira Joan a aceitar tal proposta com o argumento de que se ela pedisse 5% das ações da SCDP teria uma quantia razoável para sustentar a si própria e ao filho por toda a vida (Lane ancorara seu argumento no imaginário de que a necessidade financeira de uma família justificaria uma conduta reprovável). Joan, então, toma aquela como uma oportunidade a ser aproveitada para, mesmo por caminhos controversos, buscar uma ascensão financeira e profissional, e tornar-se, assim, uma das acionistas da empresa.

- **Vestimenta/moda/aparência**

Conforme se evidencia, Joan usa nessa cena um vestido marrom na altura dos joelhos, com mangas até os cotovelos. A peça possui um detalhe estampado nas mangas e na gola, a qual apresenta um adereço que desce pelas costas da personagem.

Segundo Ulrich (2019, p. 62), a cor marrom “indica sobriedade, seus tons quentes e abronzeados transmitem a ideia de sensualidade e uma mensagem de acessibilidade”. Para a autora, o marrom também evoca confiabilidade e pode sinalizar, ademais, um *status*.

Essa tonalidade, ainda, pode ser associada à segurança, esta relacionada sobretudo à aquisição de posses. “No significado das cores, marrom é a cor da segurança material e o acúmulo de bens materiais.”<sup>77</sup>

Guimarães (2000) considera que, de acordo com a situação e a intenção de comunicação, a cor vai assumir significâncias que concorrem para a construção de efeitos de sentido pretendidos na imagem apresentada. Assim sendo, neste *frame* de cena, o marrom corrobora para que se construa de Joan a imagem de uma mulher discreta, atraente, aberta para a proposta que lhe é apresentada, confiável e ambiciosa. Além disso, pode-se correlacionar a coloração à projeção da imagem de uma pessoa materialista, isto é, daquela que busca tomar suas decisões vislumbrando bens materiais.

É interessante pontuar que o marrom, além desses significados, pode sugerir também sujeira (FABRIN *ET AL.*, 2017), o que a nosso ver, coadunaria com um dos efeitos de sentido dessa cena: a situação encenada apresenta-se, nos imaginários sociais, como um tipo de negociação incorreta, desonesta, imoral, logo, suja.

- ***Ethé***
- ***Ethé* de Joan projetados para persuadir Pete**

Considerando Pete como Tud de Joan na *mise en scène* discursiva, podemos depreender que os *ethé* por ela projetados para persuadi-lo são de mulher impositiva, decidida, segura e prática. A recusa em estender a mão em retribuição ao gesto de Pete que sinalizaria “firmar acordo” sugere também a imagem de descontentamento. Dito de outro modo, não haveria o que “celebrar” com ele.

- ***Ethé* de Joan atribuídos por Pete**

É possível considerarmos que Pete construa de Joan a imagem de mulher articulada, que saberia o que fazer na situação (em que nem ele sabia como agir,

---

<sup>77</sup> Disponível em: <http://www.portaldomarketing.net.br/o-significado-das-cores-o-marrom-em-propaganda-publicidade-e-marketing/> Acesso em 09 de nov. de 2019.

pois diz: “Eu tenho as instruções, mas não sei como isso funciona de forma prática”). Ou seja, Pete atribui a Joan o *ethos* de competência para desenvolver qualquer tipo de “tarefa”. O tratamento do executivo em relação à gerente do escritório indica uma cortesia, podemos entender, pelo fato de que era preciso cautela para não desagradar Joan, pois ela poderia desistir da proposta. Logo, há a projeção de uma imagem de certa valorização da personagem.

- ***Ethé* de Joan projetados para persuadir o telespectador**

Conforme anteriormente constatamos, os *ethé* projetados por Joan (considerando o Tud telespectador) são de uma mulher discreta, atraente, aberta para a proposta que lhe é apresentada, confiável, ambiciosa e materialista. Também é possível apontar as imagens de uma pessoa impositiva, decidida, segura e prática.

Podemos depreender, ainda, a imagem de uma mulher destemida e independente, que não se importa com a opinião alheia (nem de Pete, nem de qualquer pessoa da empresa) sobre sua decisão – que poderia ser vista, segundo os padrões sociais vigentes, como despudorada.

#### **3.5.4 Análise da cena 31**

Na cena a seguir, a última por nós elencada para análise, trazemos o momento em que Peggy comunica a Don seu aviso prévio: ela aceita uma proposta para trabalhar como redatora-chefe na agência rival, a *Cutler Gleason and Chaough* (CGC). Na sequência, o *frame* da cena e o diálogo estabelecido entre os personagens:



Frame da cena 31: Peggy na sala de Don comunicando seu aviso prévio.

Fonte:

<https://www.netflix.com/watch/70143379?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C449e5dddc085305168a42cdcaaf8f443e3630849%3A96a2fa44390b5769fba2c45e502a8670f6f73e32%2C%2C>

Acesso em 26 de mar. 2018.

[Funcionários da SCDP estão em uma sala comemorando a conquista da conta da Jaguar. Don está na entrada da sala. Peggy se aproxima]: Parabéns.

Don: Queria falar comigo?

Peggy: Não está ocupado?

Don: Não estou no clima.

Peggy: Você não sabe mesmo quando as coisas são boas, não é? [Don sinaliza com a cabeça para que Peggy dirija-se à sala dele. Eles entram na sala. Don fecha a porta].

Peggy: Juro, não precisamos conversar agora.

Don [servindo-se de uma bebida]: Beba comigo.

Peggy: Preciso falar sobre algo meio sério.

[Don entrega a Peggy um copo com bebida].

Don: Não posso colocar uma mulher na Jaguar. Esse pessoal de montadoras... Não posso. [Don senta-se em uma poltrona].

Don: Mas você sabe...

Peggy: Não é isso.

Don: É sobre a Joan virar sócia?

Peggy: O quê?

Don: As circunstâncias... Ela está conosco há 13 anos.

[Peggy toma um pouco da bebida, coloca sobre a mesa e aproxima-se de Don]: Queria que soubesse que no dia em que vii algo em mim toda minha vida mudou. E desde então, tem sido um privilégio, não só estar ao seu lado, mas ser tratada como sua protegida e ter você como mentor e meu campeão.

[Don acomoda-se na poltrona, cruza as pernas]: Mas?

Peggy: Mas... Acho que cheguei a um ponto onde é hora de eu ter uma experiência nova.

Don: Sério?

Peggy: Estou dando meu aviso prévio. Aceitei uma oferta.

Don: Terminou?

Peggy: Ficarei as duas semanas de praxe. Dia 3 será meu último dia e não pense...

Don: Espere. Tem sido uma loucura e sei que não tenho te dado valor. E, sinceramente, estou impressionado. Finalmente escolheu a hora certa para pedir um aumento.

Peggy: Está na hora de eu ir.

Don: Pare com isso.

Peggy: É sério.

Don [com semblante desconcertado]: É sério?  
 Peggy: Não foi fácil.  
 Don: Tenho certeza de que não. Bom para você, para onde vai?  
 Peggy: Cutler Gleason and Chaough.  
 Don [demonstrando conter alguma emoção]: Perfeito. Está bem. Vamos fingir que não sou responsável por tudo de bom que aconteceu a você e me diga um valor ou invente um que eu aumento.  
 Peggy: Não tem valor.  
 Don: Não tem? Por quanto tempo quer ficar de brincadeira?  
 Peggy: Desculpe, mas... Sabe que é isso que você faria.  
 Don: Não precisa esperar até o dia 3. Tenho uma sala cheia de freelancers. Eu me viro.  
 Peggy [em sinal afirmativo com a cabeça]: Eu entendo.  
 [Peggy estende a mão para Don, que a pega e lhe dá um beijo demorado. Peggy fica emocionada, deixa uma lágrima cair e retira sua mão das mãos de Don].  
 Peggy: Não desapareça.  
 [Peggy deixa a sala]

- **Dados comportamentais (atitudes)**

Conforme se observa, a captura dessa imagem é feita em ângulo *plongée*, ou seja, a tomada da cena se dá de cima para baixo. Peggy, filmada de costas, está de pé e figura no primeiro plano da imagem. Don, por sua vez, filmado de frente, está sentado e posicionado em segundo plano. O executivo, de olhos fechados e de cabeça baixa, segura uma das mãos da redatora, dando-lhe um beijo. Toda essa conformação imagética resulta, como efeito de sentido, em um desengrandecimento da imagem de Don e, simultaneamente, em um enaltecimento de Peggy.

Inicialmente, o executivo parece não conferir muita credibilidade (“Sério?”; “É sério?”) ao que Peggy diz ter decidido pois, entendemos, provavelmente ele não considerava (ou não queria considerar) que a redatora pudesse deixar aquele trabalho. Depois de Peggy comunicar-lhe o aviso prévio, Don enuncia: “Espere. Tem sido uma loucura e sei que não tenho te dado valor. E, sinceramente, estou impressionado. Finalmente escolheu a hora certa para pedir um aumento” (Grifo nosso), o que sugere que ele a desacreditava e, até mesmo, a subestimava. Ancorado no imaginário social de que um maior ganho salarial pode ser um motivador para decisões relacionadas à carreira, Don novamente se vale de léxicos que remetem a compensação financeira (“valor”, “aumento”), no intuito de persuadir Peggy: “Perfeito. Está bem. Vamos fingir que não sou responsável por tudo de bom que aconteceu a você e me diga um valor ou invente um que eu aumento.” (Grifo nosso).



O executivo, porém, após não conseguir convencer Peggy a permanecer na agência, passa a adotar uma atitude de desdém: “Não precisa esperar até o dia 3. Tenho uma sala cheia de freelancers. Eu me viro”. Por meio desses enunciados, Don, então, externa descontentamento, dando a entender que Peggy seria apenas mais uma dentre seus subordinados, que ela não era tão relevante para a empresa e, logo, que ele não precisaria dela como funcionária.

Peggy, por seu turno, adota uma comportamento de pessoa decidida, segura, assertiva, o que se confirma em vários enunciados da personagem: “Mas... Acho que cheguei a um ponto onde é hora de eu ter uma experiência nova”; “Estou dando meu aviso prévio. Aceitei uma oferta”; “Está na hora de eu ir”. É importante pontuar que a redatora demonstra também uma atitude de pessoa agradecida, pois inicia a abordagem do assunto de sua demissão com: “Queria que soubesse que no dia em que viu algo em mim toda minha vida mudou. E desde então, tem sido um privilégio, não só estar ao seu lado, mas ser tratada como sua protegida e ter você como mentor e meu campeão”. Peggy a um só tempo mostra reconhecer o que Don fizera por ela como também manifesta admiração pelo executivo. A lágrima que escorre dos olhos da personagem nos leva a entender que, além da admiração, havia também estima, apreço da parte de Peggy para com seu (então) chefe.

É possível deduzirmos que, ao adotar a atitude mostrada neste *frame*, Don esteja expressando gratidão por Peggy, possivelmente, pelo tempo de trabalho juntos e/ou esteja de certo modo insistindo para que a redatora não deixe a SCDP: o posicionamento das mãos de Don na imagem nos leva a associar seu comportamento a quase uma súplica. Evidencia-se, assim, que, apesar de suas condutas por vezes de depreciação em relação a Peggy (conforme verificou-se em várias cenas anteriores), Don mostra reconhecer o trabalho da funcionária e também guardar afeição por Peggy, que, contudo, não se envaidece e não muda de ideia. A personagem mantém sua decisão, demonstrando uma postura respeitosa, ponderada e confiante.

- **Vestimenta/moda/aparência**

Na cena 31, Peggy está usando um vestido na tonalidade roxa (púrpura). O modelo, bastante fechado, apresenta uma gola que cobre quase todo o pescoço da personagem e mangas do tipo  $\frac{3}{4}$ , conforme se pode melhor observar a seguir:



Imagem 9: Vestuário de Peggy na cena 31.

Fonte:

<https://www.netflix.com/watch/70143379?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C449e5dddc085305168a42cdcaaf8f443e3630849%3A96a2fa44390b5769fba2c45e502a8670f6f73e32%2C%2C>

Acesso em 26 de mar. 2018.

É possível associarmos esse modelo de roupa, que deixa apenas algumas partes do corpo da personagem à mostra, à projeção de uma imagem de discrição e de comedimento de Peggy, reforçando a construção etótica já observada em cenas anteriores.

Nota-se também que Peggy usa um relógio de tamanho médio e em modelo despojado. Além disso, em seus olhos há uma sombra em um leve tom de azul e sua boca é colorida com um batom de cor clara. Essa maquiagem, pouco chamativa, e o relógio, discreto, reiteram a imagem de sobriedade

atrelada à personagem. Tal imagem coaduna, então, com a adoção de um comportamento prudente, sensato, sério e objetivo adotado na cena.

A cor do vestido, o roxo, é de uma tonalidade fria, vinda da junção entre o azul e o vermelho. De acordo com Heller (2013), dada essa associação, o roxo remete a atributos relacionados, nos imaginários sociais, respectivamente, ao masculino e ao feminino. Podemos entender, assim, que a imagem de Peggy nessa cena evoca a assertividade comumente atrelada ao universo masculino e a sensibilidade usualmente ligada ao universo feminino.

A autora destaca que tal coloração se associa também à ideia de criatividade, o que, no caso de Peggy, reitera uma qualidade requerida em seu trabalho como redatora, desenvolvido junto ao diretor (justamente) de criação da agência. Além disso, outro significado ao qual o roxo está relacionado é o de inconformismo – logo, entendemos, seu uso na cena em que Peggy noticia sua mudança de emprego, o que demonstra que ela era uma profissional não acomodada em um trabalho.

Outro significado bastante curioso sobre o roxo é explicado por Heller (2013, p. 379):

Em 1908, uma inglesa popularizou 3 cores como símbolo do feminismo: violeta, branco e verde. Sua explicação: “o roxo, cor dos soberanos, simboliza o sangue real que corre pelas veias de cada mulher que luta pelo direito de voto, simboliza sua consciência da liberdade e dignidade[...]”.

Dessa maneira, o roxo, como cor associada ao feminismo, concorre para reforçar a imagem de Peggy de uma mulher vanguardista, de atitudes progressistas: a redatora decidira lançar-se a um novo emprego não (só) pelo salário, mas (também) pela oportunidade de crescimento profissional. Sobre essa imagem de vanguardista, inclusive, cumpre-nos lembrar que Peggy ocupava um espaço predominantemente masculino: ela fora a primeira redatora mulher da então agência *Sterling Cooper*.

Assim sendo, os efeitos de sentido evocados pelo roxo concorrem para a construção de uma figura feminina à frente de seu tempo, inclusive, pelo fato de que a cor já aponta para a década seguinte, a dos anos de 1970, quando passou a ser considerada a tonalidade da moda, tendo em vista sua associação à

“expansão da consciência” (a cor dos alucinógenos) e à arte psicodélica (HELLER, 2013, p. 372).

- ***Ethé***
- ***Ethé prévios***

Antes de Peggy comunicar o aviso prévio, Don externa alguns enunciados que mostram suas inferências a respeito do que ele pensava que a redatora iria lhe dizer. Tais inferências nos apontam, então, para determinadas imagens prévias que o executivo tinha de sua funcionária.

Em um primeiro momento, Don diz: “Não posso colocar uma mulher na Jaguar. Esse pessoal de montadoras... Não posso”. Podemos compreender, assim, que ele tinha de Peggy a imagem de uma profissional interessada e de certo modo ambiciosa, pois, no entendimento do executivo, a redatora estaria ali para pedir para trabalhar na equipe que conduziria a conta que a agência acabara de conquistar.

Em um segundo momento, ele enuncia “É sobre a Joan virar sócia?”; “As circunstâncias... Ela está conosco há 13 anos”. Depreendermos aqui que Don mostre ter de Peggy a imagem de uma profissional que estava com certo ciúme ou inveja da colega, uma vez que, a seu ver, a redatora iria questionar e/ou pleitear a posição conquistada por Joan na empresa.

Ainda, é possível depreendermos que Don tivesse de Peggy a imagem prévia de uma subordinada que não deixaria a agência, já que ela mostra não considerar que efetivamente ela fosse pedir a demissão.

- ***Ethé de Peggy projetados para persuadir Don***

Para persuadir Don, Peggy projeta os *ethé* de seriedade, de pessoa decidida, segura, assertiva, ponderada, objetiva, respeitosa e não envaidecida. Peggy também se constrói como reconhecida, grata e amistosa com relação ao executivo. Podemos dizer, ademais, que a personagem delineie de si as imagens de sensata e razoável em sua decisão, mesmo porque diz a Don que ele agiria como ela se uma proposta fosse feita a ele: “Desculpe, mas... Sabe que é isso

que você faria” (donde depreendemos, então, que aquela era uma decisão pertinente).

- ***Ethé* de Peggy atribuídos por Don**

Don atribui inicialmente a Peggy os *ethé* de menosprezo, de subestima e de desvalorização. Porém, ao final da cena, ao pegar sua mão e dar-lhe um beijo, ele mostra construir as imagens de valorização, de enaltecimento, de reconhecimento e de estima pela personagem.

- ***Ethé* de Peggy projetados para persuadir o telespectador**

Para o telespectador, os *ethé* projetados de Peggy são de uma profissional com carreira promissora, independente, insubordinada, discreta, comedida, sóbria, ponderada, séria, objetiva, decidida, assertiva, sensível, criativa, vanguardista, inconformista, grata e respeitosa.

- **Considerações sobre a análise do Episódio 11 da quinta temporada: cenas 28 a 31**

Finalizada a análise do Episódio 11 da quinta temporada de *Mad Men*, que compreendeu as cenas 28 a 31, levantamos os imaginários relacionados à profissão secretarial e à figura feminina no espaço socioprofissional, assim como os *ethé* das personagens Joan e Peggy, conforme especificados a seguir:

Episódio 11 da quinta temporada – cenas 28 a 31			
Imaginários da profissão secretarial e da mulher no espaço socioprofissional <sup>78</sup>	<i>Ethé</i> prévios de secretária e da profissional mulher <sup>79</sup>	<i>Ethé</i> de Peggy	<i>Ethé</i> de Joan
A aparência física masculina seria um atributo que despertaria interesse	Secretária como profissional que se disponibilizaria a ter relações conjugais	Profissional vilipendiada; profissional sem autoridade;	Vaidade; descontentamento; sensualidade; <u>valorização</u> ;

<sup>78</sup> Assim como nas tabelas 6 e 7, nesta também trazemos os imaginários relacionados à mulher no espaço socioprofissional, tendo em vista a recorrência de tais imaginários nas cenas 28 a 31.

<sup>79</sup> Fez-se necessário incluímos “profissional mulher” para contemplarmos Peggy, que já não é mais secretária em *Mad Men*, mas sim redatora.

<p>em uma mulher para uma relação conjugal; sair com um homem por uma noite seria algo irrelevante, irrisório na vida de uma mulher; certas atitudes, mesmo que reprováveis do ponto de vista moral, seriam necessárias para uma projeção profissional; dentre as competências requeridas de uma secretária/mulher no trabalho estaria a de satisfazer aos anseios masculinos que não necessariamente profissionais; a mulher casada seria mais respeitada que a mulher solteira no espaço socioprofissional; homens e mulheres receberiam um tratamento desigual no ambiente de trabalho, pautado na diferença de gêneros sociais; a disparidade de poderes advinda de uma hierarquia de subordinação na empresa poderia ser invocada como justificativa para atitudes aviltantes no trabalho; o gênero social masculino seria superior ao gênero social feminino; para a consecução e de determinados objetivos corporativos, poderiam ser requeridas dos profissionais atitudes que feririam determinadas normas de conduta</p>	<p>em troca de benefícios para os negócios – e para si; profissional interessada; profissional ambiciosa; profissional com ciúme ou inveja de colegas; subordinada que não deixaria o trabalho.</p>	<p>inferiorização; menosprezo; depreciação; desvalorização; subestima; desprestígio; constrangimento; rebaixamento; <u>valorização</u>; <u>competência</u>; <u>discrição</u>; <u>respeito</u>; ponderação; sobriedade; seriedade; objetividade; comedimento; insubordinação; modéstia; sensatez; sensibilidade; criatividade; <u>independência</u>; vanguardismo; enaltecimento; merecimento; inconformismo; responsabilidade; reconhecimento; <u>peessoa decidida</u>; <u>segurança</u>; pessoa trabalhadora; pessoa assertiva; pessoa grata; pessoa amistosa; pessoa estimada; <u>senso prático</u>; profissional produtiva; profissional com carreira promissora.</p>	<p><u>competência</u>; confiança; ambição; <u>discrição</u>; <u>independência</u>; <u>respeito</u>; mulher interessada na aparência física masculina; mulher-mercadoria; mulher aberta para a proposta que lhe é apresentada; mulher materialista; mulher destemida; mulher honrada; pessoa impositiva; pessoa articulada; <u>peessoa decidida</u>; <u>segurança</u>; <u>senso prático</u>; profissional comprometida.</p>
--	---	--	--

<p>estimadas em dada sociedade; trocar uma saída com um cliente por vantagens em negociações entre empresas se trataria de uma prática indecorosa, desonesta e suja; o maior ganho salarial poderia ser um motivador para decisões relacionadas à carreira.</p>			
---	--	--	--

Tabela 8: Imaginários e *ethé* das profissionais Peggy e Joan no Episódio 11 da quinta temporada de *Mad Men*.

Fonte: Dados da pesquisa.

Tendo em vista os dados listados, constatamos novamente uma aproximação no que se refere a alguns *ethé* projetados acerca de Peggy e de Joan. Conforme sublinhamos na tabela 8, as imagens coincidentes na construção etótica de ambas personagens são as de: valorização, competência, discrição, respeito, independência, segurança, senso prático e pessoa decidida. É curioso observar que tais imagens diferem das apontadas como convergentes na tabela anterior, a tabela 7. Nesta, evidenciamos que se repetiam em relação a Peggy e Joan os *ethé* de: modernidade, subversão, formalidade, autonomia e elegância.

Podemos entender, nesse sentido, que os *ethé* concomitantes projetados nesse episódio vêm corroborar o estabelecimento de imagens que apontam uma resignificação em torno da figura secretarial e em torno da figura feminina no ambiente socioprofissional. É possível pensarmos, assim, em uma tentativa de consolidação de imagens que representam uma contestação a imagens cristalizadas. Sobre esse aspecto, a tabela 8 nos mostra, inclusive (assim como as tabela 6 e 7), uma baixa alusão a *ethé* prévios de secretária e da profissional mulher no mercado corporativo. Isso indica, logo, uma menor referência, nesse episódio de *Mad Men*, às imagens previamente associadas à secretária/à mulher trabalhadora.

Assim sendo, podemos dizer que, no caso das personagens por nós estudadas, a projeção de suas imagens na série concorre para a conformação de outros (novos) imaginários relacionados às profissionais

secretárias/mulheres. A observância dos *ethé* de Peggy e de Joan nos remete, assim, a uma reelaboração no que se refere às representações socioprofissionais em torno da atuação feminina e secretarial (branca e de classe média, há que se ressaltar) no mercado de trabalho.

Entretanto, cumpre-nos apontar que, a despeito das imagens transgressoras projetadas, evidencia-se ainda um viés de desabono em relação às personagens estudadas. Joan e Peggy mostram ressignificar suas carreiras, entretanto, no caso de Joan, a personagem é representada como uma profissional que adota uma conduta socialmente considerada não honrosa para sua projeção no trabalho. É como se suas competências profissionais não fossem levadas em conta para uma ascensão na carreira: tal ascensão se daria, então, somente mediante uma troca de “favores indecorosos”. Em nosso ponto de vista, por se tratar da profissional que exerce a função de secretária, há, pois, uma alusão a uma imagem depreciativa relacionada a essa profissão. Peggy, por sua vez, é representada como a mulher que crescera profissionalmente por meio de atitudes, nos imaginários sociais, tidas como decentes, honestas. Porém, cabe destacar, em determinadas cenas ainda se averiguam *ethé* de inferiorização e menosprezo a ela atrelados.

O que queremos dizer com isso é que mais uma vez evidenciamos o caráter de complexidade dos *ethé* das personagens de *Mad Men*, tendo em vista o imbricamento dos próprios imaginários que fundamentam o discurso da série: imaginários mais contemporâneos e imaginários mais conservadores, característicos da sociedade patriarcal (sobretudo, dos anos de 1960). Em nosso entendimento, há uma tentativa de se reestabelecerem imagens profissionais da secretária/da mulher, em consonância com as imagens valorizadas nas crenças compartilhadas na atualidade. Poderíamos dizer, então, que, apesar da retomada de imagens depreciativas, as quais, a nosso ver, intentam descredibilizar a imagem da mulher profissional, há uma ressignificação em torno dos valores que se busca enaltecer, ancorados nos imaginários sociais da atualidade.



### 3.6 A finalização da série: algumas considerações

Conforme apresentamos em nossas análises, fizemos um recorte de *Mad Men* de modo a trabalharmos com alguns episódios das Temporadas 1, 3 e 5 da série. Optamos por encerrar nossa investigação com o décimo primeiro episódio da quinta temporada porque, a partir de então, Joan passa a atuar como acionista (parceira júnior) da empresa, desempenhando algumas tarefas também como diretora de operações. Peggy, por sua vez, finaliza sua carreira na SCDP (originalmente, a empresa onde iniciou sua trajetória, com o exercício da função secretarial), migrando para a CGC para se tornar redatora-chefe. Desse modo, considerando nossos objetivos de pesquisa, julgamos pertinente realizar nosso estudo considerando esse recorte.

Contudo, como dissemos anteriormente, *Mad Men* tem 7 temporadas, o que significa que as histórias de Joan e Peggy não terminam da temporada 5. Por isso, apenas para fecharmos a abordagem da série, trazemos o desfecho da narrativa. A título de informação, seguem as trajetórias profissionais das duas personagens:

<b>Projeção profissional de Peggy em <i>Mad Men</i></b>		
<b>Temporadas</b>	<b>Empresa</b>	<b>Função</b>
1 e 2	SC	secretária
2 e 3	SC	redatora
4 e 5	SCDP	redatora
6	CGC	redatora-chefe
6 e 7	SC&P	redatora-chefe

Quadro 2: Projeção profissional de Peggy em *Mad Men*.  
Fonte: Dados da pesquisa.

<b>Projeção profissional de Joan em <i>Mad Men</i></b>		
<b>Temporadas</b>	<b>Empresa</b>	<b>Função</b>
1 e 2	SC	gerente de escritório
3	*	dona de casa e venderora
4	SCDP	gerente de escritório
5	SCDP	parceira júnior
6	SC&P	parceira júnior
7	Holloway-Harris	fundadora e diretora

Quadro 3: Projeção profissional de Joan em *Mad Men*.  
Fonte: Dados da pesquisa.

Desse modo, com relação a Peggy, cumpre-nos esclarecer que a personagem, que havia deixado o emprego junto a Don na SCDP para aceitar uma oportunidade na CGC, volta em episódios posteriores a trabalhar com o executivo, pois essas duas empresas se associam, formando a *Sterling Cooper & Partners* (SC&P). Como redatora-chefe, Peggy inclusive coordena uma das contas da nova agência e, em determinado momento, Don desenvolve uma atividade sob supervisão da personagem. No fim da série, Peggy continua a trabalhar nessa agência, em parte vendida para a *McCann Erickson*.

Joan, por seu turno, após tornar-se acionista da SCDP, segue trabalhando nessa corporação, mas passa a delegar muitas das funções do escritório para outra funcionária, concentrando-se na atividade de parceira júnior da empresa, cargo mantido na fusão que dera origem à SC&P. Ao final de *Mad Men*, Joan decide abrir uma empresa só sua, uma produtora de filmes – a *Holloway-Harris*. Joan, convida Peggy para ser sua parceira, mas Peggy opta por ficar na *McCann Erickson*.

Assim, são finalizados os percursos profissionais traçados pelas/para as personagens, marcados por ascensões e desafios tanto para Peggy como para Joan.

Buscamos trazer, neste capítulo, a análise das cenas da série *Mad Men* selecionadas para a pesquisa proposta. Nosso intento foi, por meio do estudo dos *frames* e dos diálogos estabelecidos pelos personagens, apreender os efeitos de sentido produzidos nos atos languageiros encenados. Partindo, assim, de eixos temáticos pré-definidos, operamos com o trabalho com os elementos não verbais, paraverbais e verbais das interações languageiras, de modo a examinar os imaginários sociodiscursivos concernentes à representação da secretária/da mulher profissional no objeto em questão, assim como delinear a construção etótica em torno das personagens elencadas para investigação.

No próximo capítulo trataremos das conclusões a que chegamos a partir da pesquisa empreendida.

## **CONCLUSÃO**

O objetivo principal de nosso estudo foi analisar os imaginários sociodiscursivos em torno da profissão secretarial na série televisiva *Mad Men*, assim como investigar os *ethé* de secretária, especialmente de Peggy Olson e de Joan Holloway, construídos no produto audiovisual em questão.

Para a realização do trabalho proposto, partimos da tese de que as representações acerca do secretariado seriam perpassadas pelas próprias representações em torno da mulher no espaço social, uma vez que, de acordo com Perrot (2007), tal profissão seria, nos imaginários sociais, caracterizada como feminina.

Tendo isso em vista, delineamos três hipóteses que nortearam nossa investigação. A primeira delas seria a de que a constituição das imagens das personagens elencadas para análise teria como base imaginários tomados sob uma perspectiva de ressignificação, pois, apesar de a série retratar os anos de 1960, foi produzida no ano de 2007, de modo que, então, haveria um atravessamento das representações contemporâneas na produção de efeitos de sentido em *Mad Men*. A segunda hipótese seria a de que a conformação dos *ethé* das personagens se daria a partir das significâncias estabelecidas por suas vestimentas, pelos seus gestos, pelos seus modos de falar e pelos seus modos de se comportar. E, por fim, a terceira hipótese seria a de que se observaria um paradoxo no que se referiria às imagens em torno do secretariado na série objeto de estudo, por deduzirmos que haveria o delineamento tanto de *ethé* que rompessem como de *ethé* que reforçassem imagens tradicionalmente construídas sobre a profissão.

Por meio das análises realizadas, foi possível verificamos que, inicialmente, os *ethé* de Joan reforçam os *ethé* prévios de secretária da década de 1960, haja vista a construção das imagens de beleza, sedução, elegância, feminilidade e objetificação, dentre outras, dessa/para essa personagem. Já os *ethé* acionados por/para Peggy, de certa forma, representam uma ruptura com relação aos da colega, tendo em vista o delineamento das imagens de discrição, seriedade, inteligência, eficiência e produtividade. Pudemos depreender, nesse sentido, uma fratura na representação da profissão secretarial na série *Mad Men*, ou seja, uma não homogeneidade, que perpassaria, inclusive, a própria representação de cada uma das personagens estudadas.

Sobre esse aspecto, para além da investigação dos enunciados, a observância do vestuário mostrou-se determinante na condução de nossas interpretações acerca da construção etótica das personagens, pois os modelos, assim como as cores das roupas, mais que situar a época retratada na série, concorrem para a produção de significâncias, estabelecendo as múltiplas imagens das personagens. Dessa maneira, no caso de Joan, suas indumentárias definem uma recorrente vaidade e sensualidade a ela atribuídas; já com relação a Peggy, o traje marca uma discricção e uma seriedade à personagem associadas. Não obstante, outros aspectos, como, por exemplo, os comportamentos, as atitudes das personagens, reforçam uma não homogeneidade na construção das imagens das profissionais, marcando, assim, em um primeiro momento, uma diferenciação acentuada em torno dos *ethé* projetados por e atribuídos a cada uma.

Entretanto, a investigação nos conduziu à compreensão de que não se poderia classificar uma como “secretária convencional” e outra como “secretária à frente de seu tempo”, pois ambas personagens apresentam características que trazem traços do vanguardismo e do tradicionalismo. Isso porque, no que se refere a Joan, ao mesmo tempo em que são acionados os *ethé* de secretária “estereotipada”, são projetadas as imagens de vanguardista, emancipada e moderna; no que tange a Peggy, por sua vez, os *ethé* de competência profissional são atravessados por um menosprezo, uma desvalorização e um desprestígio.

É importante salientarmos que, conforme observamos no desenrolar da narrativa, Peggy alcança uma projeção profissional, passando a desenvolver a função de redatora. Entendemos, porém, que, dada sua formação em curso de secretariado e o fato de ter iniciado sua trajetória na série como secretária, as imagens relacionadas a essa profissão perpassariam os *ethé* atribuídos a essa personagem. Além do mais, por ser uma figura feminina atuando no mercado de trabalho dos anos de 1960, Peggy enfrentaria, da mesma forma que Joan, determinadas situações em seu exercício profissional, particularmente relacionadas ao gênero social.

Com relação a essa projeção profissional de Peggy, dois efeitos de sentido podem ser depreendidos, a nosso ver. Primeiramente, o fato de a personagem ter sua carreira ressignificada, por meio da conquista de outra

função na empresa (o que também acontece com Joan mais ao final da série, quando esta se torna acionista da agência), pode nos apontar para um imaginário de que “ser secretária” não seria uma “sentença”, de modo que aquela não seria a única posição possível de ser ocupada (pela mulher) no espaço profissional. Outro efeito de sentido que podemos inferir é o de que a ascensão, no caso de profissionais secretárias, significaria deixar de ocupar aquele cargo, visto, nessa ótica, como uma colocação inferior.

Ainda tendo em vista o fato de Peggy ter assumido outro posto profissional, identificamos a pertinência de contemplarmos em nossa investigação não só a atuação secretarial, como também a atuação feminina (branca, de classe média, conforme assinalamos) naquele ambiente socioprofissional. Isso nos possibilitou, portanto, compreender a projeção das imagens da personagem também no seu novo ofício laboral.

Assim sendo, identificamos que os imaginários cristalizados mais recorrentemente retomados no objeto de estudo em questão remetem a uma depreciação da figura secretarial e também da figura feminina, o que decorreria, como inferimos, da própria representação do gênero masculino como hegemônico no espaço socioprofissional. Nessa perspectiva, constatamos uma reiterada imagem de inferiorização da secretária/da mulher profissional em relação ao homem, fosse ele um chefe, fosse algum outro colega de trabalho. Inclusive, é relevante destacar que foi em determinados enunciados proferidos por superiores e companheiros de trabalhos do gênero masculino que se observou uma desqualificação e um desmerecimento das personagens, o que apontou, pois, para um mercado de trabalho por vezes sexista, machista e misógino no que se refere a determinadas situações concernentes à atuação feminina no mercado de trabalho. Evidenciamos, pois, com base nesses imaginários sociais, um resgate das imagens de submissão e de subordinação, não só da secretária, mas também da mulher de modo geral, aos interesses masculinos (não só profissionais).

Contudo, a despeito desses apontamentos, constatamos, com o avançar da série, a projeção de imagens, por parte de Joan e de Peggy, que sinalizam o estabelecimento de imagens progressistas no que diz respeito ao exercício profissional das secretárias/das mulheres da época. Desse modo, ambas de certa forma vão delineando *ethé* que indicam um distanciamento das imagens

cristalizadas em torno da prática profissional secretarial/feminina, o que remete, assim, a uma tentativa de rompimento com os tradicionais papéis de subserviência e subalternidade. Dessa maneira, mesmo com as particularidades que caracterizam cada uma das personagens, foi possível evidenciarmos um tangenciamento em relação aos seguintes *ethé* por elas projetados: modernidade, subversão, formalidade, autonomia, elegância, valorização, competência, discrição, respeito, independência, segurança, senso prático e pessoa decidida, conforme se pode averiguar na figura a seguir:

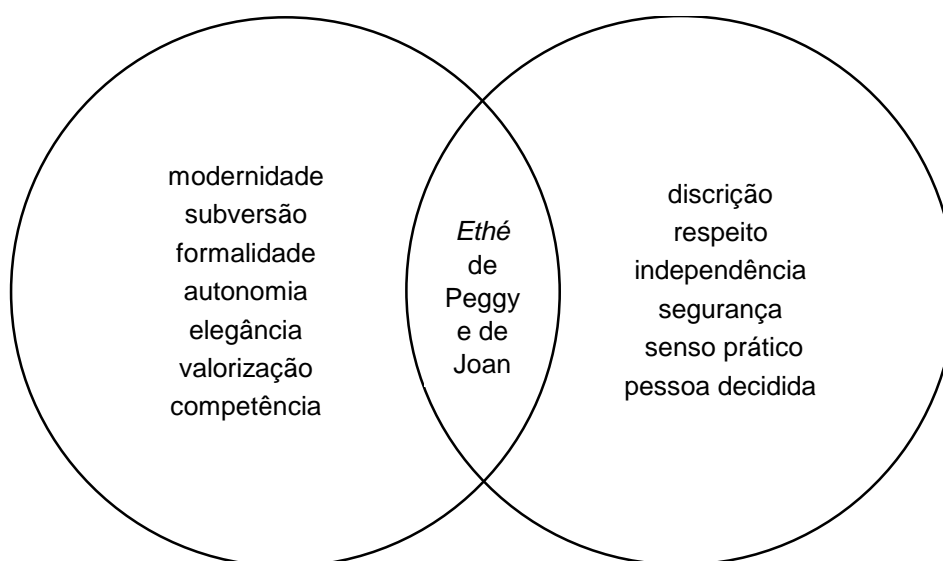


Figura 5: *Ethé* de Peggy e de Joan convergentes em *Mad Men*.  
Fonte: Dados da pesquisa.

Nesse sentido, podemos depreender que a projeção dos *ethé* das personagens converge para uma reelaboração das imagens da secretária e da profissional mulher no espaço corporativo, de modo a reforçar a referência a determinados atributos que remetem a uma (re)valorização no imaginário social.

Como vimos, tal reelaboração estaria atrelada a uma ressignificação dos imaginários sociodiscursivos que perpassam *Mad Men*. Em nosso entendimento, os imaginários dessa série se caracterizariam por um imbricamento, por um entrecruzamento entre: os imaginários relacionados ao contexto que a série retrata, o dos anos de 1960; os imaginários decorrentes das conquistas dos movimentos sociais, como do movimento feminista, da década de 1960 e das décadas posteriores; os imaginários contemporâneos dos produtores da série; os imaginários contemporâneos do Tui da série, que nos abarca como

interlocutores. A conformação dos imaginários sociodiscursivos na série *Mad Men* poderia ser, então, assim esquematizada:

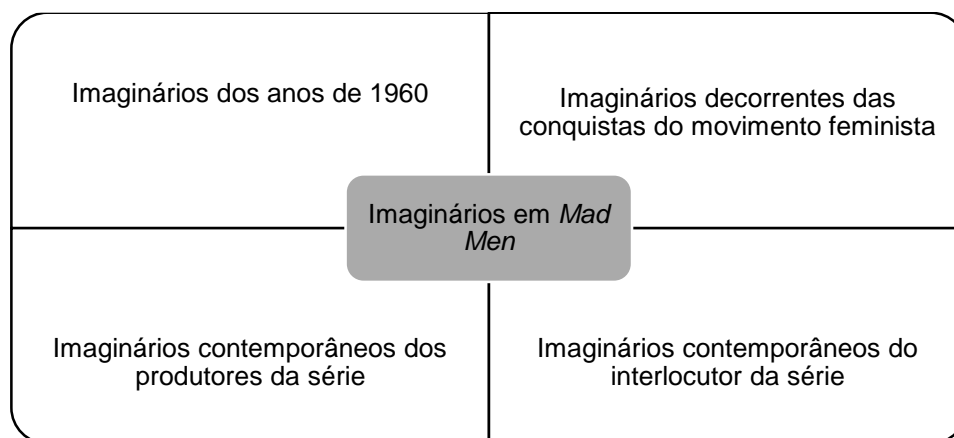


Figura 6: Imaginários sociodiscursivos em *Mad Men*.  
Fonte: Dados da pesquisa.

O entrecruzamento dos imaginários sinalizaria, em nosso ponto de vista, um caráter plural, complexo, das representações, o que constituiria um questionamento às concepções tidas como naturalizadas na sociedade ocidental em torno dos papéis atribuídos à secretária/à mulher no trabalho.

Diante dessas ponderações, podemos dizer que nossas hipóteses de pesquisa foram comprovadas, porém, gostaríamos de pontuar que, finalizadas as análises, julgamos pertinente considerar que não teríamos um paradoxo, como por nós aventado, acerca dos imaginários e dos *ethé* em torno da profissional secretarial/da figura feminina naquele ambiente socioprofissional. Preferimos pensar em uma complexidade das representações, dos imaginários que fundamentam a construção significativa de *Mad Men*, o que se traduziria na própria complexidade das imagens, dos *ethé* das personagens da série. Isso porque o paradoxo apontaria para uma oposição e entendemos que melhor traduziria nossos apontamentos pensar em uma pluralidade de imaginários que marcam uma representação de uma realidade que também se apresenta como plural.

Dessa forma, compreendemos que os imbricamentos na própria representação da mulher – branca, de classe média, heterossexual – atravessariam as representações profissionais acerca das personagens estudadas, de modo que os *ethé*, que se apresentam como multifacetados, são projetados/atribuídos com base nos imaginários também multifacetados de uma



dada coletividade. Dito de outra forma, tais *ethé* concernem à construção de um grupo de mulheres dos anos de 1960 cujos atributos profissionais intentariam representar um avanço para a atuação feminina nas empresas da época. Convém, nesse ponto, inclusive, apontarmos o tipo de imagem que é estabelecida para a mulher que teria acesso ao mercado de trabalho corporativo (notadamente, secretarial): jovem, não muito magra, nem muito gorda, estatura mediana, cabelos alinhados, branca, de classe média, heterossexual. A esse respeito, cumpre-nos destacar que as negras já atuavam como mulheres trabalhadoras muito antes da chegada das brancas ao mercado de trabalho, porém, as oportunidades dadas a umas e outras não eram as mesmas, conforme, inclusive, se pôde evidenciar pela exclusão das negras do grupo das secretárias retratadas em *Mad Men*.

Dadas essas considerações, entendemos que a série levanta reflexões acerca da conformação de um espaço socioprofissional em que se reforçam imagens cristalizadas – muitas delas no intento de descredibilizar a secretária/ a mulher profissional – mas, também, em que se questionam construções naturalizadas, apontando para o estabelecimento de determinados valores que se buscam enaltecer – uma característica do próprio do gênero epidíctico –, ressignificados com base em imaginários sociais da contemporaneidade.

Para finalizar, destacamos que o percurso metodológico traçado para o estudo mostrou-se eficaz e pertinente para o alcance dos objetivos propostos. Considerar a produção de significâncias a partir dos modos de tomada das cenas e dos seus aspectos técnicos, abordados em uma perspectiva discursiva e em conjunto com a análise dos diálogos estabelecidos entre os personagens, nos proporcionou melhor apreender as possibilidades interpretativas acerca do objeto de investigação. Dessa forma, esperamos ter deixado nossa contribuição para as pesquisas que abordem produtos audiovisuais, cujos efeitos de sentido, é importante lembrar, perpassam o artefato não verbal (e paraverbal), para além do verbal. Nessa perspectiva, nosso trabalho pode auxiliar estudos futuros que possam se valer da mesma metodologia por nós adotada e/ou que possam propor investigações comparativas, as quais tenham como objeto não só séries, como também filmes, notadamente os que retratam a atuação de secretárias em outros tempos.

## Referências Bibliográficas

ABREU-AOKI, Raquel. *Getúlio Vargas encadernado: a construção narrativo-argumentativa da imagem do estadista em Getúlio Vargas, meu Pai*. 2016. 249f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos). FALE – UFMG: Belo Horizonte/MG, 2016.

ALMEIDA, Caroline Meira Nunes de; HELD, Maria Silvia Barros de. As novas narrativas do funk: o streaming, a internet e a moda. In: *Mediação*, Belo Horizonte, vol. 21, n.28, p. 77-98, jan./jun.2019. Disponível em: <file:///C:/Users/home/Downloads/6960-20708-1-PB.pdf>. Acesso em 08 de nov. de 2019.

ALMEIDA LIMA, Cecília *et al.* Netflix e a manutenção de gêneros televisivos fora do fluxo. In: *Matrizes*, São Paulo, vol. 9, n.2, p. 237-256, 2015. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=143043226013>. Acesso em 06 de nov. de 2017.

ALVES, Bernardo Marquez. Trilha Sonora: o cinema e seus sons. In: *Novos Olhares*, 1(2), 2012, p. 90-95. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/55404>. Acesso em 04 de ago. de 2019.

AMARANTE MENDES, Eliana. Apostila de Retórica para Iniciantes (Inédita). Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2016.

AMOSSY, Ruth. 2002. How to Do Things with Doxa: Toward an Analysis of Argumentation in Discourse. *Poetics Today* 23 : 3, p. 465-487. Disponível em <https://english.tau.ac.il/profile/amossy>. Acesso em: 23 de mai. de 2017.

AMOSSY, Ruth (org.) *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*, São Paulo, Contexto, 2008.

ANDRADE, Maíra Zimmermann de. A moda invade as ruas: consumo jovem nos anos 1960. In: *dObra[s]*, São Paulo, v. 3, n. 7, 2009, p. 105-113. Disponível em: [file:///C:/Users/home/Downloads/Dialnet-AModalInvadeAsRuas-6277546%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/home/Downloads/Dialnet-AModalInvadeAsRuas-6277546%20(2).pdf). Acesso em: 17 de set. de 2019.

ANDRELO, Roseane. TV a cabo e a segmentação da comunicação. In: *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n 20, abril 2003, p.88-97. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3207/0>. Acesso em 04 de ago. de 2019.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2000. Disponível em: <https://sociologianomedio.files.wordpress.com/2014/03/aristoteles-retorica.pdf>. Acesso em 10 de out. de 2017.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 1993.

BAKHTIN, M. (Volochinov). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1992.

BARNARD, Malcolm. *Moda e Comunicação*. Trad. Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

BARRETO SILVA, Marcel Vieira. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. In: *Galáxia*, n. 27, jun. 2014, p. 241-252. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Disponível em <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=399641253020>. Acesso em 17 de ago. de 2018.

BARTHES, Roland. *Inéditos, vol.3: imagem e moda*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BIROLI, Flávia. *Gênero e Desigualdades: limites da democracia no Brasil*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

BRANDINI, Valéria. Moda, cultura de consumo e modernidade no século XIX. In: *Revista Signos do Consumo*, v.1, nº 1, JAN-JUL 2009,74-101. ISSN: 1984-5057. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/signosdoconsumo/article/view/42766/46420>. Acesso em 05 de set. de 2019.

BULLA, Beatriz. Juíza que lota auditórios e estampa camisetas, Ruth Ginsburg é reverenciada em documentário e filme. *O Estado de S. Paulo*. 2019. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,juiza-que-lota-auditorios-e-estampa-camisetas-ruth-ginsburg-e-reverenciada-em-documentario-e-filme,70002691825>. Acesso em 26 de maio de 2019.

CAMARGO, Hertz Wendel de; LARA, Renata Marcelle (orgs.). *Artes e discursos na contemporaneidade*. Londrina: Syntagma Editores, 2017.

CARLOS, Cássio Starling. *Em tempo real: Lost, 24 horas, Sex and the city e o impacto das novas séries de TV*. São Paulo: Alameda, 2006.

CARRASCO, Ney. Trilhas: o som e a música no cinema. *ComCiência* [online], n.116, 2010, p. 0-0. Disponível em: [http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1519-76542010000200009&lng=es&nrm=iso&tlng=pt](http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542010000200009&lng=es&nrm=iso&tlng=pt). Acesso em 04 de ago. de 2019.

CASTILHO, Kathia. *Moda e Linguagem*. 2.ed. rev. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004.

CAVALCANTE, Fabiane Lucena. *A (Re)Construção da Identidade Profissional de Secretária: Um Estudo de Estórias de Vida*. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras). PUC-Rio: Rio de Janeiro/RJ, 2010. Disponível em: [https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca\\_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=16474@1&msg=28#](https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=16474@1&msg=28#). Acesso em 08 de nov. de 2018.

CHARAUDEAU, Patrick. Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual. In: MACHADO, I.L.; MELLO, R. (Orgs) *Gêneros: Reflexões em análise do discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004. p.14-41.

CHARAUDEAU, Patrick. Les stéréotypes, c'est bien, les imaginaires, c'est mieux. In: BOYER, H. *Stéréotypage, stéréotypes: fonctionnements ordinaires et mises en scène*. Langue(s), discours. Vol. 4. Paris: Harmattan, 2007. p. 49-63.

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso Político*. São Paulo: Contexto, 2008.

CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e Discurso: modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2009.

CHARAUDEAU, Patrick. O discurso propagandista: uma tipologia. In: MACHADO, Ida Lucia & MELLO, Renato. *Análises do Discurso Hoje*, vol. 3, Rio de Janeiro: Nova Fronteira (Lucerna), 2010, p.57-78. Disponível em: <http://www.patrick-charaudeau.com/O-discurso-propagandista-uma.html>. Acesso em 04 de jun. de 2018.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2008.

CIDREIRA, Renata Pitombo. A Moda nos anos 60/70 (comportamento, aparência e estilo). In: *Revista do Centro de Artes, Humanidades e Letras*, vol. 2 (1), 2008, p.35-44. Disponível em: [file:///C:/Users/home/Downloads/1083-Texto%20do%20artigo-2641-1-10-20190119%20\(5\).pdf](file:///C:/Users/home/Downloads/1083-Texto%20do%20artigo-2641-1-10-20190119%20(5).pdf). Acesso em 12 de out. de 2019.

CRUZ, Cleide Lemes da Silva. Xadrez tartã. In: *Glossário de terminologias do vestuário*. Brasília: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília, 2013, p. 82. Disponível em: <file:///C:/Users/home/Downloads/186-Texto%20do%20artigo-703-1-10-20140714.pdf>. Acesso em 28 de set. de 2019.

DAHLET, Patrick. *Seminário de Tópicos Variáveis em Análise do Discurso: A nomeação nos discursos: práxis enunciativa e tensões sociais*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2017a. Notas de aula.

DAHLET, Patrick. *Seminário de Tópicos Variáveis em Análise do Discurso: A nomeação nos discursos: práxis enunciativa e tensões sociais (Exemplier)*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2017b. Notas de aula.

DANTAS, Sílvia Goís. As séries televisivas no contexto da ficção nacional: uma aproximação. In: *Vozes e Diálogo*, Itajaí, vol. 14, n.02, p. 165-179, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/vd/article/view/7356/4802>. Acesso em 07 de nov. de 2017.

DINIZ, ANA PAULA RODRIGUES. Feminilidades e masculinidades no trabalho. In: Alexandre de Pádua Carrieri; Juliana Cristina Teixeira; Marco César Ribeiro Nascimento. (Org.). *Gênero e trabalho: perspectivas, possibilidades e desafios no campo dos estudos organizacionais*. 1ed. Salvador: EDUFBA, 2016, p. 1-22.

DIOTTO, Nariel; SOUTO, Raquel Buzatti. Desigualdade de gênero e misoginia: a violência invisível. In: SANTOS, Denise Tatiane Girardon dos; SOUTO, Raquel Buzatti; BRUTTI, Tiago Anderson. (Org.). *Cidadania, Democracia e Direitos Humanos*. 1ed. Curitiba: CRV, 2018, v. 1, p. 49-66.

EMEDIATO, Wander. *Fundamentos de Linguística do Texto e do Discurso II: Teorias do Discurso*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2017. Notas de aula.

FABRIN, Maria Eduarda Carrenho *et al.* Quando o corpo veste cores: cultura visual e duas versões de Viva la Vida. In: *Revista Educação e Linguagens*, Campo Mourão, v. 6, n. 11, jul./dez. 2017, p. 170-192. Disponível em: <http://www.fecilcam.br/revista/index.php/educacaoelinguagens/article/viewFile/1473/1049>. Acesso em 09 de nov. de 2019.

FIGUEIREDO, Vânia. *Secretariado: dicas e dogmas*. Brasília: Thesaurus Ed., 1987.

FONSECA, Elaine Cristina Silva. *Backlash na mídia brasileira?: o discurso da (in)felicidade e a construção do ethos da mulher contemporânea pela mídia impressa e digital*. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos). UFMG: Belo Horizonte/MG, 2016.

FRANÇA, Maureen Schaefer; SANTOS, Marinês Ribeiro dos. A atuação da moda como tecnologia de gênero na construção de feminilidades e masculinidades jovens na revista “Geração Pop” (1972-1979). In: *Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women’s Worlds Congress* (Anais Eletrônicos). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 2017, v. 1, p. 1-13. Disponível em: [http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499183484\\_ARQUIVO\\_FG2017\\_MaureeneMarines\\_Final.pdf](http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499183484_ARQUIVO_FG2017_MaureeneMarines_Final.pdf). Acesso em 06 de nov. de 2019.

GALINARI, Melliandro Mendes. Sobre *ethos* e AD: *tour* teórico, críticas, terminologias. *DELTA*, São Paulo, vol. 28, n.1, p.51-68, 2012. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-44502012000100003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502012000100003)>. Acesso em: 15 de jun. 2017.

GARCIA, Carla Cristina. *Breve história do feminismo*. São Paulo: Claridade, 2015. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=U3laDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT6&dq=quarta+onda+do+feminismo&ots=kQSUTFVWzG&sig=kYcQxG0QJhYuoTJwKxqoqLIXHbM#v=onepage&q=quarta%20onda%20do%20feminismo&f=false>. Acesso em: 13 de fev. 2019.

GUADANINI, Sandra Magna. A construção da opinião e a designação nas revistas informativas. In: EMEDIATO, Wander (Org.). *A Construção da Opinião na Mídia*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2013, p. 137-155.

GUIMARÃES, Eduardo. *A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores*. São Paulo: Annablume, 2000.

GUIMARÃES, Maira. *Os efeitos de narrativa de vida em escritas feministas: uma perspectiva racial e de classe*. 2019. 210f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos). FALE – UFMG: Belo Horizonte/MG, 2019.

GUIMARÃES, Maíra Sant'Anna. *Análise de publicidades de floriculturas online veiculadas no Dia da Secretária*. Trabalho de Iniciação Científica (Graduação em Secretariado Executivo Trilíngue). UFV: Viçosa/MG, 2013.

GUIMARÃES, Marina Gonçalves; MARINHO, Míriam. O que é machismo? In: RAMOS, Marcelo Maciel; BRENER, Paula Rocha Gouvêa; NICOLI, Pedro Augusto Gravatá. (Org.). *Gênero, Sexualidade e Direito: uma introdução*. 1ed. Belo Horizonte: Initia Via, 2016, v. 1, p.173-182.

HELLER, Eva. *A psicologia das cores: Como as cores afetam a emoção e a razão*. Trad. Maria Lúcia Lopes da Silva. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

HOLLANDER, Anne. *O sexo e as roupas: A evolução do traje moderno*. Trad. Alexandre Tort. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

ISMÉRIO, Clarisse. Construções e representações do universo feminino (1920-1945). *Historiæ*, Rio Grande, 3 (2): 164-184, 2012. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/hist/article/view/2987/1819> Acesso em: 04 de fev. 2019.

JOST, François. *Do que as séries americanas são sintoma?* Trad. Elizabeth B. Duarte e Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2012.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *La conversation*. Paris: Seuil, 1996.

KURTZ, Gabriela Birnfeld. Manifestações de violência simbólica contra a mulher nos videogames: uma revisão bibliográfica. In: *Revista Metamorfose*, vol. 2, n. 1, maio de 2017, p. 90-109. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/metamorfose/article/view/21312/14780>. Acesso em 22 de maio de 2019.

LIMA, Helcira Maria Rodrigues de. *Estratégias argumentativas em uma sessão de julgamento de Tribunal do Júri*. 2001. 186 páginas. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001, p.17.

LIMA, Helcira Maria Rodrigues de. *Seminário de Tópicos Variáveis em Análise do Discurso: Retórica e Argumentação*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2016. Notas de aula.

LOPES, Laís. O que é gênero? In: RAMOS, Marcelo Maciel; BRENER, Paula Rocha Gouvêa; NICOLI, Pedro Augusto Gravatá. (Org.). *Gênero, Sexualidade e Direito: uma introdução*. 1ed. Belo Horizonte: Initia Via, 2016, v. 1, p.19-33.



LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: Uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

MACHADO, Arlindo. *A Televisão levada a sério*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

MAINGUENEAU, Dominique. *Ethos, cenografia, incorporação*. In: AMOSSY, R. (org.) *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2008.

MCLEAN, Jesse. *O guia não oficial de Mad Men: os reis da Madison Avenue*. Trad. Patrícia Azeredo. Rio de Janeiro: BestSeller, 2011.

MELO, Mônica Santos de Souza. O discurso religioso televisivo: a argumentação sob uma perspectiva discursiva na resposta a um protestante. *Cadernos Discursivos*, Catalão-GO, v.1, n. 1, p. 189-208, ago./dez. 2013. (ISSN 2317-1006 – online). Disponível em: [https://cadis.letras.catalao.ufg.br/up/595/o/Monica\\_Santos.pdf](https://cadis.letras.catalao.ufg.br/up/595/o/Monica_Santos.pdf). Acesso em 24 de out. de 2019.

MENDES, Emília. *Seminário de Tópicos Variáveis em Análise do Discurso: Ethos, imagem icônica e discurso*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2010. Notas de aula.

MENDES, Emília. Algumas configurações dos imaginários e dos *ethé* de “ladrão” na cultura brasileira. In: *EID&A – Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, Ilhéus, n.3, p. 16-29, nov. 2012.

MENDES, Emília. Análise do discurso e iconicidade: uma proposta teórico-metodológica. In: MACHADO, Ida; LIMA, Helcira; LYSARDO-DIAS, Dylia (orgs). *Imagem e discurso*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2013, p. 125-155.

MÉNDEZ, Natali Pietra. Do lar para as ruas: capitalismo, trabalho e feminismo. In: *Mulher e Trabalho*, Porto Alegre, v.5, p.51-63, 2005. Disponível em: <https://revistas.fee.tche.br/index.php/mulheretrabalho/article/view/2712>. Acesso em 13 de fev. 2019.

MIGUEL, Luis Felipe. A identidade e a diferença. In: MIGUEL, Luis Felipe; BIROLI, Flávia. *Feminismo e Política: uma introdução*. São Paulo: Boitempo, 2014a, p. 79-92.

MIGUEL, Luis Felipe. O feminismo e a política. In: MIGUEL, Luis Felipe; BIROLI, Flávia. *Feminismo e Política: uma introdução*. São Paulo: Boitempo, 2014b, p. 17-30.

MIGUEL, Luis Felipe; BIROLI, Flávia. *Feminismo e Política: uma introdução*. São Paulo: Boitempo, 2014.

MONNERAT, Rosane Santos Mauro. Discurso e Imagem em capas de revistas brasileiras: ideologia e sedução. In: MELLO, Renato de; SOUZA, Wander Emediato de & MACHADO, Ida Lúcia. (orgs.) *Anais do IX Congresso Internacional da Associação Latino-americana de Estudos do Discurso: vozes, sentidos e identidades*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2011, p.1-16. ISBN: 9788577580989 [recurso eletrônico – CD-ROM].

MONNEYRON, Frédéric. *A moda e seus desafios: 50 questões fundamentais*. Trad. Constância Morel. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

MORAIS, Argus Romero Abreu de. Os imaginários sociodiscursivos acerca do nordeste brasileiro. In: *EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, Ilhéus, n. 7, p.22-38, dez. 2014. Disponível em: [file:///C:/Users/home/Downloads/481-Texto%20do%20artigo-1818-1-10-20150505%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/home/Downloads/481-Texto%20do%20artigo-1818-1-10-20150505%20(1).pdf). Acesso em 24 de out. de 2019.

NARCISO, Anderson. *Por que as séries de TV estão na moda? Entenda a popularização*. 2018. Disponível em: <http://mixdeseries.com.br/precisamos-falar-sobre-popularizacao-das-series-de-tv-no-brasil/> Acesso em 17 de ago. 2018.

NASCIMENTO, Alcileide Cabral do; MELO, Alexandre Vieira da Silva. Melindrosas em revista: gênero e sociabilidades do início do século XX (Recife, 1919-1929). In: *Hist. R.*, Goiânia, v. 19, n. 3, 2014, p. 11-31. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/historia/article/download/33409/18889>. Acesso em 10 de fev. 2019.

NASCIMENTO, Aline *et al.* Disputas Discursivas nas Capas de Veja e Carta Capital. In: MARTINS; Moisés de Lemos; PINTO, Manuel (Orgs.) *Comunicação e Cidadania: Actas do 5º SOPCOM (Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação)*, Braga/Portugal, 2008, p.1281-1291. Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (Universidade do Minho). Disponível em: <http://revistacomsoc.pt/index.php/5sopcom/article/viewFile/113/206>. Acesso em 18 de fev. 2019.

NATALENSE, Liana. *A secretária do futuro*. Rio de Janeiro: Qualitymark, 1998. Disponível em: <https://sinsesp.com.br/a-origem-da-profissao-de-secretaria-o/> Acesso em 28 de out. de 2018.

NICOLI, Pedro Augusto Gravatá. O que é a divisão sexual do trabalho? In: RAMOS, Marcelo Maciel; BRENER, Paula Rocha Gouvêa; NICOLI, Pedro Augusto Gravatá. (Org.). *Gênero, Sexualidade e Direito: uma introdução*. 1ed. Belo Horizonte: Initia Via, 2016, v. 1, p.256-267.

OLIVEIRA, Lorena Inácio Pacheco de. *Os imaginários do profissional de Secretariado Executivo em anúncios de emprego do site InfoJobs*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Secretariado Executivo Trilíngue). UFV: Viçosa/MG, 2015.

PASTOUREAU, Michel. *Les couleurs de notre temps*. Paris : Christine Bonneton Editeur, 2005.



PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é contracultura*. 6ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru (São Paulo): EDUSC, 2005.

PERROT, Michelle. As novas profissões do setor terciário: vendedoras, secretárias, enfermeiras, professoras primárias. In: *Minha história das mulheres*. Trad. Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007, p. 123-126.

PINHEIRO, Fabio Luciano Francener. Considerações iniciais sobre a análise de filmes e seu potencial para a atividade docente. In: SIRINO, Salete Paulina Machado; PINHEIRO, Fabio Luciano Francener (Orgs.). *Cinema brasileiro na escola: pra começo de conversa*. Curitiba: UNESPAR, 2014, p. 14-23. Disponível em:

[file:///C:/Users/home/Downloads/copy2\\_of Livro Cinema Brasileiro Na Escola.pdf](file:///C:/Users/home/Downloads/copy2_of_Livro_Cinema_Brasileiro_Na_Escola.pdf). Acesso em: 08 de ago. de 2019.

PONTES, Maria Helena. Moda, imagem e identidade. In: *Achiote.com*. v. 1, nº 1, 2013, p. 1-15. Disponível em: <http://www.fumec.br/revistas/achiote/article/view/1642>. Acesso em: 12 de set. de 2019.

PROCÓPIO, Mariana Ramalho. *A configuração discursiva de biografias a partir de algumas balizas de História e Jornalismo*. 2012. 290f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos). FALE – UFMG: Belo Horizonte/MG, 2012.

REIS, Ana Carolina Gonçalves. *Imagens e Imaginários da profissão de secretariado na revista Excelência*. 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos). UFMG: Belo Horizonte/MG, 2012.

REIS, Ana Carolina Gonçalves. Análise retórico-argumentativa da homilia de Padre Fábio de Melo: um estudo dos elementos verbais, paraverbais e não verbais na instituição dos *ethé* e dos *pathé*. In: CAMARGO, Hertz Wendel de; LARA, Renata Marcelle (orgs.). *Artes e discursos na contemporaneidade*. Londrina: Syntagma Editores, 2017, p. 108-134.

REIS, Ana Carolina Gonçalves; FONSECA, Anna Clara Arcanjo. 30 de setembro, dia da secretária: análise discursivo-imagético-textual de publicidade on-line da UNIMED Araraquara. In: *EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, Ilhéus, n. 12, p. 1-17, jul/dez.2016.

REIS, Ana Carolina Gonçalves; MARREIRO, Betânia Aparecida. Concepções em torno da profissão de secretariado executivo: uma análise discursiva crítica. In: *Discursos Contemporâneos Em Estudo*, 3(3), 103-125, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.26512/discursos.v3i3.2018/11590>. Acesso em 12 de fev. 2019.

REIS, Ana Carolina Gonçalves; SALLES, Samuel Ribeiro de. Os ethé e os imaginários da secretária no programa “Viva o Gordo”. In: *V EMAD - Encontro Mineiro de Análise do Discurso*, 2014, Belo Horizonte/MG.

REIS, Ana Carolina Gonçalves; SILVA, Izabella Otero Fernández. Os Imaginários da Profissão de Secretariado na Vinheta da Telenovela Mexicana “A Feia Mais Bela”. In: *XI Congreso internacional de la Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso (ALED)*, 2015, Buenos Aires/Argentina.

ROBSON, David. Tall vc short: Which is better? *BBC Future*. 2015. [https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/09/150930\\_vert\\_fut\\_altos\\_baixinhos\\_ml](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/09/150930_vert_fut_altos_baixinhos_ml). Acesso em: 21 de jan. de 2019.

ROCHA, Fernanda de Brito Mota. *A quarta onda do movimento feminista: o fenômeno do ativismo digital*. 2017. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). UNISINOS: São Leopoldo/RS, 2017.

RODRIGUES, Carla. Butler e a desconstrução do gênero. In: *Estudos Feministas*. Florianópolis, 13(1), janeiro-abril/2005, p. 179-199.

ROSADO, Leonardo Coelho Corrêa. *Telenovelas Brasileiras: um estudo histórico-discursivo*. 2017. 345f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos). FALE – UFMG: Belo Horizonte/MG, 2017.

SABINO, Rosimeire Ferraz. Manuais para a educação de um ofício feminino nas décadas de 1960 e 1970. In: *Acta Scientiarum. Education*. Maringá, v. 36, n. 1, p. 51-61, Jan.-Jun., 2014. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciEduc/article/view/21559>. Acesso em 25 de out. de 2018.

SABINO, Rosimeire Ferraz e ROCHA, Fábio Gomes. *Secretariado: do escriba ao web writer*. Rio de Janeiro: Brasport, 2004.

SAGGESE, Antonio José Saggese. *Imaginando a mulher: pin-up, da chérette à playmate*. 2008. Dissertação (Mestrado em Filosofia). USP: São Paulo/SP, 2008. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-29012009-150456/pt-br.php>. Acesso em 16 de fev. 2019.

SANDERSON, Sertan. Como as séries estão mudando a TV e o cinema. *Carta Capital*. 2015. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/como-as-series-estao-mudando-a-tv-e-o-cinema-1181>. Acesso em 23 de maio de 2019.

SCHVINGER, Amaryllis *et al.* Secretária: uma ambiguidade em feitiço de profissão. In: *Cad. Pesq.*, São Paulo (54), agosto de 1985, p. 85-97.

SCOTT, Joan Wallach. A mulher trabalhadora. In: DUBY, Georges e PERROT, Michelle (Orgs.). *História das Mulheres no Ocidente*. Vol. 4. O Século XIX. Trad. Cláudia Gonçalves e Egito Gonçalves. Porto (Portugal): Edições Afrontamento, Lda., 1991, p. 443-475.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. Trad.: Christine Rufino e Dabat Maria Betânia Ávila. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, p.1-35. Disponível em [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/185058/mod\\_resource/content/2/G%C3%AAnero-Joan%20Scott.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/G%C3%AAnero-Joan%20Scott.pdf). Acesso em 12 de set. de 2018.

SERPA, Nara Cavalcante. A inserção e a discriminação da mulher no mercado de trabalho: questão de gênero. *Anais de Fazendo Gênero 9: Diásporas, Diversidades, Deslocamentos*, 2010, p.1-21. Disponível em: [http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1265896752\\_ARQUIVO\\_ARTIGOREVISAO.pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1265896752_ARQUIVO_ARTIGOREVISAO.pdf). Acesso em 13 de fev. 2019.

SILVA, Maria Eduarda Barbosa da; LOPES, Natália. Machismo e Tabus Sofridos Pelas Mulheres em Mad Men. *Anais do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste*, Caruaru/PE, 2016, p. 1-13. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Disponível em <http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2016/resumos/R52-0097-1.pdf>. Acesso em 25 de ago. de 2018.

SILVA JÚNIOR, Flávio Marcílio Maia; SANTOS, Ronaldo Bispo dos. “Me Chama Que Eu Vou!”: Webhits e Memes na Cadeia de Música Contemporânea. *Anais do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste*, Natal/RN, 2015. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Disponível em: <http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2015/resumos/R47-1454-1.pdf>. Acesso em 17 de ago. de 2018.

ULRICH, Luciana. O impacto das cores na imagem pessoal e profissional. In: *Cuaderno 97: Centro de Estudios en Diseño y Comunicación (2021/2022)*, ano 22, n.97, 2019, p. 55-64. Disponível em: [https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/archivos/779\\_libro.pdf#page=55](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/779_libro.pdf#page=55). Acesso em 09 de nov. de 2019.

<https://scholar.google.com.br/> Acesso em 30 de abr. 2017.

<http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/ResultadoPesquisaObraForm.do>. Acesso em 30 de abr. 2017.

[http://www.record.com.br/livro\\_sinopse.asp?id\\_livro=25686](http://www.record.com.br/livro_sinopse.asp?id_livro=25686). Acesso em 20 de fev. de 2018.

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Mad\\_Men](https://pt.wikipedia.org/wiki/Mad_Men). Acesso em 20 de ago. de 2018.

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Matthew\\_Weiner](https://pt.wikipedia.org/wiki/Matthew_Weiner). Acesso em 26 de fev. de 2018.

[http://madmen.wikia.com/wiki/File:Joan\\_inducting\\_Peggy\\_smoke\\_gets\\_into\\_your\\_eyes.jpg](http://madmen.wikia.com/wiki/File:Joan_inducting_Peggy_smoke_gets_into_your_eyes.jpg). Acesso em 22 de mar. de 2018.

<https://www.netflix.com/watch/70143379?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C449e5dddc085305168a42cdcaaf8f443e3630849%3A96a2fa44390b5769fba2c45e502a8670f6f73e32%2C%2C>. Acesso em 21 de mar. de 2018.

<https://www.chapelariavintage.com.br/chapeus/> Acesso em 21 de mar. de 2018.

<https://www.significados.com.br/profissionalismo/> Acesso em 22 de mar. de 2018.

<http://juliocrepaldi.com/linha-do-tempo-os-cabelos-e-penteados-dos-anos-60/> Acesso em 22 de mar. de 2018.

<https://super.abril.com.br/historia/quem-sao-os-amish/> Acesso em 26 de mar. de 2018.

<https://www.netflix.com/browse>. Acesso em 29 de jun. de 2018.

<https://sinsesp.com.br/a-origem-da-profissao-de-secretaria-o/> Acesso em 25 de out. de 2018.

<https://www.historiadomundo.com.br/curiosidades/historia-do-esmalte.htm>. Acesso em 21 de jan. de 2019.

<https://www.thevintagenews.com/2015/07/09/vintage-celebrity-iconic-hairstyles-that-is-still-on-style/>. Acesso em 16 de fev. 2019.

<http://100photos.time.com/photos/betty-grable-frank-powolny>. Acesso em 17 de fev. 2019.

<https://universoretro.com.br/conheca-as-mulheres-reais-que-inspiraram-cancoes-famosas/> Acesso em 07 de mar. de 2019.

<https://dicionario.priberam.org/garota>. Acesso em 28 de abr. de 2019.

<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>. Acesso em 03 de maio de 2019.

<http://www.playdeprata.com.br/dicionario-de-videos/#letraF>. Acesso em 21 de maio de 2019.

[http://www.fenassec.com.br/site/b\\_osecretariado\\_lei\\_regulamentacao.html](http://www.fenassec.com.br/site/b_osecretariado_lei_regulamentacao.html). Acesso em 03 de ago. de 2019.

<https://work.chron.com/difference-between-secretary-executive-secretary-6674.html>. Acesso em 03 de ago. de 2019.

<https://f5.folha.uol.com.br/estilo/2017/11/a-historia-por-tras-do-padrao-xadrez-tao-usado-em-roupas-e-acessorios-na-escocia.shtml>. Acesso em 28 de set. de 2019.

<https://mundoeducacao.bol.uol.com.br/artes/significado-das-cores.htm>. Acesso em 06 de out. de 2019.

<https://vintagedancer.com/vintage/vintage-overalls-pictures-and-history/> Acesso em 07 de nov. de 2019.

<http://www.portaldomarketing.net.br/o-significado-das-cores-o-marrom-em-propaganda-publicidade-e-marketing/> Acesso em 09 de nov. de 2019.