

---

## GÉNERO E CARREIRAS ARTÍSTICAS NA EMERGENTE INDÚSTRIA CULTURAL BRASILEIRA

Raphael Bispo

PPGAS/ Museu Nacional/ Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), raphael.mcm@gmail.com

---

### RESUMO

Este artigo investiga a trajetória de vida de mulheres que participaram da consolidação de uma indústria do entretenimento num momento de grande efervescência cultural no Brasil. A análise se baseia nas carreiras artísticas das *chacretes*, as dançarinas de palco que auxiliaram o apresentador Abelardo Barbosa, o Chacrinha, nos programas de auditório que comandou entre as décadas de 1960 e 1980 na televisão brasileira. A partir de uma pesquisa de campo realizada no Rio de Janeiro, pretende-se debater as experiências por elas vivenciadas a partir da escolha deste tipo de carreira, já que ser uma “mulher da TV” afetou de maneiras distintas seus cotidianos, redefinindo vínculos sociais, projetos e expectativas. O argumento central é que as *chacretes* que assumiram de certa forma a performance social de “puta”, formulada em torno de suas figuras públicas e midiáticas, obtiveram mais prestígio e distinção social entre seus pares na disputada e instável carreira artística na TV.

### PALAVRAS-CHAVE

Género, carreiras artísticas, televisão, estigmas, performance.

---

*Se acaso me quiseres,  
Sou dessas mulheres  
Que só dizem “sim!”,  
Por uma coisa à toa,  
Uma noitada boa,  
Um cinema, um botequim.*

Folhetim – Chico Buarque

A proposta mais ampla deste trabalho é contribuir para um estudo acerca da trajetória de vida de mulheres que participaram diretamente da produção dos meios de comunicação e na consolidação de uma indústria do entretenimento num momento de grande efervescência política, econômica e cultural no Brasil. As carreiras artísticas das *chacretes* – dançarinas de palco que auxiliaram o apresentador Abelardo Barbosa, o Chacrinha, nos inúmeros programas que comandou entre as décadas de 1960 e 1980 na televisão brasileira – nos servirão de ilustração para alcançarmos este objetivo. A partir de uma pesquisa de campo realizada no Rio de Janeiro junto a essas antigas dançarinas, pretende-se debater as experiências por elas vivenciadas a partir da escolha deste tipo de carreira, já que ser uma “mulher da TV” afetou de maneiras distintas seus cotidianos, redefinindo vínculos sociais, projetos e expectativas.

As lembranças das *chacretes* sobre esse momento específico de suas trajetórias afetivo-profissionais ressaltam de forma positiva a mobilidade social e o contato com experiências cosmopolitas que este mundo artístico teria garantido

a elas. Porém, tal sentimento de pertencimento é também vivenciado de forma ambígua, já que o trabalho na televisão em particular e as atividades artísticas em geral ao longo principalmente das décadas de 1960 e 1970 – sob os auspícios de uma rigorosa ditadura militar – eram socialmente estigmatizadas e consideradas em boa medida desviantes, ocupações de “putas, veados, drogados e subversivos”. Sendo assim, a proposta específica deste artigo é compreender os imaginários que tais antigas dançarinas da TV possuem sobre a ocupação que desempenharam durante parte de suas vidas. Primeiramente, o artigo foca numa análise das possíveis acusações que artistas em geral sofriam no período do regime militar, em especial as categorias que apontam para as fronteiras da televisão com as ditas práticas desviantes, como a de “drogados” e “putas” / “prostitutas”. Num segundo momento, este trabalho procura destacar as relações de gênero subjacentes ao *bas-fond* televisivo do programa de Chacrinha. Os conflitos e dilemas vivenciados pelas chacretes em torno de tais acusações demonstram ao mesmo tempo o quanto o sucesso e o renome nas carreiras artísticas de dançarinas televisivas estavam intimamente ligados à capacidade de tais mulheres em saberem trafegar nos tênues limites de tais críticas. Num sentido mais amplo, a hipótese que trabalho aqui é que as chacretes que assumiram de certa forma uma *performance de superfêmea*, formulada em torno de suas figuras públicas e mediáticas, obtiveram mais prestígio e distinção social entre seus pares na disputada e instável carreira artística na TV.

Por fim, em termos teórico-metodológicos, este artigo procura conjugar a clássica abordagem do interacionismo simbólico – que nos permite pensar acusações e estigmas como algo contextual e não dado, inquestionável, já que parte das próprias práticas dos sujeitos a emergência do dito “desvio” (Goffman, 1985; Becker, 2008) – com uma bibliografia mais contemporânea acerca do gênero e da sexualidade, notadamente de autoras como Butler (2003).

## 1 – TELEVISÃO, GÊNERO E ACUSAÇÕES

A emergência da televisão foi em boa medida a força motora responsável por dinamizar a cultura de massas no Brasil. As primeiras transmissões foram realizadas em 1950 com a TV Tupi de Assis Chateaubriand, ainda bastante atreladas às logísticas do rádio e do teatro (Simões, 1986). Porém, já no início dos anos 1970, ela viria adquirir características próprias e um alto grau de profissionalismo, principalmente a partir das investidas modernizadoras implementadas pela Rede Globo de Televisão (Kehl, 1986). Dessa forma, o campo artístico-intelectual como um todo do país passou a conviver a partir de meados do século XX com um conjunto de pessoas empenhadas em “fazer televisão”, se não exclusivamente dedicadas a isso, pelo menos bastante interessadas em levar tal proposta adiante. Vários diretores, produtores, atores e editores deram seus primeiros passos na carreira artística através desse meio, passando a ser considerados “pessoas da TV” ou que “fazem TV”. As emissoras tornaram-se espaços de criação cultural para onde confluíam sujeitos interessados em produzir arte.

Logo, os programas de auditório como os apresentados por Chacrinha exemplificam de maneira clara essa rede de indivíduos em cooperação que existe por trás das produções televisivas, nos termos de Becker (1977 e 1982) e sua compreensão interativa do “mundo artístico”. As chacretes como dançarinas de palco eram mais uma importante engrenagem nesse amplo e diferenciado conjunto de indivíduos em ação coletiva. Compreendidas como belas mulheres, dotadas de corpos bonitos e

sensuais, tinham por objetivo por meio de sua participação nos programas – além de auxiliar o apresentador nas dinâmicas de entretenimento no estúdio de gravação – atrair o “público masculino” para assistir as atrações do Velho Guerreiro, como ficou conhecido Chacrinha. Através de gestos, movimentos sutis, olhares para a câmara e pequenos passos de dança, as bailarinas televisivas supostamente se comunicavam com o telespectador masculino e os convidavam a compartilhar a TV com as mulheres de sua casa, o “público-alvo” dos programas de auditório (Mira, 1985), de acordo com as ideias recorrentes emergentes dos saberes constitutivos do mundo televisivo. De imediato, tal trabalho desempenhado por elas poderia parecer uma atividade subalterna ou sem importância perante outras funções tidas como mais nobres para o funcionamento desse mundo televisivo, como a de diretor ou editor de vídeo. Contribui para essa impressão o facto de muitas delas não terem atuado durante um longo tempo nos programas de TV. A efemeridade de suas presenças no vídeo, todavia, não reforça essa suposta falta de relevância, já que, lembrando Becker (1982:5), “without them the show would not gon on”. Além disso, perceberemos neste trabalho a influência de tais mulheres na consolidação de uma indústria cultural marcadamente popular, com forte ênfase na sensualidade e erotismo.

Todavia, levando-se principalmente em consideração o momento político da época, não é possível dissociar o mundo televisivo dos anos 1970 de certas atitudes e comportamentos considerados transgressores, amorais, desviantes. A TV não é por si mesma um lugar para a execução de atividades ilícitas, muito menos uma “região moral” (Park, 1967) para onde confluem sujeitos interessados em práticas sociais não-hegemônicas. No entanto, a heterogeneidade dos estilos de vida das pessoas que agem coletivamente a favor da produção dos programas televisivos gera certas especulações e questionamentos acerca de suas atitudes e práticas, nos colocando o problema dos limites e fronteiras desse mundo com a transgressão e o desvio.

Em uma análise da vanguarda artística e intelectual brasileira de meados da década de 1970, Velho (1977) destaca a recorrência com que grupos conservadores construam acusações de desvio e anormalidade a certos artistas da época. Além do recurso de cerceamento da liberdade de criação por meio da proibição de peças teatrais, do recolhimento de discos, do corte de verbas e da interdição de *shows* e espetáculos, tais forças apoiadoras do golpe militar vigente no período em estudo faziam usos recorrentes das acusações de “drogados” e “subversivos” (Velho, 1977) a fim de satisfazerem suas normatizações. Inúmeras prisões e processos contra artistas por consumo de drogas – seja este um facto real ou apenas imaginado pelos agentes da repressão – foram executados no regime militar através de um eficiente aparato de denúncia, capaz de mobilizar uma forte ação policial por meio de invasões de domicílio e ampla repercussão na imprensa em geral. Categorias acusatórias como a de “drogados” e “subversivos” não são aleatórias, revelando mecanismos de poder e a “dimensão moral que denuncia a crise de certos padrões ou convenções que dão ou davam sentido a um estilo de vida de uma sociedade, de uma classe, de um grupo ou de um segmento social específico” (Velho, 1981: 58).

Gostaria de me deter, a partir de agora, às acusações de “puta” / “prostituta” presentes no cotidiano de inúmeras mulheres que desempenharam atividades artísticas na TV e em outras esferas da cultura nos anos 1970. Por meio delas, é possível analisar os preconceitos e julgamentos morais dos quais as “mulheres de TV” eram alvos constantes, inclusive muitos vindos de seus pares do meio artístico.

A presença feminina se fez constante desde os primórdios da televisão. Na década de 1950, a apresentação de peças teatrais ao vivo no que se convencionou chamar de “teleteatros” trouxe para a telinha grandes nomes femininos do teatro da época como Fernanda Montenegro, Cacilda Becker e Maria Della Costa. A centralidade nas peças teatrais e no cinema da figura da primeira atriz favoreceu a persistência dessa tradição nas telenovelas que começariam a ser produzidas nas emissoras brasileiras, permitindo a existência de um corpo de elenco com homens e mulheres em proporções equilibradas. Outras funções do mundo televisivo com as de diretores, editores e operadores de vídeo, por exemplo, servem como diferencial para percebermos certas clivagens de gênero na TV, na medida em que tais funções eram pouco ocupadas por mulheres, incluindo aí também postos-chaves executivos das emissoras e os trabalhos desempenhados no campo do jornalismo. Entre essa vertente mais “feminina” da representação e a “masculina” da direção e execução televisivas podemos encontrar matizes que tornam mais complexa essa presença de mulheres na TV. Outras áreas importantes de atuação como a dramaturgia e a produção intelectual de textos melodramáticos foram desempenhadas com grande êxito por figuras femininas de destaque como a cubana Glória Magadan, Ivani Ribeiro e Janete Clair, esta última considerada a “maga das oito” pelos altos índices de audiência conquistados por suas tramas.

Sendo assim, a televisão de meados do século XX não é um espaço exclusivamente masculino nem por isso um lugar aparte das hierarquias das relações de gênero encontradas na sociedade brasileira da época. O mundo televisivo tornou-se afeito a presença de mulheres que senão ocuparam os principais postos de trabalhos nas emissoras, tiveram participação efetiva dentro delas em áreas consideradas de peso como o trabalho de ator e de autor de telenovelas. A expressão “mulheres de televisão” presente no senso comum aponta para uma sensibilidade popular em perceber uma certa frequência feminina nos bastidores televisivos. No entanto, tal forma de se referir à presença de mulheres neste espaço carrega em si fortes simbolismos e, em muitos casos, adquire características acusatórias. A expressão serve também como um julgamento moral e uma tentativa de menosprezar a presença delas nesse mundo artístico. Ser uma “mulher de televisão” é também ser uma “puta”, uma “prostituta”, uma mulher de “vida fácil” e com a “moral duvidosa”. Além de “drogada” e “subversiva”, as mulheres que trabalhavam no mundo televisivo dos anos 1960 e 1970 também estavam expostas a sofrerem a pecha de “puta” e “prostituta” pelos setores mais conservadores da sociedade.

Tais formas acusatórias que colocam em xeque questões de gênero e sexualidade sempre foram recorrentes nas artes em geral. Inúmeros são os relatos de atrizes do teatro e do cinema que demonstram o preconceito que sofreram ao longo de sua vida pelo desempenho de atividades artísticas. Ser tida como “puta” não é uma exclusividade das mulheres que trabalham na TV. Além do mais, qualquer tentativa de avaliar negativamente uma mulher na sociedade brasileira da época costuma-se fazer uso de tal categoria, hierarquizando-as e subordinando-as por meio da formulação de dúvidas sobre seus comportamentos afetivo-sexuais.

Todavia, a acusação de “prostituta” ganha contornos específicos nesse momento político de exceção que o Brasil vivia sob o regime de uma ditadura. Além disso, no caso das dançarinas como as chacretes, esse sistema acusatório parece ser muito mais candente e presente em seus cotidianos. A associação da dança na TV com a prostituição é uma constante. Essa atividade remete em meados do século

XX ao ainda ativo teatro de extração popular como os “Teatros de Revista”, em que inúmeras dançarinas costumavam aparecer semi-nuas e em *performances* eróticas para um público atento. O próprio nome de chacetes faz referência direta à maneira como as dançarinas desse tipo específico de encenação teatral eram conhecidas, as *vedetes*. Mais do que isso, a atividade de dança associa-se também às chamadas *girls* ou *go-go-girls* das casas noturnas de reputação tida como duvidosa que começavam a surgir em grandes quantidades em centros urbanos. Assim, a classificação de “puta” sofrida pelas chacetes perpassa boa parte de suas carreiras artísticas. Cabe a partir de agora, analisar os contextos sociais e as relações de gênero em que tais acusações se faziam presentes, percebendo como as chacetes passeavam nos tênues limites de tais julgamentos a fim de conseguirem certo destaque na TV.

## 2 – O *BAS-FOND* TELEVISIVO DOS ANOS 1970 NA PERSPECTIVA DAS DANÇARINAS

A expressão de origem francesa *bas-fond* nos remete ao submundo, ao não-oficial, às práticas que eclodem por baixo dos olhares reguladores e que castram comportamentos indesejáveis. *Bas-fond* é também bagunça, confusão, bochicho. Todo mundo artístico tem seu *bas-fond* e a televisão de meados do século XX não seria diferente, muito menos um programa como o de Chacrinha, ruidoso por natureza. O Teatro Fênix no bairro do Jardim Botânico, no Rio de Janeiro, era o grande palco da TV brasileira. Solene e bem administrado, cedeu espaço durante anos para a gravação de programas da Rede Globo como o “Cassino” e a “Buzina” do apresentador. Por seus corredores, as chacetes transitavam sempre afoitas. Inúmeros ensaios, maquiagem por fazer, troca de roupas e cuidados constantes com suas botas de cano longo e perucas *Lady*. Tudo isso tomava boa parte de seus tempos. O Fênix era um lugar da ordem, do trabalho e naquele espaço exigia-se respeito. Ali as dançarinas estavam proibidas de manter qualquer caso amoroso. “Da portaria para fora vocês podem tudo. Aqui dentro, não!”, dizia constantemente o apresentador a elas. Dessa forma, o *bas-fond* televisivo estende seus tentáculos para circuitos fora da TV em si mesma, dos lugares de gravação. Ele se entrecruza a inúmeros bares e boates da cidade, a pequeninos quartos de Copacabana, a praias semi-desertas na pouca ocupada Barra da Tijuca, a passeios românticos pelas estradas verdes do Alto da Boa Vista. Se o proibido tinha espaço, com certeza ele não se efetivava no *set* de gravação.

As chacetes namoraram muito. Quer dizer, a generalização é sempre muito complicada e algumas delas criticam quando o “todo” é tomado pela “parte”. A pecha de “puta” emerge dos vários relacionamentos amorosos que algumas tiveram ao longo de suas carreiras – além do facto de serem dançarinas. “Putas” não é só a mulher que faz programas em troca de dinheiro, como fizeram algumas delas. A acusação de “puta”, para as chacetes, surgia principalmente quando namoravam com muitos homens ao mesmo tempo ou num curto espaço de tempo. Portanto, a generalização é problemática, já que toca no tipo de estigmatização que mais sofreram ao longo de suas vidas.

Retomando o fio da meada: *algumas* chacetes namoraram muito. Essas eram consideradas as mais “espoletas”, “saidinhas”, “serelepes”, expressões da época que ainda as dançarinas usam para se referir as colegas de trabalho mais namora-deiras. A própria palavra “namoro” precisa ser atualizada para os novos tempos. Segundo as chacetes, ela não dá conta para que possamos compreender melhor hoje o vínculo fortuito e instável estabelecido entre elas e certos artistas. “Eu namorei bastante. O que hoje é ficar, né? Eu ficava bastante. Eu era espoleta. A gente

convivia com os artistas” me disse Sandra Matera, 60 anos. “Era como o ‘ficar’ hoje. Hoje as meninas ficam. Então, na nossa época, a gente dizia que era namorar. Mas não era um namoro fixo. Tinha essas escapadinhas. Eu não sou santa, não! Eu tenho sangue nas veias!”, lembra também Edilma Campos, 58 anos, que costuma enfatizar os poucos namoros que teve no âmbito da TV pelo facto de ter tido um namorado fixo boa parte do tempo que lá esteve. Logo, tornando mais inteligível, ao gosto das chacetes, sempre muito afeitas às modernidades: *algumas* chacetes *ficavam* muito. O *bas-fond* televisivo dos anos 1970 é constituído de pequenos casos amorosos, relações casuais sem grandes pretensões de durabilidade, pelo menos da parte dos homens famosos. Sempre que possível, lá estavam algumas chacetes a engrossar o burburinho do submundo da TV.

O dilema das jovens mulheres consistia em perceber os seus próprios limites dentro dessa rede de artistas que as requisitavam. Por serem muito bonitas, jovens e desempenharem danças com alto teor erótico, chamavam a atenção não só de atores e cantores que participavam do programa de Chacrinha mas também dos *câmeras men*, dos diretores de palco, dos sonoplastas, dos membros da banda que tocava ao vivo, enfim, de qualquer um que compunha o mundo televisivo. Até onde ceder, qual o artista possível de se relacionar, qual o funcionário que era um mero aproveitador. De acordo com as rígidas regras que buscavam controlar as conjugalidades entre os gêneros no âmbito dos programas de Chacrinha, qualquer *affair* deveria ser feito às escondidas e os tentáculos para além dos estúdios eram os melhores lugares para o desvio. A direção do programa, Chacrinha à frente, costumava suspender a participação das dançarinas por cerca de algumas semanas consecutivas quando sabiam de algum caso amoroso. Era preciso discrição e, principalmente, agir fora do ambiente de trabalho.

Na verdade, havia certas gradações em torno desses controles dos relacionamentos sofridos pelas chacetes por parte dos programadores, importante para compreendermos as inflexões de género subjacentes ao mundo televisivo da época. Se o artista fosse solteiro, muitas das vezes não havia maiores querelas. O burburinho do *bas-fond* nas revistas de fofoca trás destaque ao programa e rende muitos dividendos. É preciso, por variadas maneiras, alimentar a atenção do telespectador e romances secretos sempre foram um chamariz e tanto. No entanto, dependendo da gravidade do caso amoroso – como namorar com artista casado, engravidar de algum dele, não aparecer nas gravações por conta de um relacionamento – a suspensão ou até mesmo a demissão era algo sempre em vista. As chacetes “saidinhas”, que optavam em realmente ter alguma relação com alguém, além da acusação de “prostituta” disseminada contra elas e outras “mulheres da televisão”, precisavam saber trafegar no limite tênue entre os dividendos positivos que um caso na mídia provocava – inclusive para o programa e a emissora como um todo – e o fantasma da suspensão e demissão da tão almejada Rede Globo.

Sandra Matera (Figura 1), hoje com 60 anos de idade, lembra assim de um pequeno *affair* que teve com um cantor muito famoso da época:

*E os artistas davam muito em cima?*

Claro! Claro! Então, rolava mesmo. Rolava mesmo!

*Sem o Chacrinha saber, né?*

Não sabia. Se ele soubesse... os meus ele soube! Eu fui suspensa por causa do Wanderley Cardoso que foi quem eu me apai... tive um romance





Figura 1: Sandra Matera aos 17 anos nos bastidores do programa de Chacrinha

que ele descobriu. Também era tudo divulgado nas revistas. E hoje são todos os meus amigos. Mas era muito engraçado. Mas a gente vem de um lugar, a maioria vem de um lugar pobre, que não conhecia ninguém, só via os artistas nas revistas. A gente sentado cara a cara com eles! Ele quer você e você se deslumbra, né, meu filho? E eu que era virgem e não podia dar para ninguém eu não ficava com ninguém. Porque eles queriam me comer e eu não dava, né? Só depois

que eu perdi a virgindade foi que o negócio rolou com alguns. Mas era sério. Porque eu também só dava quando estava apaixonada. Então, eu era uma babaca. Enquanto as outras saiam com cinco, eu ficava com um. Eu sempre fui assim! (...) Acabava o *show* a gente ia de roupa até o hotel... ali a gente se trocava e devolvia a roupa. Para não ter chance de se trocar no ginásio, porque só se fazia no ginásio o *show* para não poder ir para a rua, sair com alguém ou dançar na noite. E ali a gente dançava com ele [*Chacrinha*] e ia para o quarto dormir. Ele era supercontrolador. Uma vez uma deu uma escapada e foi suspensa durante um mês. E a escapada foi tomar um sorvete só. “Me conte. Foi dar uma olhadinha na cidade?”. Ele fez tudo isso depois... eu parei para pensar, para analisar, porque eu gosto muito de analisar as pessoas porque o meu signo virginiano é perfeccionista, analisa tudo. Por ele não ter tido uma filha mulher e ter tido três filhos homens. Então, era o gostinho que ele tinha de falar, “se eu fosse pai delas eu agiria assim”. E o sonho, talvez, que ele nunca revelou de ter tido uma filha mulher. Então, ele teve várias, em várias épocas. Então, ele era um pai extremamente controlador.

O depoimento de Sandra aponta para uma série de impasses que ela precisava gerir a fim de lidar com as investidas dos artistas que sofria enquanto chacrete e a desejada exposição na mídia. Primeiramente, recusar um convite era difícil, já que este era feito pelos artistas que tanto admirava antes da fama. Sentir-se desejada pelos seus próprios ídolos era algo que as fascinavam e deslumbravam e conciliar isso com os impedimentos impostos pela direção do programa e o próprio Chacrinha era uma tarefa árdua.

Além disso, Sandra precisava também lidar com os impasses oriundos da gestão de sua própria sexualidade. A chacrete disse ser virgem quando chegou na TV. Filha única, teve uma educação que valorizava a primeira relação sexual no âmbito do casamento. A chegada na televisão provocou-lhe intensos dilemas não só pela necessidade de controle dos seus desejos como também pelas competições

com as outras chacretes. Boa parte delas já se dizia “mulher” e se relacionava sexualmente sem grandes conflitos com artistas. O facto de ser ainda virgem fazia Sandra mentir às amigas, dizendo-se também “mulher”. Só depois de um longo noivado rompido que a chacrete se relacionou mais intensamente com pessoas da TV. Antes, tudo era muito mais controlado e bastante negociado. Ao se classificar como “babaca” no trecho acima, Sandra indica arrependimento, já que gostaria de ter aproveitado mais o momento de exposição e namorado ainda vários outros artistas. Sua crítica foi com relação à intensidade bastante regrada e tardia com que se dedicou ao *bas-fond* televisivo e não por ter cedido às constantes investidas.

Os constrangimentos e conflitos de Sandra não são constitutivos apenas do possível boicote da Rede Globo e de seus limites em torno de sua própria sexualidade. Tanto ela quanto as demais chacretes tinham certa noção do quanto uma *performance* erótica e sensual era desejável para o sucesso de suas carreiras de dançarina e isso acionava o temor em ser tachada de “puta”. O papel desempenhado por elas no âmbito televisivo exigia em seu *script* mais velado, subentendido, um compartilhamento de sua vida privada, seus amores, suas transas com o público em geral. As lógicas das relações de gênero no âmbito do mundo televisivo construíam para as dançarinas um lugar específico dentro dele, ao darem um valor especial para seus desempenhos profissionais articulados a suas trajetórias afetivo-sexuais, seus namoros, suas “escapadinhas” com os artistas, suas circulações noturnas pelas boates. Quando isso não foi possível ou não foi feito de maneira plena por elas, sem maiores dilemas, gerou-se inúmeros constrangimentos, como demonstra Sandra em seu depoimento. No entanto, a chacrete soube conciliar seus impasses e participar intensamente, como era desejável, do *bas-fond* televisivo, o que lhe rendeu frutos profissionais, além do destaque na mídia. Sandra foi muito famosa como dançarina, trabalhando durante seis anos com Chacrinha além de outros programas televisivos e trabalhos a parte como *girl*.

O mesmo Chacrinha que nas lembranças de tais mulheres aparece como um pai severo, controlador de suas sexualidades e gestor de uma boa moral em torno de seu programa para a “família brasileira” foi um grande incentivador de uma visão mais erótica de suas dançarinas. Em sua coluna na *Revista Amiga*, costumava escrever notícias sobre as atribuladas vidas amorosas das chacretes. Com relação à Sandra Matera, por exemplo, num curto espaço de tempo ele produziu as seguintes notinhas:

“A *mais namorada do ano*: e é aí que chega o meu repórter cupidesco, para fazer uma revelação digna da apreciação de quem se interessa por assuntos de gamação. O cara, tirando uma microbobina do bolso, começou a dizer que estava fazendo anotações sobre personagens que já namoraram a Sandra Matera, a loura sinistra do elenco vitaminado do Chacrinha. Eu perguntei se precisava de tanto papel para os apontamentos. O reporteco sorriu e mandou que eu fosse ouvindo. Disse que namorava, primeiro, o Cláudio Fontana. Depois, o Sílvio César. Aí, passou a gostar do Vanderlei Cardoso, com o qual por um triz não se casou. Surgiu-lhe, então, o Jerry Adriani. Em seguida, o Dedé, baterista do conjunto do Roberto Carlos. Não deu certo e ela voltou a vez do Jairzinho (o tricampeão do mundo) namorar a Sandrinha. Namoro que durou pouco, entrando o Paulo César na estória. Aí, chateada de todos,



a Sandra decidiu ficar apaixonada decididamente... pelo Dedé. Pra mim chega!” (*Amiga*, n. 79, Novembro 1971, p. 45).

“*Um dia com um, outro com outro...*: Esse é o babado mais comentado. A turma da televisão fica naquela de muita discussão e indagação. Por causa de quê, conto logo para você. É que se diz que a extasiante Sandra Matera, a loura-sinistra do elenco chacretiano, um dia vai ao ensaio do Salgueiro, acompanhada do Sílvio César. E no outro dia se manda para o rebolado da escola de Samba de Vila Isabel, escoltada pelo tricampeão Jairzinho – entendeu aí, meu irmãozinho?” (*Amiga*, n. 82, Dezembro 1971, p. 47).

“*Matera...*: a que é Sandra. É uma das vitaminas mais lindas do elenco chacretiano. E como tem admiradores, façam-me os favores!... Ela diz que está noiva do Dedé, do conjunto Roberto Carlos, mas é perseguida pelo Vanderlei Cardoso e o Sílvio César. Além de nutrir aquela admiração pelo Silvinho, do Jambur...” (*Amiga*, n. 93, Fevereiro 1972, p. 47).

“*Rapto*: mas, que isso existiu, lá existiu, mesmo. O Vanderlei Cardoso, antes de viajar, pediu para a Sandra Matera (seu ex-amor e loura-sinistra do elenco vitaminado do Chacrinha) fazer-lhe companhia até o aeroporto. A Sandrinha foi e, quando percebeu, estava dentro do avião, voando com o Vandeco, nas asas do amor. Não é apaixonante, romântico, semântico e fulgurante?...” (*Amiga*, n. 95, Março 1972, p. 47).

No período de quatro meses, Chacrinha noticiou em sua coluna composta de pequenas notinhas quatro informações sobre Sandra Matera cuja veracidade não nos é imprescindível mas, sim, os efeitos por elas provocados nas imagens públicas das dançarinas. Levando em conta as outras chacretes também noticiadas e o facto da coluna ser semanal e abordar outros assuntos do meio televisivo, há uma ênfase da parte do apresentador na figura de Sandra durante este período. Os inúmeros casos amorosos dela com artistas populares era um chamariz para o programa. Em outros momentos, o apresentador privilegiaria falar de outras dançarinas e seus *affair*, deixando as estórias de Sandra um pouco de lado. Todavia, o importante era encontrar estórias interessantes e investir intensamente no lado erótico e sensual da imagem de suas dançarinas.

Assim, a possibilidade de afastamento do meio televisivo das chacretes por parte da direção devido ao “mau comportamento” surge mais como um mecanismo a fim de controlar e disciplinar as chacretes do que uma efetiva preocupação moralizante por parte dos programadores, preocupados com a imagem de mulheres “putas” que as chacretes poderiam ter na sociedade da época. Chacrinha incentivou a erotização de suas dançarinas, ao mesmo tempo em que procurava controlar, sempre que possível, a vida pessoal das jovens. A situação um tanto ambígua vivenciada pelas dançarinas no âmbito televisivo entre esse fantasma do controle e da rigidez presentes na figura de Chacrinha e o incentivo que ele dava à sexualização das jovens moças poderia ser interpretado como uma forma de instigar os telespectadores acerca do potencial sexual que supostamente rondaria as dançarinas. Sandra foi uma das mais famosas chacretes e sofreu algumas restrições por conta dos namoros com artistas. Conseguiu contornar seus dilemas com

a virgindade participando posteriormente de maneira ativa do *bas-fond* televisivo. Mesmo com a acusação de “puta” adquiriu alguma notoriedade na primeira metade da década de 1970. Assim, assumir o papel de uma mulher superexcitada, “devoradora de homens”, pode ser conveniente em certos contextos da mídia televisiva, principalmente como forma de deslanchar a carreira no mundo artístico. Dos seis anos que trabalhou com Chacrinha, Sandra viria posteriormente a participar de outros programas da Globo como “Balança mas não cai” e “Chico City”, estes como atriz e não mais dançarina. As *performances* públicas de mulher voraz e sedutora contribuíram para sua notoriedade no período em que trabalhou no mundo televisivo dos anos 1970, aparecendo em inúmeras revistas de bastidores televisivos e ensaios sensuais.

A trajetória artística de Edilma Campos (figura 2) nos serve de contraponto para percebermos as constantes negociações feitas pelas dançarinas no *bas-fond* televisivo, inclusive os conflitos entre elas mesmas provocados pelas acusações de “prostituta”.



Figura2: Edilma quando chacrete aos 19 anos em foto de estúdio

Edilma ficou apenas três anos no programa de Chacrinha, saindo para casar com o namorado que teve ao longo de boa parte de sua carreira de dançarina. Esse curto período foi também o único que atuou como participante do mundo televisivo. Quando dançarina, o namorado costumava acompanhá-la aos ensaios e controlar seus passos no Teatro Fênix. Saídas noturnas eram raras e participar de qualquer sociabilidade com as outras chacretes era quase impossível. O *bas-fond* pouco teve da presença da jovem. O casamento e os filhos posteriormente afastaram-na da vida artística.

Edilma conta que se percebia e era vista na época como uma pessoa muito “ajuizada”, bem diferente das meninas mais “serelepes” que estava acostumava trabalhar. Essa característica, inclusive, era valorizada por Chacrinha como tentativa de disciplinar as demais dançarinas. Conta ela:

*Como era a sua relação com o Chacrinha, por exemplo?*

Olha, ele tinha o hábito de chamar uma de nós para conversar. E eu era uma dessas. Ele ensaiava lá no Teatro Fênix. Então, ele sentava lá na última fileira de cadeiras do auditório e chamava sempre uma da gente para conversar. Ele estava sempre me chamando. Então, nosso relacionamento era de muita conversa. Ele me achava uma pessoa muito equilibrada, muito ajuizada. Ele me pedia: “Edilma, me ajuda a tomar conta dessas meninas. Elas não têm juízo! Bota o seu juízo na cabeça

delas”. “Chacrinha, eu não posso fazer isso. Elas vão ficar com raiva de mim!”. “Não! Você é muito moderada, você é muito tranqüila”. (...) Ele perguntava muito sobre essas coisas. Se eu tinha namorado ou se eu tinha muitos namorados, se eu ficava só com um. Ele dava conselhos: “não fica com vários namorados trazendo aqui na porta. Se a imprensa vir, vão dizer que vocês são mulheres que a cada semana estão com um homem. Vocês estão começando agora na televisão, vocês são novidades. Eles querem pegar vocês para poderem vender revistas, jornal. Então, continue como você está, você está no caminho certo. E não fique mesmo namorando muito assim não. E me ajuda a colocar isso na cabeça das meninas?”. Ele falava isso comigo. Então, a nossa conversa era muito disso. A gente conversava muito.

*Então ele via que algumas meninas eram mais saidinhas?*

Sim, ele sabia. O Chacrinha sabia. O nosso relacionamento com o Chacrinha era como de pai com filha. Toda filha sempre que o pai dita uma regra ela dá um jeito de burlar aquela regra não é certo? Se o pai diz “não namora fulano”. Ela vai lá, namora escondidinho. Não é assim que as filhas fazem? Então, com o Chacrinha era a mesma coisa. E ele sabia! Ele sabia daquelas que obedeciam, outras que não. Ele sabia disso sim. Ele era esperto para isso. Ele tentava sempre de uma certa forma administrar. Ele falava: “olha, não quero ninguém aparecendo, descendo com namorado aqui na porta do teatro Fênix. Por quê? As pessoas iam ver aquela fila de carro de namorado de vocês e vão dizer que as chacetes saem cada uma com um homem depois do programa. Ninguém vai entender que é irmão, que é pai, que é marido, que é namorado, que é noivo, que é amigo. Ninguém vai entender isso. Só vão levar para o lado da maldade”. Então, ele sempre procurava falar isso com a gente. Ele sempre estava tranqüilizando, orientando.

Edilma nos mostra por meio de suas lembranças a necessidade constante de Chacrinha em tentar controlar as dançarinas, valorizando comportamentos mais públicos como o dela. A disciplina era fundamental para as gravações e a chacrete era uma das mais dedicadas, não sendo em nenhuma vez chamada a atenção por burlar as regras. Como uma “boa filha”, não trazia muitos problemas para o apresentador, o “pai” delas. A metáfora da relação delas com Chacrinha em termos de pai-filha é uma constante entre as chacetes, reverberando numa percepção aguçada entre elas de que havia uma voz masculina um tanto autoritária a cercear os seus passos, da mesma forma em que haveria um interesse quase que inevitável dessas “filhas” em tentar burlar as decisões impostas. “Continue como você está, você está no caminho certo”, foi a frase de Chacrinha lembrada por Edilma para legitimar seu comportamento recatado. O que ela nos coloca são boas indagações: Edilma estaria no caminho certo de uma carreira artística de sucesso como dançarina sensual? Ou seria de evitar construir em torno de si a imagem de mulher vulgar, “puta”, que as chacetes carregam até hoje e que lhes provocou tantos dilemas? Estaria ela no caminho de ser uma mulher “correta”, “mãe de família”, como acabou acontecendo com ela?

Edilma costuma dizer que não foi nenhuma “santa” e chegou a ter casos com dois artistas quando solteira. Todavia, era diferente de algumas das garotas

e relutou em participar do burburinho do *bas-fond*. Enquanto namorou com dois artistas em três anos de carreira, as mais “saidinhas” costumavam obter esse número de namoros num espaço de tempo muito menor. Sandra, mesmo arrependida de ter pouco aproveitado, foi uma das que mais foi requisitada pelos artistas. Edilma não gostava de ser “mal falada” e até hoje condena algumas colegas por associarem a imagem de “puta” à das chacretes. Preferia executar seu trabalho de forma modesta e sem grande burburinho em torno de seu nome. Na *Revista Amiga Chacrinha* pouco comentou dela. Diferentemente das notas sobre Sandra e seus inúmeros casos amorosos, Edilma nunca apareceu na mídia envolvida com artistas, nem na coluna de seu patrão. Se Chacrinha a valorizava como alguém disciplinada, essa característica não era primordial quando procurava incitar a erotização das dançarinas em seus escritos na mídia impressa, tornando-as mais comentadas e famosas por meio de suas estórias amorosas com artistas populares. Edilma ficou pouco tempo na TV, dedicando-se a afazeres domésticos depois dos três anos como chacrete. Até hoje procura fugir da imagem de “puta” bastante associada a elas, enfatizando que “pessoas erradas” existem em todos os lugares, não só na televisão. Costuma dizer ela:

Tem homem que tem essa mentalidade, essa mentalidade machista que mulher de televisão não presta, mulher de televisão deita com todo mundo. E não é assim. Vai quem quer, quem não quer não vai. Todo lugar tem as pessoas corretas e as pessoas não corretas. Quem não é correto eu não sei, não estou aqui para citar nomes. Mas no meu caso eu sei que eu sou uma pessoa correta. Eu não fiz nada que me envergonhe. Tanto que eu tenho orgulho de ter sido chacrete. Eu não tenho vergonha nenhuma, falo isso hoje com o maior orgulho, com a maior alegria. Todas as mulheres que eu encontro elas também falam: “poxa, que legal! O meu sonho era ser chacrete mas eu não pude ser porque o meu pai não deixou, minha mãe ou o meu marido, meu irmão...”. Enfim, cada uma dá uma desculpa mas todas frustradas porque queriam ter sido chacretes e não foram. Então, eu não posso ter vergonha de uma coisa que eu fiz tão linda. Foi um momento muito mágico na minha vida, muito lindo! Eu conheci o Brasil todo através do programa porque a gente viajava, fazia *shows*. E ainda ganhava para isso! (...) Mas naquela época era a mesma mentalidade do meu marido e as pessoas também tinham. Era uma coisa geral, era um raciocínio geral de quem está na televisão. Até hoje é assim. O homem que está na televisão é homossexual e a mulher de televisão é puta. Até hoje as pessoas têm esse pensamento. Ninguém pensa que em todo o lugar tem gente certa e tem gente errada. Ninguém pensa isso. Falou em televisão, é generalizado.

### 3 – ALGUMAS CONCLUSÕES

As relações de gênero nos programas de Chacrinha na década de 1970 são regidas por um ideário formulado a partir da intrincada dinâmica de interações e conflitos entre os diferentes interesses dos atores sociais que compunham tal mundo artístico. As interlocuções por eles estabelecidas de certa forma favoreceram a concepção de uma série de expectativas em torno do desempenho das chacretes

dentro da TV e na mídia em geral. Nesse sentido, o conjunto de regras aqui apresentados que buscavam normatizar as experiências das dançarinas no âmbito desses programas é ambíguo com relação às exigências morais feitas a elas, ora tentando cercear seus comportamentos sexuais por meio de vigias e proibições, ora estimulando a sensualidade delas nas gravações e nos circuitos noticiosos como um todo. Tais exigências morais feitas às chacretes não são opostas, pelo contrário, se complementam a partir de uma intrincada rede de interesses motivada pelos intuitos de entretenimento e sucesso de Chacrinha, equipe e das próprias dançarinas. Proibir as jovens e, ao mesmo tempo, instigar os telespectadores acerca do potencial sexual que supostamente rondaria as dançarinas é uma fórmula de garantia de audiência e popularidade ao programa encontrada por todos que constituíam esse mundo artístico em específico.

Os diretores da época costumam se referir à sensualidade exigida das chacretes de *savoir a faire* e/ou *sex appeal*. Trata-se de um modo específico e desejável delas se portarem durante suas exposições públicas para os telespectadores. As chacretes não devem apenas ter um tipo físico específico, mas evocar a todo instante uma imagem de mulher superexcitada e sempre disponível, servindo-se de seus corpos para isso. Desde o processo de seleção, os produtores já atentavam para gestos, trejeitos e estilos que evocavam tal imaginário. A dança cênica que as *girls* executam na TV as faz parecerem mais mulheres do que qualquer outra mulher, visto que exageram e dramatizam a feminilidade mais convencional em suas apresentações públicas, adotando assim uma *performance de superfêmea*. Seguindo Butler (2003: 194), tais hiperfeminilidades das chacretes denunciam o quanto o feminino/ser mulher não é algo tão estável e ontológico assim, mas fabricações sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. No mundo televisivo dos programas de auditório, tais fabricações do feminino se dão particularmente na forma como elas interagem no palco e com o público, parecendo estar sempre buscando seduzi-lo. Sua habilidade de *superfêmea*, em última instância, é a prova de sua efetiva capacidade para ser chacrete e obter sucesso com essa instável atividade.

Destaco a agência de tais mulheres nas negociações dos limites e possibilidades de sua atuação no âmbito televisivo em torno das proibições e permissividades ali presentes porque houve uma constante reflexão da parte delas quando chacretes acerca das dificuldades que enfrentavam para conjugar a imagem sexualizada que passavam ao público televisivo com as expectativas sociais de bom comportamento para uma jovem mulher naquela época. As chacretes estão bem longe de serem mulheres passivas, ou melhor, vítimas de um conjunto de homens que comandavam programas televisivos e as viam como “objetos sexuais”, exigindo delas uma *performance* pública de *superfêmea* que as tornariam mal faladas, próximas da tão temida pecha de “puta”. Elas descobrem nessa gestão dos corpos maiores chances de se comercializarem e fazerem sucesso. O tipo *superfêmea* é muito apreciado e por isso uma autoprodução extremamente feminilizada torna-se tão imprescindível. Butler (2003: 197) utiliza-se da expressão “paródia” para se referir às *performances* que questionam a possibilidade de um gênero original, revelando o esforço com que ele é construído por meio de certas práticas fantásticas e deslocadas que ao invés de denunciarem à “cópia”, põem em dúvida o suposto original. As chacretes parodiam as próprias mulheres heterossexuais ao elevarem a um alto grau a feminilidade socialmente esperada, demonstrando as possibilidades subversivas da sexualidade e do gênero nos próprios termos do poder. Ao exagerarem as características

socialmente atribuídas ao seu sexo anatômico, elas não embaralham propriamente a coerência entre sexo-gênero-sexualidade como ocorrem nos casos dos “abjetos” (travestis, transexuais). Entretanto, radicalizam e maximizam performaticamente as expectativas do que seja uma mulher heterossexual “comum”, “original”. Falamos aqui, portanto, mais em termos de “graus” de gênero do que propriamente de “estado”, percebendo o quanto “ser mulher” pode ser resignificado em suas próprias bases por meio da excitação visual e práticas de uma dançarina. As chactres estilizam em seus atos a noção de uma identidade primária ou originária de um gênero feminino, promovendo certo distanciamento dos protótipos gestuais e comportamentais do que seja uma verdadeira mulher.

As dançarinas são em alguma medida também participantes ativas da construção desse imaginário de sensualidade e erotismo que as rondava, procurando lidar nos tênues limites existentes entre a profissão de dançarina sensual televisiva que exerciam e a imagem da “puta”, no sentido mais amplo do termo, com a qual acabavam tendo que saber negociar. Como bem nos mostrou Mauss (2003), a performance hiperfeminina de uma chactre requer uma habilidade na manipulação de determinadas “técnicas corporais”, o que requer delas um certo esforço e interesse, sendo a aprendizagem de como controlar tais técnicas um requisito básico para o bom desempenho na ocupação. Uma *superfêmea* deve saber servir-se oportunamente de seu corpo, dominando práticas em sua maioria não-verbais e de alto teor erótico. Logo, toda a sensualidade das chactres não é “natural”, no sentido de ser compreendida como inata a seus corpos, mas sim algo impregnado de cargas simbólicas e apreendido ao longo de suas trajetórias de dançarinas sensuais. “É preciso ver técnicas e a obra da razão prática coletiva e individual, lá onde geralmente se vê apenas a alma e suas faculdades de repetição” (Mauss, 2003: 404).

As chactres percebiam no período em que estavam na TV a necessidade de uma *performance* de mulher liberal e sem amarras para serem bem sucedidas na carreira artística de chactre, mesmo diante das intensas acusações preconceituosas que eram alvos fáceis por serem “mulheres da TV”. Cabia às jovens conseguir conciliar suas tensões pessoais e os dilemas morais, assim como gerir suas sexualidades, a fim de se embrenhar no mundo televisivo cujas portas se abriam a elas, fazendo seu nome nele por meio desse tortuoso percurso de acusações. As dançarinas que optaram em deixar o mundo artístico em boa medida foi pela dificuldade em levar a frente as conseqüências sociais de se mostrar na mídia tal como uma *superfêmea*.

Assim, as análises aqui realizadas acerca do *bas-fond* televisivo apontam para o quanto ser uma chactre mais “saidinha”, “espoleta” era uma condição importante para uma carreira de sucesso, como visto na trajetória de Sandra Matera pela Rede Globo. A chactre “ajuizada” e “bem comportada”, emblemática na figura de Edilma Campos, poderia obter algum benefício em termos de disciplina no âmbito televisivo e permanecer algum tempo nos programas de Chacrinha, todavia, não ganhava espaço midiático o suficiente para se manter no foco das atenções e enfrentar a instabilidade típica de trabalhos como de dançarina. As grandes chactres fizeram nome por meio das constantes negociações com tais exigências eróticas e o burburinho que geravam na mídia em torno delas. Participar da TV e fazer sucesso era também adentrar com tudo ao *bas-fond* televisivo. As dançarinas precisavam ser despojadas no que se refere à exposição pública de suas intimidades. Aquelas que buscaram se resguardar por conta da família e outras demandas sociais e/ou não souberam lidar com o fim da vida anônima não conseguiram seguir carreira na



área. As chacetes precisavam saber conversar de forma insinuante, ceder a algumas investidas, ganhar algum trocado fazendo sexo. O renome e o sucesso mais intensos na TV se faziam também no namoro com muitos homens famosos, no gosto de se exibir na mídia, em ser bastante sensual e potencialmente alguém para uma relação fugaz com pessoas influentes.

O sucesso está intimamente ligado à dedicação ao trabalho de chacrete, não só no palco, diante das câmaras com um bom rebolado, mas também nas exigências feitas a elas no *bas-fond*, alimentando um estilo de vida que muitas das vezes se confundia com a imagem presente no senso comum da “mulher de televisão” como “puta” / “prostituta”. No entanto, como apontam os trabalhos sobre as diferentes representações de gênero que ocorrem na mídia brasileira realizados por Almeida (2002 e 2003), não há nas carreiras artísticas de dançarinas de TV uma exceção na maneira como algumas mulheres são representadas nos meios de comunicação. Pelo contrário, a TV sempre formulou uma imagem bem ambígua e contraditória acerca da moral sexual feminina e das relações de gênero, ora apresentando as mulheres como dóceis, passivas e dependentes, ora como dominadoras, ativas e sexualmente potentes, seja nas telenovelas, nos comerciais publicitários ou em outras produções desse amplo mundo artístico. A imagem das chacetes formulada com grande empenho tanto por Chacrinha, sua equipe quanto por elas mesmas se aproxima dessa figura da mulher diferenciada e não-comum presente no imaginário televisivo brasileiro há algum tempo. //

## REFERÊNCIAS

- Adorno, T. (1977) “A Indústria Cultural” in Cohn, G. (org.) (1977) *Comunicação e Indústria Cultural*, São Paulo: Companhia Editora Nacional, pp. 287-295.
- Adorno, T. e Horkheimer, M. (1985) *A Dialética do Esclarecimento*, Rio de Janeiro: Zahar.
- Almeida, H. (2002) “Melodrama Comercial: Reflexões sobre a Feminilização da Telenovela”, *Cadernos Pagu*, 19: 171-194.
- Almeida, H. (2003) *Telenovela, Consumo e Gênero: Muitas Mais Coisas*, São Paulo: Anpocs/Edusc.
- Becker, H. (1977) “Mundos Artísticos e Tipos Sociais”. in Velho, G. (org.) (1977) *Arte e Sociedade: Ensaios de Sociologia da Arte*, Rio de Janeiro: Zahar, pp. 9-26.
- Becker, H. (1982) *Art Worlds*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Becker, H. (2008) *Outsiders: Estudos de Sociologia do Desvio*, Rio de Janeiro: Zahar.
- Butler, J. (2003) *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Duarte, L. (2002) “Valor e Antivalor: uma Leitura Antropológica do Dinheiro”. *O Outro Lado da Moeda: Livro do Seminário Internacional*, Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, pp. 17-29.
- Duarte, L. (2004) “A Pulsão Romântica e as Ciências Humanas no Ocidente”, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 19: 55, 5-18.
- Eco, U. (1979) *Apocalípticos e Integrados*, São Paulo: Perspectiva.
- Gaspar, M. (1985) *Garotas de Programa: Prostituição em Copacabana e Identidade Social*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Goffman, E. (1985) *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*, Petrópolis: Vozes.

Kehl, M. (1986) "Eu vi um Brasil na TV" in Simões, I. (org.) (1986) *Um País no Ar: História da TV Brasileira em Três Canais*, São Paulo: Brasiliense/Funarte, pp.167-323.

Mauss, M. (2003) "As Técnicas do Corpo", *Sociologia e Antropologia*, São Paulo: Cosac Naify, pp. 399-422.

Mira, M. (1995) *Circo Eletrônico: SBT*. São Paulo, Olho D'Água/Loyola.

Morin, E. (1977) *Cultura de Massas no Século XX: o Espírito do Tempo – Volume 1: Neurose*, Rio de Janeiro: Forense-Universitária.

Park, R. (1967) "A Cidade: Sugestões para a Investigação do Comportamento Humano no Meio Urbano" in Velho, O. (org.) (1967) *O Fenômeno Urbano*, Rio de Janeiro: Zahar, pp. 26-67.

Pontes, H. (2010) "Teatro, Género e Sociedade (1940-1968)", *Tempo Social*, v.22, n.1: 29-46.

Simões, I. (1986) "TV à Chateaubriand" in Simões, I. (org.) (1986) *Um País no Ar: História da TV Brasileira em Três Canais*, São Paulo: Brasiliense/Funarte, pp. 11-121.

Velho, G. (1977) "Vanguarda e Desvio" in Velho, G. (org.) (1977) *Arte e Sociedade: Ensaio de Sociologia da Arte*, Rio de Janeiro: Zahar, pp. 27-38.

Velho, G. (1981) "Duas Categorias de Acusação na Cultura Brasileira Bontemporânea" in Velho, G. (1981) *Individualismo e Cultura: Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, pp. 53-64.

Velho, G. (1998) *Nobres e Anjos: um estudo de Tóxicos e Hierarquia*, Rio de Janeiro: FGV.