

## **Tapas e beijos: uma análise sobre a construção do humor sobre o feminino<sup>1</sup>**

Guilherme THOMAZ<sup>2</sup>

João Lucas CHAVES<sup>3</sup>

Laura GUIMARÃES<sup>4</sup>

Mariana LAGE<sup>5</sup>

Tess CHAMUSCA<sup>6</sup>

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG

### **Resumo**

O presente artigo trata de uma análise da série de comédia brasileira *Tapas e Beijos*. O objetivo do trabalho é abordar questões culturais e históricas que constroem o significado de humor e o papel da mulher na televisão brasileira, e investigar de que maneira o objeto cria continuidades ou rupturas nesse histórico. A análise é desenvolvida com base no conceito de gênero midiático como categoria cultural a partir de Itania Gomes e Martín-Barbero, com trechos de episódios do programa. Dessa forma, percebemos que *Tapas e Beijos* simultaneamente se aproxima e se distancia do gênero de que faz parte, principalmente em relação à identidade feminina e os papéis sociais, as falhas e os desejos de suas protagonistas, e examinamos os elementos que tornam a obra singular na televisão brasileira.

### **Palavras-chave**

televisão, humor; seriado; gênero; Tapas e Beijos

### **Corpo do trabalho**

#### **Introdução**

Este trabalho tem o objetivo de investigar as interseções entre as discussões sobre identidades de gênero e o humor enquanto categoria cultural a partir do seriado brasileiro “*Tapas e Beijos*”, da Rede Globo. No texto, ainda que tenhamos em conta toda a narrativa

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na IJ04 – Audiovisual, da Intercom Júnior – XIX Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

<sup>2</sup> Estudante de Graduação do 7º. semestre do Curso de Jornalismo da UFMG, e-mail: [guithomaz2009@gmail.com](mailto:guithomaz2009@gmail.com)

<sup>3</sup> Estudante de Graduação do 7º. semestre do Curso de Relações Públicas da UFMG, e-mail: [joaolucasnc@gmail.com](mailto:joaolucasnc@gmail.com)

<sup>4</sup> Estudante de Graduação do 7º. semestre do Curso de Jornalismo da UFMG, e-mail: [laurabbg1@hotmail.com](mailto:laurabbg1@hotmail.com)

<sup>5</sup> Estudante de Graduação do 6º. semestre do Curso de Jornalismo da UFMG, e-mail: [marianalage233@gmail.com](mailto:marianalage233@gmail.com)

<sup>6</sup> Orientadora do trabalho. Pesquisadora em nível de pós-doutorado no PPGCOM/UFMG, e-mail: [tesschamusca@gmail.com](mailto:tesschamusca@gmail.com)

---

para tecer considerações sobre a série, fazemos uma análise mais detida da abertura e de alguns episódios específicos de diferentes temporadas, nos quais são abordadas temáticas relacionadas à nossa questão de pesquisa.

Com a ideia inicial de pesquisar o seriado, que é protagonizado por duas mulheres, com uma perspectiva de gênero, foi necessário escolher um recorte dentro do campo dos estudos de gênero, cujas discussões são amplas, complexas e se desdobram em várias ramificações. Decidimos analisar os papéis de gênero e a identidade feminina no humor (brasileiro e norte-americano), e as continuidades e rupturas no contexto histórico e midiático da obra.

Escolhida a lente de pesquisa, o artigo traz uma apresentação do programa, incluindo características narrativas e técnicas. Depois, se inicia o processo de contextualização bibliográfica, essencial para a compreensão de questões essenciais para este trabalho. Entre elas, a discussão sobre a própria categorização do que é humor, baseado principalmente nas pesquisas sobre gênero midiático de Jesus Martín-Barbero e Itania Gomes, além de identidade de gênero em Guacira Louro e pós-feminismo em Lígia Lana.

Discutimos de que maneira “Tapas e Beijos”, como obra televisiva, emerge de um contexto social e histórico, como se relaciona a outras que lhe precedem e lhe são contemporâneas. Além disso, considerando que gênero é um conceito relacional, é importante para a análise convocar também as masculinidades e outros marcadores sociais, principalmente classe social, presentes na série.

Depois de expor o conceito que orienta o nosso estudo sobre as articulações entre humor e feminino na série, apresentamos os resultados da análise desenvolvida. O artigo traz exemplificações das questões postas com recortes do programa estudado, com o objetivo de comparar o material bibliográfico e as obras de referência com a realidade empírica de “Tapas e Beijos”. Por fim, tratamos das aproximações e distanciamentos que a obra tem em relação a outras obras do gênero e suas singularidades.

### **O objeto de estudo**

A série “Tapas e Beijos” estreou em abril de 2011 na Rede Globo, onde ficou no ar até setembro de 2015. Por conta do sucesso da obra, a emissora escolheu reprisá-la

---

durante a pandemia de Covid-19, de agosto a outubro de 2020. “Tapas e Beijos” tem cinco temporadas e 169 episódios, que narram as histórias de Fátima e Sueli, interpretadas respectivamente por Fernanda Torres e Andrea Beltrão, duas amigas que trabalham juntas em uma loja de aluguel de vestidos de noiva em Copacabana, na zona sul do Rio de Janeiro, e dividem um apartamento no Méier, na zona norte.

As protagonistas são mulheres independentes financeiramente e gozam dessa liberdade ao longo da série. Muitas cenas envolvem as personagens fazendo piada de suas falhas em relacionamentos, "bebendo para afogar as mágoas", e "debochando" de suas vidas. A busca por um relacionamento amoroso bem-sucedido é o principal tópico explorado pela trama, que chega a personificar a figura do Santo Antônio, o santo casamenteiro, em um personagem, vivido por Kiko Mascarenhas, que acompanha as amigas nas primeiras temporadas da série.

Apesar de dividirem o mesmo lar, ofício e possuírem muitas características em comum, alguns elementos diferenciam as personalidades de Fátima e Sueli. A primeira, vivida por Torres, é impulsiva e começa a série em um relacionamento secreto com um homem casado, Armane, interpretado por Vladimir Brichta. Já a trama de Sueli, personagem de Beltrão, se inicia com o retorno de seu ex-marido, Jurandir, com quem foi casada por dois meses, após anos desaparecido. A personagem é mais calma, ponderada e assume com mais facilidade o caráter melancólico da dupla. Ao que a série indica, Sueli é a mais velha das duas. A relação de amizade entre as duas, independentemente de suas vidas amorosas, mas também passando por elas, é fundamental para a trama e o desenvolvimento de suas histórias.

Para realizar nossa análise, é crucial traçar o perfil dos personagens homens coadjuvantes. A forma como o masculino aparece na série nos fornece um material para pensarmos nas rupturas e permanências instauradas pelo tipo de humor da obra. De modo geral, os três personagens que serão analisados apresentam similaridades, marcas da masculinidade “típica” e de um papel social do homem comum na cultura de massa. Armane, o interesse amoroso de Fátima, é dono de uma loja de importados, uma espécie de “camelô” próximo ao trabalho das protagonistas. Apesar de casado, ele mantém um caso com Fátima há anos e sempre mantém a amante por perto na expectativa de que irá pôr um fim ao seu casamento. É colocado como um homem sedutor, malandro e fanfarrão.

---

Mesmo ao longo da série, eventualmente se casando com Fátima, ele também trai a ex-amante.

Jurandir, ex-marido de Sueli, assume o papel de “malandro” por ser pouco dedicado ao trabalho e ambicionar uma carreira como cantor de pagode. O personagem vivido por Érico Brás também possui uma relação conflituosa com a protagonista, com idas e vindas ao longo da série. A relação dos dois eventualmente ganha um novo problema quando Jurandir se envolve com Bia, que é uma mulher jovem e é filha de Jorge, o novo marido de Sueli.

Jorge é introduzido no 25º episódio da primeira temporada. Dono de uma boate de *strip-tease*, ele também é apresentado como um homem sedutor e tem o papel de galã, atribuído com recorrência a Fábio Assunção, ator que faz o personagem. Ele é, inclusive, permanentemente assediado por uma das bailarinas da boate, Lucilene. Bia é sua "filha perdida" e aparece mais tarde na série; a relação dos dois se complica quando ela começa a namorar Jurandir, relacionamento que o pai não aprova devido ao fato de Jurandir não trabalhar.

## **Referencial teórico**

### **a. Gênero como categoria cultural: um ponto de partida**

O trabalho de Jesús Martín-Barbero se mostrou essencial para a compreensão dos temas a serem discutidos no trabalho. A construção da ideia do gênero como categoria cultural nos ajuda a compreender muitas das contribuições dos outros autores consultados e mencionados aqui. Com a mediação de Itania Gomes (2011), conhecemos um pouco dessa construção no artigo “Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero”.

Com essa leitura, passamos a compreender o gênero televisivo não como uma categorização textual que define métricas para traçar o que é o que deixa de ser, mas um reconhecimento social que se movimenta com a história, à medida em que a cultura, a política e a economia mudam. Isso significa que o próprio conceito de humor, ou da comédia como gênero midiático, está diretamente ligado à uma constante disputa de significados que atravessam e constituem os produtos que são colocados sob essa categoria. O gênero midiático é então compreendido como uma estratégia de

---

comunicabilidade ou de interação, e é essa característica que lhe confere a possibilidade de mudanças contínuas.

Caio da Cruz, em seu trabalho de conclusão de curso, “Sex and the City: Uma análise das relações entre gênero sexual e televisivo”, traça um rápido mas importante histórico dessas relações ao analisar as *sitcoms* americanas ao longo do tempo. Colocando “I Love Lucy”, dos anos 1950, como um referencial de partida, o autor ressalta como as mudanças culturais dos EUA modificaram a forma de se produzir *sitcoms* sem que isso descaracterizasse o gênero enquanto uma espécie de acordo compartilhado culturalmente sobre seu significado. Caio da Cruz escreve:

Não se pode dizer que *sitcoms* norte americanas dos anos 1950 (I love Lucy, Father knows best) possuem as mesmas características que as *sitcoms* dos anos 2000 (The office, Two and a half men), em todos os sentidos desde o enredo, construção de personagens, temas retratados, representação do homem e da mulher, representação racial, entre outros, mesmo todos esses produtos serem considerados do mesmo gênero televisivo, *sitcom*. Isso porque os EUA dos anos 1950 não são o mesmo dos anos 2000, portanto o gênero televisivo também se modificou, estando de acordo com o contexto cultural no qual foi criado (Cruz, 2013, p. 15).

Essa discussão é fundamental para relacionar as discussões que se seguirão. Este artigo está analisando um programa televisivo da categoria comédia, protagonizado por duas mulheres, e lançado na década de 2010. Essas informações não são apenas parte da ficha técnica do programa, mas sim uma série de indicativos que posicionam “Tapas e Beijos” como fruto de uma série de disputas históricas e culturais que criaram compreensões sobre o que significa humor, quais os papéis das mulheres, como deve-se construir um programa televisivo nos anos 2010 etc. Se as mudanças sociais alteram o significado do que é comédia, uma comédia protagonizada por mulheres é atravessada pelas mudanças na compreensão dos papéis de gênero e expectativas sociais em relação a elas.

#### **b. Gender: um olhar relacional**

Além da perspectiva de gênero midiático como categoria cultural, é de igual importância para esta análise invocar estudos sobre o próprio significado de identidade de gênero, já que é a representação dessas identidades que inspira nosso estudo. Os estudos sobre identidades de gênero são variados, mas fazemos aqui uma escolha pela

abordagem de Guacira Lopes Louro (1997) em *Gênero, Sexualidade e Educação*. Neste trabalho, Louro ressalta que a criação do conceito de gênero (*gender*) como um campo de estudos próprio foi importante por recolocar o debate no campo do social, e não mais do biológico, porque é nesse campo que se reproduzem as desigualdades de relação entre os sujeitos.

A negação de uma visão puramente biológica não se dá como uma rejeição à biologia. Sabe-se que os estudos de gênero são feitos sobre corpos sexuados com características e diferenças próprias, mas o surgimento do *gender* como campo de análise próprio propõe uma visão mais ampla que olha para estes corpos sexuados entendendo que eles podem ocupar diferentes contextos históricos e sociais. As diferenciações de sexo não são negadas, mas entendidas como insuficientes para explicar o surgimento do significado de identidades ditas masculinas e femininas em diferentes contextos (Louro, 1997).

Essa nova forma de olhar para as relações de gênero é uma forma relacional, que entende que as identidades de gênero são construídas em meio à relações sociais. Ou seja, ao se propor a fazer uma análise de gênero, é necessário entender que existem diferentes atravessamentos que os constituem. Ao lançar um olhar sobre o feminino, não é possível fazê-lo sem entender o que é o significado de masculino naquela mesma sociedade e naquele mesmo tempo histórico. Além disso, nem mesmo feminino e masculino, homem ou mulher, são categorias fixas dentro de uma mesma sociedade. Questões étnicas, religiosas, raciais e de classe também atravessam e constituem essas identidades (Louro, 1997).

A escolha de uma abordagem relacional nos guia para uma análise que compreende que tanto o gênero *gender* quanto o gênero midiático não existem como categorias fixas pré-existentes, mas como fruto de disputas contínuas. A ideia não é definir simplesmente o que é mulher ou o que é feminino, mas o que é a construção desses termos como categorias midiáticas em um contexto histórico e social específico, ao mesmo tempo que compreendemos que este processo não se encerra com esta ou aquela análise, porque as identidades de gênero:

[...] estão continuamente se construindo e se transformando. Em suas relações sociais, atravessadas por diferentes discursos, símbolos, representações e práticas, os sujeitos vão se construindo como

---

masculinos ou femininos, arranjando e desarranjando seus lugares sociais, suas disposições, suas formas de ser e de estar no mundo. Essas construções e esses arranjos são sempre transitórios, transformando-se não apenas ao longo do tempo, historicamente, como também transformando-se na articulação com as histórias pessoais, as identidades sexuais, étnicas, de raça, de classe... (Louro, 1997, p. 28).

### c. A construção do “homem pornô” e da “mulher melodrama”

Em seu texto “O masculino e o feminino nas narrativas da cultura de massas ou o deslocamento do olhar”, Maria Celeste Mira (2003) se debruça sobre a dicotomia entre a mulher melodrama e o homem pornô por meio de um olhar histórico sobre a construção dessas associações. Segundo a autora, a relação do romance com as mulheres europeias se estabeleceu no final do século XVIII, quando elas começaram a experimentar, em sua rotina doméstica, o ócio. Além disso, o romance se conectava, e parecia justificar, a trajetória imposta de uma paixão que conduz ao casamento.

Diante da circularidade de produção de sentido entre produtor e receptor, premissa teórica deste artigo e do de Mira, observa-se como, para além de serem influenciadas pelo romance ou pela novela, as mulheres também atuam na construção desses gêneros narrativos. Apesar dessa lógica se repetir no universo masculino, o resultado, diante das diferenças entre as socializações, é o oposto. O romance dá lugar ao universo da ação, da aventura e especialmente do erotismo. O texto cita que “a pornografia diz respeito aos homens desde a antiguidade” (Hyde, 1973, *apud*, Mira, 20003) mas que ganhou força com a repressão da sexualidade na sociedade burguesa, que conferiu à pornografia o espaço de expressão de certas fantasias sexuais.

Diferentemente do romance, o gênero pornô oferece narrativas com pouca ou nenhuma densidade psicológica, com foco exclusivo na ação. Além de apresentar um foco na visualidade enquanto o romance se debruça sobre o áudio e a narração, sentidos de natureza mais subjetiva. A autora exemplifica a forma como essas construções interferem nos gêneros narrativos a partir das revistas femininas e sua extensa gama de textos de natureza psicológica acerca dos mais diversos temas, ao passo que as revistas de nudez masculina nunca se estabeleceram no meio feminino. Pela prevalência da visualidade no masculino, a eclosão dos valores burgueses e da cultura de massa significaram a retirada do homem do lugar de ser olhado, ocupando apenas o local do que observa.

---

Enquanto a mulher, sendo objeto do olhar masculino, desenvolve o que Mira chamou de “verdadeira arte ou tecnologia da imagem”, na qual: “aprendem a manipular o olhar masculino, o das outras mulheres e o seu próprio. Acabam achando prazer em se ver e em imaginar-se sendo vista pelos outros” (Mira, 2003). O que explica a prevalência de imagens das próprias mulheres em revistas modernas como a *Cosmopolitan*, vendida como a da “nova mulher”. O corpo masculino continua não sendo objeto do seu olhar, enquanto ela se volta para si mesma.

Apesar dessas predisposições, Maria Celeste Mira (2003, p. 33) pontua que “a especificidade de um gênero é o resultado da combinação particular de elementos que ele, na verdade, compartilha com todos os demais.” Dessa forma, as narrativas são mutáveis e acompanham os dilemas e mudanças de uma dada época e por consequência, de seu público. Prova dessa mutabilidade, a autora conclui seu texto dizendo sobre a eclosão de uma “nova masculinidade”, agora mais preocupada com a beleza e com a própria imagem, que faz eclodir nos gêneros voltados para o masculino mais imagens de si próprio. Enquanto temáticas antes exclusivamente voltadas aos homens, como o mundo dos esportes, passam a ganhar espaço no universo cultural das mulheres, como em revistas de esporte voltadas ao público feminino.

**d. Mulheres na cultura pop e no humor e as transformações (contínuas) que surgiram com os feminismos**

No artigo "As Mulheres Seriadas: uma breve análise sobre as protagonistas femininas nas séries brasileiras de comédia", Fernanda Friedrich faz um levantamento quantitativo da presença de mulheres como personagens principais na ficção de comédia no país nos últimos anos. O trabalho tem investigações importantes sobre a presença feminina nesse contexto, como em relação ao uso de estereótipos para a construção das personagens e os papéis sociais de mãe, mulher, amante etc.

No entanto, notamos que a discussão ainda parece traçar de forma simplista a diferença entre protagonistas femininas e masculinos, de modo que a crítica às personagens mulheres ainda é muito binária e parece ainda buscar um "progresso" rumo ao ideal dos homens, de forma a igualar-se a eles: fortes, independentes, bem-sucedidos, "sem drama", interessados em sexo casual e despreocupados com relacionamentos. Esses fatores contribuiriam para a construção de personagens femininas mais fortes e

---

"verdadeiramente feministas", diferenciando-se das personagens “fracas” e melodramáticas, cuja única preocupação são relacionamentos.

Uma das séries utilizadas frequentemente como exemplo para o humor protagonizado por mulheres, e inclusive objeto de estudo do trabalho de Caio da Cruz, citado anteriormente, é “*Sex and the City*” (a partir de agora, SATC). A série americana apresenta mulheres de classe alta lidando com questões que envolvem sua vida sexual, suas relações interpessoais e seus trabalhos. Apesar desses temas aparecerem superficialmente em quase todas as produções de comédia protagonizadas por mulheres, como observado e categorizado por Fernanda Friedrich, “SATC” trata de mulheres que moram em Nova Iorque, heterossexuais, magras e com grande poder aquisitivo. Elas representam a mulher “pós-feminismo”, que já foi alcançada e privilegiada pelos avanços das causas feministas e agora, supostamente, pode deixar a pauta de lado.

Para Lúcia Lana, autora do artigo "Heroínas Pós-Feministas: As contradições da produção audiovisual feminina no youtube", a ideia de pós-feminismo é polissêmica e marca um balanço das ideias e das pautas da mobilização feminista. A formação de cânones feministas, o contexto pós-colonial e o interesse da cultura pop pelo feminismo fizeram com que a reflexão sobre gênero se reposicionasse academicamente (Brown, 2005, *apud* Lana, 2017).

Segundo a autora, no entanto, a mídia não acompanhou esse movimento e "trata o feminismo com boas intenções, mas raramente demonstra, de maneira apropriada, seu projeto político e coletivo" (McRobbie, 2009, *apud* Lana, 2017).

Bem-sucedidas, mulheres passaram a compor o universo de um feminismo renovado, como o *power feminism* e o *girl power*, em que são empoderadas. Programas de televisão, como Esquadrão da Moda, comédias românticas de grande bilheteria, *chick lit* e o jornalismo popular anunciam que as mulheres conquistaram poder – o feminismo “deu certo”. Com isto, a permanência de desigualdades entre homens e mulheres não é problematizada. O pós-feminismo reafirma a autonomia, a força e o empoderamento da mulher no século XXI, em detrimento do feminismo como mobilização coletiva (Genz e Brabon, 2009; Freire Filho, 2007, *apud* Lana, 2017).

Apesar de SATC ser mencionada como referência em quase todos os trabalhos analisados, Friedrich muito bem resgata a série de comédia brasileira “Os Homens São de Marte... E É pra Lá que Eu Vou!”. Nessa série, idealizada e protagonizada por Mônica

Martelli, vemos uma protagonista solo que se aproxima mais de “SATC” do que de “Tapas e Beijos”. Fernanda (personagem de Martelli), é uma mulher bem-sucedida, branca, magra, rica, heterossexual que também luta com questões referentes às suas relações interpessoais e fracassos sexuais e amorosos. Essa aproximação entre a obra de Martelli e “SATC” mostra como a figura da mulher “independente”, dentro desse caráter “pós-feminista”, quase sempre está relacionada a poder aquisitivo e classe social.

Em “Tapas e Beijos”, no entanto, defendemos que há uma zona cinzenta complexa, que na realidade torna as personagens mais tridimensionais e aponta para os elementos mais visionários do programa, tanto dentro do gênero de comédia como no audiovisual como um todo. Fátima e Sueli são duas mulheres que não são casadas (pelo menos não no início da obra) nem mães; trabalham em empregos de baixa/média qualificação. A busca por relacionamentos amorosos é um elemento importante e recorrente da história, um dos principais motores do enredo. Mas essas idas e vindas das duas com os homens de suas vidas são desenvolvidas de forma que não as reduz aos papéis sociais que são atribuídos a mulheres, mas sim fazem parte da vida pessoal complexa das duas. E por último, a amizade entre Fátima e Sueli, que é um dos fios condutores mais importantes da obra.

As falhas das protagonistas são sempre um ponto chave na série, com piadas relacionadas ao fracasso das duas em diversos âmbitos da vida. Parte importante do humor é construído no "deboche" e na ridicularização que as próprias protagonistas fazem com as próprias vidas, seja com problemas no trabalho ou de relacionamentos, de forma que o público ri "com elas" e não "delas".

Como parte da análise focada no gênero, acreditamos que esse aspecto "sincero" das falhas de duas mulheres adultas é um elemento importante do que diferencia “Tapas e Beijos”, com um humor autodepreciativo partindo de duas mulheres que não as coloca em pedestais ou ideais inalcançáveis de "ultrafeministas" ou melodramáticas, mas sim complexificando suas personalidades e as possibilidades do desenrolar de suas histórias.

### **O humor em Tapas e Beijos**

Diante dessas referências, mobilizamos aqui trechos de “Tapas e Beijos” que explicitam a forma como o humor da série traz rupturas inovadoras ao trazer uma ideia anteriormente utilizada, da “mulher falha”, agora no universo da classe C brasileira.

---

Logo ao final do primeiro episódio, Fátima e Sueli saem vestidas de noivas para a praia, com latinhas de cerveja na mão e jogam os buquês uma para a outra, em um gesto que, por si só, rompe com um imaginário do que deveria ser e significar uma mulher em um vestido de noiva. O recorte ilustra também a grande sacada da série, que ao supostamente colocar como central a busca por um marido, oferece, na verdade, como protagonista uma relação de parceria e amizade entre duas mulheres.

A abertura do seriado também é um tópico passível de análise, embalada pelo clássico “Entre tapas e beijos”, música sertaneja da dupla Leandro e Leonardo, que nas primeiras temporadas da série ganha uma versão da banda Calypso e futuramente na voz de Sidney Magal, os tradicionais bonecos de *biscuit* dos noivos no bolo são retratados de formas cômicas, satirizando a figura do noivo, como na cena final em que a cabeça do homem cai. Para além de demonstrar a forma como as mulheres são o centro da narrativa, a escolha por uma canção popular expõe o recorte social que diferencia a série de outros produtos de humor feminino como “*Sex and the City*”: não há uma tentativa forçada de glamourização.

No episódio 23, ainda da primeira temporada, outra cena expressa tanto a ideia de “mulher falha” quanto a representação de uma classe popular que sinalizamos. Logo no início do episódio, Fátima e Sueli leem o horóscopo dentro do ônibus, cenário que compõe diversos momentos da série, quando um assalto se inicia. A grande quebra é o fato do assaltante se recusar a levar o celular de Sueli por ser muito velho. Nesse trecho fica claro a posição social que as protagonistas ocupam, tanto pela situação de estar pegando o ônibus para ir trabalhar quanto pela constatação de que o celular era simples demais para despertar o interesse de roubá-lo. O cômico diante do trágico ilustra também a forma como as duas se percebem e se expõem ao longo da série, assumindo esse caráter de “falhas” e “derrotadas”.

Outro momento que reforça essa relação com o real e o cotidiano no seriado é a forma como o roteiro explora e aplica outros formatos dentro da realidade ficcional das personagens. No episódio 12 da terceira temporada, após um acidente envolvendo um vazamento de gás na rua, Tavares, um dos interesses amorosos de Sueli ao longo do seriado, acaba caindo dentro de um bueiro e ficando preso. No desenrolar do episódio ele se recusa a ser resgatado sem um apelo de Sueli, para quem se declara ganhando

---

relevância midiática e atraindo uma equipe de repórteres e uma legião de fãs impressionados por seus sentimentos verdadeiros. A forma como o seriado explora o gênero jornalístico, utilizando de todos os padrões e convenções do formato para contribuir com a atmosfera cotidiana que envolve os personagens. O uso do formato acontece de forma natural dentro do contexto das personagens, porém, para o telespectador, é uma forma inteligente de metalinguagem que contribui para essa imersão naquela copacabana que até parece, mas não é real.

O episódio 25 dessa temporada fornece material para análise por ser o responsável por apresentar a figura de Jorge, par romântico de Sueli. Junto com ele, a série apresenta a boate La Conga, gerenciada pelo novo personagem. A boate é uma espécie de cabaré onde acontecem shows de *strip-tease*, o que, portanto, gera um alvoroço em todos os núcleos da obra. Enquanto Fátima e Sueli ficam interessadas na chegada de Jorge, enciumadas com as bailarinas e curiosas com o que se passa dentro da La Conga, Armane e Jurandir ficam ouriçados com a presença do local e das funcionárias na rua, rendendo um diálogo em que os dois estão na frente do estabelecimento dando notas para essas mulheres. Nessa conversa Jurandir fala que uma delas é um “filé” quando Armane responde, na frente da Fátima, “filé não, uma mulher dessas é uma refeição completa”. A escolha desse trecho demonstra como os personagens masculinos continuam cumprindo os papéis de figuras não apenas sexuais, mas sexualizadoras, indicando que, apesar de suas inovações, a série corrobora em certa instância com a dicotomia da “mulher melodrama x homem pornô”.

Outra cena que demonstra esse reforço desse paradigma é no episódio 31 da terceira temporada, em que Flavinha, ex-mulher de Djalma, dono da loja onde Fátima e Sueli trabalham, abre um *trailer* para vender cachorro-quente e fica conhecida na rua como “rainha da salsicha”. Na cena a personagem utiliza, sabidamente, de sua sensualidade e de seu corpo para atrair uma clientela exclusivamente de homens para seu *trailer*, que fazem pedidos enquanto acompanham os movimentos sensuais da atendente ao servir um refrigerante. Momentos como esse reavivam as discussões sobre o pós-feminismo a respeito da construção do roteiro do seriado, em que a possibilidade de escolha da mulher aparenta excluir a problemática dessa construção.

## Conclusão

---

Compreender a criação de um programa de humor protagonizado por mulheres é um trabalho que começa primeiro com a compreensão do próprio significado de humor. A compreensão do gênero como categoria cultural é essencial para ressaltar a forma como a comédia se diferencia em questões geográficas, históricas, econômicas e sociais. As *sitcoms* americanas de referência mudaram seu significado ao longo dos anos, porque os EUA mudaram culturalmente. As séries brasileiras, da mesma forma, passaram por transformações que perpassam mudanças culturais que as precederam, rodearam e se tornaram a fonte de mudanças de impacto futuro.

Se o significado do humor não está isolado de questões culturais, ele também não está isolado das mudanças nas disputas em torno dos papéis de gênero que existem socialmente. O avanço das causas feministas moldou novos papéis, que mudaram a forma como o feminino é representado na cultura de massa e, é claro, no humor.

Essas mudanças abriram espaço para uma maior presença de protagonistas femininas, mas na realidade das comédias brasileiras os temas parecem não variar muito, e nem mesmo a aparência das protagonistas dessas histórias. A comédia feminina brasileira é bastante magra, branca e heterossexual. E apesar dessas características caberem à Fátima e Sueli, protagonistas de “Tapas e Beijos”, a série traz algumas rupturas que a colocam em uma forma de vanguarda. As protagonistas zombam dos ícones matrimoniais, são trabalhadoras assalariadas de classe baixa, andam de ônibus, bebem cerveja barata, falam palavrão, falham e se humilham constantemente. Apesar de superficialmente cumprirem algumas expectativas sociais em torno do ser mulher, “Tapas e Beijos” não tem medo de colocar suas protagonistas como alvo do escárnio e da humilhação, e assume uma nova identidade da mulher na comédia: a muito imperfeita.

### **Referências bibliográficas**

CRUZ, Caio Amaral da. **Sex and the City**: uma análise das relações entre gênero sexual e televisivo. 2013. Monografia (Graduação em Produção em Comunicação e Cultura) — Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

FRIEDRICH, Fernanda. As Mulheres Seriadas: Uma Breve Análise Sobre as Protagonistas Femininas nas Séries Brasileiras de Comédia. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 38., 2015, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: Intercom, 2015.

---

GOMES, Itania Maria Mota. Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. **FAMECOS**, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 111-130, 2011.

LANA, Lígia Campos de Cerqueira. Heroínas pós-feministas: as contradições da produção audiovisual feminina no YouTube. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 25, n. 3, p. 1359-1371, setembro-dezembro/2017.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 1997.

MIRA, Maria Celeste. O masculino e o feminino nas narrativas da cultura de massas ou o deslocamento do olhar. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 21, p. 13-38, 2003.