

Chef's Table: os grupos de elite e subalternidade¹

Juliana Araujo LIMA²
Rosaly de Seixas BRITO³
Universidade Federal do Pará, Belém, PA

Resumo

O presente artigo procura compreender as relações de subalternidade entre três sujeitos do segundo episódio da segunda temporada da *websérie* documental Chef's Table: a produtora de conteúdo americana Netflix; o *chef* de cozinha paulista e protagonista do episódio, Alex Atala; e a cozinheira amazonense coadjuvante em uma das cenas, Dona Brazi. No artigo, procuramos identificar padrões imagéticos e analisar o que é dito (ou não-dito) por cada um dos sujeitos dentro de um contexto de dominação da relação de colonialidade que envolve a Europa, o Brasil e a Amazônia.

Palavras-chave: *websérie*, Chef's Table, subalternidade, colonialidade, Amazônia.

I. O documentário e a Amazônia a ser descoberta

Este artigo se propõe a analisar como a Amazônia e as populações que nela habitam são retratadas em um documentário específico. O recorte que será analisado é um episódio da *websérie* documental do Netflix, Chef's Table. Uma *websérie* é um conteúdo audiovisual cujo “gênero se caracteriza por possuir uma narrativa dividida em capítulos, para as novelas, séries e minisséries” (RAMOS, NEVES, 2015, p. 89). Chef's Table é um conjunto de documentários de média duração e a cada capítulo, de mais ou menos 50 minutos de duração, exploramos a vida de um *chef* diferente. A série em questão segue uma lógica descrita por Yasoshima (2012) como “filmes gastronômicos”: sua temática secundária é a comida. A temática principal é a vida pessoal e profissional do *chef*, que compõe o tema do episódio.

¹Trabalho apresentado na Divisão Temática de Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – XIII Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

²Graduanda do Curso de Comunicação Social - Jornalismo da Facom-UFPA, email: julianaaraujo14@gmail.com.

³Orientadora do trabalho. Professora do Curso de Comunicação Social da Facom-UFPA, email: rosalybrito@gmail.com.

No segundo capítulo da segunda temporada, o personagem apresentado é Alex Atala, brasileiro que assina os restaurantes D.O.M. e Dalva & Dito, ambos localizados em São Paulo. Parte da narrativa do *chef* como descobridor de insumos e da “verdadeira comida brasileira” se relaciona com incursões à região norte, especialmente ao estado do Amazonas, que na tradução é frequentemente confundido com a região amazônica, como se as duas nomenclaturas fossem sinônimos. Confusões como essa não são incomuns, já que “A Amazônia, discursivamente tratada como um conceito aberto e vago, produz as condições para que a mídia sintá-se à vontade para aí colocar quaisquer outras noções, como se jamais isso viesse a ser-lhe cobrado” (DUTRA, 2008, p. 10).

Essa mistura de significados dos nomes e regiões também está relacionada à Amazônia inventada pelos europeus como sendo o lar das Amazonas, que Gondin (2007, apud COSTA, 2011) menciona.

“É esse olhar sobre a nova terra, com intenções de devorá-la e não de compreendê-la, que produz as narrativas mitológicas sobre os habitantes que ocupavam o Brasil quando os europeus aqui chegaram. É a memória histórica reproduzindo lembranças de um passado, cujos heróis são seres superiores aos índios, que se transforma em memória coletiva”. (COSTA, 2011, p. 37).

Antes de iniciar a discussão do objeto em análise neste artigo, cabe discutir o conceito de documentário. Todo documentário é um filme, uma montagem de cenas que cria um sentido, cuja produção se diferencia da ficção por estar “profundamente enraizada na capacidade de ele nos transmitir uma impressão de autenticidade” (NICHOLS, 1991, p. 20). É importante destacar que o documentário não é uma reprodução direta da realidade, de acordo com Bill Nichols (1991): o gênero é uma tentativa de aproximação do filme à realidade, na medida em que o cineasta/documentarista tenta provar seu argumento.

Uriel Pinho e Regina Lima (2016) dialogam com essa proposição, especificando que o formato do documentário denota sua intenção: “O que quer que os filmes tenham a dizer sobre a condição humana ou sobre questões do cotidiano nunca pode ser separado de como eles dizem isso” (p. 2). Ou seja, para analisar inteiramente a narrativa que um filme constrói (nesse caso, um filme documentário), não é possível apenas ouvir o que é dito: é necessário entender as estratégias imagéticas - que, na maioria das vezes, se repetem historicamente no campo do audiovisual - que compõem a produção.

II. Atala e o conceito de elite nativa

A condição de subalternidade - como é descrita no livro “Pode o Subalterno Falar?” de Gayatri Chakravorty Spivak - é heterogênea e não é correspondente direta do nativo do chamado “Terceiro Mundo”. Colocamos entre aspas porque é importante ressaltar que esta denominação, sendo parte da divisão internacional do trabalho (especialmente em uma relação dicotômica com o dito “Primeiro Mundo”), é por si um marcador de subalternização. É necessário desnaturalizar a figura do subalterno, levando em consideração que os grupos marginalizados nos países periféricos são subalternos em relação a algo: ao modelo imperialista.

Contudo, continuaremos utilizando a nomenclatura referente a este sistema, já que, como diz Spivak (2010, p. 28) ignorar tal divisão internacional do trabalho – prática marcante na teoria política pós-estruturalista - não destrói a estrutura de poder simbólico-financeira. Aqui, no lugar do adjetivo “subalterno” optamos pelo termo “subalternizado”, para propósitos similares aos propostos por Arjun Appadurai em relação à cultura e ao adjetivo “cultural”:

"Al resistir ciertas ideas de cultura que pueden tentarnos a pensar en ciertos grupos sociales concretos como culturas, también resistí el uso del sustantivo "cultura" y sugerí un enfoque adjetival de lo cultural, que pone el énfasis en su dimensión contextual, heurística y comparativa" (APPADURAI, 1996, p. 15)

Aqui, ao invés de um adjetivo, que fixa uma característica a vários grupos de sujeitos, o verbo assinala uma ação que é feita contra estes grupos por alguém de fora que, neste caso, é o colonizador dominante.

De qualquer modo, voltamos ao questionamento referente ao documentário: se o subalternizado fosse meramente um nativo nacional, analisar a imagem do *chef* Alex Atala no documentário *Chef's Table* não seria um dos focos deste trabalho, já que ele poderia *representar* - ou *falar pela* (SPIVAK, 2010, p. 44) - nação. Contudo, as relações de poder presentes neste recorte são mais complexas quando começamos a olhar com mais cuidado o personagem principal do documentário, Alex Atala, como agente reproduzidor da lógica colonial de outra maneira.

Spivak (2010, p. 74), citando um estudo de Ranajit Guha, estrutura um conceito de elite que se subdivide em três grupos: 1) o colonizador do Primeiro Mundo, 2) a elite nativa nacional e 3) a elite nativa regional ou local. No contexto amazônico, porém, esta divisão se torna ainda mais complexa. A elite nacional assume também um papel

colonizador em relação à Amazônia, por ter exercido domínio sobre a região e apagado historicamente os povos que aqui vivem e suas culturas, ao enxergar o norte do país como reserva de matéria-prima:

A relação da Amazônia com o restante do Brasil se deu majoritariamente pelo viés da economia. Assim, a região é vista como reserva inesgotável de matéria-prima, o que está por trás das políticas de controle sobre o território “longínquo” que é necessário proteger pra não perder ou proteger para aproveitar seus recursos” (COSTA, 2011, p. 54).

Por isso nosso *herói*, Alex Atala, não é só o que Spivak (2011, p. 73) diz da elite indiana, “informantes nativos para os intelectuais do Primeiro Mundo interessados na voz do Outro”. Não que ele também não o seja, já que a Netflix e a equipe de produção o colocam em foco a fim de *representar* os brasileiros. Mas ele também representa (sendo o “sujeito subalternizado” uma classe heterogênea) a relação interna do colonialismo existente entre os brasileiros brancos donos deméritos específicos do Centro-Sul em relação aos brasileiros que se situam na porção Norte do país.

É nesse contexto, no Brasil onde “os heróis são todos brancos e a história começa em 1500, data da chegada dos portugueses” (COSTA, 2011, p. 37 - 38), que Atala é filmado. Imagetivamente, os enquadramentos se repetem. O *chef*, por vezes em *contra-plongée*⁴, por vezes de costas, desbravando alguma floresta ou o próprio restaurante, é também descrito como “aventureiro” e “explorador” – inclusive na sinopse do episódio.

Nas falas recortadas do próprio Atala, mas especialmente na cena em que o crítico gastronômico Luiz Américo Camargo o descreve, o personagem principal parece ter conhecimento sobre a natureza e sua familiaridade com o meio natural é declarada explicitamente. O crítico diz que “Ele é caçador, ele é pescador, ele é um cara habituado à natureza. Ele é habituado ao *mato*”. A palavra *mato*, referente à floresta, como descreve Costa (2011, p. 23) “exerce o papel de dominado diante do dominador, de colonizado diante do colonizador”. Isto indica que Atala, ao mesmo tempo, controla o *mato*, mas não pertence a ele: o domina.

Essa espécie de figura “dois em um” (o estrangeiro superior e o nativo que *representa* compõem o personagem que a série constrói de Atala) é reforçada quando o *chef* americano David Chang o chama de “homem da Renascença”, traçando um

⁴ Quando a câmera está situada embaixo, voltada para cima.

paralelo evidente entre essa figura eurocentrada⁵ do homem dito culto, com muitas habilidades, e a própria figura de Atala. Ao mesmo tempo, o documentário caminha em uma tentativa de tornar o *chef* algo mais próximo de que se imagina que o nativo seja. Ele próprio menciona a necessidade de cozinhar comida brasileira, quando conta parte de sua trajetória dentro da alta gastronomia. O crítico Luiz Américo Camargo se refere à Atala como um “embaixador da cozinha brasileira no âmbito internacional”.

Esse personagem representa bem o que Huntington (1996 apud MIGNOLO, 2006, p. 99) argumenta sobre a divisão específica dos latino-americanos: “subjetivamente, os próprios latino-americanos estão divididos na sua autoidentificação. Alguns dizem “Sim, somos parte do ocidente”. Outros reivindicam “Não, nós temos nossa cultura única””. A divisão entre os latino-americanos acontece devido à negação da Europa ou da europeidade por uma parte, e não seria diferente no Brasil. Como explica Mignolo (2005) “a América é a diferença, mas ao mesmo tempo é a mesmidade”.

Dessa forma, é possível argumentar que o documentário constrói a figura de um nativo *perfeito*, que representa o povo, mas assimila a cultura europeia da melhor forma possível - inclusive em uma cena que descreve como ele mesmo não se encaixava na própria família: “Minha mãe e meu pai tem cabelo preto e pele escura. Meus três irmãos têm cabelo preto e pele escura. E por alguma razão eu nasci magro, branco e ruivo. Ninguém era assim. Eu era um cara diferente. Eu me sentia sozinho. Eu estava tentando me entender”, uma descrição de um jovem confuso que se encaixava fenotipicamente mais na imagem construída do europeu do que a figura vendida do que é ser brasileiro.

O personagem continua a cena dizendo se identificar com o cenário do punk rock. Ele conta como se mudou para a Europa até perceber que não poderia “fazer comida francesa como um francês”. Mas isso não deixa que ele pare de usar as bases da culinária europeia como reafirmação para sua autoridade. Camargo, o crítico, diz em certo ponto que “juntando a Amazônia, juntando esse conhecimento que ele tem da mata, com a cozinha de bases clássicas francesas e a abertura para vanguarda europeia, eu acho que ele fez um mix que se traduziu numa linguagem muito pessoal”.

⁵ Quanto ao conceito de eurocentrismo, levamos em consideração o que Aníbal Quijano (2005, p. 126) chama de uma perspectiva de conhecimento cuja “constituição ocorreu associada à específica secularização burguesa do pensamento europeu e à experiência e às necessidades do padrão mundial de poder capitalista, colonial/moderno, eurocentrado, estabelecido a partir da América”.

O que Dutra (2008, p. 2) diz sobre o Dr. Dráuzio Varella é aplicável neste contexto pela similaridade das figuras como “especialistas” de determinado campo: “O que ele disse, torna-se assim verdade científica, na mídia, que reproduz a interpretação de grupos de poder sobre os índios e a Amazônia (...). Ele fala por si, como se aquele conhecimento, exarado ali no meio da floresta, fosse produto de seu isolado esforço e competência científica”.

III. A elite nativa e o poder: do Primeiro Mundo ao subalternizado

Além do representante da elite nativa nacional, outros dois grupos de sujeitos podem ser identificados no documentário para analisar as relações de poder que ele estabelece narrativamente. O primeiro é o realizador que pode ser ou a própria Netflix, a plataforma de *streaming* e produtora de conteúdo, responsável pela realização da *websérie*, ou o criador da série e diretor do episódio David Gelb, ou até mesmo um narrador anônimo que representa a equipe de produção.

Esse é o sujeito invisível do documentário, uma vez que a escolha narrativa é de deixar os entrevistados “falarem por si”, sem a *voz-over* ou a aparição do documentarista na cena, o que Nichols descreve como parte integrante do formato *Eu falo deles para você* (1991, p. 40). Se não é este o formato narrativo, qual seria? Neste caso, argumento que o formato se assemelha mais ao *Eu falo - ou nós falamos - de nós para você*:

Essa formulação desloca o cineasta da posição em que estava separado daqueles a quem representa para uma posição de unidade com estes últimos. O cineasta e aqueles que representam seu tema pertencem ao mesmo grupo. No cinema antropológico, a mudança para essa formulação recebe o nome de “autoetnografia”: refere-se ao empenho de povos indígenas em fazer filmes e vídeos sobre sua própria cultura, de forma que possam representá-la para “nós”, os que estão de fora. Os índios caiapós da bacia do rio Amazonas são excepcionalmente ativos nessa prática; usam seus vídeos para influenciar os políticos brasileiros, em defesa de políticas que protejam sua terra natal do desenvolvimento e da exploração. (NICHOLS, 1991, p. 45)

O que precisa ser ressaltado é que no caso da *websérie* Chef’s Table, o cineasta não faz parte do quadro que ele tenta retratar, mesmo que a estrutura narrativa seja similar à dos filmes feitos por cineastas nativos da sociedade destacada - nesse caso, a brasileira. Ele também não aparece: o documentário é todo conduzido por Alex Atala, como se este fosse o realizador da obra. O cineasta que irá montar o filme e, portanto,

construir a narrativa, é invisível. Neste caso, David Gelb e a produção do Netflix representam justamente o que Spivak diz de Foucault: “o intelectual do Primeiro Mundo que se mascara como um não representante ausente que deixa os oprimidos falarem por si mesmo” (2010, p. 102).

Ao se fazer transparente, o documentarista escolhe ignorar o sistema imperialista que rege sua dominação, ignora “o eixo que organizou e continua organizando a diferença colonial, a periferia como natureza” (MIGNOLO, 2005, p. 74). Assim sendo, o que Spivak chama de responsabilidade institucional do crítico (ou do cineasta, neste caso) é também apagada, pois esta figura já não existe. “Esse S/sujeito, curiosamente atado a uma transparência por meio de negações, se associa aos exploradores da divisão internacional do trabalho” (SPIVAK, 2010, p. 58). Isso significa que o cineasta explora a imagem do sujeito subalternizado, seja ele parte da elite nativa ou não, sem reconhecer sua posição de dominância através da estruturação da narrativa.

O último sujeito, com o qual os outros dois estabelecem relações de dominação, é o sujeito subalternizado, ou melhor, a classe dos sujeitos subalternizados. Ao longo do documentário, vários dos membros deste grupo aparecem em cena, especialmente membros de populações indígenas. Eles raramente têm nome (nunca têm sobrenome), raramente falam e, quando falam, suas palavras são recortadas apenas para desenvolver a narrativa do personagem e tema do episódio: o próprio *chef*. A edição, ao destituí-los de agência na tela, proporciona uma semelhança com o mito ocidentalizado da figura do indígena de que fala Vânia Costa:

“As versões, tornadas memórias, são a do indígena subjugado e inferior na escala evolutiva postulada pelos europeus. Eles apareciam como personagens domados, domesticados, apagados. Ao classificá-los como primitivos, preponderava o discurso da incapacidade desses povos para possuir tão vasta terra, o que seria historicamente lembrado para justificar a conquista, a posse, a exploração, a violência e ainda hoje aparece nos questionamentos nacionais relativos à vastidão e imensidão dos territórios indígenas” (COSTA, 2011, p. 37)

Faremos uma análise de como a única representante deste grupo que possui um nome próprio, Dona Brazi, é representada nas cenas em que ela aparece. A cozinheira indígena faz parte do arco do documentário em que o *chef* fala sobre suas descobertas gastronômicas nas incursões à região Norte. O ingrediente que é o fio condutor desta parte do documentário são as formigas saúvas que Dona Brazi apresenta a Atala.

A sequência começa com a seguinte frase: “Há alguns anos eu fui ao Amazonas e fui apresentado à melhor *chef* de uma pequena vila, uma mulher indígena chamada Dona Brazi”. Ao usar a palavra *chef*, colocando a mulher na mesma categorização que ele - apesar de eurocêntrica - é possível notar uma tentativa de colocar o saber dela no mesmo plano que o dele. Contudo, é impossível fazê-lo apenas por esta substituição, quando levamos em conta que os saberes e os sujeitos subalternizados constituem um imaginário do mundo moderno/colonial que “surgiu da complexa articulação de forças, (...) e de histórias que se contaram e se contam levando-se em conta a duplicidade de consciência que a consciência colonial gera” (MIGNOLO, 2005, p. 40).

A tentativa de igualar os níveis de poder da elite e da figura da mulher subalternizada é (como falamos anteriormente sobre o apagamento da figura do cineasta) uma negação da responsabilidade que o produtor de conteúdo tem - neste momento, tanto o *chef* que conta a história, quanto a produção do documentário que editou e montou os dizeres do personagem. Contudo, não é ela quem tece a narrativa: coisas são ditas *sobre* ela, a imagem marca a sua presença, mas não seus sentimentos, suas palavras, sua experiência. Ela é construída pela lente da câmera do Primeiro Mundo e pelas palavras do *chef* Alex Atala em “uma sociedade histórica e contemporaneamente marcada pela desigualdade, em que a uns é permitido o poder-fazer o discurso, e a outros é concedido o poder-consumir o discurso, quer chamemos a isso de mercado, concorrência, globalização” (DUTRA, 2008, p. 12). Estas estratégias de poder impedem que “os sujeitos feitos objetos nos textos da mídia sejam incapacitados de existir como sujeitos-sujeitos nos embates da experiência coletiva” (DUTRA, 2008, p. 12).

É preciso rememorar também a condição da mulher na sociedade contemporânea, sendo Dona Brazi do sexo feminino. Especialmente porque:

“Entre o patriarcado e o imperialismo, a constituição do sujeito e a formação do objeto, a figura da mulher desaparece, não em um vazio imaculado, mas em um violento arremesso que é a figuração da “mulher do Terceiro Mundo”, encurralada entre a tradição e a modernização”. (SPIVAK, 2010, p. 157)

Sendo um sujeito atravessado por estas duas condições, o silêncio que a edição provoca em Dona Brazi é ainda mais significativo. Como diz Spivak (2010, p. 165) ao encerrar seu argumento de que a mulher subalterna não pode falar. “Não há valor algum atribuído à “mulher” como um item respeitoso nas listas de prioridades globais”. Heleieth Saffioti (2013, p. 85) argumenta que “A condição da mulher na sociedade de

classes tem sido vista por numerosos estudiosos como o resultado da injunção de fatores de duas ordens diversas: de ordem natural e de ordem social”, exemplificando como algumas formações históricas de poder do homem sobre a mulher originam-se da ordem “natural” (ou biológica), mas se perpetuam e desenvolvem outras formas de marcação da subalternização através da ordem social.

Uma das características que marcam a subalternização feminina é “a violência encorajada como manifestação de virilidade e a excessiva passividade definida como característica feminina” (MILLET, 1970, p. 10). A passividade, uma característica tida como feminina, marca a presença de Dona Brazi e reforça a violência simbólica recorrente no trato das mulheres amazônidas, como o que Vânia Costa identifica no recorte de uma matéria do Bom Dia Brasil, onde uma mulher é entrevistada: “No entanto, a mulher que lhe serve de cenário, não tem nome, nem rosto, nem voz para dizer de sua adaptação ou inadaptção às imposições da selva ou do país” (COSTA, 2011, p. 227).

CONCLUSÃO:

O discurso colonial está presente na vivência das elites e, portanto, na mídia - já que são as elites que majoritariamente têm o poder sobre os meios de comunicação: “Assim, encontramos nesses conjuntos textuais de imagem-som-escritura algumas das verdades construídas pelas elites nacionais que têm a primazia dos discursos na mídia”. (DUTRA, 2008, p. 13).

Essas ideias de subalternização são “discursivamente eternizadas na mídia, na medida em que a recepção, ou, em sentido lato, a sociedade, assim o aceita, por essa cristalização não é uma mera invenção da mídia”. (DUTRA, 2008, p. 12). Ou seja, as relações de poder presentes no documentário *Chef's Table* não são apenas um reflexo das relações do sistema imperialista: elas também o ajudam a mantê-lo e a cristalizá-lo. Através da análise da colonialidade e subalternização no episódio cujo foco é o *chef* Alex Atala, é possível compreender que a figura do herói da Amazônia continua repercutindo nas produções audiovisuais.

As populações amazônidas, historicamente silenciadas, continuam sendo objeto de exploração narrativa tanto da elite nativa, quanto do Primeiro Mundo. É possível também compreender que a estrutura narrativa do cineasta que se apaga do documentário é uma negação de responsabilidade tal qual a negação do intelectual do

Primeiro Mundo que Spivak (2010) cita. Pressupõe-se uma neutralidade que não existe diante das classes de subalternização já mencionadas, que foram expostas à colonização econômica e simbólica. Neste contexto, é possível compreender como a imagem da mulher do “Terceiro Mundo”, especialmente da Amazônia, não pode falar: ela é condicionada à passividade tanto pelo patriarcado quanto pelo imperialismo.

No mundo masculino e europeu, as mulheres da Amazônia continuam sem a possibilidade de produzir uma narrativa própria através dos meios de comunicação de massa. Mesmo com a *internet* e sua promessa democratizadora, as grandes empresas de produção e distribuição de conteúdo audiovisual ainda estão sediadas nos países de Primeiro Mundo e ainda são controladas pelas elites – sejam elas globais ou nacionais. É preciso criar estratégias para que as histórias contadas sobre estas classes não continuem limitadas pela visão dos colonizadores, porque sem elas, as imagens sobre a Amazônia e sua população continuarão espelhando a colonização simbólica e histórica imposta à região.

REFERÊNCIAS:

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** 2ª reimpressão. Belo Horizonte, MG. Editora UFMG, 2014.

MIGNOLO, W. D. **A Colonialidade de Cabo a Rabo: O Hemisfério Ocidental no Horizonte Conceitual da Modernidade.** In: LANDER, E (Org). A Colonialidade do Saber: Eurocentrismo e Ciências Sociais - Perspectivas Latino-americanas. CLACSO, 2005.

QUIJANO, A. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina.** In: LANDER, E (Org). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. CLACSO, 2005.

PINHO, U., LIMA, R. **Narrativas cinematográficas sobre a Amazônia: vozes, modos e ênfases retóricas em documentários contemporâneos do estado do Pará.** REVISTA ELETRÔNICA VISAGEM (ISSN 2446-8290) vol.2, n.2, 2016

YASOSHIMA, J.R. **Gastronomia na Tela: As Representações da Comida no Cinema,** 2012.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** 5. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

COSTA, Vânia Maria Torres. **À sombra da floresta: os sujeitos amazônicos entre o estereótipo, invisibilidade e colonialidade no telejornalismo da Rede Globo.** Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2011.

DUTRA, Manuel Sena; CIMADEVILLA, Gustavo. **Meios de Comunicação e apropriação de saberes tradicionais na Amazônia brasileira: uma estratégia discursiva.** In: THORNTON, Ricardo D.; CIMADEVILLA, Gustavo. (Org.). *Grisés de La Extensión, la Comunicación y el Desarrollo.* Buenos Aires: Ediciones INTA, 2008, v. 00, p. 137-147.

MILLET, K. **Política sexual,** 1970. Madrid, Aguilar, 1975.

Saffioti, H. **A mulher na sociedade de classes: mitos e realidade,** 1979. São Paulo, Expressão Popular, 2013.

RAMOS, E.; NEVES, D. **Estrutura narrativa seriada para web a partir da análise da websérie Elemento.** In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, Universidade Potiguar, Natal, 17., 2015. Anais do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, 2015, p. 1-15.