

**A REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM SÉRIES NACIONAIS DA RTP
DURANTE A DITADURA SALAZARISTA (1933-1974): O CASO DE *CONTA-ME*
*COMO FOI E 3 MULHERES***

MARIANA SANTOS GALO

DISSERTAÇÃO SUBMETIDA COMO REQUISITO PARCIAL PARA OBTENÇÃO DO
GRAU DE MESTRE EM AUDIOVISUAL E MULTIMÉDIA

Orientador:

Prof. Doutor Filipe Montargil
Escola Superior de Comunicação Social

Outubro de 2025

ÍNDICE

DECLARAÇÃO	4
RESUMO	5
PALAVRAS-CHAVE	5
ABSTRACT	6
AGRADECIMENTOS.....	7
INTRODUÇÃO	8
1. REPRESENTAÇÃO CULTURAL.....	10
1.1 A linguagem como sistema simbólico	10
1.2. Cultura visual e media.....	11
2. OBRA AUDIOVISUAL	13
2.1 – A televisão	13
2.2 Formatos televisivos: variedade e inovação	15
2.3 A Série Televisiva.....	16
2.4. As séries em estudo: <i>Conta-me Como Foi</i> e <i>3 Mulheres</i>	18
3. REPRESENTAÇÃO FEMININA	21
3.1 A representação da mulher nos media	21
3.1.1 Cinema.....	23
3.1.2 Telenovela/série	24
3.2. A mulher na sociedade portuguesa durante a ditadura (1933–1974)	25
4. VOLUME CAPITAL SOCIAL/CULTURAL	28
5. MÉTODO.....	31
5.1. Métodos de investigação	31
5.2. Hipóteses e Operacionalização	32
5.3 Técnica de recolha de informação.....	35
5.4 Apresentação de resultados	38
5.5 Discussão de resultados	44
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	48
ANEXO 1. GRELHA CODIFICADOR B (<i>CONTA-ME COMO FOI</i>)	58
ANEXO 2. GRELHA CODIFICADOR B (<i>3 MULHERES</i>).....	59
ANEXO 3. GRELHA CODIFICADOR A (<i>3 MULHERES</i>).....	60
ANEXO 4 GRELHA CODIFICADOR A (<i>CONTA-ME COMO FOI</i>).....	61
ANEXO 5 GRELHA CODIFICADOR A (<i>CONTA-ME COMO FOI</i>).....	62
ANEXO 6 GRELHA CODIFICADOR A (<i>3 MULHERES</i>).....	63

ANEXO 7 (TESTE KAPPA COHEN. ALINHAMENTO IDEOLÓGICO – 3 MULHERES)	64
ANEXO 8 (TESTE KAPPA COHEN. VOLUME CAPITAL SOCIAL/CULTURAL – 3 MULHERES)	64
ANEXO 9 (TESTE KAPPA COHEN. AUTONOMIA – 3 MULHERES).....	64
ANEXO 10 (TESTE KAPPA COHEN. ALINHAMENTO IDEOLÓGICO – CONTA-ME COMO FOI) ..	64
ANEXO 11 (TESTE KAPPA COHEN. VOLUME CAPITAL SOCIAL CULTURAL – CONTA-ME COMO FOI)	65
ANEXO 12 (TESTE KAPPA COHEN. AUTONOMIA – CONTA-ME COMO FOI)	65
ANEXO 13. COMPARAÇÃO DO INDICADOR “ALINHAMENTO IDEOLÓGICO”	65
ANEXO 14. COMPARAÇÃO DO INDICADOR “VOLUME CAPITAL SOCIAL/CULTURAL”	66
ANEXO 15. COMPARAÇÃO DO INDICADOR “AUTONOMIA”	66
ANEXO 16 - CODEBOOK	66

Declaração

Declaro ser autora deste trabalho, apresentado como parte integrante das condições exigidas para a obtenção do grau de Mestre em Audiovisual e Multimédia, que constitui um trabalho original, nunca tendo sido submetido, no seu todo ou em parte, a nenhuma outra instituição de ensino superior, no âmbito das condições exigidas para a obtenção de um grau académico, ou com outro propósito.

Atesto ainda que todas as citações estão devidamente identificadas e declaro ter consciência de que o plágio poderá levar à anulação do trabalho agora apresentado.

A handwritten signature in black ink that reads "Mariana Santos Galo". The signature is written in a cursive style with a large initial 'M' and a long horizontal flourish at the bottom.

Mariana Santos Galo

Resumo

Esta investigação centra-se na análise da representação feminina em duas séries televisivas portuguesas contemporâneas, *Conta-me Como Foi* e *3 Mulheres*, que recriam o período do Estado Novo (1933–1974). O estudo pretende compreender de que forma a ficção televisiva constrói personagens femininas no cruzamento entre discurso ideológico, contexto social e recursos narrativos.

A análise assenta numa metodologia quantitativa baseada em grelha de codificação, considerando como unidades de análise as cenas das séries. Os principais indicadores utilizados incluem o alinhamento ideológico das personagens (subversão ou confirmação das normas patriarcais), o volume de capital social e cultural, a autonomia e o acesso à educação. Os dados foram codificados por dois codificadores independentes, sendo posteriormente tratados estatisticamente no SPSS, incluindo a aplicação do teste Kappa de Cohen para aferir a fiabilidade intercodificador.

Os resultados permitem identificar padrões de representação feminina e analisar a relação entre classe social, capital cultural e autonomia narrativa das personagens. Enquanto *Conta-me Como Foi* tende a reproduzir normas tradicionais, *3 Mulheres* apresentam protagonistas subversivas que desafiam o status quo.

O estudo contribui para a compreensão da forma como a televisão portuguesa contemporânea constrói e reinterpreta a memória histórica das mulheres, evidenciando o papel do audiovisual como espaço de reflexão crítica sobre género, cultura e sociedade.

Palavras-chave: representação feminina, televisão portuguesa, Estado Novo, análise de conteúdo, capital cultural e social, autonomia.

Abstract

This study focuses on the analysis of female representation in two contemporary Portuguese television series, *Conta-me Como Foi* and *3 Mulheres*, which depict the Estado Novo period (1933–1974). The research aims to understand how television fiction constructs female characters at the intersection of ideological discourse, social context, and narrative resources.

The analysis is based on a quantitative methodology using a coding grid, with scenes as the units of analysis. Key indicators include the ideological alignment of characters (subversion or confirmation of patriarchal norms), social and cultural capital, autonomy, and access to education. Data were coded by two independent coders and statistically processed in SPSS, including the application of Cohen's Kappa test to ensure inter-coder reliability.

The results identify patterns of female representation and examine the relationship between social class, cultural capital, and narrative autonomy. While *Conta-me Como Foi* tends to reproduce traditional norms, *3 Mulheres* presents subversive protagonists who challenge status quo.

This study contributes to understanding how contemporary portuguese television constructs and reinterprets the historical memory of women, highlighting the audiovisual medium as a space for critical reflection on gender, culture, and society.

Keywords: female representation, portuguese television, Estado Novo, content analysis, cultural and social capital, autonomy.

Agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar, à minha família, ao meu pai, à minha mãe e ao meu irmão, pelo amor incondicional e pela paciência.

Aos meus amigos, agradeço pela amizade e por tornarem este caminho mais leve. À Mariana, à Leila, à Catarina e à Jéssica que partilharam comigo estes três anos. À Inês e à Maria, com quem iniciei o percurso académico há seis anos, obrigada por me acompanharem nesta experiência, pela compreensão, pelas conversas intermináveis e pelo incentivo constante.

Ao meu orientador, professor Filipe Montargil, agradeço a confiança e o apoio que tornaram possível chegar até ao fim deste trabalho.

Por fim, agradeço a mim mesma, por não ter desistido, por ter continuado mesmo nos dias mais difíceis e por ter aprendido, ao longo deste processo, que a persistência também é uma forma de coragem.

“a gente só nasce quando somos nós que temos as dores” – Natália Correia

“A representação do mundo é obra dos homens; eles descrevem-no a partir do seu próprio ponto de vista e ainda confundem com a verdade absoluta.” - Simone de Beauvoir

Introdução

A televisão e o audiovisual constituem espaços privilegiados para a construção, circulação e disputa de significados sociais, culturais e políticos, funcionando simultaneamente como reflexo e agente de transformação das normas sociais. No contexto português, a ficção televisiva de carácter histórico tem vindo a assumir um papel relevante na interpretação do passado, ao oferecer novas perspetivas sobre temas sociais e de género que moldam a perceção pública da memória coletiva. Tal como aponta a OberCom (2022), a ficção nacional televisiva desempenha um papel central na formação de identidades culturais e na representação de questões sociais, sendo um dos géneros com maior impacto simbólico e audiência em Portugal.

A análise das representações femininas neste contexto revela-se, assim, significativa, na medida em que permite compreender de que forma as mulheres são posicionadas social, cultural e politicamente nas narrativas audiovisuais e como essas representações refletem ou desafiam os discursos ideológicos dominantes.

O período do Estado Novo (1933–1974) foi marcado por uma sociedade fortemente estruturada em torno de valores patriarcais, que restringiam o acesso das mulheres à educação, ao trabalho remunerado e à autonomia pessoal e política (Pimentel, 2011). A televisão, enquanto meio de construção histórica e espaço de memória cultural, permite explorar as tensões entre o papel socialmente imposto às mulheres e as suas possibilidades de agência e resistência dentro dos limites narrativos e ideológicos.

Neste estudo, o objeto de análise centra-se em duas séries televisivas portuguesas: *Conta-me Como Foi* (RTP, 2007–2022) e *3 Mulheres* (RTP, 2018–2023). Enquanto *Conta-me Como Foi* tende a reproduzir papéis femininos alinhados com os valores tradicionais e o discurso patriarcal dominante, *3 Mulheres* adota uma abordagem mais subversiva, oferecendo protagonistas que desafiam normas sociais e políticas, assumindo papéis de resistência e emancipação. A análise concentra-se nas personagens femininas e nos contextos em que se inserem, procurando compreender como diferentes recursos narrativos e enquadramentos sociais moldam as suas representações.

A metodologia assenta numa grelha de análise quantitativa, aplicada às cenas e personagens das duas séries. Os indicadores utilizados incluem o alinhamento ideológico (confirmação e subversão), o volume de capital social e cultural, a autonomia e o acesso à educação. Esta abordagem possibilita identificar padrões de representação e compreender as

relações entre o contexto narrativo, o capital simbólico das personagens e a sua capacidade de ação, permitindo uma leitura sistemática das estratégias de construção da representação feminina.

A relevância desta investigação é dupla: académica e social. No plano académico, o estudo contribui para o aprofundamento dos estudos de género e representação cultural na televisão portuguesa, articulando conceitos de ideologia, identidade e discurso mediático (Hall, 1997; Gill, 2007). No plano social, permite compreender como o audiovisual contemporâneo participa na construção da memória feminina e no debate público sobre igualdade e emancipação, reforçando o papel da ficção televisiva enquanto espaço de reflexão crítica e de interpretação do passado.

1. Representação cultural

A compreensão da representação cultural constitui um ponto de partida essencial para o estudo das formas como os media produzem e reproduzem significados sobre o mundo social. Este capítulo propõe-se a enquadrar teoricamente o conceito de representação enquanto processo simbólico e cultural, abordando o modo como a linguagem, a imagem e as práticas mediáticas participam na construção da realidade e na formação de identidades coletivas.

Procura-se demonstrar que as representações nos media não refletem simplesmente o real, mas constroem-no a partir de sistemas de significação socialmente partilhados, ou seja, padrões de interpretação e de comunicação aceites dentro de uma comunidade.

Por exemplo, o modo como uma mulher é representada na ficção televisiva portuguesa não é neutro: comunica normas sociais, expectativas de género e valores históricos do período retratado. Esta reflexão é relevante para o estudo das séries televisivas portuguesas *Conta-me Como Foi* e *3 Mulheres*, onde a cultura visual e o discurso audiovisual desempenham um papel central na configuração simbólica da mulher durante o Estado Novo.

O conceito de representação é central nas ciências sociais e nos estudos culturais, constituindo-se como ferramenta analítica para compreender como os significados são produzidos, partilhados e disputados na esfera social. Representar não significa simplesmente refletir uma realidade preexistente. Representação é produzir sentido simbolicamente, usando códigos linguísticos, visuais ou narrativos. Implica escolhas sobre o que mostrar, como mostrar e como enquadrar acontecimentos ou personagens. Barker (2012, p. 9) sublinha que é um processo ativo, situado em contextos históricos e culturais específicos.

Para Hall (2011), a cultura é o espaço onde os significados são produzidos e partilhados entre os membros de uma sociedade. Pertencer a uma cultura implica participar na produção e troca de significados, de modo que os indivíduos interpretam o mundo de forma semelhante e conseguem expressar pensamentos e sentimentos compreensíveis entre si (p.2). Assim, a representação funciona como mediadora entre sujeitos e real, articulando produção cultural e construção de significado.

1.1 A linguagem como sistema simbólico

A linguagem, segundo Hall (1997, p. 4), “trabalha por meio da representação”, seja através de palavras, gestos, expressões ou vestuário. O significado não está nas palavras ou objetos isolados, mas no modo como constroem sentido e o transmitem (p. 5).

Saussure (2006) distingue significante (forma sonora ou visual da palavra) e significado (o conceito que a palavra representa). A relação entre ambos é arbitrária, ou seja, resultado de convenções partilhadas. É precisamente nesta arbitrariedade que reside o carácter cultural da linguagem, uma vez que os significados resultam de acordos e práticas partilhadas por uma comunidade. (pp. 80-81)

Barthes (2009) evidencia como a cultura de massa transmite ideologia disfarçada de normalidade. Em *Mitologias*, o autor analisa signos culturais que reforçam valores dominantes sem que pareçam artificiais. Barthes analisa vários mitos, pois afirma que estes funcionam como linguagem, pois tem signos, significados, mensagens (p. 11). Nesta linha, Eco (1979) defende que os sistemas de signos não se limitam à linguagem verbal, estendendo-se a todo o universo das imagens, sons e gestos. Os media audiovisuais, ao combinarem códigos verbais, sonoros, constituem formas complexas de semiose, nas quais o sentido emerge da interação entre diferentes sistemas de representação

Fairclough (1995, p. 4), reforça que textos contemporâneos são multisemióticos, combinando linguagem verbal, imagens, música e efeitos sonoros. A televisão, nesse sentido, é um meio complexo de construção de significados sociais e culturais.

1.2. Cultura visual e media

A cultura contemporânea é profundamente visual. Monjardino (2025, p. 23), argumenta que vivemos numa época em que a “comunicação se faz de novo através da imagem, onde as pessoas leem muito menos e há muito mais emoção”. As imagens moldam perceções, emoções e modos de compreender o mundo. Reconhecer a cultura implica perceber que as imagens não são meras reproduções do real, mas formas de produção de sentido.

Segundo Mirzoeff (2013, p. 2), a cultura visual é “uma estrutura interpretativa fluida, centrada na compreensão da resposta à media visual tanto de indivíduos quanto de grupos.” Rose (2016, pp.2-3) reforça esta perspetiva ao distinguir *vision* (a capacidade física de ver) de *visuality*

(a visão enquanto prática cultural). Sublinhando que toda a imagem é produzida, enquadrada e interpretada dentro de sistemas de poder e de significação. (p. 12).

Nos media audiovisuais, a produção e circulação de imagens sociais é central na construção de imaginários sociais. Berger (1972, p. 7) afirma que “ver precede as palavras”, mas a forma como vemos é moldada culturalmente. A televisão, o cinema e, mais recentemente, o ambiente digital são espaços privilegiados de construção de imaginários, “as imagens foram inicialmente criadas para evocar a aparência de algo que estava ausente.” (p. 10).

Silverstone (1999) descreve os media como mediadores da vida mundana, filtrando realidades e oferecendo modelos para a conduta social. A televisão, por exemplo, não é apenas um “meio de difusão”, mas um fenómeno cultural e social que evolui de acordo com as práticas e as relações humanas (p.4).

Fiske (1987) tal como Hall defende que os media são portadores e reprodutores de ideologia, especialmente ideologia dominante. A ficção audiovisual, em particular, possui uma capacidade de “provocar” e fazer circular significados articulando narrativas e imagens que traduzem valores e tensões de um determinado contexto histórico.

Esta lógica de produção de significados é relevante para a análise das séries portuguesas contemporâneas que visitam períodos históricos, como *Conta-me Como Foi* e *3 Mulheres*, onde o olhar sobre o passado se constrói através de uma visualidade televisiva ideologicamente situada. As imagens não são neutras: configuram memórias coletivas, estereótipos e interpretações do papel da mulher durante o Estado Novo.

Com o avanço da digitalização a circulação de imagens tornou-se mais rápida e interativa. Autores como Cubitt (2006, p. 83) e Rodowick (2007 (p. 15) destacam que a imagem digital introduz uma nova lógica de visualidade: as imagens tornam-se mutáveis, reconfiguráveis e participativas, desafiando as noções tradicionais de autoria e autenticidade.

A análise da cultura visual revela assim, a dimensão política do olhar: o que é visível ou invisível, valorizado ou marginalizado, depende de regimes de representação historicamente situados (Nichols, 2010, p.128). Estudar a cultura visual televisiva portuguesa permite compreender como a imagem da mulher é construída e reinscrita no imaginário coletivo.

2. Obra Audiovisual

2.1 A televisão

Nos seus primórdios, a televisão detinha “uma espécie de monopólio de facto sobre a formação dos cérebros de uma parte muito importante da população” (Bourdieu, 1996, p. 10). Esta afirmação sublinha o poder estruturante, capaz de seleccionar, legitimar e hierarquizar o que é socialmente visível. Assim, a televisão não é apenas um instrumento de difusão, mas um dispositivo de criação da realidade (p.15).

As primeiras emissões televisivas surgiram na Europa entre 1935 e 1939, sendo interrompidas pela Segunda Guerra Mundial, exceto na Alemanha, onde a televisão foi utilizada como instrumento de propaganda (Cádima, 1995). Nos EUA, a expansão acelerou após 1948, com a televisão a cores a ser introduzida em 1953, acompanhada de rápida disseminação de aparelhos domésticos.

Em Portugal, a Rádio e Televisão de Portugal iniciou emissões em 1957, num contexto de monopólio estatal e vigilância ideológica do regime ditatorial (Arons de Carvalho, 2009; Sobral, 2009). Os primeiros anos caracterizaram-se por um discurso paternalista, que concebia o público como necessitado de orientação e doutrinação (Carvalheiro, 2018). Noutros contextos, contudo, a televisão era também entendida como um veículo de democratização cultural Wolton (1994).

A década de 1960 trouxe reconhecimento da relevância económica, cultural e social da televisão (Cádima, 1995). Nos anos 70, os avanços tecnológicos e a reorganização dos sistemas audiovisuais refletiram mudanças sociais e políticas profundas. Com a digitalização e a internet, multiplicaram-se as possibilidades de produção e circulação de conteúdos, inclusive a nível individual (Torres, 2011)

Como sublinha Castells (1999), rádio e televisão constituem o “ambiente audiovisual mais interativo, enraizado na vida quotidiana” (p. 419). Este percurso histórico mostra a consolidação da televisão como meio dominante de comunicação de massas e fornece o enquadramento para compreender como moldou padrões culturais e sociais, incluindo as representações de género que serão analisadas neste estudo.

Para Torres (2011), compreender a televisão implica considerar três dimensões interligadas: conteúdos (programas, intervenientes e entidades), as instituições (Estado empresas

privadas) e audiências, que moldam a oferta televisiva e os formatos predominantes (p. 16). A receção televisiva, estudada por Ang (1991, p. 2) e Morley (1992, pp.17-18), rejeita a ideia do público homogéneo, evidenciando múltiplas leituras mediadas por contextos socioculturais distintos.

Em Portugal, a produção televisiva contemporânea reflete tanto o peso histórico da RTP como a influência das estações privadas. A RTP reforçou o investimento em ficção seriada de curta duração, enquanto a SIC e a TVI mantêm a telenovela como formato dominante, experimentando novas linguagens e plataformas (APIT,2023). A criação da plataforma OPTO pela SIC, exemplifica a adaptação às lógicas de consumo digital e à internacionalização das produções.

A APIT (2023) confirma esta diversidade de práticas, assinalando o crescimento do entretenimento e da ficção como géneros centrais na televisão portuguesa contemporânea. Lopes (2009) acrescenta que a produção televisiva assenta em linguagens e códigos em constante transformação. Nesse processo, a série televisiva adquiriu um estatuto próprio, evoluindo de narrativas episódicas simples para produções complexas e cinematográficas, adaptadas às novas lógicas de consumo digital.

O percurso histórico da televisão demonstra como os meios audiovisuais moldam padrões de consumo e perceções sociais, criando contextos específicos para a representação de género. Compreender essa evolução é fundamental para analisar como, em séries como *Conta-me Como Foi* e *3 Mulheres*, se constrói a visibilidade das mulheres em diferentes classes sociais e períodos históricos.

A produção audiovisual compreende fases interdependentes: pré-produção, produção, pós-produção e distribuição (Abadia & Diez, 2010; Correia, 2016). A lógica do *transmedia storytelling* (Jenkins, 2007) veio reforçar a necessidade de uma coordenação interdisciplinar entre meios e narrativas, enquanto a globalização fomenta coproduções internacionais e valorização de conteúdos locais com alcance global.

Estas transformações influenciam as representações femininas na ficção televisão, permitindo personagens mais complexas e diversificadas. As multiplicações de formatos tornaram possível explorar narrativas que cruzam género, classe e memória histórica.

2.2 Formatos televisivos: variedade e inovação

A televisão sempre demonstrou uma capacidade de adaptação, expressa na diversidade dos formatos. Esta pluralidade reflete transformações tecnológicas, sociais e práticas de consumo mediático.

O género, como observa O'Donnell (2007, p. 144), constitui um conjunto de convenções e expectativas que estruturam a produção e a receção, funcionando como gramática partilhada entre criadores e espectadores. Na televisão, conhecem-se géneros amplos, como a comédia, drama, *reality show*, *talk show*, programas informativos e publicidade, subdivididos em subgéneros como telenovela, policial, melodrama familiar ou docudrama. Mittell (2004), define estes subgéneros como “categorias visuais” que em contraste com a literatura e o cinema, misturam formatos narrativos com não narrativos”

Ellis (1982, apud Branco, 2019) destaca três características centrais da estética televisiva: simplicidade da imagem, cadência rápida de cortes e importância narrativa do som. Branco (2019) alerta, contudo, que nem todos os programas se orientam por critérios artísticos, como noticiários ou concursos, focados em funções utilitárias.

De modo geral, os formatos televisivos dividem-se em ficcionais e não ficcionais, refletindo a interseção entre criatividade e convenções narrativas. A telenovela consolidou-se em Portugal a partir de 1994, com a parceria SIC-Rede Globo. O público português, familiarizado com produções como Gabriela, Cravo e Canela (RTP1, 1977), aderiu ao modelo brasileiro, contrastando com produções nacionais mais teatrais (Burnay, 2005, p.14). A telenovela, como fenómeno social, adquiriu igualmente uma dimensão coletiva, sendo “frequentemente acompanhada em cafés, associações e coletividades locais (Cunha, 2004, p. 53).

Desde o final do século XX, os modos de consumo alteraram-se. O modelo linear foi substituído pelo visionamento flexível, via gravador digital, vídeo *on demand* e o *streaming*. Jenkins (2006) chama a este novo paradigma cultura de convergência, em que fronteiras entre produtores e espectadores se tornam permeáveis. Scolari (2009) descreve o *transmedia storytelling*, com narrativas distribuídas por múltiplas plataformas, promovendo a participação ativa do público.

A nível internacional, EUA, China, Japão, Alemanha, França, Reino Unido, Índia e Brasil, dominam cerca de 70% das empresas e distribuição global (APIT,2016). Este domínio reflete-se também nos padrões de consumo e na difusão de formatos standardizados,

frequentemente adaptados a contextos nacionais (Esquenazi,2014). Paralelamente, fenómenos recentes como o *cord-cutting* (abandono da televisão paga) e o *cord-shaving* (redução parcial de subscrições) ilustram as mudanças estruturais do mercado (Obercom, 2024).

Em Portugal, adaptações de formatos internacionais, como Ídolos, *The Voice* Portugal ou Casados à primeira Vista, evidenciam a interdependência entre tendências globais e estratégias de identidade nacional. A criação da plataforma OPTO (SIC) e o reforço das produções originais pela RTP mostram uma aposta crescente na produção de ficção seriada com potencial transmediático e culturalmente distintivo (APIT, 2023)

A diversidade de formatos redefine a representação social, incluindo o género. Mota (2015) mostra que telenovelas até início do século XX reforçavam representações tradicionais da mulher: frágeis, submissas, limitadas ao espaço doméstico, sem autonomia económica. A violência física e psicológica das personagens refletia a condição social da época. Um exemplo é Gabriela, Cravo e Canela, com Sinhazinha Mendonça como figura paradigmática da mulher sob domínio conjugal (p. 10).

2.3 A Série Televisiva

A série televisiva é, desde meados do século XX, um formato central da cultura audiovisual refletindo dinâmicas sociais, económicas e tecnológicas, e constitui um espaço privilegiado para a construção simbólica e identitária das sociedades (Branco,2019; Burnay, 2014).

Creeber (2004) distingue duas categorias principais: narrativas abertas (continuidade, várias temporadas) e narrativas fechadas (minisséries) (pp.46-47). Exemplo: *Conta-me Como Foi* segue serialidade contínua e *3 Mulheres* privilegia narrativa fechada.

Adaptações literárias tendem a preferir minisséries, que permitem profundidade temática. Produções como *Roots* (1977) ou *Holocaust* (1978) dramatizam eventos históricos complexos, contribuindo para uma *Alltagsgeschichte*, “história do quotidiano”, que torna a memória coletiva tangível e emocionalmente próxima do público. (Creeber, 2004, p.49).

Em Portugal, Burnay e Torres (2014) distinguem três etapas da ficção: período cinematográfico (1909-1957), ciclo do teleteatro na RTP (1958-1970); e consolidação da ficção dramática televisiva nos canais generalistas (1990-2013). Ao longo deste percurso, a série televisiva afirmou-se como um formato central, combinando serialidade e diversidade temática com o objetivo de fidelizar audiências amplas e heterogêneas (Burnay, 2014, p. 35).

Até à década de 1990, a televisão era considerada inferior ao cinema, vista como entretenimento popular (Branco, 2019). A partir dos anos 2000, a “era dourada da televisão” elevou séries de prestígio (HBO, Showtime) e, mais tarde, em plataformas digitais (Netflix, Hulu, Prime Video) a um estatuto comparável ao do cinema, tanto do ponto de vista técnico como narrativo (Lotz, 2007).

As séries televisivas assumem ainda um papel decisivo na construção de representações sociais e de género. Temas como a família, a política, o trabalho, a sexualidade ou a etnicidade são interpretados em função dos contextos históricos e culturais de cada sociedade (Esquenazi, 2014). A circulação transnacional de formatos e coproduções reforça esta dimensão global, sem eliminar as especificidades locais que moldam a receção e o sentido das narrativas.

A produção da ficção televisiva em Portugal inscreve-se numa tradição que remonta ao folhetim literário oitocentista e à radionovela do início do século XX, formatos que já exploravam a serialidade como mecanismo de fidelização do público e de debate social (Burnay, 2014, p. 13). A RTP, enquanto operadora de serviço público, assumiu inicialmente uma função pedagógica e cultural, subordinada ao princípio de “informar, educar e entreter”.

Com a liberalização do setor nos anos 1990 e a entrada da SIC e da TVI, a ficção nacional tornou-se também um instrumento de competição e captação de audiências, deslocando-se parcialmente da esfera cultural para a lógica do mercado (Burnay, 2014, pp. 14-15).

Na atualidade, observa-se uma segmentação geracional do consumo: enquanto os públicos mais velhos mantêm preferência pela telenovela tradicional, as gerações mais jovens aderem a conteúdos internacionais e a plataformas digitais. O consumo *on demand* e a multiplicação de dispositivos móveis alteraram a relação entre oferta e procura, incentivando as televisões generalistas a diversificar a produção, com séries, minisséries e telefilmes, e a explorar novos géneros e formatos híbridos (Obercom, 2024).

No caso português, a ficção histórica tem desempenhado um papel relevante na reconstrução da memória coletiva e identidade nacional, com produções que abordam o regicídio de 1908 (O Dia do Regicídio,2007), a Primeira República (Noite Sangrenta,2010), a Guerra Colonial (A Noive,2001), a Revolução de Abril (Capitães de Abril,1999) e o pós-25 de abril (Depois do Adeus, 2012-2013) (Burnay,2014, p.15). Como sublinha Marinho (2013), a ficção televisiva portuguesa opera como um “arquivo de emoções históricas”, articulando memória, política e cultural.

A RTP, no cumprimento da missão de serviço público, distingue-se pela aposta em produções com relevância cultural e educativa. Marinho (2013) destaca que a estação deve “promover a diversidade e refletir o pluralismo cultural e social”, o que implica uma programação diferenciada dos canais privados. Esta orientação, contudo, levanta desafios estruturais nomeadamente a sustentabilidade financeira, a pressão das audiências e a concorrência global. (Bourdieu,1996, pp.23-24; Lopes,2012, p.90).

Neste quadro, a série televisiva portuguesa ocupa uma posição paradoxal: simultaneamente produto central identitário e mercadoria inserida num mercado competitivo e globalizado. Constitui, assim, um espaço de negociação entre memória e modernidade, tradição e inovação, local e global, dimensão onde se inscreve a análise das duas séries, que exploram a representação da mulher no contexto histórico do Estado Novo.

2.4. As séries em estudo: *Conta-me Como Foi* e *3 Mulheres*

A seleção das séries *Conta-me Como Foi* e *3 Mulheres* como estudos de caso fundamenta-se na relevância cultural, social e histórica, bem como na pertinência com que ambas abordam o período do Estado Novo (1933-1974) através da ficção televisiva.

Estas produções da RTP não evocam apenas a memória coletiva portuguesa, mas também permitem refletir sobre a construção simbólica da identidade nacional e o lugar das mulheres nesse processo. Tal como defende Martín-Barbero (2003), a ficção televisiva constitui um espaço de mediação entre a memória social e a experiência quotidiana, no qual se reinscrevem discursos e ideologias dominantes. Assim, a análise destas séries contribui para compreender como os media reconfigura o passado e projetam imaginários de género em contextos históricos distintos.

Conta-me Como foi

Produzida pela RTP em coprodução com a SP Televisão, *Conta-me Como Foi* estreou em 2007 e adapta o formato espanhol *Cuéntame como Pasó*, de Miguel Ángel Bernardeu. A narrativa acompanha o quotidiano da família Lopes, pertencente à classe média-baixa lisboeta, entre o final da década de 1960 e o pós-25 de abril, articulando o espaço doméstico com as transformações políticas e sociais do país. Esta estrutura dramática insere-se no modelo do melodrama familiar, género que, segundo Williams (1998), permite articular o íntimo e o histórico, traduzindo tensões sociais através de afetos e experiências pessoais.

A adaptação portuguesa manteve o foco na dimensão familiar e afetiva, evitando alusões diretas ao Estado Novo ou a figuras políticas como António de Oliveira Salazar. A narrativa é conduzida pela voz adulta de Carlos, o filho mais novo, que recorda o seu passado e o da sua família, num exercício de memória e reconstrução identitária. Tal como observa Lopes (2011), *Conta-me Como Foi* “atua como um espelho cultural, onde a memória individual e a coletiva se cruzam na reconstrução da história recente de Portugal” (p.92).

As personagens femininas, Hermínia, Margarida e Maria Isabel, constituem representações simbólicas das três gerações de mulheres portuguesas. Hermínia, a avó, encarna o modelo tradicional e conservador, fiel às normas patriarcais; Margarida, a mãe, é a mulher de transição, que procura conciliar o papel doméstico com o trabalho e a autonomia económica; e Maria Isabel, a filha, representa uma nova geração que reivindica liberdade, educação e emancipação.

A progressiva inserção da mulher no mercado de trabalho, retratada através da personagem Margarida, reflete o contexto sociológico da época. Segundo Barreto (200), apenas 20% da população ativa portuguesa era composta por mulheres no início da década de 1970, número fortemente condicionado pela Guerra Colonial e pela emigração masculina.

3 Mulheres

Transmitida pela RTP em 2018, *3 Mulheres* foi produzida pela David & Golias, com realização de Fernando Vendrell. Com cerca de 45 minutos por episódio, a série reconstrói as trajetórias de três figuras femininas históricas, Natália Correia, Snu Abecassis e Maria Armada Falcão (Vera Lagoa), que desafiaram o regime através da palavra da cultura e da ação cívica.

Segundo a sinopse oficial da RTP, trata-se de “uma série de ficção que recorda os últimos anos do Estado Novo, do início da Guerra Colonial à véspera da Revolução de Abril, através da vida e da ação de três mulheres de palavra que fizeram revolução”: A escolha destas protagonistas revela uma opção autoral: dar visibilidade a mulheres com elevado capital cultural e social, cuja atuação pública simboliza formas de resistência não institucionalizadas.

Em entrevista ao Público (2018), Vendrell afirmou que *3 Mulheres* nasceram da percepção de que “a ficção televisiva portuguesa ainda não tinha concedido às mulheres o protagonismo histórico e político que lhes é devido”: Esta abordagem enquadra-se no que Butler (1990) denomina de “performatividade de género”, na medida em que as personagens reconfiguram as normas sociais ao desafiar os papéis femininos tradicionais.

As interpretações de Soraia Chaves (Natália Correia), Victoria Guerra (Snu Abecassis) e Maria João Bastos (Vera Lagoa) sublinham a pluralidade de experiências femininas e a complexidade das suas motivações. Natália Correia representa a voz da literatura e da irreverência política; Snu Abecassis simboliza a mulher cosmopolita e visionária e Vera Lagoa, a coragem da opinião pública e da dissidência jornalística.

Enquanto *Conta-me Como Foi* propõe uma leitura micro-histórica da sociedade portuguesa, através da vida familiar e do quotidiano popular, *3 Mulheres* adota uma perspetiva macro-histórica, centrada em figuras públicas de elevado capital cultural. Esta complementaridade permite observar como diferentes classes sociais e perfis de mulheres são representados sob o mesmo plano de fundo histórico.

Como defende Hall (1997), a representação não é um simples reflexo da realidade, mas um processo discursivo de construção de sentidos. Assim, ao comparar as duas séries, torna-se possível identificar como a ficção televisiva portuguesa rearticula a memória do Estado Novo e os discursos sobre o papel da mulher, oscilando entre a reafirmação de valores tradicionais e a projeção de modelos emancipatórios.

Deste modo, a análise de *Conta-me Como Foi* e *3 Mulheres* constitui um contributo para compreender os modos como a televisão pública portuguesa constrói narrativas de género, memória e identidade nacional, revelando as tensões entre o passo e o presente no imaginário social contemporâneo.

3. Representação feminina

3.1 A representação da mulher nos media

A representação da mulher nos media constitui um campo privilegiado de análise para compreender como as estruturas de poder, as ideologias de género e as relações sociais são construídas e reproduzidas.

Segundo McRobbie (2009) o estudo feminista dos media nunca teve totalmente envolvido com a psicanálise e isso representa um déficite (p.4). Os media, enquanto sistemas de produção de significados, participam na definição social do feminino, projetando modelos de comportamento, valores e papéis sociais que influenciam a perceção coletiva das mulheres (Gill,2007).

Assim, as representações mediáticas não apenas refletem a realidade, mas constroem-na discursivamente, produzindo narrativas que naturalizam ou questionam as hierarquias de género.

Mulvey (1975), num dos textos fundadores da teoria feminista do cinema, introduz o conceito de *male gaze* (olhar masculino), argumentando que o cinema clássico organiza o olhar de forma patriarcal, posicionando o espectador num ponto de vista masculino que objetifica a mulher como espetáculo visual. Esta ideia, amplamente discutida e posteriormente reelaborada, abriu caminho a uma reflexão sobre o modo como os media estruturam relações de poder através do olhar e da representação.

Na continuidade desta perspetiva, De Lauretis (1987) sublinha que a representação da mulher não pode ser entendida de forma universal, devendo considerar as interseções entre género, classe, raça e sexualidade (pp. 20-21). Hooks (1992) aborda como as telenovelas e séries dramáticas frequentemente representam relações entre mulheres de forma negativa, como marcadas por inveja, competição por homens, ciúmes ou manipulação (p.48). A partir de uma abordagem interseccional, as autoras demonstram que as imagens mediáticas participam na construção de múltiplas identidades femininas, frequentemente marcadas por exclusões e desigualdades.

Butler (1990) contribui para esta discussão ao propor que o género não é uma essência natural, mas uma performance socialmente construída através da repetição de atos, discursos e representações. A partir desta perspetiva, as representações mediáticas adquirem um papel

crucial na produção e na normalização das identidades de gênero, podendo tanto confirmar normas patriarcais como abrir espaços para a sua subversão.

Nas sociedades contemporâneas Gill (2007) argumenta que as representações femininas têm evoluído de formas de objetificação explícita para estratégias mais subtis nas quais a autonomia feminina é frequentemente articulada com ideias de consumo, beleza e aperfeiçoamento. Este discurso ambivalente combina elementos de emancipação e de conformismo, refletindo as contradições da cultura mediática atual.

No contexto televisivo, a ficção desempenha um papel central na construção e transformação das imagens da mulher. As séries televisivas, pela sua natureza narrativa e pela proximidade com o público, funcionam como espaços de negociação simbólica, onde se articulam memória, identidade e ideologia (Geraghty,1991). A análise das representações femininas nestas produções permite compreender como o discurso audiovisual reproduz, resiste ou reconfigura o imaginário social do feminino.

No caso português, as representações da mulher nos media, e na televisão em particular, foram historicamente moldadas por contextos políticos e culturais marcados pelo conservadorismo e pela moral patriarcal do Estado Novo (Pinto,2011).

As ficções televisivas contemporâneas que revisitam esse período, como *Conta-me como foi* e *3 Mulheres*, assumem relevância particular por reativarem e reinterpretarem essas imagens históricas, oferecendo um campo fértil para examinar como a televisão constrói a memória da mulher na narrativa nacional.

No contexto atual, os media mantêm-se como uma esfera social poderosa na construção de significados e na reprodução de normas de gênero. Almeida (2007, p. 178) sublinha que os media são uma esfera social poderosa na construção de sentidos simbólicos em termos da teoria de gênero.

Esta influência torna o setor audiovisual um campo decisivo para a promoção ou obstrução da igualdade de gênero. Assim, a análise da representação feminina na ficção televisiva exige não apenas a observação dos conteúdos produzidos, mas também a compreensão das estruturas de decisão e produção que moldam esses conteúdos.

3.1.1 Cinema

Segundo Mulvey (1975), o cinema narrativo tradicional é construído para servir o prazer do *male gaze*, combinando escopofilia ou voyeurismo numa lógica visual em que o homem é ativo e a mulher passiva. O prazer escopofílico é sustentado por mecanismos visuais que tornam a figura feminina “inofensiva” através do fetiche— uma estratégia que responde à ansiedade de castração evocada pela sua “falta”. Assim, a mulher no cinema clássico é reduzida ao mero espetáculo visual, existindo sobretudo para ser olhada, interrompendo por vezes a fluidez da narrativa para satisfazer o desejo masculino (Mulvey, 1975, p.815).

A história do cinema revela desde os seus primórdios a presença feminina na realização cinematográfica. A curta-metragem *La Fée aux choux (A Fada dos Repolhos)*, considerada o primeiro filme realizado por uma mulher, é também um dos primeiros filmes de ficção do mundo, a par de *L'Arroseur Arrosé*, de Louis Lumière, e *Le Manoir du Diable*, de Georges Méliès (Almeida, 2022, p. 28)

Durante as décadas de 1930 e 1940, o cinema clássico consolidou representações de género que espelhavam os valores sociais dominantes. O casamento, neste contexto, era representado como instituição central, com o propósito de constituir família e conferir estatuto social. Os papéis de género eram rigidamente definidos: os homens eram os chefes de família e as mulheres surgiam como esposas e mães cuja conduta moral era vista como o alicerce da coesão familiar (Santos, 2009, p. 14). O cinema português, embora influenciado pelo modelo clássico americano, operava sob especificidades políticas e culturais próprias, nomeadamente a censura e a instrumentalização ideológica durante o Estado Novo. A propaganda estatal fazia-se sentir com especial força através do documentário, onde a mulher era representada maioritariamente como dona de casa (Santos, 2009, p. 15).

No domínio da ficção, mesmo as companhias independentes estavam sujeitas à aprovação dos conteúdos por parte da censura. Os temas abordados alinhavam-se com a ideologia dominante, promovendo valores como a autoridade, o paternalismo, os “brandos costumes” e a pacatez da vida familiar, frequentemente em contraste com a ameaça representada pelas grandes cidades (Santos, 2009, p. 15). Este controlo ideológico sobre a narrativa audiovisual reforçava as normas patriarcais, limitando as possibilidades de representação feminina disruptiva.

3.1.2 Telenovela/série

O desenvolvimento da ficção televisiva ao longo das últimas duas décadas tem desempenhado um papel central na capacidade de disseminar narrativas junto da generalidade da população, tornando-se um importante veículo de comunicação de valores universais, muitas vezes inspirados em textos clássicos.

A televisão assume o papel de narradora comum na sociedade, funcionando como elemento central da cultura popular contemporânea. Através das suas representações, transmite-nos visões sobre a vida, as pessoas, os lugares, as aspirações, o poder e o destino. Define quem é considerado bom ou mau, quem triunfa ou fracassa, o que é eficaz ou ineficaz, e contribui para a construção dos significados associados ao que é ser homem ou mulher. Neste sentido, a televisão passou a ocupar uma posição relevante enquanto agente de mediação cultural e social. (Signorielli & Bacue, 1999, p. 528). Os mesmos autores identificam dois fatores determinantes na forma como as mulheres são representadas nos conteúdos televisivos: a idade e a profissão. Os estudos existentes sobre representações associadas à idade e à ocupação indicam de forma consistente que, no contexto televisivo, as mulheres tendem a ser alvo de menor respeito quando comparadas com os homens. (Signorielli & Bacue, 1999, p.531).

Estas representações têm, contudo, vindo a ser progressivamente desafiadas pelas mudanças sociais das últimas décadas. A transformação dos valores e dos comportamentos sociais contribuiu para a redefinição dos papéis sociais femininos, refletindo-se igualmente na construção narrativa e simbólica do feminino no contexto das telenovelas. Sendo estas produtos culturais que dialogam com a realidade, as mudanças na estrutura social repercutem-se nas suas personagens, abrindo espaço para representações mais diversas e complexas das mulheres (Pessoa, 2020, p. 15).

A ficção televisiva tem um papel que ultrapassa o mero entretenimento: “É uma criação cultural, artística, estética e social, pela qual fazemos verdadeiramente História e Sociologia (Barreto, ano p.38). A série funciona, assim, como um instrumento de preservação da memória coletiva, reconstituindo o quotidiano de famílias portuguesas num período de intensas transformações.

3.2. A mulher na sociedade portuguesa durante a ditadura (1933–1974)

A Constituição de 1933 proclamava a igualdade de todos os cidadãos perante a lei e a “negação de qualquer privilégio de nascimento, nobreza, título nobiliárquico, sexo ou condição social”. Contudo, introduzia exceções “quanto à mulher, em função da sua natureza e do bem da família” (Cova & Costa Pinto, 1997, p. 72). Esta distinção reforçava a associação da mulher à natureza e ao espaço doméstico, em contraste com a ligação dos homens à cultura e à esfera pública.

De acordo com Irene Pimentel (RTP Play), o regime promoveu a figura da “mulher perfeita”, confinada ao lar, responsável pela educação dos filhos e pela manutenção da ordem e do azeite doméstico, numa submissão normativa ao marido. A ideologia salazarista reforçava a tríade “Deus, Pátria e Família” como pilares da sociedade, atribuindo à mulher o papel de guardiã dos valores domésticos e morais. Assim, o regime não apenas legitimou desigualdades de género, mas transformou-as em instrumentos de controlo social.

A educação e a propaganda foram centrais nesse processo. Como refere Pereira (2014, p.6), “Salazar percebeu a importância das aparências: quando o julgamento crítico é reduzido, o que parece, é”. Organismos como a Obra das Mães pela Educação Nacional e a Mocidade Portuguesa Feminina, ambos criados em 1936, visavam formar ideologicamente as mulheres para o desempenho de funções domésticas e morais, reforçando o ideal da esposa submissa e mãe devota (Khvan, 2019). A Obra das Mães, dirigida por Arminda Alves Caetano da Silva Sanches, irmã de Marcello Caetano, exaltava a maternidade como missão patriótica e moralizadora (Sousa, 2019, p. 93).

A repressão política, embora generalizada, atingia particularmente as mulheres. Muitas foram perseguidas ou silenciadas, sobretudo aquelas que desafiaram os papéis tradicionais ou participaram em movimentos oposicionistas (Amaral, 2021). Como recorda a autora, “as estruturas opressivas impostas durante séculos não desapareceram, o bichinho existe, está apenas escondido” (p.173).

O Estado Novo institucionalizou um modelo familiar patriarcal, no qual o marido exercia autoridade sobre a esposa e filhos, limitando direitos civis e políticos das mulheres casadas, incluindo o voto e o acesso a cargos públicos (Pereira, 2019, p. 6).

O patriarcado português não se restringia ao espaço doméstico, mas estendia-se à educação, aos media e à cultura. A contestação feminista mostrou que a emancipação não se limitava à igualdade formal de direitos, mas exigia mudanças culturais e simbólicas profundas, desafiando normas de género internalizadas (Giddens, 2001.; Aboim, 2010, 2012).

O conceito de patriarcado refere-se a um sistema de dominação masculina institucionalizada, no qual as relações sociais, culturais e políticas são estruturadas para manter o poder dos homens sobre as mulheres. Este sistema não se limita ao espaço doméstico ou familiar, estendendo-se a todas as esferas da vida social, como os media, a educação e a cultura. (Giddens, 2001). Esta perspetiva evidencia que a contestação do patriarcado implicava não apenas mudanças legais, mas também simbólicas e culturais.

O debate sobre o patriarcado mostra que não se trata apenas de um desequilíbrio formal de direitos, mas de um sistema cultural e simbólico profundamente enraizado, que associa a masculinidade a valores de dominação, agressividade e controlo. No contexto português, estas dinâmicas são particularmente relevantes para compreender o discurso e as práticas do Estado Novo, que idealizava uma mulher confinada ao espaço doméstico, moralizada pela ideologia católica e excluída da esfera pública, justificando assim a manutenção de uma ordem patriarcal.

Em Portugal, só a partir dos anos 80 é que se desenvolveu um processo de estabelecimento e dinamização dos estudos sobre as mulheres. Há 50 anos vivia-se numa sociedade rural, pobre, iletrada e marcada pela diferenciação de género. Como era apanágio ideológico do Estado Novo, homens e mulheres tinham funções distintas na vida social e familiar. “Ao homem cabia incontestavelmente o dever de sustentar e proteger a família, enquanto a mulher devia permanecer em casa, fiel aos labores de esposa e mãe.” (Aboim, 2010). A ideologia dominante alimentava-se pela oposição entre a “dona-de-casa” e o “provedor da família”.

Segundo Aboim (2012) a crítica feminista revelou-se particularmente incisiva e marcante nos debates contemporâneos sobre desigualdade nas sociedades ocidentais, sobretudo ao evidenciar que as esferas pública e privada não são domínios neutros ou naturais. Pelo contrário, demonstrou-se que é na relação entre estas duas dimensões que se constroem e reproduzem desigualdades de género. Para além de expor o carácter construído e generificado dessa divisão,

a análise feminista sublinhou como o espaço privado foi historicamente desvalorizado na arquitetura política e simbólica das sociedades modernas. Nesse sentido, tornar o “privado” , domínio privilegiado de uma ordem de género patriarcal que assenta na dominação masculina, num tema de debate público e político constitui uma tarefa essencial para a promoção da igualdade social.

Esta perspetiva crítica amplia a compreensão do patriarcado como fenómeno que vai além da mera desigualdade legal ou económica, revelando a sua dimensão cultural e simbólica profundamente enraizada. No caso português, estas dinâmicas são particularmente relevantes para analisar o discurso e as práticas do Estado Novo, regime que reforçou uma imagem de mulher excluindo-a ativamente da participação pública.

O enquadramento histórico e ideológico do Estado Novo estabelece as bases para compreender as representações femininas em *Conta-me Como Foi* e *3 Mulheres*. A literatura revela que o papel da mulher estava definido pelo patriarcado, reforçado pela educação, propaganda e estrutura familiar normativa. Estas dinâmicas tornam evidentes que as séries analisadas não são apenas reconstruções históricas, mas instrumentos que permitem problematizar e refletir sobre a persistência ou transformação dessas normas na memória cultural contemporânea.

4. Volume capital social/cultural

A análise das representações femininas nas séries em estudo não se limita à observação de comportamentos ou papéis narrativos, exige também a compreensão das condições sociais e culturais que moldam essas representações.

Pierre Bourdieu defende que as disposições culturais resultam de processos de socialização estruturados, nos quais a educação formal e o meio familiar desempenham um papel central (Bourdieu, 1984, 1986). Esta perspectiva permite compreender como as práticas e preferências culturais não se distribuem aleatoriamente na sociedade, mas antes reproduzem, de forma persistente, estruturas de desigualdade social.

Com base em estudos empíricos, o autor demonstra que práticas culturais como a leitura, a frequência de museus ou concertos, bem como as preferências estéticas nos domínios da literatura, pintura ou música, estão fortemente correlacionadas com o nível de escolaridade, medido pelas habilitações académicas ou pela duração da formação, e, em segundo plano, com a origem social do indivíduo. A influência do contexto familiar e do percurso educativo varia consoante o grau de institucionalização das práticas culturais: quanto mais afastada estiver uma prática do currículo escolar (como sucede na cultura de vanguarda ou em formas artísticas extracurriculares), maior é o peso da origem social na sua apropriação.

A esta hierarquia cultural reconhecida socialmente, tanto entre diferentes artes como no interior de cada uma, corresponde uma hierarquia social dos públicos, que tendem a consumir de forma diferenciada em função da sua posição no espaço social (Bourdieu, 1984).

As escolhas quotidianas, como o vestuário, a decoração doméstica ou os hábitos culinários, constituem, segundo Bourdieu, espaços privilegiados para a manifestação do *habitus* de classe, precisamente por estarem fora da esfera da educação formal. Nestas práticas aparentemente banais, o gosto manifesta-se de forma mais “nua”, isto é, sem o filtro de prescrições institucionais explícitas. O modo como um indivíduo escolhe mobilar a casa ou vestir-se revela disposições profundamente enraizadas, adquiridas sobretudo no contexto familiar, e cuja função distintiva se torna particularmente visível nestes domínios do quotidiano.

Ainda que essas escolhas possam ser mediadas por instâncias culturais semi-legítimas, como revistas femininas ou publicações de “estilo de vida”, continuam a expressar estruturas sociais internalizadas que distinguem os diferentes modos de aquisição cultural. Aplicado ao universo da representação televisiva, este raciocínio permite compreender de que forma

elementos como o figurino, os espaços domésticos ou os gestos associados à vida doméstica das personagens femininas em *Conta-me Como Foi e 3 Mulheres* funcionam como marcadores simbólicos da sua posição social, do seu nível de instrução e dos modos de incorporação da cultura (Bourdieu, 1984).

Inspirando-me em Bourdieu (1986), que contrapõe o ideal imaginário de igualdade de oportunidades à realidade social marcada pela acumulação desigual de capital (económico, cultural e social), procuro evidenciar como, durante o Estado Novo, a construção social da feminilidade e as representações públicas da mulher reproduziam desigualdades estruturais. Embora o discurso oficial apelasse a valores universais como a “família” e a “moral”, na prática a distribuição do capital cultural e simbólico era desigual, confinando as mulheres a papéis domésticos e subordinados. Assim, tal como o capital económico se acumula e gera rendimentos futuros, também o capital cultural, na forma de educação, prestígio ou legitimidade social, era restringido e orientado para a reprodução de um modelo conservador de género, reforçando os constrangimentos que delimitavam as oportunidades reais das mulheres na sociedade portuguesa do período.

Em *The Forms of Capital* (1986), Bourdieu distingue três formas fundamentais: capital económico, cultural e social, cujas propriedades de conversão dependem do campo social em que operam e dos processos de legitimação institucional. O capital económico corresponde a recursos convertíveis em dinheiro e garantidos por direitos de propriedade; o capital cultural manifesta-se em competências e qualificações académicas suscetíveis de se converterem em vantagens económicas; e o capital social baseia-se em redes de relações pessoais e obrigações mútuas que produzem benefícios materiais e simbólicos.

Esta abordagem permite compreender como, no Estado Novo, a distribuição desigual destas formas de capital contribuía para a consolidação de papéis de género rigidamente definidos: as mulheres eram frequentemente excluídas da acumulação de capital cultural legítimo (através do controlo do acesso à educação) e de capital social relevante (pela limitação da participação em redes públicas e políticas), perpetuando desigualdades estruturais através de mecanismos simbólicos que naturalizavam essas diferenças.

Bourdieu (1986) identifica ainda três estados do capital cultural: o incorporado, o objectivado e o institucionalizado.

O estado incorporado que consiste em disposições duradouras do corpo e da mente, como modos de falar, pensar ou agir, adquiridas através de processos de socialização prolongados,

sobretudo no contexto familiar. Este capital exige «investimento pessoal de tempo e esforço e tende a ocultar o trabalho social que o produz, sendo frequentemente percebido como competência “natural”.

Já o estado objectivado corresponde a bens culturais materiais, como livros, obras de arte ou instrumentos técnicos. A sua apropriação requer capital cultural incorporado, pois o simples acesso físico não garante a sua utilização simbólica ou prática.

O estado institucionalizado, por sua vez, refere-se às formas de reconhecimento formal do capital cultural, nomeadamente diplomas e qualificações académicas. Estes conferem valor social e económico estável, funcionando como mecanismos de legitimação e conversão entre campos distintos.

Relativamente ao capital social, Bourdieu define-o como o conjunto de recursos reais ou potenciais associados à pertença a uma rede duradoura de relações de conhecimento e reconhecimento mútuo. Essa rede oferece aos seus membros um “crédito social” que produz benefícios materiais e simbólicos. O volume de capital social de um agente depende tanto da extensão da sua rede como do capital (económico, cultural ou simbólico) dos indivíduos que a compõem.

Por fim, Bourdieu destaca o papel da delegação institucionalizada, através da qual certos membros concentram o capital social coletivo e podem agir em nome do grupo, reforçando a sua coesão e delimitando os seus limites simbólicos.

5. Método

5.1. Métodos de investigação

No que diz respeito à presente investigação, o objetivo principal consiste em analisar as representações femininas nas séries *Conta-me Como Foi* e *3 Mulheres*, produzidas e transmitidas pela RTP, de modo a compreender de que forma estas narrativas televisivas retratam as mulheres em diferentes contextos sociais e culturais durante o período do Estado Novo. Deste modo, definiu-se a seguinte pergunta de partida:

“Como são representadas as mulheres nas séries *Conta-me Como Foi* e *3 Mulheres*, e de que forma essas representações refletem os discursos ideológicos dominantes do período retratado?”

A intenção de comparar duas produções televisivas contemporâneas que recriam um mesmo período histórico permite compreender de que forma a ficção televisiva constrói as personagens femininas no cruzamento entre discurso ideológico e narrativa audiovisual. Esta investigação optou pelo estudo comparativo de casos, uma vez que estas duas séries conjugam, de forma distinta, o retrato da sociedade portuguesa durante a ditadura: uma através do quotidiano de uma família (*Conta-me Como Foi*), outra através do percurso de três mulheres reais com papel ativo na resistência e na cultura (*3 mulheres*).

Para análise e discussão tomou-se como amostra o primeiro episódio de cada série. Esta escolha acontece devido a ser considerado o capítulo de introdução onde entramos em contacto pela primeira vez com o mundo ficcional.

O mundo ficcional pode ser entendido como o conjunto de elementos narrativos que estruturam e delimitam a narrativa, conferindo-lhe coerência interna e expressividade. Personagens, cenários, enredo e temporalidade articulam-se na construção desse universo narrativo, definindo o seu quadro de referência simbólico e estético. Tal como refere Mendoza-Canales (2020), as situações ficcionais desenvolvem-se “num contexto, numa ordem fictícia de, por um lado, sucessão temporal e, por outro, extensão espacial e localização” (p. 16), o que

sublinha a importância das dimensões espaço-temporais na organização e significado da narrativa.

Durante a exploração deste trabalho percebeu-se a ínfima expressão de trabalhos que produzissem uma abordagem quantitativa, no que diz respeito à representação no audiovisual. Mesmo assim avançou-se com essa abordagem por ser “mais objetiva, mais fiel e mais exata, visto que a observação é mais bem controlada” (Bardin, 1977, p. 59).

5.2. Hipóteses e Operacionalização

De forma a responder à questão de partida, foram definidos conceitos, dimensões, e indicadores, com o objetivo de analisar a representação das mulheres. Tendo em conta o enquadramento teórico previamente desenvolvido, consideram-se como conceito as séries neste caso, *Conta-me Como Foi* e *3 Mulheres*.

As duas dimensões são as personagens femininas e cenas. Estas dimensões são analisadas em função dos indicadores propostos: Alinhamento Ideológico, Volume capital social/cultural, Autonomia e Acesso à educação, que permitem observar de que forma os conteúdos reproduzem ou transformam, os discursos em torno das personagens femininas.

QUADRO 1- CARACTERIZAÇÃO DO ENQUADRAMENTO TEÓRICO

Conceito	Dimensões	Indicadores
Serie (Mundo Ficcional)	Personagens Femininas	Alinhamento Ideológico
	Cenas	Volume Capital Social/Cultural
		Autonomia
		Acesso à educação

Fonte: Elaboração própria

A presente investigação assenta em duas hipóteses de trabalho que orientam a análise:

H1: A representação das mulheres nas séries reflete valores e discursos ideológicos dominantes no período histórico retratado.

Esta hipótese assenta na análise do indicador “alinhamento ideológico” das representações femininas, tendo em conta aquilo que foi mencionado no Capítulo 3. Este indicador codificou-se através das categorias “Confirma” e “Subverte”. Para o efeito, serão observadas as dimensões personagens femininas dentro das cenas das séries em estudo. A hipótese será testada pela predominância dos valores de confirmação relativamente às normas sociais e culturais do período, em contraste com eventuais ocorrências de subversão.

H2: As personagens femininas com maior volume de capital cultural/ social são representadas com maior autonomia e acesso à educação, enquanto as de classes mais baixas são mais associadas a papéis tradicionais.

A operacionalização assenta na identificação e quantificação de variáveis observáveis que traduzem empiricamente as dimensões do capital cultural e social abordadas no capítulo 4, bem como os seus efeitos sobre a autonomia e o acesso à educação das personagens femininas.

No contexto das duas séries, o “volume de capital cultural/social” de cada personagem é avaliado com base em indicadores como o nível de escolaridade, o estatuto profissional, linguagens e modos de expressão, a participação em atividades culturais ou políticas e a rede de relações sociais representada (familiares e profissionais). Estas dimensões permitem distinguir personagens com elevado capital cultural e social.

O indicador “autonomia” é observado através da capacidade de decisão individual das personagens, da sua independência em relação a figuras masculinas (pais, maridos, patrões), e da presença de objetivos próprios na narrativa. Considera-se que uma personagem apresenta maior autonomia quando demonstra poder de ação, tomada de decisão e protagonismo narrativo, independentemente do enquadramento moral da série.

Por sua vez, o “acesso à educação” é medido a partir de referências explícitas ao percurso escolar. Estas variáveis são codificadas em três níveis: “baixo”, “médio” e “elevado”, de acordo com a frequência e a intensidade com que os indicadores são representados nas cenas.

Na grelha de análise, cada unidade (cena) é classificada quanto à série, episódio e minuto, sendo registada a presença de personagens femininas e o respetivo “volume de capital cultural/social”, “autonomia” e “acesso à educação”. A codificação em “baixo”, “médio” ou “alto”, permite identificar o modo como cada representação reforça, questiona ou transforma os papéis de género tradicionais.

Posteriormente, os dados recolhidos serão tratados no SPSS, permitindo quantificar as relações entre as variáveis e verificar se existe uma correlação entre o volume de capital cultural/social e o grau de autonomia e de acesso à educação das personagens femininas. Este procedimento visa testar empiricamente a Hipótese 2, avaliando em que medida as representações televisivas reproduzem, subvertem ou negociam as hierarquias simbólicas associadas ao género e à classe social.

5.3 Técnica de recolha de informação

A presente investigação, centrada na representação da mulher nas séries *Conta-me Como Foi* e *3 Mulheres*, recorreu à análise de conteúdo por observação como principal técnica de recolha e tratamento de dados. Esta técnica, amplamente utilizada na investigação, permite descrever, interpretar e quantificar padrões de significação presentes em mensagens mediáticas, assegurando uma abordagem sistemática e objetiva (Bardin, 1977; Krippendorff, 2004).

Para a operacionalização desta técnica, foi elaborada uma grelha de análise (cf. 1,2,3,4 e 5), construída com base na proposta metodológica apresentada por Pedro (2024), cuja dissertação de mestrado, desenvolvida na área dos Estudos de Adaptação, serviu de referência estrutural. A autora, por sua vez, fundamentou a sua grelha nos pressupostos de Pamusuk Eneste, adaptando-os às abordagens contemporâneas de análise comparativa. Este modelo foi igualmente informado pelos contributos de Mauliddiyah (2023) e Chamalah & Arsanti (2019), que aplicam a análise de conteúdo a produtos audiovisuais com enfoque na tradução e adaptação cultural de narrativas.

Inspirando-se nestes trabalhos, a grelha utilizada neste estudo foi ajustada ao contexto da investigação em representação de género, de modo a captar a articulação entre discurso ideológico, estrutura narrativa e caracterização feminina.

Com o objetivo de assegurar a fiabilidade e consistência do processo, foi elaborado um manual de codificação (cf. Anexo 8), que serviu de guia operativo para a aplicação das categorias e indicadores.

A grelha de codificação incluiu critérios claros para a identificação das unidades de análise, a classificação de cenas e personagens e a codificação dos indicadores ideológicos:

- Alinhamento ideológico (1 = confirma; 2 = subverte; 0 = não há informação);
- Volume de capital social/cultural (1 = baixo; 2 = médio; 3 = alto; 0 = não há informação);
- Autonomia (1 = baixa; 2 = média; 3 = alta; 0 = não há informação);
- Acesso à educação (variável não sistematizada por ausência de informação direta).

Cada unidade de análise correspondeu a uma cena identificada por série, episódio e minuto, sendo registado se dizia respeito a um cenário ou a uma personagem. No caso das personagens femininas, codificaram-se também o volume de capital cultural/social, a autonomia e o acesso à educação.

Para garantir a objetividade e minimizar o risco de subjetividade, os dados foram codificados pela autora e por um codificador externo independente. De acordo com Kennedy et al. (2023), esta etapa de dupla codificação e discussão prévia dos critérios permite assegurar “uma interpretação unânime dos dados antes da codificação integral” (p.6), aumentando a validade e coerência do processo.

Metade das unidades de análise foi utilizada para este teste de fiabilidade: 36 cenas da série *Conta-me Como Foi* e 16 cenas da série *3 Mulheres*. Os dados recolhidos por ambos os codificadores foram posteriormente introduzidos no software SPSS, com recurso a uma codificação numérica das categorias mencionadas.

A seguir, aplicou-se o teste de concordância Kappa de Cohen, apropriado para medir a concordância entre dois codificadores independentes em variáveis de natureza categórica. Piñeiro-Naval & Goyanes (2024). Este coeficiente é amplamente utilizado na análise de conteúdo para avaliar a consistência da classificação de dados qualitativos, sendo preferível ao coeficiente de percentagem simples, por corrigir o efeito do acaso (McHugh, 2012).

TABLE 3. Interpretation of Cohen's kappa.

Value of Kappa	Level of Agreement	% of Data that are Reliable
0-.20	None	0-4%
.21-.39	Minimal	4-15%
.40-.59	Weak	15-35%
.60-.79	Moderate	35-63%
.80-.90	Strong	64-81%
Above .90	Almost Perfect	82-100%

Fonte: McHugh, M. L. (2012). Interrater reliability: the kappa statistic. *Biochemia medica*, 22(3), 276-282.

Este procedimento assegura, conforme sublinham Fonseca, Silva e Silva (2007), que “avaliar e assegurar a consistência da medida referente aos processos de classificação é fundamental para a objetividade da investigação” (p. 2). Assim, a aplicação do Kappa de Cohen permitiu validar empiricamente a fiabilidade da codificação, confirmando que o processo de análise foi conduzido de forma consistente, replicável e metodologicamente rigorosa.

5.4 Apresentação de resultados

Série Conta-me Como Foi

A análise da série *Conta-me Como Foi* revelou um elevado grau de fiabilidade intercodificador, com valores de Cohen's Kappa de 0,802 para o Alinhamento ideológico (cf.10), 0,843 para o Volume de capital social/cultural (cf.11) e 0,844 para a Autonomia(cf.12), o que indica uma concordância quase perfeita entre codificadores (McHugh, 2012).

Série 3 Mulheres

No caso da série *3 Mulheres*, a fiabilidade intercodificador manteve-se igualmente elevada, com valores de 0,800 para o Alinhamento ideológico (cf.7) , 0,868 para o Volume de capital social/cultural (cf.8) e 0,805 para a Autonomia (cf.9).

Após a codificação dos dados, de acordo com as estratégias metodológicas previamente definidas, foi possível identificar a frequência com que os fenómenos observados ocorreram e compreender de que forma estes contribuem para a problemática central em análise: a representação da mulher nas séries selecionadas. No total, foram recolhidas 68 unidades de análise, distribuídas pelas duas dimensões estabelecidas: personagens femininas e cenas. Estas dimensões foram examinadas de forma articulada, de modo a captar tanto a construção individual das personagens como o enquadramento narrativo das suas ações.

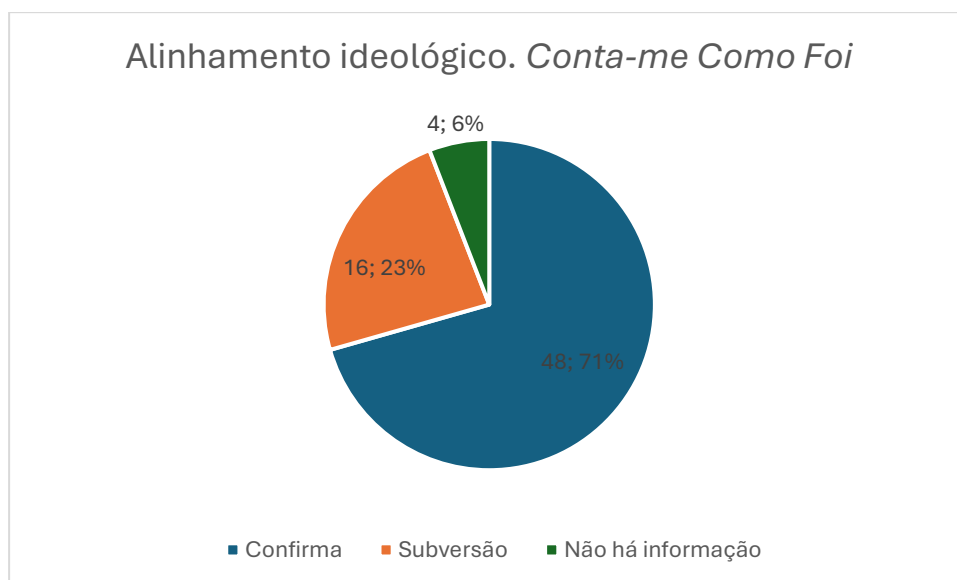
Cada unidade de análise foi avaliada segundo quatro indicadores principais: “Alinhamento ideológico”, “Volume de capital social/cultural”, “Autonomia” e “Acesso à educação”. É importante salientar que os resultados não correspondem a categorias fixas de personagens, mas antes a variações na forma como as mesmas são representadas em diferentes contextos narrativos. Assim, uma mesma figura feminina pode, em determinadas cenas, reproduzir comportamentos conformes ao modelo tradicional e, noutras, manifestar traços de resistência ou contestação. Esta oscilação interna evidencia a complexidade e ambivalência das representações culturais, demonstrando que, mesmo em contextos narrativos conservadores, surgem momentos de fissura ideológica que introduzem nuances significativas no retrato das mulheres no período retratado.

O indicador “Acesso à educação” não foi representado graficamente, uma vez que se verificou, no decurso do processo de recolha e análise de informação empírica, não existirem

referências explícitas à formação escolar ou acadêmica das personagens nos episódios analisados, o que impossibilitou a sua codificação sistemática.

No indicador Alinhamento ideológico, 48 ocorrências (71%) em que se reforçaram os valores tradicionais e patriarcais vigentes no período retratado, enquanto 16 ocorrências (23%) expressam comportamentos subversivos face a essa ideologia dominante. Em quatro ocorrências (6%), não foi possível recolher informação suficiente para a codificação.

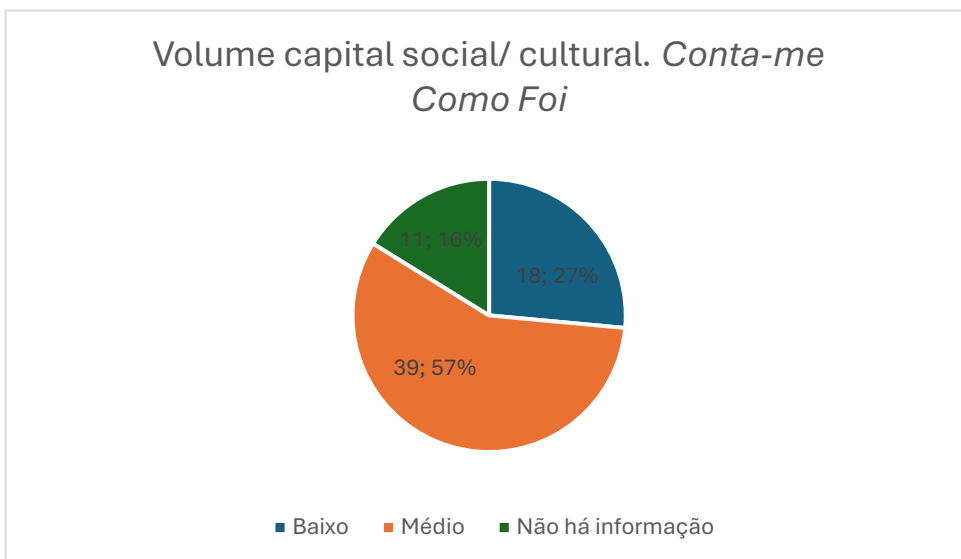
GRÁFICO 1. DISTRIBUIÇÃO DA VARIÁVEL ALINHAMENTO IDEOLÓGICO, NA SÉRIE CMF



Fonte: elaboração própria.

Relativamente ao Volume de capital social e cultural, 39 ocorrências (57%) apresentam um nível médio, 18 ocorrências têm nível baixo (27%) e 11 (16%) ocorrências não apresentam informação.

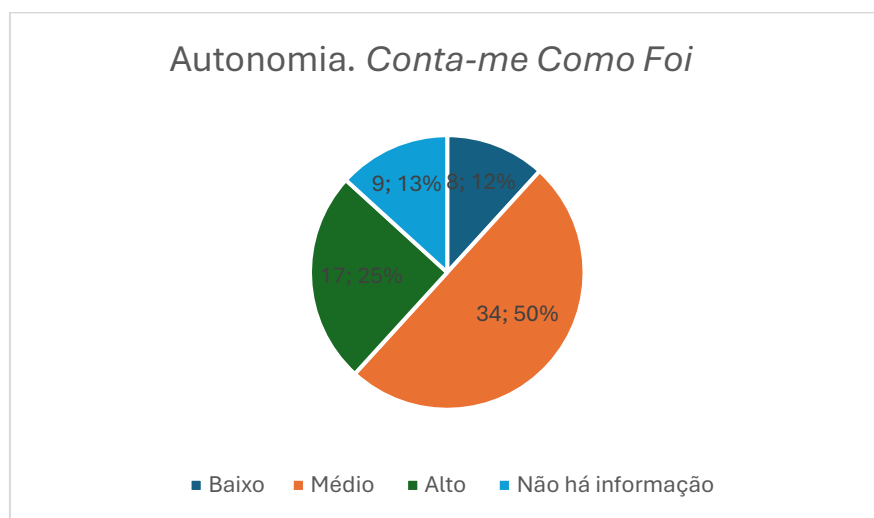
GRÁFICO 2. DISTRIBUIÇÃO DA VARIÁVEL VOLUME CAPITAL SOCIAL/CULTURAL



Fonte: elaboração própria

No indicador Autonomia, observa-se igualmente a predominância do nível médio com 34 ocorrências (50%), contrastando com oito ocorrências (12%) de nível baixo, 17 ocorrências (25%) com alta autonomia e nove ocorrências (13%) sem informação.

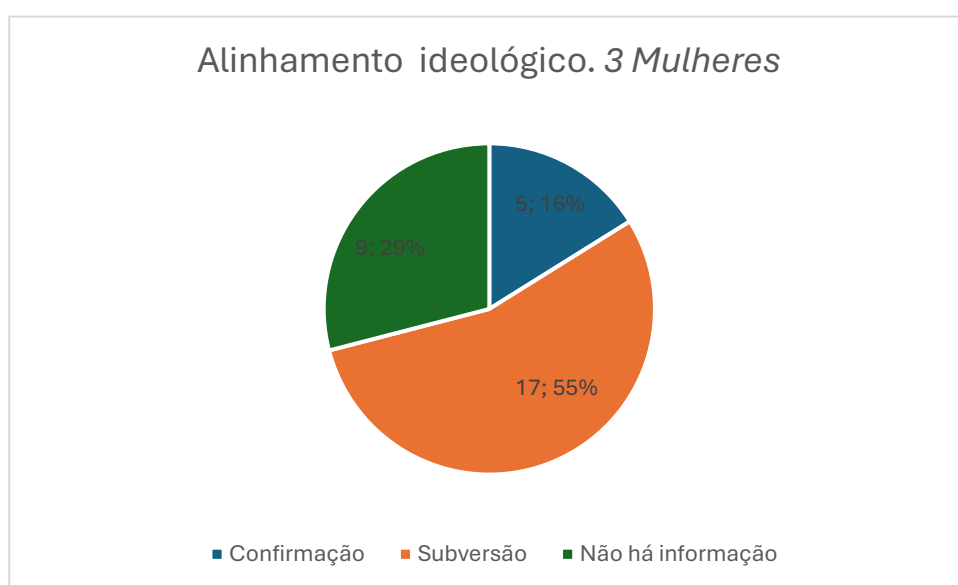
GRÁFICO 3. DISTRIBUIÇÃO DA VARIÁVEL AUTONOMIA NA SÉRIE CMF



Fonte: elaboração própria.

No indicador Alinhamento ideológico da série 3 Mulheres, 17 (55%) personagens em ocorrências em que surgem foram codificadas como subversivas, cinco (16%) como conformes e nove (29%) sem informação suficiente. Estes dados revelam uma inversão face à tendência observada em *Conta-me Como Foi* refletindo a intenção discursiva da série no sentido de valorizar figuras femininas de resistência e emancipação, em consonância com o contexto político e cultural do final do Estado Novo.

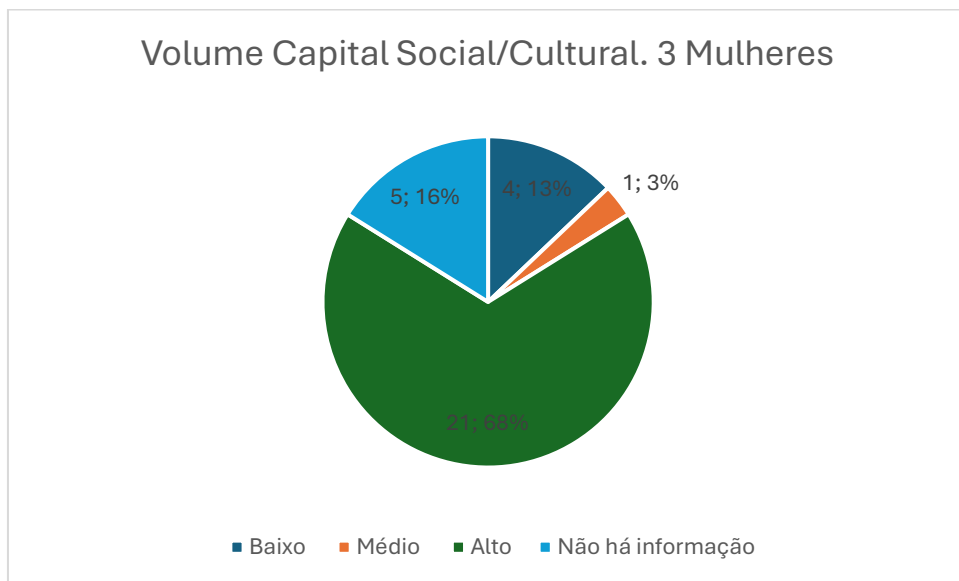
GRÁFICO 4. DISTRIBUIÇÃO DA VARIÁVEL ALINHAMENTO IDEOLÓGICO, NA SÉRIE 3 MULHERES



Fonte: elaboração própria.

Relativamente ao Volume de capital social e cultural, 21 ocorrências (68%) apresentam um nível alto, quatro ocorrências (13%) um nível baixo, uma ocorrência (3%) nível médio e cinco ocorrências (16%) não se detetou informação. Nesta série, não foram identificados casos de nível médio, o que sugere um foco deliberado em protagonistas inseridas em meios intelectuais e artísticos, com forte ligação a redes culturais e políticas.

GRÁFICO 5. DISTRIBUIÇÃO DA VARIÁVEL VOLUME CAPITAL SOCIAL/CULTURAL, NA SÉRIE 3 MULHERES

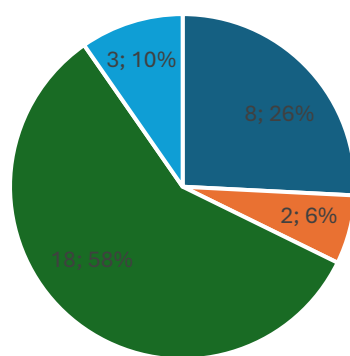


Fonte: elaboração própria.

Por fim, no indicador Autonomia, 18 ocorrências (58%) demonstram nível alto, oito ocorrências (26%) apresentaram nível baixo, duas ocorrências (6%) nível médio e três (10%) ocorrências não tinham informação. Estes resultados confirmam uma maior centralidade da mulher enquanto agente de ação e transformação, contrastando com a representação mais passiva observada em *Conta-me Como Foi*. As personagens femininas de *3 Mulheres* são, na sua maioria, representadas como sujeitos conscientes da sua posição social e do seu papel na mudança, o que traduz uma narrativa mais emancipatória e crítica.

GRÁFICO 6. DISTRIBUIÇÃO DA VARIÁVEL AUTONOMIA, NA SÉRIE 3 MULHERES

Autonomia. 3 Mulheres



■ Baixo ■ Médio ■ Alto ■ Não há informação

Fonte: elaboração própria.

5.5 Discussão de resultados

A presente secção tem como objetivo interpretar e discutir os resultados obtidos a partir da análise quantitativa das representações femininas na série *Conta-me Como Foi*, à luz das hipóteses formuladas e do enquadramento teórico previamente apresentado. A discussão incide sobre as duas hipóteses centrais: a primeira (H1) procura verificar se a representação das mulheres reflete os valores e discursos ideológicos dominantes no período histórico retratado e a segunda (H2) explora a relação entre o volume de capital cultural e social das personagens femininas e a sua autonomia e acesso à educação.

A análise quantitativa foi conduzida com base na grelha de codificação desenvolvida para este estudo, permitindo identificar padrões ideológicos e comportamentais nas personagens femininas e compreender de que forma estes se articulam com os contextos narrativos e sociais da série. Esta abordagem possibilita verificar a correspondência entre as hipóteses e os dados recolhidos, bem como compreender como a ficção televisiva portuguesa, através da reconstrução histórica, contribui para a manutenção ou questionamento dos discursos de género e dos papéis sociais atribuídos às mulheres durante o período do Estado Novo.

H1: A representação das mulheres nas séries reflete valores e discursos ideológicos dominantes no período histórico retratado.

No que concerne à primeira hipótese, os resultados obtidos demonstram uma clara predominância de representações conformes com os valores tradicionais e patriarcais vigentes no contexto histórico do Estado Novo. Das 68 personagens femininas analisadas através do codificador Alinhamento Ideológico (cf.13), 48 (71%) reforçam esses valores, enquanto apenas 16 (23%) apresentam comportamentos considerados subversivos face à ideologia dominante. Em quatro casos (6%), não foi possível recolher informação suficiente para proceder à codificação.

Estes dados confirmam a prevalência de representações que reforçam o ideal feminino tradicional, centrado na esfera doméstica, na maternidade e na subordinação à autoridade masculina. As personagens são, maioritariamente, apresentadas como mães, esposas ou cuidadoras, reforçando a moral familiar e a divisão sexual do trabalho que caracterizavam o período retratado (Pimentel, 2011). A reduzida expressão de personagens subversivas sugere que a série privilegia uma reconstrução historicamente coerente, mais do que uma reinterpretação crítica do passado. Essa opção narrativa contribui para uma leitura mais documental do período, em detrimento de uma problematização crítica das desigualdades de género. De acordo com

Lopes (2023) “este tipo de ficção tem o objectivo de ser entretenimento, mas também contribui para a construção de uma memória colectiva”. Ainda assim, a presença pontual de figuras femininas que questionam ou desafiam normas tradicionais evidencia que existem momentos narrativos em que a agência feminina é destacada, ainda que de forma limitada.

Os resultados obtidos permitem, portanto, confirmar a H1, evidenciando que a representação das mulheres em *Conta-me Como Foi* tende a refletir os discursos ideológicos dominantes da época, sobretudo no que respeita à moral familiar, ao papel doméstico e à subordinação social da mulher.

H2: As personagens femininas com maior volume de capital cultural/social são representadas com maior autonomia e acesso à educação, enquanto as de classes mais baixas são mais associadas a papéis tradicionais.

A análise do volume de capital social e cultural (cf.14) revelou que a maioria das personagens apresenta um nível médio 39 personagens (57%), seguido 18 personagens com nível baixo (27%), não há ocorrências com nível alto e não existe informação disponível no caso de 11 ocorrências (16%) não há informação. Este dado indica uma predominância de personagens situadas em contextos intermédios, nem totalmente elitistas nem populares, o que é coerente com o perfil sociocultural das protagonistas das duas séries. Esta concentração no universo da classe média não é apenas estatística, mas narrativa: trata-se do grupo social que melhor traduz as tensões entre tradição e modernidade, elemento central na construção das histórias que prouam retratar a mudança social. Nas classes médias, as mulheres tendem a ter algum acesso à educação e à esfera pública, mas continuam sujeitas às convenções tradicionais, funcionando muitas vezes como mediadoras entre o espaço doméstico e o público. As personagens de classes baixas, por outro lado, são mais frequentemente associadas a papéis domésticos ou de dependência, refletindo uma limitação estrutural de oportunidades e de reconhecimento social. Já nas classes mais elevada, a autonomia feminina aparece ligada ao capital cultural e à instrução, mas raramente se traduz numa rutura efetiva com os papéis convencionais. Este conjunto de representações reforça a associação entre estatuto social e limitação de oportunidades femininas- confirmando a H2.

No indicador autonomia (cf.15), observa-se igualmente a predominância do nível médio com 34 ocorrências (50%), 17 ocorrências (25%) no nível alto, 8 (12%) nível baixo e 9 (13%) não há informação. Estes resultados indicam que, apesar de existirem momentos em que as

personagens femininas demonstram iniciativa e poder de decisão, a sua agência permanece frequentemente condicionada pelas circunstâncias familiares ou conjugais.

Estes dados confirmam, assim, a segunda hipótese, mostrando que o capital social e cultural influencia a capacidade de ação das personagens femininas, embora esta relação não seja linear. As personagens com maior volume de capital apresentam mais oportunidades de autonomia e acesso à educação, enquanto aquelas com menor volume estão fortemente associadas a papéis tradicionais e domésticos. Nas personagens mais instruídas, essa autonomia manifesta-se através da participação em contextos profissionais ou intelectuais, bem como na capacidade de questionar normas e exercer alguma influência nas decisões familiares. Este retrato é coerente com a estrutura social do período retratado, em que a instrução e o estatuto económico determinavam o grau de visibilidade e de liberdade das mulheres na esfera pública. Ao evidenciar esta distinção, a série reforça a ideia de que a emancipação feminina está condicionada por fatores sociais e ideológicos.

A presente secção analisa os resultados obtidos para a série *3 Mulheres*, articulando-os com as hipóteses formuladas e com o enquadramento teórico desenvolvido previamente. Tal como em *Conta-me Como Foi*, a análise centra-se em duas dimensões principais: a primeira (H1), que examina se a representação das mulheres reflete ou subverte os valores ideológicos dominantes do período histórico; e a segunda (H2), que avalia a relação entre o volume de capital cultural/social das personagens e a sua autonomia e acesso à educação.

Hipótese 1 (H1): a representação das mulheres nas séries reflete valores e discursos ideológicos dominantes no período histórico retratado.

No indicador Alinhamento ideológico (cf.13), das 31 personagens codificadas, 17 (55%) foram classificadas adotado um comportamento subversivo, cinco (16%) como conformes e 9 (29%) não apresentaram informação suficiente para codificação. Estes resultados indicam uma clara inversão face à tendência observada em *Conta-me Como Foi* refletindo a intenção discursiva da série em valorizar figuras femininas de resistência e emancipação, em consonância com o contexto político e cultural do final do Estado Novo.

A predominância de personagens subversivas evidencia uma narrativa deliberadamente crítica, em que a mulher não é apenas representada como sujeito passivo ou subordinado, mas como agente consciente de transformação social e política. Essa subversão manifesta-se através de comportamentos que desafiam normas sociais estabelecidas- como a valorização do trabalho, a reivindicação da liberdade sexual, o envolvimento político ou a recusa em aceitar a autoridade

masculina —, tornando visíveis formas de resistência feminina num contexto historicamente repressivo. Este foco subverte os valores tradicionais patriarcais e reforça uma leitura da história em que a agência feminina e a participação ativa na mudança são centrais, alinhando-se com perspectivas defendidas por autores como Gill (2007) e Hall (1997) sobre o papel da ficção televisiva na construção de identidades e discursos culturais.

Hipótese 2 (H2): as personagens femininas com maior volume de capital cultural/social são representadas com maior autonomia e acesso à educação, enquanto as de classes mais baixas são mais associadas a papéis tradicionais.

Relativamente ao Volume de capital social e cultural (cf.14), 21 (68%) ocorrências apresentam um nível alto, quatro (13%) um nível baixo e cinco (16%) não dispõem de informação suficiente. Foi apenas identificado um caso de nível médio, sugerindo um foco deliberado em protagonistas inseridas em meios intelectuais e artísticos, com forte ligação a redes culturais e políticas.

No indicador Autonomia (cf.15), observam-se 18 ocorrências (58%) com nível alto, oito ocorrências (26%) com nível baixo, dois com nível médio (6%) e três ocorrências (10%) sem informação suficiente. Estes resultados confirmam a centralidade da mulher enquanto agente de ação e transformação, contrastando com a representação mais passiva observada em *Conta-me Como Foi*. As personagens femininas são apresentadas como sujeitos conscientes da sua posição social e do seu papel na mudança, refletindo uma narrativa emancipatória e crítica que associa capital social elevado a maior autonomia e acesso à educação.

Estes resultados corroboram a segunda hipótese, evidenciando que o capital cultural e social influencia de forma decisiva a capacidade de ação das personagens femininas, sendo esta uma das estratégias centrais da série para construir representações de mulheres empoderadas e socialmente ativas.

6. Considerações finais

Esta investigação permitiu analisar, de forma detalhada, a representação feminina nas séries portuguesas *Conta-me Como Foi* e *3 Mulheres*, com foco em variáveis como alinhamento ideológico, capital social e cultural, autonomia e acesso à educação. Os resultados evidenciam padrões distintos entre as duas produções: enquanto o *Conta-me Como Foi* tende a reforçar papéis tradicionais e valores patriarcais, *3 Mulheres* apresenta personagens mais subversivas e com maior agência, revelando estratégias narrativas de resistência e reconstrução histórica.

Contudo, importa reconhecer algumas limitações do estudo. Em primeiro lugar, a análise foi realizada apenas num episódio de cada série, o que restringe a possibilidade de generalização dos resultados. Não é possível afirmar se os padrões identificados pelos codificadores se poderão eventualmente manter de forma consistente ao longo dos restantes episódios. Em segundo lugar, embora o estudo tenha adotado uma abordagem quantitativa sistemática, o campo da análise de representações culturais ainda carece de metodologias padronizadas e comparáveis, o que limita a integração de resultados com outros estudos nacionais e internacionais.

Estas limitações abrem caminho para investigações futuras. Seria relevante realizar análises mais extensivas, cobrindo episódios completos ou múltiplas temporadas, para compreender se os padrões de representação se mantêm ou evoluem ao longo do tempo.

Para além disso, estudos futuros poderiam explorar o impacto destas séries junto do público, investigando como a perceção e interpretação das personagens femininas influenciam atitudes sociais em relação a género, educação e capital social. Uma outra vertente promissora poderia centrar-se na análise da evolução das séries em Portugal, considerando as transformações socioculturais e mediáticas e o modo como estas influenciam a narrativa e a construção de personagens femininas.

Apesar das limitações, este estudo contribui com observações pertinentes para o campo da representação cultural, ao demonstrar como elementos narrativos e signos visuais podem ser utilizados para comprovar o contexto histórico de uma série, enquanto revelam tensões entre normas sociais dominantes e estratégias de resistência. A abordagem metodológica desenvolvida, baseada na codificação sistemática de cenas e personagens, fornece um instrumento útil para estudos futuros de representação de género e capital cultural, permitindo análises comparativas e a construção de padrões interpretativos robustos.

O processo de definição metodológica teve início com uma pesquisa exploratória de dissertações e artigos sobre a representação feminina em produções audiovisuais. Essa revisão inicial permitiu identificar abordagens relevantes e constatar a escassez de modelos analíticos específicos aplicados ao contexto televisivo português. Nesse sentido, optou-se por adaptar um modelo metodológico proveniente de uma área próxima, os estudos de adaptação, cuja estrutura de análise se revelou compatível com os objetivos desta investigação.

A escolha do método adotado na investigação desenvolvida por Pedro (2024) resultou de uma análise crítica das suas potencialidades e limitações, tendo-se procedido à sua reformulação de modo a responder às especificidades do objeto de estudo. Essa adaptação possibilitou a operacionalização de conceitos teóricos centrais, como o alinhamento ideológico, o volume de capital cultural e social, a autonomia e o acesso à educação, de forma sistemática e quantificável, permitindo articular a análise audiovisual com uma perspetiva empírica.

Por fim, a investigação reforça a importância do audiovisual como espaço de memória histórica e construção de identidade social, evidenciando que séries televisivas não se limitam a reproduzir o passado, mas participam ativamente na sua reinterpretação. Ao analisar a interação entre capital social, autonomia e alinhamento ideológico, a tese oferece uma perspetiva crítica sobre como as personagens femininas podem ser representadas como agentes de transformação, contribuindo para o debate académico sobre género, história e media em Portugal

REFERÊNCIAS

- Abadía, A., & Díez, M. (2010). *Producción audiovisual*. Editorial Síntesis. Acedido em: https://posgrados.uav.online/wpcontent/uploads/wpcontent_files/ccb5d5b0bf84f0d25ae5f41453a05207Manual%20del%20productor%20audiovisual.pdf
- Aboim, S. (2010). *A vida familiar no Masculino*. Editorial do Ministério da Educação. Acedido em: <https://repositorio.ulisboa.pt/bitstreams/e62c9bd7-8b71-496c-8b4c-3b921e2c2653/download>
- Aboim, S. (2012). Divisão de papéis e relações de género. In K. Wall (Ed.), *Famílias nos censos 2011: Diversidade e mudança em Portugal* (pp. 109–131). Imprensa de Ciências Sociais. Acedido em: https://www.cig.gov.pt/siic/pdf/2015/FamiliasCensos2011_a.pdf
- Almeida, H. (2007). *Revista Estudos Feministas*.
- Almeida, C. (2022). *Feminismo e Representação da Mulher no Cinema português*. Iscte
- Amaral, A. (2022). *Mulheres, artes e ditaduras*. Edições Húmus
- Ang, I. (1991). *Desperately seeking the audience*. Routledge. Acedido em: https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781134940424_A24757868/preview-9781134940424_A24757868.pdf
- Apit. (2016). *Relatório do setor audiovisual português*. Associação de Produtores Independentes de Televisão.
- Apit. (2023). *Relatório anual sobre a produção audiovisual em Portugal*. Associação de Produtores Independentes de Televisão. Acedido em: <https://www.apitv.com/wp-content/uploads/2024/05/240506-ANUARIO-UCP-23-DIGITAL.pdf>
- Arons de Carvalho, J. (2009). *História da televisão em Portugal: 1957–2007*. Tinta-da-China.

Bardin, L. (1977). *Análise de conteúdo*. Edições 70.

Barker, C. (2012). *Cultural studies: Theory and practice* (4th ed.). SAGE Publications. Acedido em: <https://dokumen.pub/cultural-studies-theory-and-practice-5nbsped-9781473968332.html>

Barreto, A. (2002) *Mudança social em Portugal, 1960/2000*. Imprensa de Ciências Sociais.

Barthes, R. (2009). *Mitologias*. Edições 70.

Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. British Broadcasting Corporation & Penguin Books.

Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Harvard University Press.

Bourdieu, P. (1986). The forms of capital. In J. Richardson (Ed.), *Handbook of theory and research for the sociology of education* (pp. 241–258). Greenwood.

Bourdieu, P. (1996). *Sobre a televisão*. Difel.

Branco, S. (2019). *Televisão e cultura: Novos olhares sobre o audiovisual português*.

Universidade Católica Editora. Acedido em:

<https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/527>

Burnay, C. (2005). *A telenovela em Portugal: Modos de ver e de sentir*. Editorial Notícias.

Acedido em: [https://repositorio.ucp.pt/entities/publication/c65c19a2-](https://repositorio.ucp.pt/entities/publication/c65c19a2-8aec4a509db847747ef34fb3)

[8aec4a509db847747ef34fb3](https://repositorio.ucp.pt/entities/publication/c65c19a2-8aec4a509db847747ef34fb3)

Burnay, C. (2014). *A ficção televisiva em Portugal: Identidade, quotidiano e história*.

Universidade Católica Editora. Acedido em: [https://www.uceditora.ucp.pt/pt/estudosde-](https://www.uceditora.ucp.pt/pt/estudosde-comunicacao-e-cultura/2458-a-historia-na-ficcao-televisiva-portuguesa.html)

[comunicacao-e-cultura/2458-a-historia-na-ficcao-televisiva-portuguesa.html](https://www.uceditora.ucp.pt/pt/estudosde-comunicacao-e-cultura/2458-a-historia-na-ficcao-televisiva-portuguesa.html)

- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- Cádima, F. R. (1995). *Televisão e poder: A representação do espaço público*. Vega.
- Carvalho, J. R. (2018). *A televisão portuguesa e o público: Ensaio sobre recepção e programação*. Livros Horizonte. Acedido em:
https://www.researchgate.net/publication/328335060_Televisao_das_origens_ao_multimedia_e_a_interactividade
- Castells, M. (1999). *A sociedade em rede (Vol. 1)*. Paz e Terra. Acedido em:
<https://globalizacaoeintegracaoregionalufabc.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/10/castells-m-a-sociedade-em-rede.pdf>
- Chamalah, E., & Arsanti, M. (2019). Analysis of character education values in the main character of novel “Maryam” by Okky Madasari and its implication in learning literature in senior high school. *Jurnal Pendidikan Bahasa dan Sastra Indonesia*, 8(1), 1–10.
- Correia, J. C. (2016). *Produção e realização audiovisual*. Universidade da Beira Interior. Acedido em: <https://run.unl.pt/handle/10362/20229>
- Cova, A., & Costa Pinto, A. (1997). A mulher no Estado Novo: A política feminina do regime (1933–1974). In A. Cova & A. Costa Pinto (Eds.), *O Estado Novo: Das origens ao fim da autarcia* (pp. 67–92). Editorial Estampa.
- Creeber, G. (2004). *Serial television: Big drama on the small screen*. British Film Institute.
- Cubitt, S. (2006). *The cinema effect*. MIT Press.
- Cunha, I. F. (2004). *A telenovela e o quotidiano português*. Universidade Católica Editora.
- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of gender: Essays on theory, film, and fiction*. Indiana University Press.

Eco, U. (1979). *A theory of semiotics*. Indiana University Press.

Eneste, P. (1991). *Telaah sastra: Sebuah pengantar*. Nusa Indah.

Esquenazi, J.-P. (2014). *As séries televisivas: Formas, significações e ideologias*. Paulus.
Acedido em: <https://pt.scribd.com/document/708590560/Esquenazi-Jean-pierre-as-Series-Televisivas>

Fairclough, N. (1995). *Media discourse*. Edward Arnold.

Fiske, J. (1987). *Television culture*. Methuen.

Fonseca, J., Silva, M., & Silva, A. (2007). *A fiabilidade dos instrumentos de observação: Teste de concordância interobservadores*. *Revista Portuguesa de Educação*, 20(2), 23–45.

Geraghty, C. (1991). *Women and soap opera: A study of prime time soaps*. Polity Press.

Giddens, A. (2001.). *Sociologia*. Artmed. Acedido em: <https://damas20162.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/08/giddens-anthony-sociologia.pdf>

Gill, R. (2007). *Gender and the media*. Polity Press.

Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. SAGE Publications.

Hall, S. (2011). *Culture, the media and the “ideological effect”*. In M. G. Durham & D. M. Kellner (Eds.), *Media and cultural studies: Keywords* (2nd ed., pp. 97–109). Wiley-Blackwell.

Hooks, B. (1992). *Black looks: Race and representation*. South End Press.

Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York University Press. Acedido em: <https://pt.scribd.com/doc/311906283/MIRZOEFF-Nicholas-Una-introduccion-a-la-cultura-visual-pdf>

Jenkins, H. (2007). *Transmedia storytelling 101*. MIT Technology Review. Acedido em: https://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html

Kennedy, R., Hafford-Letchfield, T., & Couchman, W. (2023). *Establishing inter-coder reliability in qualitative content analysis: Practical reflections and approaches*. *Qualitative Research Journal*, 23(1), 89–105.

Khvan, M. (2019). *Mulheres e ideologia no Estado Novo: Educação e propaganda feminina (1933–1974)*. Universidade Nova de Lisboa.

Krippendorff, K. (2004). *Content Analysis: An Introduction to Its Methodology*. Sage publications

Lopes, F. (2009). *Televisão e cultura: Identidade e transformação*. Campo das Letras.

Lopes, F. (2011). *A ficção televisiva portuguesa e a memória coletiva*. Universidade do Minho.

Lopes, F. (2012). *Serviço público de televisão: Missão e desafios*. Universidade do Minho.

Lotz, A. D. (2007). *The television will be revolutionized*. New York University Press.

Marinho, A. L. (2013). *A Força da Ficção*. SP Televisão. Centauro (pp.340-345).

Martín-Barbero, J. (2003). *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. UFRJ.

Mauliddiyah, N. (2023). *Women's representation in Indonesian television series: A content analysis approach*. *International Journal of Communication Research*, 13(2), 56–68.

McHugh, M. L. (2012). *Interrater reliability: The kappa statistic*. *Biochemia Medica*, 22(3), 276–282.

McRobbie, A. (2009). *The aftermath of feminism: Gender, culture and social change*. SAGE Publications.

Mendoza-Canales, R. (2020). El mundo ficcional: Fenomenología del mundo de fantasía. Logos: Anales del Seminario de Metafísica, 53, 265.

Mirzoeff, N. (2013). *An introduction to visual culture* (2nd ed.). Routledge.

Monjardino, M. (2025). Revista Ler, (154), 23–25.

Morley, D. (1992). *Television, audiences and cultural studies*. Routledge.

Mota, M. (2015). Representações da Mulher em Telenovelas de Língua Portuguesa. Universidade Nova de Lisboa.

Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. Screen, 16(3), 6–18.

Neuendorf, K. A. (2002). *The content analysis guidebook* (2nd ed.). SAGE Publications.

Nichols, B. (2010). *Introduction to documentary* (2nd ed.). Indiana University Press.

O'Donnell, H. (2017). *Television Criticism..* Sage Publications

Obercom. (2024). *Relatório anual dos media e comunicação em Portugal*. Observatório da Comunicação. Acedido em: [Futuros: Eixos de Inovação para os media 2024/2025 - Obercom](#)

Pedro, A. (2024). *Adaptação e representação: Um estudo comparativo no audiovisual português..* Escola Superior de Comunicação Social. Acedido em: <https://repositorio.ipl.pt/entities/publication/def2cc11-4ba8-479a-83e5-002efc304fa1>

Pereira, M. C. (2014). *Da edição de guias para a mulher e ensaios sobre a condição feminina durante o Estado Novo (1933-1945)*. Universidade de Aveiro.

Pereira, M. C. (2019). *Género e cidadania em Portugal: Da ditadura à democracia*. Almedina.

Pessoa, M. (2020). A representação feminina nas novelas das 21 horas da Rede Globo de 2015 a 2020. Universidade Federal de Pernambuco

Piñeiro-Naval, V., & Goyanes, M. (2024). Reliability in communication research: Revisiting Cohen's Kappa in contemporary content analysis. *Comunicação e Sociedade*, 46, 55–72

Pimentel, I. (s.d.). O papel da mulher no Estado Novo. RTP Play. Acedido em: <https://ensina.rtp.pt/artigo/irene-pimentel-faz-um-retrato-da-mulher-no-estado-novo/>

Rose, G. (2016). *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials* (4th ed.). SAGE Publications.

Rodowick, D. N. (2007). *The virtual life of film*. Harvard University Press.

Saussure, F. de. (2006). *Curso de linguística geral*. Cultrix.

Santos, C. (2009). *A maçã de Eva: formas de conjugalidade no cinema português contemporâneo*. Centro de investigação e estudos de sociologia

Signorielli, N., & Bacue, A. (1999). *Recognition and respect: A content analysis of prime-time television characters across three decades*. *Sex Roles*, 40(7–8), 527–544.

Silverstone, R. (1999). *Why study the media?* SAGE Publications.

Sobral, J. (2009). *A RTP e o Estado Novo: Televisão e propaganda em Portugal (1957–1974)*. Edições Colibri.

Sousa, M. (2019). *A Obra das Mães pela Educação Nacional: Ideologia e ação educativa (1936–1974)*. Universidade do Minho.

Torres, E. (2011). *A televisão e o Serviço Público*. Fundação Francisco Manuel dos Santos

Williams, L. (1998). Melodrama revisited. In N. Browne (Ed.), *Refiguring American film genres: History and theory* (pp. 42–88). University of California Press.

Wolton, D. (1994). *Elogio do grande público: Uma teoria crítica da televisão*. Piaget.

Anexo 1. Grelha codificador B (Conta-me Como Foi)

Minuto	Cena	Descrição	Personagem feminina	Alinhamento ideológico da cena	Volume de capital social / Cultural	Autonomia	Acesso à educação
03:18 - 5:03	2	Apresentação família Lopes	Mãe	1	1	1	0
03:18 - 5:03	2	Apresentação família Lopes	Avó	1	1	0	0
5:03 - 5:29	3	Irmã Isabel a despedir-se do namorado	Irmã Isabel	1	2	2	0
5:30 - 08:46	4	Jantar família Lopes	Mãe de Carlos	1	1	2	0
5:30 - 08:46	4	Jantar família Lopes	Avó de Carlos	1	1	3	0
5:30 - 08:46	4	Jantar família Lopes	Isabel	1	0	2	0
08:46 - 12:27	5	Carlos e amigos	Mãe do Marinho	2	0	3	0
1 / 12:38 - 16:03	6	Conversa do padre por causa das obras	Meninas da caridade	1	1	1	0
1 / 16:03 - 17:20	7	Peditório	Menina Emília	1	1	3	0
1 / 17:20 - 17:49	8	Cabelereira	Irmã Isabel	2	2	3	0
1 / 17:20 - 17:49	8	Cabelereira	Amiga	2	2	3	0
1 / 17:49 - 19:42	9	Peditório	Irmã Isabel	0	2	3	0
1 / 17:49 - 19:42	9	Peditório	Amiga	0	2	3	0
21:16 - 23:	11	Missa na Igreja	Mãe de carlos	1	1	0	0
21:16 - 23:	11	Missa na Igreja	Avó de Carlos	1	1	0	0
21:16 - 23:	11	Missa na Igreja	irmã Isabel	2	2	2	0
26:08 - 27:	13	Carlos vê irmã a despedir-se do namorado	Isabel	1	2	3	0
27:10 - 28:	14	Carlos doente	Mãe de carlos	1	1	3	0
27:10 - 28:	14	Carlos doente	Avó de carlos	1	1	2	0
28:03 - 28:	15	Avó na casa de banho	Avó de carlos	1	1	0	0
28:32 - 28:	16	Televisão e vizinhas	Vizinhas	1	1	3	0
28:59 - 30:	17	Carlos doente	Mãe de carlos	1	1	3	0
28:59 - 30:	17	Carlos doente	Avó de Carlos	1	1	3	0
30:21 - 30:	18	Mãe e pai no quarto	mãe de carlos	1	1	2	0
30:44 - 31:	19	Todos vêem a televisão	irmã de carlos	0	0	3	0
v	20	Mãe, filha e avó costuram	Mãe de Carlos	1	1	3	0
31:24 - 34:	20	Mãe, filha e avó costuram	Avó de Carlos	1	1	3	0
31:24 - 34:	20	Mãe, filha e avó costuram	irmã de carlos	1	2	1	0
34:48 - 35:	21	Médico visita Carlos	mae de carlos	1	1	1	0
34:48 - 35:	21	Médico visita Carlos	irmã de carlos	1	0	1	0
36:26 - 37:	23	Médico volta a ver Carlos	Avó de Carlos	1	1	1	0
37:27 - 38:	24	Mãe e irmã de carlos falam da pílula	mae de carlos	1	1	3	0
37:27 - 38:	24	Mãe e irmã de carlos falam da pílula	irmã de carlos	1	2	2	0
39:24 - 42:	26	Mãe e irmã de carlos fazem as pazes	mae de carlos	1	1	3	0
39:24 - 42:	26	Mãe e irmã de carlos fazem as pazes	irmã de carlos	2	2	3	0

Anexo 2. Grelha codificador B (3 Mulheres)

Minuto	Cena	Descrição	Personagem Feminina	Alinhamento ideológico da cena	Volume de capital social / Cultural	Autonomia	Acesso à educação
00:08 - 01:49	1	Julgamento Natália Correia	Natália	2	3	1	0
00:08 - 01:49	1	Julgamento Natália Correia	maria armanda	2	3	0	0
00:08 - 01:49	1	Julgamento Natália Correia	Snu	2	3	2	0
02:33 - 05:40	2	sessão de fotografia	Natália	2	3	3	0
02:33 - 05:40	2	sessão de fotografia	empregada	1	1	1	0
05:40 - 06:56	3	telefonema entre maria armanda e zé manel	maria armanda	2	3	3	0
08:14 - 10:28	5	viagem de avião	snu	0	3	3	0
10:28 - 12:21	6	Almoço entre maria armanda, natália e alfredo	maria armanda	2	3	3	0
10:28 - 12:21	6	Almoço entre maria armanda, natália e alfredo	natalia	2	3	3	0
2:21 - 13:5	7	almoço entre família onde está o casal do avião	snu	2	3	3	0
2:21 - 13:5	7	almoço entre família onde está o casal do avião	mãe	1	3	3	0
2:21 - 13:5	7	almoço entre família onde está o casal do avião	irmã Susana	0	3	2	0
2:21 - 13:5	7	almoço entre família onde está o casal do avião	empregada	0	1	1	0
3:55 - 14:3	8	Despedida jovem para guerra	Empregada	1	1	3	0
3:55 - 14:3	8	Despedida jovem para guerra	empregada mais nova	1	1	0	0
3:55 - 14:3	8	Despedida jovem para guerra	snu	0	0	0	0

Anexo 3. Grelha codificador A (3 Mulheres)

Minuto	Cena	Descrição	Personagem Feminina	Alinhamento ideológico da cena	Volume de capital social / Cultural	Autonomia	Acesso à educação
00:08 - 01:49	1	Julgamento Natália Correia	Natália	2	3	1	0
00:08 - 01:49	1	Julgamento Natália Correia	maria armanda	2	3	0	0
00:08 - 01:49	1	Julgamento Natália Correia	Snu	2	3	2	0
02:33 - 05:40	2	sessão de fotografia	Natália	2	3	3	0
02:33 - 05:40	2	sessão de fotografia	empregada	1	1	1	0
05:40 - 06:56	3	telefonema entre maria armanda e zé manel	maria armanda	2	3	3	0
08:14 - 10:28	5	viagem de avião	snu	0	3	3	0
10:28 - 12:21	6	Almoço entre maria armanda, natália e alfredo	maria armanda	2	3	3	0
10:28 - 12:21	6	Almoço entre maria armanda, natália e alfredo	natalia	2	3	3	0
2:21 - 13:5	7	almoço entre família onde está o casal do avião	snu	2	3	3	0
2:21 - 13:5	7	almoço entre família onde está o casal do avião	mãe	1	3	3	0
2:21 - 13:5	7	almoço entre família onde está o casal do avião	irmã Susana	1	3	3	0
2:21 - 13:5	7	almoço entre família onde está o casal do avião	empregada	0	0	1	0
3:55 - 14:3	8	Despedida jovem para guerra	Empregada	0	1	3	0
3:55 - 14:3	8	Despedida jovem para guerra	empregada mais nova	0	1	1	0
3:55 - 14:3	8	Despedida jovem para guerra	snu	0	0	0	0

Anexo 4 Grelha codificador A (Conta-me Como Foi)

Minuto	Cena	Descrição	Personagem feminina	Alinhamento ideológico da cena	Volume de capital social / Cultural	Autonomia	Acesso à educação
03:18 - 5:03	2	Apresentação família Lopes	Mãe	1	1	1	0
03:18 - 5:03	2	Apresentação família Lopes	Avó	1	1	0	0
5:03 - 5:29	3	Irmã Isabel a despedir-se do namorado	Irmã Isabel	1	0	2	0
5:30 - 08:46	4	Jantar família Lopes	Mãe de Carlos	1	1	1	0
5:30 - 08:46	4	Jantar família Lopes	Avó de Carlos	1	1	3	0
5:30 - 08:46	4	Jantar família Lopes	Isabel	1	1	2	0
08:46 - 12:27	5	Carlos e amigos	Mãe do Marinho	2	0	3	0
1 / 12:38 - 16:03	6	Conversa do padre por causa das obras	Meninas da caridade	1	0	1	0
1 / 16:03 - 17:20	7	Peditório	Menina Emilia	1	0	0	0
1 / 17:20 - 17:49	8	Cabelereira	Irmã Isabel	2	2	2	0
1 / 17:20 - 17:49	8	Cabelereira	Amiga	2	2	2	0
1 / 17:49 - 19:42	9	Peditório	Irmã Isabel	0	2	0	0
1 / 17:49 - 19:42	9	Peditório	Amiga	0	2	0	0
21:16 - 23:	11	Missa na Igreja	Mãe de carlos	1	1	1	0
21:16 - 23:	11	Missa na Igreja	Avó de Carlos	1	1	1	0
21:16 - 23:	11	Missa na Igreja	irmã Isabel	2	2	2	0
26:08 - 27:	13	Carlos vê irmã a despedir-se do namorado	Isabel	1	2	2	0
27:10 - 28:	14	Carlos doente	Mãe de carlos	1	1	3	0
27:10 - 28:	14	Carlos doente	Avó de carlos	1	1	2	0
28:03 - 28:	15	Avó na casa de banho	Avó de carlos	0	1	0	0
28:32-28:	16	Televisão e vizinhas	Vizinhas	1	1	0	0
28:59 - 30:	17	Carlos doente	Mãe de carlos	1	1	0	0
28:59 - 30:	17	Carlos doente	Avó de Carlos	1	1	0	0
30:21 - 30:	18	Mãe e pai no quarto	mãe de carlos	1	2	2	0
30:44 - 31:	19	Todos vêem a televisão	irmã de carlos	0	2	0	0
31:24 - 34:	20	Mãe, filha e avó costumam	Mãe de Carlos	1.1	2	2	0
31:24 - 34:	20	Mãe, filha e avó costumam	avó de carlos	1	1	2	0
31:24 - 34:	20	Mãe, filha e avó costumam	irmã de carlos	1	2	2	0
34:48 - 35:	21	Médico visita Carlos	mae de carlos	1	0	1	0
34:48 - 35:	21	Médico visita Carlos	irmã de carlos	1	0	1	0
36:26 - 37:	23	Médico volta a ver Carlos	Avó de Carlos	1	0	1	0
37:27 - 38:	24	Mãe e irmã de carlos falam da pílula	mae de carlos	1	1	3	0
37:27 - 38:	24	Mãe e irmã de carlos falam da pílula	irmã de carlos	2	2	2	0
39:24 - 42:	26	Mãe e irmã de carlos fazem as pazes	mae de carlos	2	2	3	0

Anexo 5 Grelha codificador A (Conta-me Como Foi)

Minuto	Cena	Descrição	Personagem feminina	Alinhamento ideológico da cena	Volume de capital social / Cultural	Autonomia	Acesso à educação
03:18 - 5:03	2	Apresentação família Lopes	Mãe	1	1	1	0
03:18 - 5:03	2	Apresentação família Lopes	Avó	1	1	0	0
5:03 - 5:29	3	Irmã Isabel a despedir-se do namorado	Irmã Isabel	1	0	2	0
5:30 - 08:46	4	Jantar família Lopes	Mãe de Carlos	1	1	1	0
5:30 - 08:46	4	Jantar família Lopes	Avó de Carlos	1	1	3	0
5:30 - 08:46	4	Jantar família Lopes	Isabel	1	1	2	0
08:46 - 12:27	5	Carlos e amigos	Mãe do Marinho	2	0	3	0
1 / 12:38 - 16:03	6	Conversa do padre por causa das obras	Meninas da caridade	1	0	1	0
1 / 16:03 - 17:20	7	Peditório	Menina Emília	1	0	0	0
1 / 17:20 - 17:49	8	Cabelereira	Irmã Isabel	2	2	2	0
1 / 17:20 - 17:49	8	Cabelereira	Amiga	2	2	2	0
1 / 17:49 - 19:42	9	Peditório	Irmã Isabel	0	2	0	0
1 / 17:49 - 19:42	9	Peditório	Amiga	0	2	0	0
21:16 - 23:11	11	Missa na Igreja	Mãe de carlos	1	1	1	0
21:16 - 23:11	11	Missa na Igreja	Avó de Carlos	1	1	1	0
21:16 - 23:11	11	Missa na Igreja	irmã Isabel	2	2	2	0
26:08 - 27:13	13	Carlos vê irmã a despedir-se do namorado	Isabel	2	2	2	0
27:10 - 28:14	14	Carlos doente	Mãe de carlos	1	1	3	0
27:10 - 28:14	14	Carlos doente	Avó de carlos	1	1	2	0
28:03 - 28:15	15	Avó na casa de banho	Avó de carlos	1	1	0	0
28:32 - 28:16	16	Televisão e vizinhas	Vizinhas	1	1	0	0
28:59 - 30:17	17	Carlos doente	Mãe de carlos	1	1	1	0
28:59 - 30:17	17	Carlos doente	Avó de Carlos	1	1	0	0
30:21 - 30:18	18	Mãe e pai no quarto	mãe de carlos	2	2	2	0
30:44 - 31:19	19	Todos vêm a televisão	irmã de carlos	0	2	0	0
31:24 - 34:20	20	Mãe, filha e avó costuram	Mãe de Carlos	1,1	2	2	0
31:24 - 34:20	20	Mãe, filha e avó costuram	avó de carlos	1	1	1	0
31:24 - 34:20	20	Mãe, filha e avó costuram	irmã de carlos	2	2	2	0
34:48 - 35:21	21	Médico visita Carlos	mae de carlos	0	1	1	0
34:48 - 35:21	21	Médico visita Carlos	irmã de carlos	0	1	0	0
36:26 - 37:23	23	Médico volta a ver Carlos	Avó de Carlos	0	1	1	0
37:27 - 38:24	24	Mãe e irmã de carlos falam da pítula	mae de carlos	1	1	3	0
37:27 - 38:24	24	Mãe e irmã de carlos falam da pítula	irmã de carlos	2	2	2	0
39:24 - 42:26	26	Mãe e irmã de carlos fazem as pazes	mae de carlos	2	2	2	0
39:24 - 42:26	26	Mãe e irmã de carlos fazem as pazes	irmã de carlos	2	2	2	0
42:20 - 42:28	28	António vê a Antena	mae de carlos	1	2	2	0
43:08 - 43:30	30	Televisão na sala	mae de carlos	2	2	2	0
43:08 - 43:30	30	Televisão na sala	Avó de Carlos	2	1	2	0
44:21 - 46:32	32	televisão e família	avo de carlos	2	1	2	0
44:21 - 46:32	32	televisão e família	mae de carlos	2	1	2	0
46:02 - 47:33	33	irmã isabel e mãe de carlos falam sobre o desaparecimento de carlos	mae de carlos	2	1	2	0
46:02 - 47:33	33	irmã isabel e mãe de carlos falam sobre o desaparecimento de carlos	irmã isabel	1	2	2	0
49:37 - 50:36	36	Mãe, irmão e irmã falam do desaparecimento	mae de isabel	1	2	2	0
49:37 - 50:36	36	Mãe, irmão e irmã falam do desaparecimento	irmã isabel	1	2	2	0
50:20 - 50:38	38	avó e mãe vêem televisão	mae de carlos	2	2	2	0
50:20 - 50:38	38	avó e mãe vêem televisão	Avó de carlos	2	1	2	0
52:56 - 53:40	40	Mãe, irmão e irmã falam do desaparecimento	mae de carlos	2	1	2	0
52:56 - 53:40	40	Mãe, irmão e irmã falam do desaparecimento	irmã isabel	1	2	2	0
53:21 - 54:41	41	Pai no café	irmã isabel	2	1	2	0
54:51 - 55:42	42	Marinho vai até casa de carlos	irmã isabel	2	2	2	0
54:51 - 55:42	42	Marinho vai até casa de carlos	mãe de marinho	0	1	2	0
54:51 - 55:42	42	Marinho vai até casa de carlos	mae isabel	2	1	3	0
55:51 - 56:43	43	Isabel fala com o pai	irmã isabel	2	1	2	0
56:23 - 56:44	44	Marinho vai até casa de carlos	mae de marinho	2	1	3	0
56:26 - 57:45	45	Isabel fala com o pai	irmã isabel	2	1	2	0
57:20 - 57:46	46	marinho explica a situação	irmã isabel	2	1	2	0
57:20 - 57:46	46	marinho explica a situação	mae de carlos	2	1	3	0
57:20 - 57:46	46	marinho explica a situação	mae de marinho	0	1	0	0
57:42 - 57:49	49	mãe de marinho e marinho	mae de marinho	0	1	0	0
57:47 - 58:49	49	Camões grita por António	Avó de carlos	0	1	2	0
58:27 - 58:50	50	Avó entra na situação	avó de carlos	1	1	3	0
58:27 - 58:50	50	Avó entra na situação	mae de marinho	0	1	3	0
58:27 - 58:50	50	Avó entra na situação	irmã isabel	2	1	3	0
58:27 - 58:50	50	Avó entra na situação	mae de carlos	2	1	3	0
00:59 - 1:05	54	Mãe e pai de carlos falam	mae de carlos	2	1	2	0
00:59 - 1:05	55	todos vêm a eurovisão	mae de carlos	2	2	3	0
00:59 - 1:05	55	todos vêm a eurovisão	irmã isabel	2	2	3	0
00:59 - 1:05	55	todos vêm a eurovisão	avó de carlos	1	2	3	0

Anexo 6 Grelha codificador A (3 Mulheres)

Minuto	Cena	Descrição	Personagem Feminina	Alinhamento ideológico da cena	Volume de capital social / Cultural	Autonomia	Acesso à educação
00:08 - 01:49	1	Julgamento Natália Correia	Natália	2	3	1	0
00:08 - 01:49	1	Julgamento Natália Correia	maria armanda	2	3	0	0
00:08 - 01:49	1	Julgamento Natália Correia	Snu	2	3	2	0
02:33 - 05:40	2	sessão de fotografia	Natália	2	3	3	0
02:33 - 05:40	2	sessão de fotografia	empregada	1	1	1	0
05:40 - 06:56	3	telefonema entre maria armanda e zé manel	maria armanda	2	3	3	0
08:14 - 10:28	5	viagem de avião	snu	0	3	3	0
10:28 - 12:21	6	Almoço entre maria armanda, natália e alfredo	maria armanda	2	3	3	0
10:28 - 12:21	6	Almoço entre maria armanda, natália e alfredo	natalia	2	3	3	0
2:21 - 13:5	7	almoço entre família onde está o casal do avião	snu	2	3	3	0
2:21 - 13:5	7	almoço entre família onde está o casal do avião	mãe	1	3	3	0
2:21 - 13:5	7	almoço entre família onde está o casal do avião	irmã Susana	1	3	3	0
2:21 - 13:5	7	almoço entre família onde está o casal do avião	empregada	0	0	1	0
3:55 - 14:3	8	Despedida jovem para guerra	Empregada	0	1	3	0
3:55 - 14:3	8	Despedida jovem para guerra	empregada mais nova	0	1	1	0
3:55 - 14:3	8	Despedida jovem para guerra	snu	0	0	0	0
4:37- 16:1	9	Candidatura Varela gomes	maria armanda	2	3	3	0
4:37- 16:1	9	Candidatura Varela gomes	natalia	2	3	3	0
9:17 - 21:5	12	maria armanda e ze manel falam	maria armanda	2	3	3	0
3.12 - 24:3	14	cena do jardim	senhora de saia e óculos	2	0	1	0
4:30 - 26:0	15	festa em casa de vasco	mãe de vasco	1	3	3	0
4:30 - 26:0	15	festa em casa de vasco	snu	2	3	2	0
7:09 - 28:1	17	maria armanda prepara-se ao espelho	maria armanda	2	3	3	0
8:15 - 30:4	18	vasco e snu passeiam	irmã de vasco	0	2	3	0
0:48 - 34:3	19	cena do bairro	natália	2	3	3	0
0:48 - 34:3	19	cena do bairro	maria armanda	2	3	3	0
0:48 - 34:3	19	cena do bairro	figurante senhora mais velha	1	1	0	0
4:33 - 36:2	20	ze manel conduz até uma família	senhora de saia e óculos	2	0	1	0
4:33 - 36:2	20	ze manel conduz até uma família	sobrinha (criança)	0	0	1	0
8:09 - 39:1	22	Maria armanda recebe notícia da prisão de zé manel	maria armanda	0	3	3	0
12.03 - 44:0	24	Pide vai à procura de Maria Armanda	maria armanda	0	3	1	0

Anexo 7 (Teste Kappa Cohen. Alinhamento ideológico – 3 Mulheres)

Symmetric Measures

		Value	Asymptotic Standard Error ^a	Approximate T ^b	Approximate Significance
Measure of Agreement	Kappa	.800	.126	4.438	<.001
N of Valid Cases		16			

a. Not assuming the null hypothesis.

b. Using the asymptotic standard error assuming the null hypothesis.

Anexo 8 (Teste Kappa Cohen. Volume capital social/cultural – 3 Mulheres)

Symmetric Measures

		Value	Asymptotic Standard Error ^a	Approximate T ^b	Approximate Significance
Measure of Agreement	Kappa	.868	.117	4.489	<.001
N of Valid Cases		16			

a. Not assuming the null hypothesis.

b. Using the asymptotic standard error assuming the null hypothesis.

Anexo 9 (Teste Kappa Cohen. Autonomia – 3 Mulheres)

Symmetric Measures

		Value	Asymptotic Standard Error ^a	Approximate T ^b	Approximate Significance
Measure of Agreement	Kappa	.805	.124	5.150	<.001
N of Valid Cases		16			

a. Not assuming the null hypothesis.

b. Using the asymptotic standard error assuming the null hypothesis.

Anexo 10 (Teste Kappa Cohen. Alinhamento ideológico – Conta-me Como Foi)

Symmetric Measures

		Value	Asymptotic Standard Error ^a	Approximate T ^b	Approximate Significance
Measure of Agreement	Kappa	.802	.108	6.284	<.001
N of Valid Cases		35			

a. Not assuming the null hypothesis.

b. Using the asymptotic standard error assuming the null hypothesis.

Anexo 11 (Teste Kappa Cohen. Volume capital social cultural – Conta-me Como Foi)

Symmetric Measures

		Value	Asymptotic Standard Error ^a	Approximate T ^b	Approximate Significance
Measure of Agreement	Kappa	.843	.085	6.412	<.001
N of Valid Cases		35			

a. Not assuming the null hypothesis.

b. Using the asymptotic standard error assuming the null hypothesis.

Anexo 12 (Teste Kappa Cohen. Autonomia – Conta-me Como Foi)

Symmetric Measures

		Value	Asymptotic Standard Error ^a	Approximate T ^b	Approximate Significance
Measure of Agreement	Kappa	.844	.074	8.511	<.001
N of Valid Cases		35			

a. Not assuming the null hypothesis.

b. Using the asymptotic standard error assuming the null hypothesis.

Anexo 13. Comparação do indicador “Alinhamento Ideológico”

Alinhamento Ideológico (Conta-me Como Foi) (48 estudos de caso)	Alinhamento Ideológico (3 Mulheres) (31 estudos de caso)
Confirmação – 48 ocorrências (71%)	Confirmação – 5 ocorrências (16%)
Subversão – 16 ocorrências (23%)	Subversão – 17 ocorrências (55%)

Não há informação – 4 ocorrências (6%)	Não há informação – 9 ocorrências (29%)
--	--

Anexo 14. Comparação do indicador “Volume capital social/cultural”

Volume capital social /cultural (Conta-me Como Foi)	Volume capital social /cultural (3 Mulheres)
Alto – 0 ocorrências	Alto – 21 ocorrências (68%)
Médio – 39 ocorrências (57%)	Médio – 1 ocorrências (3%)
Baixo – 18 ocorrências (27%)	Baixo – 4 ocorrências (13%)
Não há informação – 11 ocorrências (16%)	Não há informação – 5 ocorrências (16%)

Anexo 15. Comparação do indicador “Autonomia”

Autonomia (Conta-me Como Foi)	Autonomia (3 Mulheres)
Alto – 17 ocorrências	Alto – 18 ocorrências (58%)
Médio – 34 ocorrências (50%)	Médio – 2 ocorrências (6%)
Baixo – 8 ocorrências (12%)	Baixo – 8 ocorrências (26%)
Não há informação – 9 ocorrências (16%)	Não há informação – 3 ocorrências (10%)

Anexo 16 - Codebook

Este manual define os critérios de análise das representações femininas nas séries Conta-me Como Foi (Episódio 1 – O novo fugitivo) e 3 Mulheres (Episódio 1). O objetivo é assegurar consistência entre codificadores, reduzindo ambiguidades e aumentando a fiabilidade intercodificador

Regras Gerais

Unidades de Análise

Cena: sequência narrativa num mesmo contexto temporal e espacial.

Personagem: considerada apenas se tiver fala ou ação relevante.

Ação relevante: gesto, expressão, interação ou tarefa significativa (ex.: cozinhar, reagir fortemente, entregar um objeto).

Não codificar figurantes passivos ou pessoas apenas em plano de fundo.

Procedimento de Codificação

- Assistir ao episódio completo antes de iniciar a codificação.

- Codificar cena a cena, da esquerda para a direita na grelha.
- Em caso de dúvida entre dois níveis → escolher sempre o nível mais baixo.
- Se não houver informação suficiente → marcar 0 (Não aplicável).

Registo

A ficha de registo inclui:

1. Número da cena e minuto
2. Descrição sucinta da cena
3. Elemento: Personagem
4. Descrição do elemento
5. Variáveis para personagens: Alinhamento ideológico; volume capital social/cultural; autonomia e acesso à educação
6. Indicadores ideológicos: Alinhamento ideológico - Confirma / Subverte / Neutraliza; Restantes: baixo; médio e alto
7. Indicação se o elemento é uma personagem feminina (Sim; não)

Codificação numérica: sempre usar códigos pré-definidos (Ex: personagem feminina: 1-sim / 2-não Alinhamento ideológico: 1-Confirma, / 2- Subverte; Restantes: 1-baixo/ 2-médio/ 3-alto.)

Variáveis e Indicadores

2.1 Alinhamento Ideológico

Definição: Grau em que a cena/personagem confirma, subverte ou neutraliza normas patriarcais e discursos ideológicos dominantes do Estado Novo.

0- Não aplicável- Cena sem personagem feminina ou sem ação/fala relevante – **Ex: personagem apenas em plano de fundo;**

1- Confirma - Reforça normas patriarcais: submissão, dependência do homem, papéis domésticos – **Ex: Margarida coloca a mesa enquanto marido lê jornal;**

2- Subverte- Desafia normas: autonomia, espaço público/profissional, questiona autoridade ou censura – **Ex: Natália desafia censura para publicar antologia poética**

Checklist:

Cena com personagem feminina relevante? Se não – 0

Reforça normas patriarcais? - 1

Desafia normas ou autoridade? → 2

2.2 Volume de Capital Social/Cultural

Definição: Avalia os recursos sociais e culturais da personagem feminina (educação, práticas culturais, rede social), refletindo posição social e influência.

1- Baixo- Personagem aparece na cena, mas não tem práticas culturais reconhecidas e rede social limitada; escolaridade mínima – **Ex: Hermínia (Conta-me Como Foi) – dona de casa, tarefas domésticas, isolamento social**

2 – Médio - Escolaridade básica/secundária; práticas culturais limitadas; rede social funcional, mas sem influência significativa

3 – Elevado - Ensino superior; práticas culturais reconhecidas (literatura, poesia, línguas); redes sociais amplas e influentes – **Ex: Natália Correia (3 Mulheres) – literata, círculos culturais e políticos.**

Checklist de decisão:

Ensino superior ou práticas culturais reconhecidas? → 3

Escolaridade secundária ou prática cultural limitada? → 2

Presente, mas sem prática cultural ou rede social? → 1

2.3 Autonomia da Personagem

Definição: Capacidade de tomar decisões independentes, sem depender de figuras de autoridade.

1 – Baixa - Decisões tomadas por terceiros; cumpre ordens – **Ex: Margarida obedece ao marido sem questionar**

2 – Média- Participa, mas depende de aprovação ou recua perante veto – **Ex: Isabel quer namorar, mas esconde da família**

3 – Elevada - Decide sozinha, mesmo contra normas ou autoridade; lidera ação relevante- **Ex: Natália publica livro contra censura**

Checklist:

Ação/fala relevante? → Se não → 0

Cumpe ordens ou depende totalmente de outros? → 1

Participa, mas recua ou precisa de aprovação? → 2

Decide sozinha ou lidera ação? → 3

4. Acesso à Educação

Definição: Nível de formação escolar ou literacia da personagem.

Valores:

0 – Não aplicável

1 – Baixo: analfabetismo, abandono precoce, apenas instrução primária.

2 – Médio: ensino secundário/técnico concluído.

3 – Elevado: ensino superior ou referência a estudos avançados.

Checklist de decisão:

Há referência explícita a escola/universidade?

Sim → Codificamos com 1,2,3

Não → Codificamos com 0 (Não há informação)