



A REPRESENTAÇÃO DA SUBJETIVIDADE FEMININA NAS TELENOVELAS BRASIELIRAS

Prof. Ms. Luciene dos Santos¹

RESUMO:

As telenovelas, produtos televisivos brasileiros de grande audiência, consolidaram-se a partir de uma matriz literária do folhetim e do melodrama. Observa-se que, mesmo com a renovação narrativa ao introduzir na trama elementos, realísticos, a representação feminina permaneceu nos apelos da tradição. É recente a incorporação de um tratamento narrativo da subjetividade feminina nas temáticas das telenovelas.

Algumas leituras sobre o produto televisivo telenovelas costumam apontar para uma unidade narrativa do produto e conferir certa homogeneidade ao traçar a relação desse produto com a sociedade brasileira, a partir de uma positividade que desconsidera os períodos críticos de baixa audiência e pouca aceitação do produto, como também, as especificidades de produções. As telenovelas, em sua maioria, são marcadas por tipificações de personagens, padronizações de comportamentos, matrizes narrativas que convocam a uma modelização de estruturas, mas também existem possibilidades de ruptura, de

¹ Professora Mestre em Comunicação Social, pela Universidade Federal de Minas Gerais. Filósofa e historiadora. Pesquisadora do Departamento de Ciências da Comunicação - DCC do Centro Universitário de Belo Horizonte - UNI-BH. Professora do Curso de Comunicação Social do Centro Universitário de Belo Horizonte - UNI-BH.

apresentação de propostas novas para um produto já modelado pelo tempo e por uma fórmula repetitiva de narrar histórias.

Reconhecemos que a televisão se inscreve numa indústria da cultura, formalizada por práticas que instauram um mercado de trabalho e de produções de mercadorias com lógicas operativas próprias e, por outro lado, se inscreve no campo da comunicação oferecendo uma discursividade, que se abre para relações tratadas no âmbito da produção, da recepção e das mediações em processos discursivos que envolvem situações comunicativas e de interações sociais. As telenovelas formulam as “culturas midiáticas”, ou seja, práticas sociais que se produzem a partir das diversas intenções e interações que ocorrem entre a sociedade, os produtores imbricados nas determinações financeiras e nos jogos de interesses numa perspectiva mercadológica e dos diversos profissionais que procuram através do seu trabalho imprimir suas particularidades específicas, sejam elas de caráter criativo-experimental como também de procedência de domínio no trato com a técnica.

Interessa-nos a aproximação de um discurso produzido nas telenovelas que pretendam apresentar um modo de representação do universo subjetivo feminino, pois compreendemos o produto cultural como uma forma simbólica que expressa determinados modos de produção de sentidos. E acreditamos que tais sentidos estão submetidos a determinados contextos históricos que os modelam e os redefinem algumas vezes. Portanto, a telenovela inscreve-se como um *médium* que permite a construção de mundos, ao mesmo tempo, que põe outros modelos de mundos construídos em outros lugares e instâncias a circularem em rede e dessa forma também passa a compor a teia simbólica que permeia a sociedade. Para Suzana Kilpp (2003) a tv cria mundos televisivos, habitados por seres televisivos e com identidades televisivas. A tv ao lado de outras formas midiáticas, instituições como as Igrejas e modelos de representação como as ciências formulam imaginários sobre a sociedade. E para a pesquisadora há importantes compartilhamentos entre os imaginários televisivos e outros campos (ou mundos) formados por outras instâncias no interior da sociedade brasileira.

A Telenovela e o tratamento da subjetividade feminina

A literatura referente à história das telenovelas no Brasil informa que o produto, até os anos 60, seguia a orientação do gênero e narrativa literária do folhetim. Estrutura herdada de outras experiências como as radionovelas, das *Soap Operas* americanas e dos romances seriados produzidos nos jornais impressos do final do século XIX e início do século XX.

Silvia Borelli (1990) nos chama a atenção que a partir do final dos anos 60 e início dos anos 70 irão surgir inovações que racionalizam e sofisticam o processo produtivo das telenovelas, tais como: inovações tecnológicas, gerenciamento administrativo, qualificação profissional, fortalecimento do setor das telecomunicações. A autora também reconhece mudanças no próprio modelo narrativo, ao introduzir novas temáticas e articular os tradicionais temas universais do folhetim aos fatos políticos, sociais e culturais do Brasil. Além disso, a narrativa se aproxima no dizer da autora de “outros territórios de ficcionalidade”. Nesse processo de industrialização, a partir dos anos 70 a Rede Globo assume a liderança na produção e exibição de telenovelas.

A partir do final dos anos 80 até meados dos anos 90, a programação da Rede Globo, pressionada pela concorrência, sofre quedas nos índices de audiência, principalmente as telenovelas, o que gerou prejuízos no faturamento da empresa. Os textos das telenovelas haviam perdido a criatividade adquirida nas experimentações dos anos 70/80, pois com a profissionalização industrial experimentada pela emissora, o trabalho de escritura foi progressivamente submetido ao rigor do tempo ágil da produção, o que obrigava os autores a recorrer com mais frequência aos clichês, às possibilidades esquemáticas da narrativa do folhetim e dos recursos do melodrama. Os personagens eram construídos de forma rasa sem tempo de preparo de trabalho de composição, pois o produtor estava preocupado com a hora de trabalho do elenco, dos técnicos, que é cara, enfim com os custos que envolvem uma alta produção em um esquema industrial.

Em reação a esse contexto que apontava para o esgotamento do modelo das telenovelas, a partir de meados dos anos 90, a Rede Globo buscou novos tratamentos estéticos e narrativos e privilegiou experimentações técnicas e ousadas temáticas. Os novos investimentos que a emissora empreendeu na área da teledramaturgia, principalmente das telenovelas, com experimentação de novos textos e formas de enunciação deram nova direção para um produto. È nessa perspectiva de formulação do novo que acreditamos surgir uma apresentação original da subjetividade feminina, na sombra de atitudes que acolhem a liberação feminina das condições patriarcais e rurais que dominavam o imaginário brasileiro e recolocam questões dos movimentos feministas dos anos 60 e do viver burguês e liberal proposto pela vida urbana e industrial, baseada no modelo da classe média carioca.

Os modelos de representação da mulher na telenovela brasileira

As dicotomias impostas pelos folhetins no tratamento do texto narrativo predominaram em boa parte da história da telenovela no Brasil: os ricos e os pobres, os bons e os maus, o herói e os vilões, os mocinhos e os bandidos e, principalmente, na idealização do modelo feminino e das questões de tratamento da realidade psíquica das personagens femininas atravessadas, na maior parte das representações, pelo modelo tradicionalmente patriarcalista e preconceituoso que divide mulheres legítimas e ilegítimas, decentes e indecentes, da vida e de família. Mesmo quando as telenovelas assumiram conflitos que as aproximaram de temas políticos e sociais, as questões da mulher ficaram alijadas das tramas. As temáticas mais realísticas, de acordo com Renato Ortiz (1991), aproximaram o público masculino das telenovelas por ampliar o universo masculino nas tramas ao girar a ficção em torno do futebol, do garimpo, do clima do *western hollywoodiano* e reafirmar os homens como figuras fortes e seguras e colocavam as mulheres mais frágeis e indecisas. É desse período que surge a telenovela *Gabriela* (1975) que, ao contrário das heroínas puras dos folhetins melodramáticos é sedução e erotismo, não só da personagem título da telenovela,

mas de várias mulheres da trama que aparecem envoltas em mistério e sedução voltadas para a satisfação do prazer masculino.

Para Sodré (1990) a ordem da televisão, ou o império dos processos de reprodução elétrica de informação e imagens, advém do momento exato de esgotamento da força dos modelos clássicos de representação e o problema não se localiza somente nos conteúdos específicos dos meios de comunicação, que são hegemonicamente impostos, mas sim na articulação dos conteúdos e formas produtivas da indústria cultural com as formações ideológicas e práticas institucionais da sociedade civil. E é nessa perspectiva que Ortiz (1991) aponta que a telenovela *Dancing Days* (1979) de Gilberto Braga instaura um novo regime de representação do universo feminino, as tramas são centradas em um triângulo feminino, os diálogos entre as mulheres são constantes e adensam uma atmosfera de conflitos. Ou seja, no momento em que a sociedade brasileira se ajustava às demandas de um mundo que se modernizava e que transformações importantes ocorriam no papel da mulher na sociedade e que se encontravam aguçadas nas discussões dos movimentos feministas da época, a telenovela volta-se para as problemáticas femininas. As mulheres se sentiam confusas no processo. Por isso se Yolanda retrata uma mulher tradicional, Julia mergulha em um universo que exige coragem e ousadia. Um mundo diverso do folhetim tradicional, pois nos encontrávamos agora na presença da mulher moderna que precisa se adequar aos valores morais profissionais de seu tempo. Gilberto Braga iria inovar novamente com *Vale Tudo* (1988), telenovela em que as mulheres experimentam com naturalidade sua sexualidade, inclusive a relação homossexual feminina e recoloca o papel masculino ao explorar o erotismo masculino como objeto de consumo e apelo erótico das mulheres.

No entanto, dadas as condições econômicas que configuraram o *modus operandi* da emissora Rede Globo, é somente em meados dos anos 90 que os conflitos da subjetividade feminina voltam a recompor as tramas das telenovelas. E caberá ao escritor Manoel Carlos a tradução da alma feminina. O autor reunirá em diversas crônicas a cotidianidade das mulheres contemporâneas, retratando seus diversos conflitos e tensões sociais. Irá discutir as relações humanas a partir

do terreno da afetividade que se desenvolve em uma metrópole contemporânea, o Rio de Janeiro, privilegiando as questões do amor, da família, da paixão e da sexualidade. Tais temas estruturam a narrativa e se estabelecem na cotidianidade, referem-se, em especial, a uma certa representação de um modo de vida da classe média do Rio de Janeiro.

Manoel Carlos tratou o texto de suas telenovelas de forma cada vez mais centralizada na perspectiva feminina. E se, em *Por Amor* (1997-1998) o folhetim ainda era a maior tônica de estruturação das narrativas, aos poucos, em *Laços de Família* (2002), a apresentação da cotidianidade, através da exposição de situações corriqueiras, banais, mas orientadas para densas discussões sobre os conflitos femininos, foram crescendo até que, em *Mulheres Apaixonadas* (2003), o universo dessas situações era maior que o próprio universo das tramas folhetinescas. Em *Páginas da Vida* (2006 -2007) o texto abriu-se tanto que perdeu-se a habitual trama folhetinesca a ser seguida aos longo da apresentação da telenovela e a partir de tramas abertas que se interagem algumas, enquanto outras transitavam soltas, as questões femininas apareciam em formas de diversos conflitos e situações.

Os homens aparecem mais frágeis dependentes das mulheres, experimentam uma incompletude diante da vida, principalmente nos personagens protagonistas. Todos procuram por um amor ideal e nenhum se satisfaz, no final se confrontam com a possibilidade de uma mulher com defeitos, ambigüidades morais e capazes de atitudes cruéis e egoístas, mesmo evocando um altruísmo e renúncia. Esse traço por uma caracterização psicológica e filosoficamente existencial confere um sentido diverso ao tradicional par romântico e herói dos romances folhetins e do gênero melodramático. Em *Por Amor* a trama central são os desvarios que uma mãe é capaz de cometer em nome de um amor materno, para suprir o sofrimento da filha. A ausência de moralidade e respeito aos outros em função da suposta felicidade da filha amada é o conflito gerador da trama e das sub-tramas que envolvem outras personagens e núcleos. O amor é o tema central e se apresenta sob diversos aspectos e tipos. Todas as formas de amor e tipos de experiências amorosas são narradas a partir da perspectiva psíquica das

representações das personagens femininas, e os homens são meros codjuvantes. A mesma situação de mãe que se sacrifica em função da filha, surge na trama central de *Laços de Família*, representada pela personagem Helena, mas agora o que se pretende preservar é a família. Garantir a felicidade dos filhos e mantê-los afastados dos prováveis sofrimentos que a vida promove é tarefa da mãe que deve colocar seus interesses e desejos em segundo plano e priorizar a harmonia do lar. Tal projeto é constantemente ameaçado por conflitos gerados por ameaças externas: a presença da meia-irmã que se interpõe entre mãe e filha e revela a fragilidade da filha, a nora ambiciosa que atormenta o equilíbrio da família unida, a paixão arrebatadora da mãe por um jovem e rico médico que atrai a atenção da filha, a ameaça da tia-madrasta do rapaz que aponta a inconsistência da relação entre mãe e filha, o primo e a ligação com o passado (os segredos do passado), o amor-paixão do filho pela vizinha - uma garota de programa e as conseqüências que sofre o rapaz ao assumir essa relação. A partir desses nós outras famílias nos são apresentadas em várias versões nas sub-tramas. Em *Mulheres Apaixonadas* a trama central percorre o conflito existencial de Helena: de um sentimento de incompletude surge o desejo de separar-se do marido músico e tentar, numa busca pelo passado, rever uma grande paixão. No entanto a trama central emaranha-se entre outras e descaracteriza-se do centro da narrativa, em função da relevância que todas as personagens assumem ao serem priorizadas suas ações que gravitam em torno das várias paixões que nos são apresentadas: a juvenil, a homossexual, a obsessiva e violenta, a pueril e a pecaminosa, a platônica, a romântica, a ciumenta, a aventureira, a descompromissada, a arrebatadora, a escondida, a experiente, a comprada, a paixão dos ex-amantes e por fim o confronto da paixão com o convívio diário.

Maria Carmem Jacob (2006) destaca que na novela *Mulheres Apaixonadas* o ato de confrontar-se com a mentira e traição do marido gerou na personagem Helena sentimentos de crueldade e egoísmo a ponto de dizer “que não sou uma heroína, sou uma mulher comum”. Constatação que reforça nossa análise de que a forma de enunciação proposta pelo autor retira o caráter tipificado das personagens ficcionais das telenovelas e as aproxima de um dizer cotidiano sobre a vida. Quebra-se com o clima pitoresco do era uma vez, do faz de

conta, para falas corriqueiras, contaminadas da dureza que a vida reserva a cada manhã e por seres humanos dotados de valores e ausência destes que aparecem antagonicamente estruturados na alma humana.

Assim pode-se concluir que a relação entre espectadores e realizadores das obras ficcionais não é de forma alguma estática, mas circula no dizer de França e Guimarães por textos que movem-se constantemente (os discursos, as narrativas, as representações).

REFERÊNCIAS

- BORELLI, S. (1990). Telenovelas brasileiras: balanços e Perspectivas. São Paulo:Disponível em www.eca.usp.br.
- SOUZA, M. C. J.(2006). Amor e Felicidade em Mulheres Apaixonadas: Pacto de recepção com os ideais dos telespectadores, In: JACKS, N. E SOUZA, M.C.J. (Org). *Mídia e Recepção: Televisão, Cinema e Publicidade*. Edufba: salvador.
- FRANÇA, V. V. E GUIMARÃES, C. (2006). Sujeito da Comunicação, Sujeitos em Comunicação. FRANÇA, V. V. E GUIMARÃES, C (org). *Na Mídia, na rua: narrativas do cotidiano*. Belo Horizonte: Autêntica.
- KILPP, S. (2003), Mundos Televisivos e sentidos Identitários na TV. *Cadernos IHUP Idéias*. Ano 1, nº 7. São Leopoldo: Unissinos.
- ORTIZ, R. et alli. (1991). *Telenovela*. História e Produção. São Paulo: Brasiliense.
- SODRÉ, M. (1990). *A Máquina de Narciso*. Rio de Janeiro: Cortez.