

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**FEMININO VELADO: A RECEPÇÃO DA
TELENOVELA POR MÃES E FILHAS DAS CLASSES
POPULARES**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Renata Córdova da Silva

**Santa Maria, RS, Brasil
2011**

**FEMININO VELADO: A RECEPÇÃO DA TELENÓVELA
POR MÃES E FILHAS DAS CLASSES POPULARES**

por

Renata Córdova da Silva

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Área de Concentração em Comunicação Midiática, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito para obtenção do grau de **Mestre em Comunicação**.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Veneza Mayora Ronsini

**Santa Maria, RS, Brasil
2011**

S586f Silva, Renata Córdova da
Feminino velado: a recepção da telenovela por mães e filhas das classes populares / por Renata Córdova da Silva. – 2011.
145 f. ; il. ; 30 cm

Orientador: Veneza Mayora Ronsini
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Programa de Pós-Graduação Comunicação, RS, 2011

1. Comunicação 2. Telenovela 3. Televisão 4. Identidade feminina
I. Ronsini, Veneza Mayora II. Título.

CDU 316.774:654.19

Ficha catalográfica elaborada por Cláudia Terezinha Branco Gallotti – CRB 10/1109
Biblioteca Central UFSM

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Ciências Sociais e Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

**FEMININO VELADO: A RECEPÇÃO DA TELENOVELA POR MÃES
E FILHAS DAS CLASSES POPULARES**

Elaborada por
Renata Córdova da Silva

Como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Comunicação

Comissão Examinadora

Veneza Mayora Ronsini, Dr^a (UFSM)
(Presidente/Orientadora)

Denise Cogo, Dr^a (UNISINOS)

Jurema Gorski Brites, Dr^a (UFSM)

Santa Maria, março de 2011

“Vozes veladas, veludas vozes,
Volúpias dos violões, vozes veladas
Vagam nos velhos vórtices velozes
Dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas”

Violões que choram – Cruz e Souza

A todos aqueles que têm suas vozes veladas
e a todos que acreditam em uma sociedade mais igualitária.

AGRADECIMENTOS

Às entrevistadas que fizeram parte deste estudo por compartilharem comigo seus cotidianos. Entre rodas de chimarrão e cenas de novela eu aprendi mais sobre a vida do que qualquer livro poderia ensinar.

A minha família por me apoiar sempre e ter sido fundamental para que eu mantivesse o equilíbrio neste período de tanta entrega. Mais do que nunca, nestes dois anos, foi muito bom avistar as verdes coxilhas e saber que eu tenho um lugar tranquilo para onde voltar.

Agradeço especialmente as três mulheres mais importantes da minha vida. Mãe, tia, vó, vocês são meus exemplos. A forma como vocês encontram a felicidade nos detalhes mais simples me contagia e me faz querer ser uma pessoa cada vez melhor.

À Prof^a Veneza Ronsini pela orientação generosa, pelo olhar crítico, pela disponibilidade, pelos *insights* na análise dos dados, mas, principalmente, por me dar liberdade para que eu encontrasse o meu caminho.

À Gisa e à Laura, minhas irmãs de coração, por serem pessoas especiais e por preencherem a minha vida com fotografias, surpresas, delicadezas e poesias. Nunca vou esquecer de tudo o que nós vivemos por detrás daquele arco e também fora dele.

A todos que passaram pelo Grupo de Pesquisa Mídia, Recepção e Consumo Cultural durante o tempo em que participei das reuniões. Lírian, especialmente a ti, amiga, colega, parceira de artigos, de reflexões. Espero que nossos caminhos continuem se cruzando e que nós possamos produzir ainda mais juntas.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFSM pelos ensinamentos e pelas gentilezas; e à CAPES por ter possibilitado que eu me dedicasse integralmente a esta dissertação.

À Prof^a Denise Cogo pela leitura atenta e as valiosas contribuições no parecer da qualificação; e à Prof^a Jurema Brites por gentilmente aceitar participar da comissão examinadora deste trabalho.

Aos amigos que de uma forma ou de outra fizeram do último ano de mestrado um dos mais especiais da minha vida. Como diz Eduardo Galeano, “a memória guardará o que valer a pena. A memória sabe de mim mais que eu; e ela não perde o que merece ser salvo”. Seja qual for o destino para o qual a vida me leve, não importa a distância, eu guardarei cada um de vocês na memória e no coração.

“Pensei o quanto desconfortável é ser trancado do lado de fora; e pensei o quanto é pior, talvez, ser trancado no lado de dentro”.

Virginia Woolf

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Comunicação
Universidade Federal de Santa Maria

FEMININO VELADO: A RECEPÇÃO DA TELENVELA POR MÃES E FILHAS DAS CLASSES POPULARES

AUTORA: RENATA CÓRDOVA DA SILVA
ORIENTADORA: VENEZA MAYORA RONSINI

Santa Maria, março de 2011

Este trabalho é um estudo de recepção da telenovela *Passione* realizado com mães e filhas das classes populares que articula empiricamente as categorias de gênero, classe social e geração. O objetivo é perceber de que forma as receptoras elaboram a sua noção do feminino a partir da telenovela *Passione*. Para isso, a pesquisa se fundamenta nos estudos culturais latino-americanos, principalmente na Teoria das Mediações, de Jesús Martín-Barbero. A metodologia utilizada combina a releitura do modelo *encoding/decoding* de Stuart Hall, feita por Ronsini et al (2009), e a etnografia crítica da recepção (RONSINI, 2010). Os resultados demonstram que apesar das telenovelas apresentarem diversas possibilidades para o feminino, o espaço doméstico ainda é retratado como essencialmente ligado às mulheres. Esse discurso é assimilado totalmente pelas mães entrevistadas e parcialmente pelas filhas. Estas, talvez pelo maior nível de escolaridade em relação às mães, não aceitam tão facilmente a separação entre esfera pública para os homens e esfera privada para as mulheres. A maternidade, no entanto, continua sendo uma prioridade para a maioria das entrevistadas.

Palavras-chave: recepção; telenovela; identidade feminina.

ABSTRACT

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Comunicação
Universidade Federal de Santa Maria

VEILED FEMININE: THE RECEPTION OF *TELENOVELA* BY MOTHERS AND DAUGHTERS OF WORKING CLASSES

AUTHOR: RENATA CÓRDOVA DA SILVA
ADVISER: VENEZA MAYORA RONSINI

Santa Maria, March 11, 2011

This is a study of *telenovela* reception *Passione* conducted with mothers and daughters of working classes empirically that articulates the categories of gender, social class and generation. The goal is to understand how the receptors work out his notion of the feminine from the *telenovela Passione*. For this, the research is based on Latin American cultural studies, mainly on the Theory of Mediations, of Jesús Martín-Barbero. The methodology combines a rereading of the model encoding/decoding of Stuart Hall, made by Ronsini et al (2009), and critical ethnography of the reception (RONSINI, 2010). The results show that despite the *telenovelas* present several possibilities for feminine, domestic space is still portrayed as essentially linked to women. This discourse is fully assimilated by those mothers and partly by their daughters who not so easily accept the separation between the public sphere for men and women to the private sphere. These findings probably are due to their higher level of education when compared with educational level of the mothers. Motherhood, however, remains a priority for most respondents.

Keywords: reception; *telenovela*; feminine identity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Mapa das mediações comunicativas da cultura	28
FIGURA 2 – Mapa para a investigação das mutações culturais	30
FIGURA 3 – Aplicação do mapa das mediações comunicativas da cultura	31

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. MÍDIA, MEDIAÇÕES E MÉTODOS	19
1.1 A PESQUISA DE RECEPÇÃO LATINO-AMERICANA	19
1.1.1 A telenovela brasileira	22
1.2 AS MEDIAÇÕES NO PROCESSO DE RECEPÇÃO DA TELENVELA	25
1.3 CAMINHOS METODOLÓGICOS	32
1.3.1 O modelo <i>encoding/decoding</i>	35
1.3.2 Diário de campo	38
2. REPRESENTAÇÕES E IDENTIDADE FEMININA	46
2.1 COMUNICAÇÃO E O CONCEITO DE REPRESENTAÇÃO	46
2.1.1 Telenovela e a representação do feminino	48
2.2 IDENTIDADE FEMININA.....	52
2.2.1 As mulheres das classes populares	55
3. ANÁLISE DA TELENVELA	59
3.1 INSTITUCIONALIDADE: A PRODUÇÃO DA TELENVELA	59
3.1.1 Silvio de Abreu: o contador de histórias	62
3.1.2 <i>Passione</i>: melodrama, humor e mistério no horário nobre da TV	68
3.2 TECNICIDADE: O FEMININO EM <i>PASSIONE</i>	71
4. O CONTEXTO DE VIDA DAS ENTREVISTADAS	81
4.1 SOCIABILIDADE: ARTICULANDO GÊNERO, CLASSE E GERAÇÃO	81
4.2 RITUALIDADE: A MÍDIA NA VIDA DAS ENTREVISTADAS	92
4.2.1 Rotina familiar e telenovela	92
4.2.2 Consumo midiático	95

5. A TELENVELA PELA LEITURA DAS RECEPTORAS	101
5.1 MULHER NA TELENVELA X MULHER NA VIDA REAL	101
5.2 A RECEPÇÃO DAS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM <i>PASSIONE</i> : TRABALHO, SEXUALIDADE E MATERNIDADE.....	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	115
REFERÊNCIAS.....	118
APÊNDICE A – Questionário	128
APÊNDICE B – Roteiro de entrevista.....	129
APÊNDICE C – Formulário sociocultural.....	133
APÊNDICE D – Roteiro de observação.....	139
APÊNDICE E – Personagens femininas da telenovela <i>Passione</i>	140
APÊNDICE F – Resumos dos capítulos da telenovela <i>Passione</i>	143

INTRODUÇÃO

A inserção dos meios de comunicação em nossa sociedade cresce cada vez mais. Kellner (2001, p. 9) nos fala de uma cultura veiculada pela mídia devido à imbricação dos meios com a nossa vida cotidiana, ocupando a maior parte do tempo de lazer das pessoas, ajudando a tecer opiniões e a construir comportamentos. O que é ser homem? O que é ser mulher? O que faz uma pessoa ser bem sucedida? Ou ser fracassada? A mídia freqüentemente nos dá a resposta, construindo modelos do que significa ser alguém no mundo contemporâneo.

Pensando no papel da mídia em nossa sociedade, esta dissertação tem como objetivo compreender de que forma mães e filhas das classes populares residentes na cidade de Santa Maria, no Rio Grande do Sul, elaboram a sua noção do feminino a partir da telenovela *Passione*¹. Para isso, buscamos analisar como são construídas as representações da mulher na telenovela; investigar de que forma o gênero, a classe social e a geração conformam as interpretações e usos que mães e filhas realizam das representações do feminino na telenovela; descrever o consumo de mídia das entrevistadas; investigar se há identificação das receptoras com personagens femininas das classes populares; e verificar que diferenças há entre as leituras de mães e filhas acerca da telenovela.

Estudos que se dedicaram a analisar a representação da mulher nas telenovelas (COSTA, 2000; ALMEIDA, 2003; HAMBURGER, 2007; SIFUENTES, 2010) constataram que, apesar de alguns avanços, as relações de gênero não são problematizadas fazendo com que valores patriarcais², principalmente os relacionados ao casamento e à maternidade, continuem a ser reproduzidos. A partir disso, este trabalho pretende: a) analisar a narrativa da telenovela *Passione*, verificando se há modificações na representação da mulher e como elas podem ou não ser utilizadas na recepção; e b)

¹ *Passione* estreou no dia 17 de maio de 2010, na Rede Globo, no horário das 21h. A trama é de autoria de Sílvio de Abreu e tem direção de Denise Saraceni.

² “O patriarcado pode ser considerado um relacionamento social em que os homens dominam, exploram e oprimem as mulheres. Como conceito, define as relações desiguais entre os gêneros, embora nem todos os homens, ou todas as mulheres, sejam igualmente favorecidos ou desfavorecidos. Outras estruturas de desigualdade, como classe e raça, precisam também ser consideradas” (STRINATI, 1999, pp 193-194).

problematizar questões de gênero de modo a discutir o papel da telenovela na constituição do que é ser mulher e como o consumo desse produto midiático pode contribuir para a manutenção e, ao mesmo tempo, resistência à dominação de gênero em nossa sociedade.

Freire Filho observa que dentro de uma perspectiva marxista, a resistência estaria relacionada

a uma essência interior da humanidade (uma espécie de extravasamento de um rancor inato diante da subjugação), a uma reação a condições estruturais limitantes, a um reconhecimento da contradição entre ideologia e experiência ou, ainda, a um processo de conscientização da situação de oprimido por vanguardas revolucionárias (FREIRE FILHO, 2007, p. 16).

Primeiramente, formas coletivas de resistência foram enaltecidas, para então abordagens pós-modernas enfatizarem “fluxos complexos de relação do poder, subjetividades construídas, fragmentárias e atividades locais e individualizadas” (IBIDEM, p. 16). A partir dos anos 1980, até mesmo alguns atos cotidianos passam a ser relacionados à resistência. Um exemplo de trabalho, no âmbito dos estudos culturais, com essa perspectiva é *Reading the Romance: women, patriarchy and popular literature* (1984), da norte-americana Janice Radway. A autora realizou um estudo a respeito das condições de produção, dos textos e da recepção de livros de ficção romântica. Após ouvir 42 mulheres, fiéis leitoras desse tipo de literatura, Radway constata que ao lerem, as entrevistadas tinham uma atitude de resistência em relação à situação real do seu cotidiano, já que naquele período de tempo dedicado à leitura elas conseguiam abrir um espaço em meio a sua rotina doméstica dedicado a si mesmas. O poder dessas receptoras está em, pelo menos nas horas dedicadas à leitura de romances, estarem liberadas das responsabilidades domésticas, apesar de continuarem a “sua existência quotidiana sem mudar, de maneira essencial, as relações sociais que as caracterizam” (THOMPSON, 2009, p. 401). Em um dos primeiros estudos a respeito das *soap operas*³, *The Search of Tomorrow in Today's Soap Opera* (1979), Tânia Modleski observa que as narrativas ficcionais diárias, assim como os romances estudados por Janice Radway, de fato não questionam a hegemonia masculina, no entanto, isso não impede que as novelas possam apontar saídas para as inconformidades femininas (SCOFIELD, 2007, p. 27).

³ Há algumas diferenças entre as *soap operas* norte-americanas e as telenovelas brasileiras, sobretudo no que diz respeito à duração. Algumas *soap operas* já permaneceram no ar por 20 anos, enquanto as telenovelas têm a duração máxima de nove meses. ORTIZ, BORELLI e RAMOS (1991) relacionam a origem da telenovela às *soap operas*.

Mas antes de falarmos sobre esta complexa relação entre as receptoras e os produtos midiáticos, é preciso retomar brevemente os primeiros estudos sobre a mídia e a relação entre cultura e sociedade. A visão frankfurtiana de cultura impulsionou os primeiros estudos críticos sobre os meios de comunicação de massa. Essa visão dualista tem suas origens no que se convencionou denominar Marxismo Culturalista (BOTTMORE, 1988, p. 93), que distingue dois usos para o termo cultura. Um deles está no domínio estético, da arte e da literatura e suas relações. O outro está no modo de vida de uma sociedade e estaria ligado a um uso antropológico do termo. A Escola de Frankfurt foi importante porque tratou da cultura sem o reducionismo economicista que a concebia como supra-estrutura. Os frankfurtianos “situaram a produção cultural no próprio processo de produção e as entenderam como formas reificadas da ideologia autoritária da falsa satisfação do consumo” (LEAL, 1986, p. 19).

Aproveitando os avanços da Escola de Frankfurt e questionando algumas de suas premissas na relação entre cultura e sociedade, desenvolve-se a área dos estudos culturais. Sua constituição deu-se na Inglaterra, no final da década de 1950, a partir do trabalho de Richard Hoggart, Raymond Williams e Edward Palmer Thompson. Contudo, os estudos culturais só passam a existir de forma institucionalizada com a fundação do *Centre of Contemporary Cultural Studies* (CCCS), em 1964. Hoggart, Williams e Thompson, cada um a sua maneira, cunharam uma abordagem que expande o conceito de cultura e está fundamentada na preocupação com as práticas e as produções culturais manifestas.

Para os estudos culturais, quando se fala em cultura, englobam-se os “significados e os valores que surgem e se difundem nas classes e grupos sociais, quer as práticas efetivas através das quais estes valores e significados se exprimem e nas quais estão contidos” (WOLF, 1987, p. 94). A cultura diz respeito, então, a uma gama de significados e práticas que alteram e compõem a vida social. É como um “sistema de significações mediante o qual necessariamente (se bem que entre outros meios) uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada” (WILLIAMS, 1992, p. 13).

A partir da década de 1970, outras teorias são incorporadas aos estudos culturais, fazendo com que o olhar destes pesquisadores se voltasse para temáticas feministas e para a crescente influência dos meios de comunicação de massa na sociedade. Para Escosteguy (2006, p. 13), “os estudos culturais contribuem para revisar o próprio sentido de comunicação, considerando-a como um processo sócio-cultural básico onde se destaca a ação de todos os sujeitos envolvidos na produção de sentidos”.

É também na década de 1970 que os estudos feministas começam a utilizar de forma mais incisiva a categoria *gender* (gênero), reivindicando que houvesse uma distinção entre o sexo como marca biológica e o gênero como resultado de construções sociais e culturais. Essa distinção entre sexo e gênero era uma forma de enfrentar o determinismo biológico, segundo o qual as características humanas consideradas femininas eram derivadas naturalmente do seu sexo.

As primeiras incursões do feminismo nos estudos culturais se dão de forma esparsa, sendo que essa aproximação é vista de maneira contraditória entre aqueles que já faziam parte do CCCS e as pesquisadoras feministas. Em 1974, é formado o Grupo de Estudos da Mulher, do qual faziam parte pesquisadoras e pesquisadores. Em 1976, é reivindicada a criação de um espaço dentro do centro constituído apenas por mulheres, formava-se o Fórum de Estudos da Mulher.

Women Take Issue (1978) é considerada a primeira publicação que realmente divulga os trabalhos feministas do CCCS. Segundo Escosteguy (2001, p. 33), “a preocupação original deste coletivo era ver como a categoria ‘gênero’ estrutura e é ela própria estruturada nas formações sociais”. A imagem da mulher nos meios de comunicação, seja como objeto sexual ou dona-de-casa, fez parte das investigações que com o passar do tempo mudaram o foco do debate para a temática do trabalho doméstico.

O feminismo trouxe para os estudos culturais o debate acerca das questões de gênero como fator relevante ao lado da classe no processo de construção das identidades. Além disso, os textos midiáticos e seus receptores passaram a serem valorizados, sendo a influência do feminismo importante, entre outros aspectos, “para o entendimento do âmbito pessoal como político”, para “a expansão da noção de poder, que, embora bastante desenvolvida, tinha sido apenas trabalhada no espaço da esfera pública” e para “a inclusão de questões em torno do subjetivo e do sujeito” (IBIDEM, p. 31).

Na América Latina, as pesquisas sobre mulheres e meios de comunicação iniciaram no final da década de 1960 vinculadas à teoria crítica da comunicação. Essas investigações buscaram compreender o papel dos meios na consolidação de um modelo feminino hegemônico e ainda como essa forma dominante de representar a mulher serve de guia para a constituição das identidades de gênero (CHARLES, 1996, p. 39). Primeiramente, os

trabalhos enfocavam as mensagens dos meios de comunicação. É só a partir dos anos 1980 que as investigações centram-se nos receptores⁴.

No âmbito dos estudos culturais latino-americanos, as primeiras pesquisas de recepção de produtos midiáticos por mulheres, apesar de terem forte influência dos estudos culturais britânicos, não problematizavam o universo feminino e utilizavam a categoria gênero somente para indicar a distinção entre os sexos feminino e masculino (ESCOSTEGUY, 2001). A partir dos anos 2000, esse quadro, apesar de ainda tímido, começa a mudar com os trabalhos de Almeida (2003), Messa (2006), Scofield (2007), Sifuentes (2010).

Algumas das mais importantes pesquisas de recepção realizadas no Brasil que relacionam a audiência e a telenovela estão alinhadas ao pensamento de Jesús Martín-Barbero⁵. O autor concebe a cultura, através de uma visão antropológica, como as crenças, os valores, as práticas cotidianas. Essa noção, utilizada pelos estudos culturais britânicos, possibilita a valorização de formas culturais típicas das classes populares, muitas vezes, deixadas de lado por outras abordagens.

Neste trabalho, utilizamos o mapa das mediações comunicativas da cultura, apresentado por Martín-Barbero em *Ofício de Cartógrafo* (2002a), para estruturar a investigação. A metodologia da pesquisa centra-se na etnografia crítica da recepção (RONSINI, 2007, 2010) articulada com a leitura que Ronsini et al (2009) faz do modelo *encoding/decoding* de Stuart Hall. Entre as técnicas de coletas de dados utilizadas estão a entrevista, o formulário sociocultural, a observação participante no espaço doméstico, e o registro das impressões do pesquisador durante a assistência à telenovela com as entrevistadas em um diário de campo.

⁴ No Brasil, trabalhos importantes na perspectiva da teoria crítica foram as dissertações de mestrado realizadas por Jane Sarques, *A ideologia sexual dos gigantes*, em 1981, e Ondina Fachel Leal, *A leitura social da novela das oito*, defendida em 1983. Sarques (1986) uniu a análise de discurso com o estudo de recepção, realizando uma problematização a respeito de gênero, classe e dos valores transmitidos pela ficção televisiva. Os resultados demonstraram que as telespectadoras estudadas (donas-de-casa e empregadas domésticas) assimilam uma posição dominante de subordinação feminina e que nas classes mais baixas há maior rejeição a posições femininas liberais. Leal (1986) realizou um estudo de recepção com mulheres de classe popular e classe dominante. A autora também concluiu que as mulheres de classe popular aceitam menos quando as personagens femininas rompem com a ordem dominante.

⁵ Exemplo disso é a pesquisa que resultou no livro *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade*, realizada por LOPES, BORELLI e RESENDE, em 2002.

O estudo foi realizado com seis mulheres residentes no Bairro Tancredo Neves na cidade de Santa Maria/RS, sendo três mães e suas respectivas filhas. A amostra é composta por:

Helena⁶, 51 anos, divorciada, costureira, mãe de uma filha; e Luiza, 22 anos, solteira, atendente em uma loja de roupas, não possui filhos.

Eleonora, 47 anos, casada, dona de casa, mãe de três filhos; e Fabi, 20 anos, casada, babá, mãe de um filho.

Vera, 47 anos, casada, empregada doméstica, mãe de quatro filhos; e Julia, 19 anos, solteira, estudante, não possui filhos.

A classificação social das entrevistadas (classe popular: média baixa e baixa) foi definida mediante a metodologia da estratificação sócio-ocupacional, na qual a família é classificada a partir do membro melhor situado economicamente (QUADROS; ANTUNES, 2001). Neste estudo, consideramos a classe social não só como um fator socioeconômico evidenciado por indicativos como renda e escolaridade, mas também como um aspecto sociocultural. Seguindo Mattos, compreendemos que “o conceito de classe não está ligado tão-somente ao lugar que o indivíduo ocupa na produção, ou seja, a uma dimensão econômica, mas também a uma dimensão sociocultural que está relacionada a determinadas percepções de mundo” (2006, p. 162).

Não estamos, contudo, negando a utilidade e importância da classe como índice socioeconômico para a classificação prática dos indivíduos em camadas sociais. Porém, acreditamos que para uma análise mais aprofundada de como a classe está diretamente ligada ao modo de vida das pessoas, seus gostos e hábitos, é preciso expandir o conceito de classe para além da dimensão econômica.

Assim como a classe social, o gênero vem sendo trabalhado em alguns estudos de recepção no Brasil apenas como uma variável sociodemográfica sem que as questões referentes ao poder no interior das famílias sejam problematizadas (ESCOSTEGUY, 2002). No entanto, aprofundar a análise nas questões de gênero traz um novo olhar sobre as receptoras, já que permite novas formas de interpretar o universo das entrevistadas, negando a existência de uma essência feminina e entendendo como as relações sociais são organizadas a partir de diferenças sexuais de uma forma que a dominação de gênero seja vista como natural, ao passo que é algo construído culturalmente e sujeito a mudanças (BOURDIEU, 2007).

⁶ Os nomes das entrevistadas foram trocados por pseudônimos que elas escolheram.

Entender a recepção sob a ótica do gênero pode nos ajudar a desvendar as conexões entre o consumo de bens midiáticos pelas mulheres e as constantes negociações de poder no interior das famílias. Além disso, pode ser a chave para compreendermos de que forma a mídia atua na reprodução da desigualdade de gênero ao mesmo tempo em que pode contribuir para a contestação dessa desigualdade.

Charles (1996, p. 43) acredita que problematizar as questões de gênero no estudo da recepção nos ajuda a perceber “como e por que a mulher se aproxima de diferentes meios de comunicação, em que contexto recebe suas mensagens e que uso faz delas em sua vida”. Assim, é possível relacionar a mídia ao universo cultural e social das entrevistadas para descobrirmos os sentidos da apropriação dos meios.

Por fim, buscamos articular empiricamente as noções de classe e de gênero à noção de geração para entendermos como essas três esferas conformam a apropriação das representações da mulher na telenovela. O intuito é observar de que forma os valores são transmitidos das mães para as filhas e se há a reprodução de uma educação sexista. Para Sarmiento (2005, p. 363), a geração articula-se à classe e ao gênero “numa relação que não é meramente aditiva nem complementar, antes se exerce na sua especificidade, ativando ou desativando parcialmente” os demais fatores de estratificação social.

O texto segue em cinco capítulos. O primeiro, *Mídia, mediações e métodos*, está dividido em: *A pesquisa de recepção latino-americana*, tópico que aborda a tradição da pesquisa de recepção na América Latina e traz alguns dados sobre as origens da telenovela; *As Mediações no processo de recepção da telenovela*, que retoma o pensamento de Jesús Martín-Barbero a respeito das mediações desde *De los medios a las mediaciones* até o modelo atual para a investigação das mutações culturais, e também busca elucidar de que forma o presente trabalho se apropria das ideias do autor apresentadas especificamente em *Oficio de cartógrafo*; e, por fim, *Caminhos metodológicos*, que traz a metodologia da pesquisa, assim como alguns apontamentos a respeito do modelo *encoding/decoding*, impressões do início do trabalho de campo e a apresentação de cada entrevistada que participa deste estudo.

No segundo capítulo, *Representações e identidade feminina*, estão os tópicos: *Comunicação e o conceito de representação* que relaciona o processo de construção das representações ao de constituição das identidades, e apresenta uma reflexão a respeito da maneira como a mulher vem sendo representada nas telenovelas produzidas pela Rede Globo; além de *Identidade feminina* que expõe o pensamento de autores que consideram

as identidades de gênero uma construção social e traz dados referentes ao pensamento das entrevistadas desta pesquisa sobre o que é ser mulher.

O terceiro capítulo trata da *Análise da telenovela*, abarcando as mediações da *Institucionalidade*, por meio das condições de produção da telenovela *Passione*, ou seja, da breve biografia e principais obras e marcas do autor Sílvio de Abreu, e da sinopse da telenovela; e da *Tecnicidade*, quando empregamos o modelo *encoding/decoding*. No capítulo quatro encontra-se *O contexto de vida das entrevistadas*, contemplando as mediações da *Socialidade*, na qual está a articulação empírica das categorias de gênero, classe e geração, e da *Ritualidade*, onde os dados obtidos durante a assistência à telenovela com as entrevistadas são expostos. Por fim, o quinto capítulo, *A telenovela pela leitura das receptoras*, é composto pelos tópicos: *Mulher na telenovela x mulher na vida real*, que expõe as características e personagens de telenovela que compõem o imaginário do que é o feminino para as entrevistadas; e *A recepção das representações do feminino em Passione: trabalho, sexualidade e maternidade*, que destaca as principais leituras das entrevistadas acerca das representações do feminino na telenovela.

Capítulo 1

MÍDIA, MEDIAÇÕES E MÉTODOS

1.1 A PESQUISA DE RECEPÇÃO LATINO-AMERICANA

Na América Latina, há uma série de vertentes que se dedicam à relação entre a mídia e as audiências. Escosteguy e Jacks (2005) utilizam o termo “recepção” para abrigar essas diferentes vertentes. Percebendo a recepção como parte do processo de comunicação, este trabalho está alinhado ao pensamento de Jesús Martín-Barbero no que se refere ao estudo da relação entre receptores e mídia. O autor desenvolveu a vertente denominada *Uso Social dos Meios*, articulando as práticas de comunicação e os movimentos sociais por meio da teoria das mediações.

A proposta nasce da necessidade de entender a inserção das camadas populares latino-americanas no contexto de subdesenvolvimento e, ao mesmo tempo, de um processo acelerado de modernização, que implica no aparecimento de novas identidades e novos sujeitos sociais, forjados, em especial, pelas tecnologias de comunicação (IBIDEM, p. 65).

Martín-Barbero considera que não se pode estudar a recepção sem a análise dos processos de exclusão cultural. O autor nos lembra que o gosto popular é freqüentemente desqualificado e deslegitimado, sendo relacionado ao mau gosto e os seus modos de recepção (apaixonado, ruidoso e emocionado) à ausência de cultura e educação (2002c, p. 52).

Outro pensamento fundamental do autor é que a recepção não é apenas um momento, mas sim um processo que antecede e prossegue a ação de ver televisão e deve ser visto dentro de um espaço mediado. Ela “é parte tanto de processos subjetivos quanto objetivos, de processos micro, controlados pelo sujeito, e macro, relativos a estruturas sociais e relações de poder que fogem ao seu controle” (MARTÍN-BARBERO, 2002b, p. 14). Lopes, Borelli e Resende explicam que para essa tradição teórica, a recepção é “um contexto complexo multidimensional, em que as pessoas vivem o seu cotidiano. Ao mesmo tempo, ao viverem este cotidiano inscrevem-se em relações de poder estruturais e históricas, as quais extrapolam suas práticas cotidianas” (2002, p. 32).

Partindo de uma classificação realizada por Ana Carolina Escosteguy em 2004, Jacks, Menezes e Piedras (2008) agrupam os estudos de recepção realizados no Brasil na década de 1990 em três abordagens: *sociocultural*, entendimento complexo do processo de recepção onde são consideradas múltiplas relações sociais e culturais; *comportamental*, estudos dos impactos dos meios, da relação entre o estímulo do produto midiático e a reação no público; e os que seguem *outras abordagens*, pesquisas com enfoques diversos. Seguindo esta classificação, o presente trabalho segue uma abordagem sociocultural, por entendermos que o processo de recepção é complexo e deve ser estudado a partir da problematização do contexto social e cultural em que está inserido.

Ao realizar o levantamento das dissertações e teses defendidas nos Programas de Pós-Graduação em Comunicação do Brasil na década de 1990, Jacks, Menezes e Piedras (2008) constataram que das 49 pesquisas sobre a relação entre os meios de comunicação e os receptores, 32 estavam alinhadas à abordagem sociocultural. Destas, 16 tiveram a televisão como foco de análise.

Quanto à relação entre mulheres e meios de comunicação, somente sete trabalhos enfocaram a recepção feminina, sendo que seis seguem a abordagem sociocultural. As autoras constataram que em algumas destas pesquisas não há interesse em problematizar as questões de gênero, pois os trabalhos utilizam a categoria apenas como uma variável socioeconômica. Exceções são os trabalhos: *Cotidiano rural e recepção da televisão: o caso Três Barras*⁷, de Veneza Ronsini (1993), dissertação defendida na USP; e *O imaginário feminino e a opção pela leitura de romances de séries*⁸, de Ligia Dumont (1998), tese defendida na UFRJ. Apesar de as duas pesquisas não conceituarem a categoria gênero, elas “procuram fazer certa articulação da condição feminina com a estruturação social” (IBIDEM, p. 199).

Em levantamento posterior, desta vez focado na recepção da telenovela, Jacks e Silva (2008) analisam o período de 2000 a 2003. As seis pesquisas realizadas a respeito da

⁷ Ronsini (1993) realiza um trabalho sobre a recepção de televisão e telenovela com mulheres camponesas. A autora coloca a geração ao lado do espaço doméstico–produtivo, da religiosidade e dos laços comunitários como “filtros” importantes no processo de recepção da telenovela. Enquanto para as mulheres mais velhas a televisão é uma possibilidade de evasão de uma vida desprovida de prazeres, para as jovens representa um modelo de comportamento adaptável às situações de seu cotidiano.

⁸ Dumont (1998) realiza um estudo com leitoras de romances publicados em série utilizando a etnometodologia e a história de vida. A autora conclui que a leitura desses romances pode desenvolver a criatividade e contribuir para a formação das leitoras. Além disso, os romances oferecem o prazer do escape, do lazer e da liberação sexual.

recepção da telenovela têm como base o pensamento de Jesús Martín-Barbero. Nenhum dos trabalhos analisados teve como foco as relações de gênero, no entanto, dois trabalhos são relevantes para esta pesquisa devido as suas conclusões. *Temáticas sociais em telenovelas e cultura popular cuiabana: uma questão de negociação de sentidos* de Rui Coelho Barros Junior; e *Identidade étnica, cotidiano familiar e telenovela* de Jiani Adriana Bonin. As duas teses foram defendidas no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da USP em 2001.

Barros Júnior (2001) empreende um estudo de recepção com seis mulheres e um homem residentes em bairros populares de Cuiabá/MT. Ao analisar publicações especializadas em telenovelas, constatou que entre o período de 1988 a 1998 a tendência das tramas foi o de tornar público o ambiente privado e enfatizar questões que circulam no universo familiar. No âmbito da recepção, realizou entrevistas e estudo etnográfico de mídia, concluindo que os receptores demonstram uma consciência dos problemas sociais, mas, em geral, prevalece uma visão conservadora quanto a questões ligadas ao feminino.

Bonin (2004) faz um estudo de recepção com três famílias de origem alemã e italiana. São realizadas entrevistas e observação etnográfica. A autora conclui que a telenovela contribui para a formação de uma identidade de gênero entre as entrevistadas, através da apresentação de mulheres numa condição feminina distinta, o que favorece o reconhecimento de diferenças. Há também um efeito pedagógico exercido pela telenovela, na medida em que apresenta novos modelos de relações familiares com configurações diferenciadas de poder, contribuindo para o questionamento destas relações.

A temática da identidade conjugada à telenovela tem pouca repercussão no mundo acadêmico como constatado por Silva, L. (2010). Entre 1987 e 2009, foram realizadas apenas 36 pesquisas nas diferentes áreas do conhecimento. Dentro deste tema, um trabalho importante para esta pesquisa é a dissertação de mestrado realizada por Lírian Sifuentes, *Telenovela e a identidade feminina de jovens de classe popular*, defendida na Universidade Federal de Santa Maria em 2010.

Sifuentes (2010) realiza uma etnografia da audiência com 12 jovens residentes no Bairro Urlândia em Santa Maria/RS. A autora destaca que a situação de carência econômica gera condições de vida específicas, que, contudo, não afastam as jovens de um ideal de mulher bem sucedida que concilia as tarefas no âmbito doméstico, como mãe, esposa e dona-de-casa, e na esfera pública. A telenovela apresenta mulheres batalhadoras,

que possuem características admiradas pelas jovens, tendo, assim, papel importante na conformação de suas identidades por fornecer exemplos do que elas gostariam de ser.

1.1.1 A telenovela brasileira

A origem da telenovela é associada ao melodrama, gênero que remete à expressão popular e que surgiu em meio a uma mudança de valores na sociedade européia.

Com a Revolução Francesa, a sociedade feudal cristã (baseada na Igreja, na Monarquia e na Cristandade) tem seus valores morais revistos e transformados em função de uma nova ordem, de caráter burguês. Com as mudanças sociais, certas formas literárias, como a tragédia e a comédia de costumes, foram sendo substituídas por outras (como o melodrama) (MEIRELLES, 2009, p. 20).

Meirelles (2009), baseada em Peter Brooks e Ben Singer, apresenta algumas características da narrativa melodramática, como por exemplo, a tendência a postular uma moral oculta, o maniqueísmo, a extrapolação do real e do imaginário, o suspense nas representações, e a compaixão que decorre de um processo de identificação com os espectadores. O melodrama foi consolidado no século XIX com o folhetim, ficção seriada publicada em jornais com o objetivo de fidelizar os leitores, já que os romances eram publicados em partes, sempre com um gancho para o próximo capítulo. Essa forma de literatura chegou ao Brasil quase ao mesmo tempo em que se expandiu na Europa. O Jornal do Comércio (RJ) publicou o primeiro romance-folhetim, *Capitão Paulo*, de Alexandre Dumas, em 1838.

Além de ao folhetim, Ortiz, Borelli e Ramos (1991) atribuem a origem das telenovelas às *soap operas* estadunidenses e às radionovelas latino-americanas. Na verdade, as *soap operas* vão influenciar as radionovelas, que começam a ser realizadas na América Latina a partir de 1935, e que com a chegada da televisão serão reproduzidas no novo meio. O esquema de produção das *soap operas* (bastante comprometido com o apelo comercial, já que era um produto financiado por grandes anunciantes e com temáticas voltadas para as donas-de-casa, as quais as pesquisas de audiência demonstravam ser o membro da família com maior influência nas compras) foi reproduzido pelas radionovelas. No Brasil não foi diferente, a radionovela chega como um produto importado, em 1941, que segue um padrão preestabelecido: histórias contadas em blocos (para que os

patrocinadores pudessem anunciar seus produtos entre um bloco e outro), com temática folhetinesca e melodramática que tinha como público alvo as donas-de-casa.

Com a inauguração da primeira emissora de TV brasileira, na década de 1950, a estrutura narrativa das radionovelas foi transferida para a televisão. Com isso, as histórias que passaram a ser contadas no novo meio também eram voltadas para as mulheres, que eram vistas como as maiores consumidoras dos produtos anunciados. Hoje, apesar do público mais fiel continuar sendo o feminino (HAMBURGER, 2005), os enredos das telenovelas estão cada vez mais buscando atingir o maior número de pessoas. Além disso, atualmente, os jovens são vistos como grandes influenciadores na decisão de compra de produtos, por isso a indústria da telenovela ambiciona atingir a todos os membros da família e a todas as classes sociais.

Apesar da origem da telenovela remeter ao romance-folhetim, às *soap operas* e às radionovelas, e no seu início (1950-1960) a narrativa estar bastante atrelada aos padrões que lhe dão origem, o gênero acabou adquirindo características próprias.

As telenovelas brasileiras resultam de matrizes culturais que as diferenciam das demais manifestações ficcionais audiovisuais norte-americanas, européias e latino-americanas. Apresentam especificidades que lhes são inerentes e não podem estar desvinculadas dos processos de modernização da cultura brasileira, dos mecanismos de produção e história da indústria cultural, dos deslocamentos narrativos e adaptações da textualidade do gênero e, finalmente, do perfil do público receptor (BORELLI, 2005, p. 193).

A primeira telenovela apresentada na televisão brasileira foi *Sua vida me pertence*, de Walter Foster, em 1950, transmitida pela TV Tupi. Somente em 1963, com a introdução do videotape, as telenovelas passaram a ser diárias. A primeira, *2-5499 ocupado*, com Tarcísio Meira e Glória Menezes, foi transmitida pela TV Excelsior. O programa passa ao horário nobre da televisão após o sucesso de *O direito de nascer* (1964), apresentada pela TV Tupi e pela TV Rio, que trouxe muito lucro e sucesso para as emissoras.

Nos anos de 1960, as telenovelas priorizavam as adaptações de romances. As histórias tinham a presença forte do melodrama. Meirelles (2009, p. 37) considera que a criação do hábito de assistir telenovela diariamente se deve, em parte, a forma narrativa do folhetim. A história contada aos poucos, com reviravoltas amorosas, deixa o público com vontade de assistir aos próximos capítulos da trama.

Beto Rockefeller, de Bráulio Pedrosa, que data do final da década de 1960, é um dos marcos da história da telenovela. A narrativa rompe com as características que até então se viam nas produções, inserindo o coloquialismo nas falas e ações. É a partir disso que as telenovelas passam a ser caracterizadas pelo realismo. O protagonista é o oposto do que se espera do “mocinho”: anti-herói, pobre, malandro e de caráter duvidoso.

Segundo Hamburger, é somente na década de 1970 e na Rede Globo de Televisão que “as novelas começaram a ocupar de maneira consistente a posição de programa mais assistido, de acordo com os índices do IBOPE” (2000, p. 25). É também nessa década que a televisão começa a desenvolver uma linguagem específica. Mistura da experiência estética com as exigências das condições comerciais, a telenovela passa a ser vista como uma produção valorizada, e os autores e diretores começam a ter reconhecimento profissional. Com isso, eles obtêm um pouco mais de autonomia para incorporar outros gêneros ao melodrama.

Na década de 1980, surge uma nova vertente dramática, a novela-comédia, que rompe com a narrativa tradicional das telenovelas, introduzindo mais ousadia nos enredos e críticas sociais disfarçadas pelo humor. Silvio de Abreu, autor de *Passione*, consolida-se como autor de telenovelas nesta década e é um dos nomes que, seguindo a tradição de autores como Cassiano Gabus Mendes, introduzem a comédia nas histórias. Martín-Barbero explica que no Brasil, a comédia “garantiu a conservação do fervor popular por um tipo de telenovela que deslocou seu peso dramático das grandes paixões para os costumes cotidianos identificadores de uma região e uma época” (2004, p.156).

A partir dos anos 1990, a sociedade brasileira passa por grandes mudanças (introdução da televisão a cabo, aparelhos de videocassete, Internet), o que leva a uma queda na audiência das telenovelas. Assim, as emissoras começaram a apostar em tramas diferentes, é o caso de *Pantanal*, outro marco da história da telenovela. Escrita por Benedito Ruy Barbosa, apresentava uma estética diferenciada, que apostava em um público mais elitista. Foi transmitida pela Rede Manchete, em 1990, e quebrou um pouco a hegemonia que a Rede Globo tinha desde a década de 1970. Também foi nos anos de 1990 que muitas tramas começaram a apresentar como tema principal a discussão do Brasil como nação, exemplo disso é a novela *Pátria Minha* (1994), além da introdução do marketing social, que viria a se consolidar nos anos 2000 (HAMBURGER, 2005).

Como já foi mencionado, a telenovela no Brasil possui características muito específicas, pois mais do que um simples produto midiático é uma forte indústria que

movimenta uma gama de profissionais e proporciona grandes lucros às emissoras por sua capacidade de promover produtos. Além disso, é capaz de gerar tendências e pautar conversas devido a sua ampla difusão em todas as camadas sociais (ALMEIDA, 2003, p. 24).

Para Sadek (2008, pp. 141-142), a telenovela tem uma raiz folhetinesca, mas o fato de ser desenvolvida na televisão traz especificidades. Há diversos condicionamentos de produção e de mídia (grande peso das emissoras produtoras, interferência dos índices de audiência, a atuação dos anunciantes sobre temas e personagens, as imposições da grade de programação), e também mudanças de comportamento do telespectador – fatores que contribuíram para telenovela desenvolver um paradigma narrativo diferente dos anteriores, um modo específico de contar histórias.

Jesús Martín-Barbero “vê na telenovela o repertório de representações identitárias compartilhado por produtores e consumidores, construído no Brasil ao longo de 35 anos” (MARTÍN-BARBERO, 2002b, p. 12). Destarte, a telenovela é compreendida:

como um construto que ativa na audiência uma competência cultural e técnica em função da construção de um repertório comum, que passa a ser um repertório compartilhado de representações identitárias, seja sobre a realidade social, seja sobre o próprio indivíduo (LOPES, BORELLI e RESENDE, 2002, p. 23).

Na prática, Souza, M. compreende a telenovela como “um tipo de programa de televisão caracterizado pela longa extensão, uma história contada em capítulos diários, por vários meses, (...) exibida no mesmo horário” (2006, p. 144). De tal modo, os telespectadores consomem um produto ficcional que os leva a lugares, mundos e narrativas diferentes, mas que ao mesmo tempo faz com que eles se reconheçam nas histórias e dramas ali apresentados.

1.2 AS MEDIAÇÕES NO PROCESSO DE RECEPÇÃO DA TELENOVELA

Em seu clássico livro *De los medios a las mediaciones* (1987a), Jesús Martín-Barbero propõe a descentralização da observação dos meios como aparatos técnicos para estender o olhar até a experiência da vida cotidiana. Entendendo a comunicação como práticas sociais, o autor utiliza o conceito de mediação como a categoria que liga a comunicação à cultura.

As mediações são os lugares que estão entre a produção e a recepção. Pensar a comunicação sob a perspectiva das mediações significa compreender que entre a produção e a recepção há um espaço em que a cultura cotidiana se concretiza. Orozco (2006, p. 88) entende por mediações os “processos estruturantes que provêm de diversas fontes, incidindo nos processos de comunicação e formando as interações comunicativas dos atores sociais”.

Vários fatores contribuem para estabelecer a forma como cada pessoa vai receber os conteúdos midiáticos. É através das mediações, variáveis conforme o indivíduo, que as interações entre o emissor e o receptor são potencializadas, produzindo sentidos diferenciados. Lopes, Borelli e Resende afirmam que no processo de recepção de telenovela, a mediação “deve ser entendida como processo estruturante que configura e reconfigura tanto a interação dos membros da audiência com os meios, como a criação por parte deles dos sentidos dessa interação” (2002, p. 40).

Martín-Barbero (1987a, p. 233) sugere três lugares de mediação que interferem e alteram a maneira como os receptores recebem os conteúdos midiáticos. São eles: a cotidianidade familiar, a temporalidade social e a competência cultural.

A cotidianidade é o espaço em que as pessoas se confrontam e mostram como verdadeiramente são, através das relações sociais e da interação dos indivíduos com as instituições. A cotidianidade familiar é uma das mais importantes mediações para a recepção dos meios de comunicação, pois a família representa um lugar de conflitos e tensões que, reproduzindo as relações de poder da sociedade, faz com que os indivíduos manifestem seus anseios e inquietações.

A temporalidade social contrapõe o tempo do cotidiano ao tempo produtivo. Este é o tempo valorizado pelo capital, o que se mede. Aquele é o tempo repetitivo. Para Martín-Barbero (1987a, p. 236), a televisão também é organizada pelo tempo da repetição e do fragmento, incorporando-se assim ao cotidiano dos receptores.

Por último, a competência cultural “é entendida como resultante do *habitus* de classe e relacionada a questões étnicas e de gênero” (RONSINI, 2007, p. 42). Essa mediação diz respeito a toda vivência cultural que o indivíduo adquire ao longo da vida, não apenas através da educação formal, mas por meio das experiências adquiridas em seu cotidiano.

Em *De los medios a las practicas* (1990), Martín-Barbero sugere que os três lugares de mediação propostos em sua obra de 1987 sejam transformados em três

dimensões. A sociabilidade refere-se à interação social permeada pelas constantes negociações do indivíduo com o poder e com as instituições. A ritualidade relaciona-se com as rotinas do trabalho imbricadas com a produção cultural. Já a tecnicidade refere-se às características do próprio meio.

Martín-Barbero vem, desde então, repensando a teoria das mediações. O autor considera a presença dos meios de comunicação de massa e das novas tecnologias imprescindíveis para entendermos a ruptura cultural por que passamos na contemporaneidade. Essas novas tecnologias possibilitam novas linguagens e novas formas de perceber o mundo. Olhar a cultura a partir da vida cotidiana é entender que não há o teatro, o cinema, a música erudita, mas sim uma mistura de tudo isso às práticas sociais que com o advento das novas tecnologias transformam os modos de expressão numa constante mutação cultural (2000, p. 158).

Considerando a centralidade dos meios na sociedade, o autor amplia o seu modelo, que anteriormente era mais focado na recepção e no consumo, para englobar uma análise específica dos meios. “A mudança foi esta: reconhecer que a comunicação estava mediando todos os lados e as formas da vida cultural e social dos povos. Portanto, o olhar não se invertia no sentido de ir das mediações aos meios, senão da cultura à comunicação” Martín-Barbero (2009a p. 153). Em *Ofício de Cartógrafo* (2002a), o autor passa a falar em mediações comunicativas da cultura.

A presença dos meios na vida social, não em termos puramente ideológicos, mas como uma capacidade de ver além dos costumes, ajudando o país a se movimentar. Isso me leva a dar mais um passo, junto com a aparição massiva, em meados de 1990, do computador e do que veio rapidamente com ele. Inverto meu primeiro mapa e proponho as “mediações comunicativas da cultura”, que são: a “tecnicidade”; a “institucionalidade” crescente dos meios como instituições sociais e não apenas aparatos, instituições de peso econômico, político, cultural; a “socialidade” – como o laço social está se transformando para os jovens, como as relações entre pais e filhos, e entre casais, estão mudando [...]. E, finalmente, as novas “ritualidades” que acontecem em relação aos novos formatos industriais possibilitados pela tecnicidade (MARTÍN-BARBERO, 2009a, p. 151-152).

Essas novas mediações propostas pelo autor são ordenadas em dois eixos: um diacrônico, tensionando as Matrizes Culturais e os Formatos Industriais; e um sincrônico, que relaciona as Lógicas de Produção com as Competências de Recepção e Consumo.



Figura 1 – Mapa das mediações comunicativas da cultura

A socialidade⁹ é a mediação que relaciona as Matrizes Culturais e as Competências de Recepção e Consumo. Essa mediação diz respeito às relações cotidianas nas quais se baseiam as diversas formas de interação dos sujeitos e a constituição de suas identidades. Ela conecta a tradição cultural com a forma como os receptores se relacionam com a cultura massiva (JACKS; MENEZES; PIEDRAS, 2008, p. 36).

Para Orozco (2006, p. 87), a socialidade está relacionada às negociações de sentido que os receptores realizam com outros atores no processo comunicativo. A predominância de comunidades interpretativas em relação a outras, as disposições comunicativas dos atores sociais, desenvolvidas de forma diferenciada, “assim como as circunstâncias ou situações específicas mais ou menos favoráveis (ou desfavoráveis) à produção simbólica, misturam-se em circuitos e ações de resistência e confrontação, passividade e aceitação, proposição e debate”. O autor considera que a socialidade é a esfera mais afetada pelas mudanças tecnológicas.

⁹ Para uma discussão a respeito das mediações comunicativas da cultura no contexto da recepção da telenovela, principalmente no que se refere à socialidade e à ritualidade, ver WOTTRICH, Laura; SILVA, Renata; RONSINI, Veneza. A perspectiva das mediações de Jesús Martín-Barbero no estudo de recepção da telenovela. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2009, Curitiba. **Anais eletrônicos XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Curitiba: Intercom/UCS, 2009.

Entre as Competências de Recepção e Consumo e os Formatos Industriais está a ritualidade. Ela refere-se à forma como o produto midiático é consumido, dando conta dos diferentes usos sociais que os receptores fazem dos meios e dos seus diversos trajetos de leitura.

Também as ritualidades são arrancadas do tempo arcaico, por alguns antropólogos e sociólogos, para iluminar as especificidades da contemporaneidade urbana: modos de existência do simbólico, trajetórias de iniciação e ritos “de passagem”, serialidade ficcional e repetição ritual, permitindo assim entrever o jogo entre cotidianidade e experiências da diferença, da ressacralização, do reencantamento do mundo a partir de certos usos ou modos de relação com os meios, entre inércias e atividade, entre hábitos e iniciativas do olhar e do ler (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 20).

Leal (1986, p. 48) acredita que é no seio das famílias, no ambiente de assistência à telenovela, que estão as vivências que determinam a apropriação que as pessoas realizam da mensagem televisiva. Com isso, a ideia de ritual pode ser empregada para definir a reunião de pessoas como prática regular, “onde cada uma ocupa um lugar determinado, observando uma convenção previamente estabelecida e onde há uma mobilização de afetos, emoções e atitudes que correspondem a expectativas criadas pela repetição contínua do próprio evento”.

A tecnicidade medeia os Formatos Industriais e as Lógicas de Produção, remetendo-se à construção de novas práticas através das diferentes linguagens dos meios. Ela aponta para os modos como a tecnologia vai moldar a cultura. Para Ronsini (2010, p. 11) a tecnicidade “traduz, em formato industrial (plano da forma e do conteúdo de um produto cultural dado), a competência comunicativa e a competitividade tecnológica das empresas de comunicação”.

Por fim, entre as Lógicas de Produção e as Matrizes Culturais está a institucionalidade. Essa mediação aparece para contemplar a análise dos meios de forma mais concreta. É o cenário que relaciona de forma mais próxima a produção e a recepção. “Vista a partir da institucionalidade, a comunicação se converte em questão de meios, isto é, de produção de discursos públicos cuja hegemonia se encontra hoje paradoxalmente do lado dos interesses privados” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 18).

Recentemente, Martín-Barbero (2009b) desenvolveu um novo mapa para a investigação das mutações culturais. Nesse novo mapa, apenas as mediações tecnicidade e ritualidade permanecem, ao lado da identidade e da cognitividade. Para o autor, as

mediações passam a ser transformação do tempo e do espaço, a partir de dois eixos: migrações e fluxos.

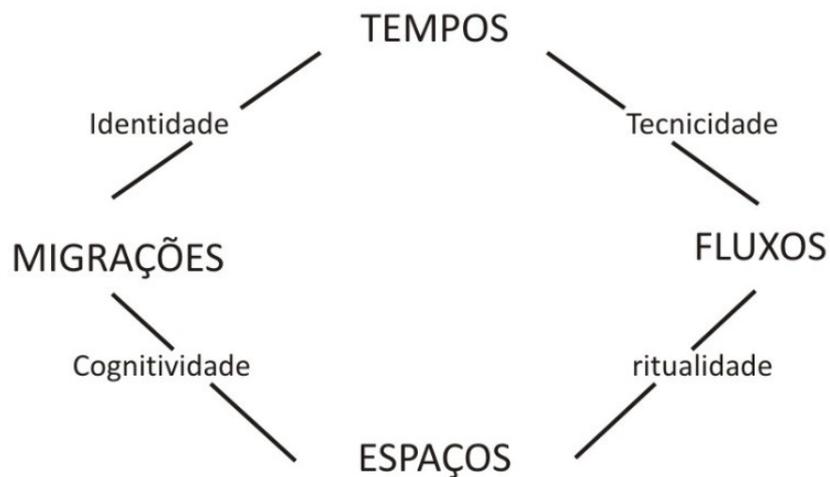


Figura 2 – Mapa para investigação das mutações culturais

Neste trabalho, apesar de termos em vista as novas concepções de Jesús Martín-Barbero a respeito das mediações, optamos por desenvolver as mediações comunicativas da cultura por considerarmos que o mapa para a investigação das mutações culturais ainda não foi suficientemente trabalhado pelo autor. Assim, teremos a matriz cultural do *melodrama* em relação ao formato industrial da *telenovela* em um dos eixos, e as lógicas de produção da *Rede Globo de Televisão* (o autor da trama, características de sua obra e sua posição no campo dramaturgico) em relação às competências de recepção de mães e filhas das classes populares, no outro.

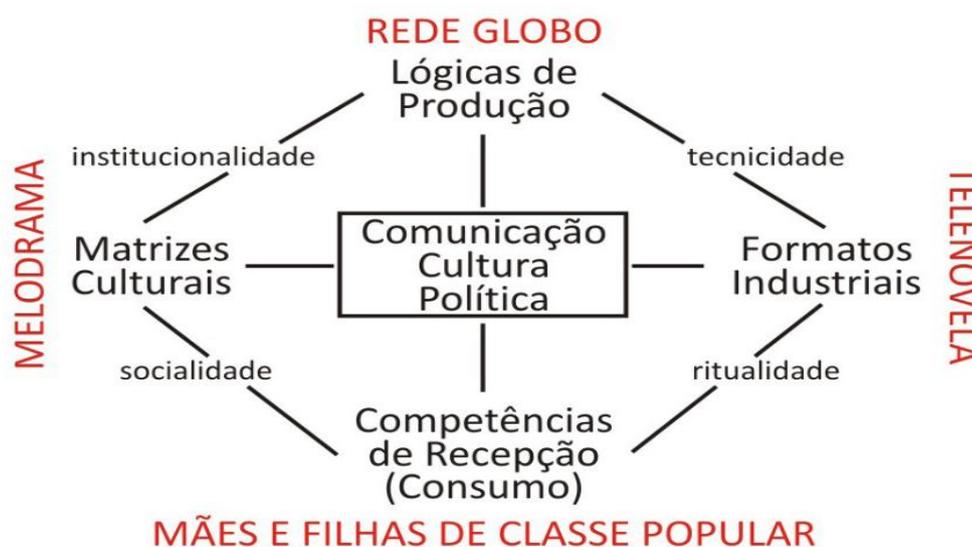


Figura 3 – Aplicação do mapa das mediações comunicativas da cultura

Consideramos mediações importantes dentro da socialidade o gênero, a geração e a classe social. Acreditamos que essas categorias articuladas entre si sejam essenciais para entendermos o entorno das entrevistadas. Apesar de compreendermos, seguindo Martín-Barbero (2002b, p. 14), que a classe social é uma mediação que “articula as demais a partir de seu interior e se expressa por meio do habitus, capaz de entrelaçar os modos de possuir, de estar junto e os estilos de vida”, procuramos entender a classe social em relação ao gênero e à geração.

A ritualidade é investigada através da observação da rotina das entrevistadas com os meios de comunicação. Observamos se a televisão regula os horários das atividades como jantar e tomar banho; a disposição das pessoas no momento da assistência à telenovela, suas expressões, comentários, silêncios; e se o horário da telenovela é entendido como um momento de reunião familiar.

As próximas mediações são abordadas de forma tangencial no trabalho. A tecnicidade é estudada, em seu aspecto discursivo, por meio da análise da telenovela (modelo *encoding/decoding*) no que se refere à representação da mulher. Por fim, nos restringimos a alguns aspectos da institucionalidade referentes à produção da telenovela (biografia e obra do autor, sinopse da trama), que foram levantados a partir de pesquisa bibliográfica.

1.3 CAMINHOS METODOLÓGICOS

Para Lopes (2004), a metodologia é um processo em que o pesquisador escolhe caminhos que vão ser a base do seu trabalho. Escolher esses caminhos não é algo simples, uma vez que eles precisam traduzir empiricamente o que foi pensado na teoria. O empenho para a constituição da metodologia deste trabalho não é resultado de uma trajetória individual, mas sim de um caminho delineado pelo Grupo de Pesquisa *Mídia, Recepção e Consumo Cultural*, coordenado pela Professora Veneza Ronsini, do qual faço parte desde abril de 2005. Os esforços apreendidos vão ao encontro do que Lopes defende: uma posição crítica, reflexiva e rigorosa do pesquisador para que os estudos na área da Comunicação desenvolvam metodologias que possam ir além do que já é comumente realizado no campo.

Neste estudo, realizamos uma etnografia crítica da recepção que se caracteriza como:

- a) o conhecimento construído a partir da descrição do contexto espacial e temporal que determina a apropriação dos meios de comunicação, isto é, a apreensão do sentido possível que os atores sociais dão às práticas sociais e culturais produzidas na relação com os meios de comunicação tecnológicos; b) a etnografia é crítica porque visa revelar e compreender a reprodução social e não apenas a capacidade criativa das audiências em resistir à dominação (RONSINI, 2010, p. 2).

Para Clifford (1998, p. 20), a prática da etnografia produz “conhecimento a partir de um intenso envolvimento intersubjetivo”. Esse processo de longa duração de coleta e análise de informações mescla diferentes técnicas para que se estabeleçam relações, a amostra seja selecionada e os caminhos da pesquisa sejam estabelecidos. Contudo, Geertz acredita que não são as técnicas que definem a etnografia, mas sim “o tipo de esforço intelectual que [...] representa: um risco elaborado para uma ‘descrição densa’” (1989, p. 15).

No contexto específico da recepção midiática, o pesquisador combina diferentes métodos como a observação participante, cadernos de campo, conversas informais e histórias de vida que permitam contextualizar a recepção de programas televisivos no espaço doméstico. Para La Pastina (2006, p. 32), “a compreensão de práticas individuais e comunitárias de consumo de mídia auxilia no projeto mais amplo de investigar o papel dos produtos culturais em um contexto global”. O momento de assistência revela a interação do receptor com o meio, seus gostos e formas de ler o conteúdo midiático. A convivência no

ambiente familiar desvenda seus hábitos, memórias e a relação que é estabelecida com a telenovela.

A partir disso, mesclamos técnicas de coleta e análise de dados para compreendermos o processo de recepção de telenovela por mães e filhas pertencentes a três famílias residentes no Bairro Tancredo Neves, na cidade de Santa Maria, no Rio Grande do Sul. Buscamos aliar à descrição do contexto de apropriação da mídia, a análise atenta do cotidiano das entrevistadas e de seu consumo midiático.

A primeira técnica de coleta de dados utilizada foi o questionário, que serviu para reunir informações na fase exploratória da pesquisa. Na etapa posterior, foram realizadas entrevistas nas casas das receptoras.

Duarte (2009) classifica as entrevistas em:

a) aberta: exploratória, flexível, permissiva, parte de um tema e não tem seqüência predeterminada de questões ou parâmetros de respostas;

b) semi-aberta: tem um roteiro de questões-guia que dão cobertura ao interesse da pesquisa, conjuga a flexibilidade da questão não estruturada com um roteiro de controle, que exige poucas questões, mas amplas para serem discutidas em profundidade;

c) fechada: questionários estruturados com perguntas iguais para todos os entrevistados de modo que seja possível estabelecer uniformidades e comparação entre as respostas. “O questionário estruturado, muitas vezes, é utilizado para dar subsídio inicial ou para aprofundar resultados obtidos em entrevistas em profundidade. Pode ser empregado como item complementar de uma entrevista semi-estruturada” (IBIDEM, p. 67).

A entrevista aplicada às receptoras é uma combinação da semi-aberta com a fechada, pois as perguntas são iguais para todas as entrevistadas o que permite a comparação entre as respostas, porém há liberdade para que elas respondam na ordem que acharem melhor, possam fazer comentários e abordem fatos ignorados pelo pesquisador, mas que são relevantes para a compreensão do objeto. A entrevista continha perguntas sobre o relacionamento familiar, a maternidade, o trabalho, o cotidiano das entrevistadas, o consumo cultural, a telenovela, e o relacionamento com os homens.

Haguette define a entrevista “como um processo de interação social entre duas pessoas na qual uma delas, o entrevistador, tem por objetivo a obtenção de informações por parte do outro, o entrevistado” (1992, p. 86). Morley ampara a importância da técnica da entrevista:

[...] em meu ponto de vista, é preciso defender o método da entrevista não só porque permite que a investigação tenha acesso às opiniões e declarações conscientes das pessoas entrevistadas, mas também porque nos dá acesso a termos e a categorias lingüísticas [...] em virtude dos quais as pessoas entrevistadas constroem seus mundos e a própria compreensão de suas atividades. (MORLEY, 1996, p. 261).

Após a realização das entrevistas, a etapa seguinte da pesquisa contou com o preenchimento do formulário sociocultural, a observação do espaço doméstico e o registro das impressões do pesquisador durante a assistência à telenovela com as entrevistadas em um diário de campo. Lopes, Borelli, Resende (2002, p. 54) compreendem que a observação do espaço doméstico deve levar em conta as rotinas familiares, a infraestrutura da moradia, a distribuição dos objetos e meios de comunicação e especialmente a audiência da telenovela. Assim, o diário de campo serve para anotações a respeito da casa (distribuição das peças e de objetos e o lugar que a televisão ocupa) e hábitos (rotina familiar e atividades dos membros da família, tais como estudar, cozinhar e ver televisão) das entrevistadas.

A amostra¹⁰ da pesquisa é composta por:

Helena, 51 anos, divorciada, costureira, mãe de uma filha; e Luiza, 22 anos, solteira, atendente em uma loja de roupas, não possui filhos.

Eleonora, 47 anos, casada, dona de casa, mãe de três filhos; Fabi, 20 anos, casada, babá, mãe de um filho.

Vera, 47 anos, casada, empregada doméstica, mãe de quatro filhos; Julia, 19 anos, solteira, estudante, não possui filhos.

Classificamos as entrevistadas como pertencentes à classe popular pelo fato do membro melhor situado economicamente em cada família se enquadrar no que Quadros e Antunes (2001) definem como: classe média baixa (baixa classe média, operários e trabalhadores autônomos); e baixa (camada inferior de operários, assalariados populares e trabalhadores autônomos, empregados domésticos e não ocupados)¹¹.

¹⁰ Informações sobre a rede de contatos, primeiros encontros e o perfil das entrevistadas serão explicitados no tópico 1.3.2.

¹¹ Classificamos as famílias de Helena e Eleonora como pertencentes à classe média baixa e a família de Vera como baixa. Na família de Helena, Luiza está melhor situada economicamente, possuindo emprego fixo com carteira assinada. Na residência de Eleonora, seu marido é o membro melhor situado, pois trabalha em uma equipe de obras, possui carteira assinada e alguns benefícios. Na família de Vera, ela é a maior responsável pelas despesas da casa. Vera e seu companheiro não possuem carteira assinada.

Empregamos ainda o modelo *encoding/decoding* de Stuart Hall para a análise da telenovela *Passione* e para a análise das leituras das entrevistadas acerca da telenovela. Segundo esse modelo, a mídia apresentaria um discurso dominante e os receptores poderiam se mover em três posições em relação a esse discurso: dominante, negociada e opositiva.

1.3.1 O modelo *encoding/decoding*

É pertinente retomarmos alguns princípios que vão ser a base do modelo *encoding/decoding* de Stuart Hall, tais como: um texto define seus significados em função de seu contexto, por meio de um processo coletivo de construção de sentido; o texto não dá ao receptor um sentido fixo, mas sim pistas para que o interprete; o significado de um texto vai nascer de uma negociação de sentido. Para Hall (2003b), com o intuito de limitar mal-entendidos, os meios codificam os significados de seus textos de modo que a liberdade da decodificação fique dentro de certos limites. Da relação que o leitor instaura com esses limites derivam três posições que se podem adotar na decodificação: leitura dominante, o receptor partilha do ponto de vista ideológico dominante; leitura negociada, o receptor não pertence à mesma classe sociocultural de quem produziu a mensagem, portanto há uma mistura de elementos adaptativos e oposicionais; e a leitura opositiva, em que o receptor interpreta a mensagem segundo uma estrutura de referência alternativa, muitas vezes porque se identifica com um segmento social oposto ao do emissor.

Segundo Caseti e Di Chio (1999, pp. 303-304), algumas das vantagens do modelo de Hall são que o autor “entende o texto como uma estrutura aberta, polissêmica, semanticamente flexível e suscetível de ser interpretada de diferentes modos (todos igualmente legítimos)”, além disso, considera a interpretação como algo ativo e negociável, onde entram em jogo determinados elementos contextuais. Assim, a produção e a recepção são estudadas conjuntamente, já que o sentido da mensagem nasce na relação entre ambas.

Para Escosteguy (2009), o importante na concepção de Stuart Hall é

a articulação entre as mensagens, o lugar onde estas têm origem, com suas respectivas rotinas de produção, e o trabalho interpretativo da parte dos receptores, embora cada uma dessas práticas conserve “sua distinção e [...] modalidade específica, suas próprias formas e condições de

existência”. Reside aí um insight produtivo para as pesquisas empíricas na medida em que essa premissa indica a existência de circunstâncias particulares para emergência de uma dada situação e é nesse espaço que sua descrição adquire relevância (IBIDEM, p. 5).

Empregamos o modelo teórico-metodológico de Hall com o objetivo de compreender o processo de recepção não somente pelo contexto e leituras realizadas pelas receptoras, mas considerando os modos de codificação da telenovela. Nesse sentido, diferentemente da perspectiva de Hall, para o qual o texto televisivo é tomado predominantemente como a voz da ideologia¹² dominante (CASSETI; DI CHIO, 1999), entendemos que por vezes a codificação pode também se mover entre posições negociadas e até mesmo opositivas, sendo mais freqüente a posição hegemônica, isto é, que mescla elementos dominantes e negociados com o intuito de atingir o maior número de receptores possível (RONSINI et al, 2009).

Para a análise da telenovela *Passione*, selecionamos intencionalmente um *corpus* composto por três capítulos de diferentes fases da narrativa – início, meio e fim – da telenovela¹³. Além disso, houve o acompanhamento diário dos capítulos, a anotação de falas dos personagens e as situações de interação entre eles, a leitura dos resumos diários da telenovela e a seleção de algumas cenas de determinados personagens para serem revistas. Estas cenas em especial foram selecionadas a partir do trabalho de campo, ou seja, da fala das receptoras a respeito da telenovela.

Concomitante à seleção do *corpus* para a análise, elegemos categorias representativas da identidade feminina na contemporaneidade a partir da literatura a respeito das relações de gênero, dos estudos precedentes sobre as representações da mulher nas telenovelas e do que era observado como importante para as receptoras que fazem parte desta pesquisa. Assim foram eleitas as categorias: *trabalho*, *maternidade* e *sexualidade*.

¹² Chauí (2001, p. 23) entende ideologia como o “ideário histórico, social e político que oculta a realidade social com vistas a perpetuar/legitimar/assegurar o poder econômico, social e político de uma classe dominante”. A autora considera que “através da ideologia, são montados um imaginário e uma lógica da identificação social com a função precisa de escamotear o conflito, dissimular a dominação e ocultar a presença do particular, dando-lhe a aparência do universal” (CHAUI, 2003, p. 20).

¹³ Os resumos dos capítulos selecionados encontram-se no Apêndice F. Esses capítulos foram importantes para o acompanhamento da trajetória dos personagens, no entanto, não foram considerados apenas esses capítulos para a análise das representações do feminino e sim a telenovela como um todo.

A escolha pela categoria *trabalho* se deve à importância que a atividade profissional adquiriu na vida da mulher. No Brasil, segundo dados do IBGE, a participação das mulheres no mercado de trabalho aumentou 42% entre os anos de 1998 e 2008. Mattos considera que o trabalho é fundamental na construção da identidade feminina. “O trabalho, tanto na sua dimensão econômica quanto na sua dimensão existencial, seria para a mulher moderna sua principal fonte de reconhecimento social” (2006, p. 172).

Por outro lado, a mulher continua a ser associada ao ambiente privado, principalmente no seu papel de mãe, o que justifica a escolha pela categoria *maternidade*. Para Zanforin (2005, 111) “a maternidade está associada ao imaginário social como uma das funções da mulher, cercada muitas vezes pela religião ao longo da história”. Braga (2008, p. 204) assinala que o papel social de “mãe” refere-se a “uma série de comportamentos próprios, adequados”, que muitas vezes envolve certa renúncia, abnegação em nome dos filhos.

A *sexualidade* torna-se importante porque estamos vivendo um período de tensão entre valores conservadores, que pregam uma certa idealização da maternidade e ligam a mulher ao espaço doméstico, e novos valores que ressaltam o individualismo e o prazer. Algumas concepções ligadas aos valores do amor romântico contribuíram durante muitos anos para manter as mulheres no espaço privado, pois refletiam valores patriarcais presentes na sociedade ao idealizar o ser amado e a ideia da maternidade; ser incompatível com a sensualidade e incentivar a passividade sexual feminina; e disseminar a busca de alguém que nos completará, crença que por vezes fez do casamento o objetivo primário das mulheres. Por outro lado, vivemos um período de progressivas transformações, em que a mulher cada vez mais busca o seu espaço no ambiente público e tem maior autonomia sexual na medida em que a sexualidade é desvinculada da sua função reprodutiva (GIDDENS, 1993).

Para cada categoria, estipulamos o que seriam codificações dominantes, negociadas e opositivas. Posteriormente, verificamos de quais posições o texto da telenovela a respeito de cada categoria se aproxima. A partir disso, comparamos o discurso da telenovela à leitura das receptoras para averiguar se elas tendem a realizar uma decodificação dominante, negociada ou opositiva a respeito da representação do feminino na telenovela.

Neste trabalho, consideramos que uma decodificação dominante atribui ao feminino a obrigação da *maternidade* e do *trabalho* doméstico, além de vincular a *sexualidade* feminina exclusivamente ao amor e à reprodução. Por outro lado, uma

decodificação opositiva concebe a autonomia feminina na escolha pela *maternidade*; na divisão do *trabalho* doméstico e na valorização da atuação da mulher no espaço público; e admite a *sexualidade* feminina ligada ao prazer. Decodificações negociadas mesclam elementos das posições dominantes e opositivas. Observamos que as receptoras podem apresentar visões de mundo que ora tendam a leituras dominantes, ora negociem sentidos e ora pendam para posições opositivas dentro das categorias propostas por este estudo. Assim, uma entrevistada pode apresentar uma visão negociada quanto à sexualidade, opositiva quanto ao trabalho e dominante em relação à maternidade, movendo-se entre as posições da decodificação, não sendo, portanto, obrigatório que as decodificações sejam fixas para todas as categorias.

Por fim, gostaríamos de acrescentar que compreendemos que o “tornar-se mulher”, como diria Simone de Beauvoir, envolve uma série de complexidades que extrapola em muitos sentidos o que estamos tentando categorizar. Contudo, no contexto específico desta pesquisa, as categorias *trabalho*, *maternidade* e *sexualidade* foram as mais significativas para que entendêssemos a conjuntura de apropriação da telenovela pelas receptoras.

1.3.2 Diário de campo

Formar uma rede de contatos que possibilite chegar a pessoas dispostas a participar de um trabalho de pesquisa de longa duração não é uma tarefa simples. Meu trajeto iniciou com a procura de grupos de mães e associações de moradores na Prefeitura Municipal de Santa Maria e em bairros da cidade. Amigos também se mobilizaram e uma colega de mestrado utilizou o twitter¹⁴ para me ajudar, perguntando a seus contatos se alguém conhecia alguma associação de mães. Com isso, consegui me inserir no bairro Nova Santa Marta.

Além disso, fui a encontros de um grupo ligado à Prefeitura de Santa Maria que existe há cinco anos. O projeto proporciona atividades físicas como alongamento e ginástica aeróbica para qualquer pessoa que apresentar um atestado médico explicitando que está apto para realizar as atividades. Fui a minha primeira reunião do grupo acompanhada da empregada doméstica que trabalha na casa de uma outra amiga e também

¹⁴ Rede social que permite aos usuários enviar e receber atualizações pessoais de outros contatos em textos de até 140 caracteres.

colega de mestrado. Outra investida se deu no “Hipertensos da Santa Marta”, um grupo de convivência que realiza reuniões para que as pessoas conversem, tomem chá, comemorem datas especiais, além de promover encontros dançantes e viagens.

Após uma pesquisa exploratória, da qual fizeram parte mulheres ligadas a esses dois grupos e também algumas que foram encontradas através de contatos que eu já possuía em decorrência da pesquisa realizada no meu Trabalho de Conclusão de Curso¹⁵, foram selecionadas quinze mulheres que preenchiam aos requisitos da pesquisa: a mãe ter no máximo 59 anos, possuir pelo menos uma filha que tivesse no mínimo 15 anos, pertencer à classe popular e, claro, assistir à telenovela. A delimitação da faixa etária das entrevistadas se deu de forma que as mães não fossem consideradas idosas, por entendermos que o estudo da velhice envolve uma série de particularidades que tornariam ainda mais complexo o processo de recepção. Além disso, as experiências no Grupo de Pesquisa e no trabalho de campo realizado na Monografia foram importantes na escolha por jovens mulheres e mulheres maduras, pois já havia uma rede de contatos formada que foi imprescindível para o início da pesquisa exploratória.

Das quinze mulheres foram selecionadas seis. Três mães e suas respectivas filhas que se mostraram receptivas em responder as perguntas da entrevista e não se opunham ao fato de eu ter que assistir à telenovela com elas em suas casas. Todas as entrevistadas residem no Bairro Tancredo Neves. A escolha por mulheres que moram no mesmo bairro se deu para que eu pudesse acompanhar a rotina e inserção das moradoras na vizinhança. A hipótese era que os laços comunitários seriam fortes e como o Bairro Tancredo Neves é um bairro misto, ou seja, possui moradores das classes populares, mas também das classes médias, seria interessante acompanhar essa convivência.

Um dado interessante é que, na minha experiência com trabalho de campo com mulheres tanto na realização do Trabalho de Conclusão de Curso quanto agora no Mestrado, algumas mulheres desistem de participar das entrevistas devido à intervenção dos maridos. No meu Trabalho de Conclusão de Curso, as mulheres de classe média argumentavam: “meu marido não considera adequado eu falar sobre a nossa vida”. Já no Mestrado, as mulheres de classe popular muitas vezes relatam que os maridos não

¹⁵ SILVA, Renata Córdova da. A telenovela através do olhar de mulheres chefes de família. Monografia (Graduação em Comunicação). Universidade Federal de Santa Maria: Santa Maria, 2008. Estudo de recepção da telenovela com mulheres que são as principais fontes de renda de suas famílias pertencentes à classe média e à classe popular. O trabalho foi orientado pela Prof^a Dr^a Veneza Ronsini.

“deixaram” que elas participassem da entrevista, sem nenhuma justificativa. Outro fato relatado na pesquisa exploratória realizada no Mestrado é que algumas das mulheres não assistem a telenovelas porque os maridos não permitem: “Eu até gostaria de ver, mas meu marido chega do trabalho e toma conta do controle remoto e não me deixa ver”.

Enfrentei certa dificuldade de encontrar pessoas das classes populares que freqüentassem os grupos de convivência. Principalmente no grupo que se reúne para fazer atividades físicas, a maioria das mulheres tem curso superior. As pessoas que realmente não têm condições de pagar por uma academia muitas vezes não freqüentam grupos que oferecem atividades de forma gratuita. Perguntei a uma das minhas entrevistadas porque ela não fazia alongamento junto com a amiga já que é um projeto da prefeitura e todos podem ir e ela respondeu: “o problema é a roupa, eu não tenho roupa pra ir lá, meu abrigo de ginástica é mais velho que eu”.

Selecionadas as seis mulheres, era hora de iniciar um contato mais freqüente e individual com cada uma delas. Conheci Helena no grupo de ginástica e ela me indicou duas vizinhas que não fazem parte do grupo. O Bairro Tancredo Neves¹⁶ localiza-se na zona oeste da cidade de Santa Maria, com área de 3,3865 km². Nasceu com a criação da Cohab Passo da Ferreira, hoje Cohab Tancredo Neves, sua principal unidade residencial. O bairro concentra a maior população da região oeste de Santa Maria, ultrapassando 20 mil habitantes, e conta com um farto comércio varejista e uma grande concentração de prestadores de serviços que atuam em diversas áreas. Há ônibus de dez em dez minutos que saem do centro da cidade, onde resido, para o bairro. O terminal onde o ônibus sai no centro fica a uma quadra da minha casa e esta também é a distância que eu caminhava quando descia na parada de ônibus no bairro até a casa das entrevistadas. Mesmo assim elas sempre me acompanhavam, principalmente à noite, e na primeira vez em que fui assistir à telenovela *Passione* na casa de Helena, o namorado de sua filha, Luiza, veio comigo até o centro para depois pegar um ônibus até a sua casa.

Helena escolheu esse nome para ser identificada na pesquisa em homenagem às protagonistas das telenovelas do autor Manoel Carlos, as quais considera “fortes e batalhadoras”¹⁷. Ela define-se como uma mulher comum que cuida da filha e é

¹⁶ As informações sobre o Bairro Tancredo Neves foram obtidas na Prefeitura Municipal de Santa Maria, em conversas com moradores e observação do bairro.

¹⁷ Manoel Carlos é um autor de telenovelas da Rede Globo que sempre batiza as protagonistas de suas tramas com o nome de Helena. As atrizes Regina Duarte, Vera Fischer e Christiane Torloni já

extremamente crente em Deus. A primeira vez que a vi, notei que era falante e curiosa. Seus olhos grandes, ficaram arregalados quando eu disse que queria lhe fazer algumas perguntas sobre a telenovela: “Eu vou adorar, eu gosto muito de falar sobre telenovela!”. No grupo de ginástica¹⁸, conversava principalmente com as senhoras idosas, apesar de mulheres de diferentes faixas etárias participarem das atividades.

Nascida em Santiago/RS, veio morar em Santa Maria logo depois de casar. Tem 51 anos, é evangélica e define-se como “branca”. Não terminou o ensino fundamental e começou a costurar aos 14 anos observando a avó. Antes de engravidar de Luiza, sofreu dois abortos espontâneos. Após o nascimento da única filha, o marido, que trabalhava como mecânico, desapareceu. Passados dois anos, ele retornou, mas Helena não quis que ele fizesse parte de sua vida novamente. Desde então, não tem notícias do ex-marido. Imagina que daqui a dez anos continuará costurando, mas não aceitará tantas encomendas. “Não vou poder trabalhar tanto porque vou ter os meus netinhos pra cuidar, até lá eu vou ter uns dois com certeza”. O único sonho de Helena é reformar o telhado da casa em que vive. “Em dia de chuva não dá, molha toda a casa, é muita goteira”.

Conheci Luiza em sua casa, após ter conversado com sua mãe, Helena, por duas vezes. Bastante receptiva e alegre, pediu desculpas por só poder me receber à noite. Seu namorado também estava presente. “Ele vem jantar aqui em casa umas quantas vezes por semana (risos), eu também vou pra casa dele, mas eu não gosto de deixar a mãe tão sozinha”. Luiza escolheu esse nome por achá-lo bonito. “Vou por na minha filha, quando eu tiver”. Define-se como uma “moça simples e batalhadora”. “Quando eu coloco uma coisa na cabeça, eu dou um jeito de conseguir, sou teimosa”.

Ela tem 22 anos, define-se como “branca” e é evangélica. “Não sou tão praticante quanto minha mãe, mas é bom a gente ter uma crença, alguma coisa pra se agarrar e dar força pra enfrentar as dificuldades da vida”. Ela completou o ensino médio e trabalha como atendente em uma loja de roupas. Não se lembra do pai, a mãe jogou todas as fotografias no lixo, e não tem nenhuma convivência com a família dele. Luiza namora há três anos e

viveram Helenas de Manoel Carlos. Na última telenovela escrita pelo autor, *Viver a vida* (2009), a Helena foi interpretada pela atriz Taís Araújo.

¹⁸ Helena foi em apenas uma aula de alongamento enquanto eu acompanhava as reuniões do grupo, quando eu comecei as entrevistas individuais ela já não estava mais indo, disse que o número de costuras havia aumentado e ela já não podia mais se deslocar até o centro da cidade, onde as aulas acontecem. Além disso, durante o início da pesquisa, Helena estava realizando um trabalho de evangelização no centro de Santa Maria então já aproveitava para participar das aulas de alongamento.

sonha em casar com o namorado e iniciar o curso de Pedagogia na Universidade Federal de Santa Maria. “Daqui a dez anos me imagino assim casada, com filhos e formada”.

Helena e Luiza residem em uma casa própria de alvenaria, com dois quartos, uma sala pequena, uma cozinha, um banheiro e um pequeno pátio. Elas dividem as tarefas domésticas e as despesas da casa. A renda familiar é de aproximadamente R\$ 1.000,00. A residência é equipada com uma televisão 29 polegadas, um aparelho de rádio, uma máquina de lavar roupa, um fogão e uma geladeira. Elas possuem telefone fixo e Luiza tem um aparelho de celular. O namorado de Luiza, que tem 20 anos e trabalha em um supermercado, frequentemente passa os finais de semana com ela e a mãe. Os dois planejam casar, reformar a casa e continuar morando com Helena.

Eleonora se define como uma “mãezona”. Escolheu esse nome porque era o de sua avó materna, uma “autêntica mãe de família” que gostava de cozinhar e cuidar de todos a sua volta. Fui à residência de Eleonora a primeira vez acompanhada de Helena. Ela estava tomando conta do neto e me pareceu amigável e afetuosa. Serviu-me bolo e suco, enquanto conversamos longamente sobre a sua vida. Geralmente, o primeiro encontro que tenho com cada entrevistada é para explicar do que trata a pesquisa e perguntar sobre o consumo de mídia. Considero estas questões mais fáceis, assim não é preciso intimidade para fazê-las. Com a convivência, vou me sentindo a vontade para perguntar sobre a vida, as aflições, dificuldades, sonhos e expectativas. No entanto, com Eleonora foi completamente diferente. Saí da sua casa, após o primeiro encontro, com a sensação de que a conhecia há anos. Ela é detalhista em seus relatos, bastante sonhadora e não tem pudores em assumir seus desejos, apesar de, na maioria das vezes, não colocá-los em prática.

Eleonora define-se como “branca” e é evangélica, mas aprecia a literatura espírita e já frequentou centros espíritas. A dona de casa de 47 anos é casada há 28. O marido, de 52 anos, é servente de obras e os dois não terminaram o ensino fundamental. Casaram-se porque Eleonora estava grávida do primeiro filho, logo depois veio o segundo e alguns anos mais tarde a única filha mulher, Fabi, hoje com 20 anos. A família sempre morou em Santa Maria. O sonho de Eleonora é ver os filhos e os netos “encaminhados”, trabalhando e com saúde. Imagina que daqui a dez anos sua vida vai estar melhor. “A gente sempre tem que pensar positivo, que as coisas vão melhorar, (...) espero que o neto esteja criado e aí eu e o marido vamos ter mais tempo pra nós, se bem que a gente nunca deixa de pensar em filho e neto (risos)”.

Fabi é o apelido da filha de Eleonora. Ela define-se como “branca” e se considera extrovertida e preguiçosa. “Não gosto de estudar, de acordar cedo, de lavar louça, nem roupa, nem nenhum trabalho de casa, principalmente cozinhar, eu detesto (risos), mas é preciso fazer né...”. A conheci na frente da casa de uma das famílias em que ela trabalha como babá. “Eu saio às 8 horas da manhã, porque hoje vou ter que pousar com a menina, mas eu dou a mamadeira e às 8 horas a empregada já chega, aí tu passa ali e a gente vai junto pra minha casa”, disse ela ao telefone. Com lenço na cabeça, diversas pulseiras e unhas pintadas na cor azul marinho, Fabi foi logo me abraçando e me conduzindo ao caminho que deveríamos tomar para pegar o ônibus até a sua casa. Eu já conhecia a residência, pois já havia entrevistado Eleonora, mas era a primeira vez que veria a família reunida. Na verdade, fiquei cinco minutos com todos, pois logo os homens saíram para trabalhar.

Fabi engravidou aos 15 anos. Na época, parou de estudar. O pai da criança não quis assumir o filho. Hoje, ela está terminando o ensino médio e trabalha como babá. “Eu cuido mais dos filhos dos outros do que do meu, porque ele fica com a minha mãe enquanto eu trabalho e estudo”. Fabi é evangélica e namora há dois anos um rapaz que conheceu na igreja. No ano passado, ela e o namorado (23 anos e trabalha como auxiliar de serviços gerais), decidiram morar juntos, então ele mudou-se para a casa dos pais de Fabi. A menina sonha em ter a sua própria casa e ter uma filha. “Daqui a dez anos me imagino numa casa toda bonitinha com meu casal de filhos e meu maridinho”.

A residência da família de Eleonora é bastante simples, mas ampla. Lá moram Eleonora, o marido, Fabi, o namorado e o filho de Fabi, de cinco anos. O filho mais velho de Eleonora é casado e mora em Ibirubá/RS, tem dois filhos. O filho “do meio” foi morar com um tio em Lajeado/RS, “aqui ele estava se envolvendo com más companhias”. A casa é própria e de alvenaria, tem três quartos, uma cozinha, uma sala ampla, um banheiro e um pátio também amplo. Eleonora conta que a família conseguiu terminar de pagar a casa com a ajuda de um dos irmãos de seu marido. A renda da família é de aproximadamente R\$ 1.9000,00. A maioria das despesas da casa é paga pelo marido de Eleonora que é ajudado pelo namorado de Fabi. A menina utiliza o dinheiro que recebe quando trabalha como babá para as suas despesas pessoais e as do filho. A residência é equipada com dois televisores 21 polegadas, três aparelhos de rádio, uma máquina de lavar roupa, fogão e geladeira. Todos possuem telefone celular.

Vera escolheu esse nome por causa da atriz Vera Holtz. “Ela é boa né, eu acho ela a melhor”. O primeiro contato que tive com ela foi por telefone e a primeira vez que a vi foi em sua casa. Ela me esperava junto com a filha Julia. Confesso que foi bastante estressante. As duas não têm uma boa relação e a menina não parecia estar disposta a colaborar com a pesquisa, saí da casa delas exausta, mas persisti. Na segunda vez que conversei com Vera, percebi que ela é uma pessoa que não espera muito da vida, por que já sofreu demais, e “ressabiou-se”. Parece distante e distraída, apesar de se definir como “preocupada e braba”.

Vera considera-se “branca”, tem 47 anos e está casada pela terceira vez. Fala que não tem religião. Nasceu em Bossoroca/RS, morou em São Sepé/RS e reside há 20 anos em Santa Maria. Com o primeiro marido, teve dois filhos. As crianças ficaram com o pai. Vera não tem nenhum contato com eles. No segundo casamento teve duas filhas, uma que hoje está com 25 anos e mora em Rio Grande/RS com o marido, e Julia, que tem 19 anos e é a única filha que mora com ela e o atual companheiro (estão juntos há aproximadamente 10 anos). Vera nunca estudou e começou a trabalhar como empregada doméstica aos 12 anos. Seu companheiro, 35 anos, trabalha em um açougue. Vera sonha em conseguir se aposentar e comprar uma televisão maior. Imagina que vai estar “muito velha daqui a dez anos”.

Julia detesta seu nome de batismo e escolheu este pseudônimo porque o acha bonito e simples. Meu segundo contato com ela foi totalmente diferente do primeiro. A princípio mostrou-se rude e impaciente. No outro dia, apenas em minha companhia, apesar de ainda desconfiada, demonstrou interesse em conversar comigo, respondendo a todas as perguntas de forma entusiasmada. A menina define-se como “irônica e inteligente”.

Julia nasceu em Santa Maria e está terminando o terceiro ano do ensino médio na Escola Estadual Cilon Rosa. Ela define-se como “branca” e diz que não acredita em Deus. Trabalhava como garçoneiro, mas não estava mais conseguindo conciliar com os estudos. “Eu perdi um ano na escola por causa do trabalho”. Decidiu então procurar o pai e pedir que ele lhe enviasse uma mesada para que ela pudesse terminar o ensino médio e estudar durante este ano para prestar vestibular na Universidade Federal de Santa Maria para Biologia. O pai é agricultor, tem dois filhos do atual casamento e nunca pagou pensão para Julia. Segundo a menina, ele reclamou de ter que ajudá-la agora, mas acabou cedendo. Julia sonha em sair da casa da mãe, pois a convivência com a mãe e o padrasto não é boa. Daqui a dez anos imagina-se “bem longe de Santa Maria, formada e trabalhando”.

Vera, seu companheiro e Julia residem em uma casa própria, de madeira, com quatro quartos, que foi comprada pelo pai de Julia. A residência ainda possui uma sala, uma cozinha, um banheiro na casa e outro que fica no pátio junto à churrasqueira, única parte da residência feita de tijolos. É uma casa antiga com poucos móveis e uma televisão 21 polegadas, um aparelho de rádio, fogão e geladeira. Elas possuem telefone fixo e Julia tem um celular. A renda familiar é de aproximadamente R\$ 1.100,00. A ajuda que Julia recebe do pai varia entre R\$ 100,00 e R\$ 200,00.

Esses apontamentos iniciais serão retomados no capítulo 4, que traz outros dados sobre as famílias das entrevistadas. No próximo capítulo, além de apresentarmos o conceito de representação e uma breve retomada da imagem da mulher nas telenovelas, abordamos a identidade feminina como uma construção social.

Capítulo 2

REPRESENTAÇÕES E IDENTIDADE FEMININA

2.1 COMUNICAÇÃO E O CONCEITO DE REPRESENTAÇÃO

Conceituar a categoria representação é algo complexo. O termo vem sendo trabalhado ao longo da história por diferentes áreas do conhecimento como a sociologia, a psicologia e a semiótica. Desse modo, as representações podem ser entendidas como o “sinônimo de signos, imagens, formas ou conteúdos de pensamento”, a “atividade representacional dos indivíduos”, ou ainda como o “conjunto de idéias desenvolvidas por uma sociedade” (FRANÇA, 2004, p. 14).

Conforme a área de conhecimento, o fenômeno representacional pode adquirir interpretações distintas. Aqui o que buscamos é compreender como a mulher é representada nas telenovelas e qual o papel dessa representação na elaboração do que é o feminino para mulheres das classes populares.

Moscovici (1978) ao definir as representações sociais, enfatizou a ideia de sentidos elaborados e compartilhados socialmente a fim de construir uma realidade comum em que os indivíduos possam se comunicar. As representações são, então, fenômenos sociais e devem ser entendidas no contexto em que são criadas. O autor ainda assinala que os indivíduos são produtores constantes de suas representações e que estas vão modelar comportamentos.

Para vivermos em sociedade precisamos compartilhar “quadros de sentido, compreensões e idéias que organizam e dão coerência à vida social” (FRANÇA, 2004, p. 16). Cada época apresenta conceitos que são fortemente partilhados socialmente, como o padrão de beleza nos dias atuais, que faz com que as pessoas lotem as academias e os consultórios de cirurgiões plásticos em busca de uma beleza, muitas vezes inatingível para a maioria dos indivíduos, mas que é socialmente aceita como a ideal.

As representações estão intimamente ligadas a seus contextos históricos e sociais por um movimento de reflexividade – elas são produzidas no bojo de processos sociais, espelhando diferenças e movimentos da sociedade; por outro lado, enquanto sentidos construídos e cristalizados, elas dinamizam e condicionam determinadas práticas sociais. Na sua natureza de produção humana e social, têm uma dimensão interna e externa aos indivíduos, que percebem e são afetados pelas imagens

(passam por processos de percepção e afecção) – e, desses processos, as devolvem ao mundo na forma de representações (FRANÇA, 2004, p. 19).

Segundo Hall (1997a), compreendemos que representar é realizar um trabalho contínuo de atribuir sentido ao mundo que nos cerca. Na mídia, muitas vezes esse processo se naturaliza, fazendo com que as representações aparentemente percam o seu caráter de permanente construção e sejam apreendidas como a forma correta de mostrar a sociedade. As representações que circulam na mídia são construídas a partir de um processo dinâmico em que a mídia influencia e é influenciada pela sociedade. Esse processo instaura modelos do que é ser mulher no mundo contemporâneo que podem ou não ser assimilados pelas receptoras de acordo com as vivências das mesmas.

A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar. A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? (WOODWARD, 2007, p. 17).

Com isso, as representações estão intimamente ligadas ao processo de constituição de identidades. Ao tomarmos a identidade como o produto das relações que cada pessoa estabelece com os outros (com outras pessoas, instituições, situações sociais, etc.), notamos que ela está relacionada às atividades sociais em que os indivíduos estão envolvidos. Caseti e Di Chio assinalam que “a intervenção dos meios eletrônicos desarticula os processos tradicionais de construção de identidade, através de novas experiências e de novas formas de socialização” (1999, p. 319).

A televisão, especialmente a ficção televisiva, apresenta uma gama de representações que possibilitam processos de identificação¹⁹, reforçando o sentido da

¹⁹ Processo pelo qual o sujeito se constitui e se transforma (ROUDINESCO, 1998, p. 363). Frequentemente diz-se que as pessoas se projetam em determinado personagem de romances ou telenovelas. Para LAPLANCHE e PONTALIS (1992), esse processo deveria antes ser classificado no campo daquilo que os psicanalistas chamam de identificação, já que a projeção para a psicanálise tem um sentido restrito: modo de defesa em que o sujeito rejeita ou desconhece em si qualidades, sentimentos e desejos, atribuindo-os a uma alteridade que lhe é externa.

identidade do indivíduo. A mídia é, assim, parte importante na construção da identidade dos sujeitos sociais, atentando para os seguintes limites expostos por Escosteguy:

Ao trazer a questão das identidades para a comunicação, afastamo-nos de discussões teóricas mais abrangentes, tais como análises filosóficas e psicanalíticas sobre o tema. Trata-se de uma compreensão mais limitada e recortada por modos específicos de construção identitária, localizados em determinadas atividades sociais – em especial relacionadas à mídia, num meio social particular. Isso não significa abster-se da contribuição teórica, ao contrário. Somente podemos pensar tal problemática num contexto de erosão das identidades, entendidas até certo momento como entidades estáveis, coesas e unificadas. Pensá-la em termos mais instrumentais e práticos é descrever e analisar processos específicos de formação identitária que, no nosso caso, são constituídos pela avassaladora presença das distintas redes de tecnologias de comunicação (ESCOSTEGUY, 2009, p. 4).

Para Kellner (2001, p. 9), a mídia fornece “o material com que as pessoas forjam sua identidade”. A televisão é parte fundamental do cotidiano do brasileiro. As pessoas incorporam seus produtos e é através da identificação com suas trajetórias pessoais que, na maioria das vezes, as preferências por determinados programas são estabelecidas. Quanto às telenovelas, elas fornecem um arsenal de personagens passíveis de identificação que não são uma imagem única do feminino. Como veremos a seguir, há diversas (e contraditórias) maneiras de se retratar a mulher, contudo algumas formas são culturalmente mais legítimas do que outras.

2.1.1 Telenovela e a representação da mulher

No capítulo 1, vimos que a origem mais remota da telenovela é a consolidação do melodrama no romance-folhetim. Alguns elementos dessa forma de literatura ainda estão presentes nas telenovelas, como os obstáculos impostos ao amor, retardando a reunião do par romântico; o triângulo amoroso e a ascensão social pelo casamento (COSTA, 2000). Podemos ressaltar também outros aspectos: a relação das mulheres com a maternidade, a crença das heroínas no amor romântico e a sua passividade erótica. Esses aspectos são naturalizados como próprios da essência feminina (IBIDEM, p. 94).

Um dos temas preferidos das telenovelas, desde a década de 1980, é o da “nova mulher” que é independente e luta para exercer a sua liberdade. No entanto, a

independência feminina esbarra em certos limites. Isso também é uma herança folhetinesca, pois desde *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, publicado em 1857, as heroínas que decidem transgredir os modelos de esposa e mãe para a realização de seus desejos pagam com a morte (IBIDEM, p. 34). Nas telenovelas exemplos disso não faltam, mas vamos assinalar dois: *Paloma*, de *Os Gigantes* (1979), que se suicida no último capítulo da trama após defender durante toda a novela que a mulher deveria ter uma profissão, ser independente e que os relacionamentos amorosos seriam responsáveis por tirar da mulher essa independência; e a mais recente *Dedina*, de *A Favorita* (2008), a professora, casada com o prefeito, tem um envolvimento sexual com o melhor amigo de seu marido, após ser flagrada com o amante passa por diversas humilhações e acaba morrendo louca e sozinha, enquanto seu amante é perdoado e tem um final feliz ao lado da noiva.

No entanto, as telenovelas não veiculam apenas uma imagem de mulher, mas um complexo e simultâneo conjunto de imagens contraditórias. A produção dessas imagens está ligada ao contexto histórico e social de cada época. O final dos anos 1970 foi marcante nesse aspecto. Em 1979, é concedida a anistia aos presos políticos no Brasil o que marcou o início de uma fase de maior liberdade, menos repressão, menos medo e mais possibilidades de manifestação (PINTO, 2003, p. 67). *Malu Mulher* (1979), não é uma telenovela e sim um seriado, mas ilustra bem essa época em que a teledramaturgia tenta ousar na representação da mulher, após longos anos de repressão de uma ditadura militar que só acabou em 1985, mas deixou profundas marcas da moral rígida em relação às mulheres. O seriado abordava o cotidiano de uma mulher desquitada e mesmo enfrentando problemas com a Censura Federal, conseguiu tratar de temas como orgasmo, aborto e virgindade.

Os Gigantes (1979) é outro exemplo desta tentativa de mostrar a mulher em papéis diferentes dos costumeiros: mãe, esposa e dona-de-casa. No entanto, a telenovela não foi bem sucedida como o seriado *Malu Mulher*. A obra enfrentou vários problemas, entre eles, o desentendimento entre o autor, Lauro César Muniz, e a Rede Globo, emissora que produzia e transmitia a telenovela; a pouca aceitação da audiência; e a constante vigilância da Censura Federal que cortou várias cenas da trama.

Paloma, a protagonista, queria a liberdade de poder se dedicar a sua carreira. O desejo do autor era mostrar uma mulher que não era dependente de um homem em nenhum aspecto. Contudo, a audiência não aceitou bem uma protagonista que não desejava ter

vínculos amorosos com nenhum parceiro, tendo apenas relacionamentos baseados na atração física. O autor ainda tentou abordar temas como o homossexualismo e a infidelidade feminina, que foram banidos pela Rede Globo e pela Censura Federal. No decorrer da trama, *Paloma* rende-se à maternidade e aos poucos vai adquirindo comportamentos mais emocionais e afetivos. No final, a telenovela acabou legitimando a dominação de gênero. A solução, dada pela emissora, à personagem foi enfatizar que ela rejeitava as normas da sociedade por ser “neurótica” e, portanto, “anormal” (SARQUES, 1986).

Nos anos 1980, a entrada da mulher no mercado de trabalho aparece constantemente nas telenovelas. Segundo levantamento realizado por Junqueira (2009, p. 126), diversas mulheres tiveram o fato de trabalharem como um componente importante na construção de sua personalidade (*Água Viva*, 1980; *Partido alto*, 1984; *Corpo a corpo*, 1984; *Roque Santeiro*, 1985; *Brega e Chique*, 1987; *Top Model*, 1989). Mulheres chefes de família também começaram a ser retratadas (*Jogo da vida*, 1980; *Guerra dos sexos*, 1983; *Transas e caretas*, 1984). A primeira feminista aparece em *Que rei sou eu*, em 1989, interpretada por Marieta Severo. É também nesta década que o gênero comédia se consolida no horário das 19h, superando um pouco o romantismo clássico. Formas alternativas de arranjos familiares são mostradas e a sexualidade da mulher aparece um pouco menos ligada exclusivamente ao amor sem que isso seja associado à vilania (*Elas por elas*, 1982; *Guerra dos sexos*, 1983; *Transas e caretas*, 1984; *Roque Santeiro*, 1985; e *Tieta*, 1989).

Junqueira (2009) assinala que desde a década de 1980 há um aumento dos tipos femininos, gerando mais possibilidades de identificação entre as telespectadoras. No entanto, esta abertura para novas possibilidades do feminino não veio acompanhada de uma discussão sobre os reais problemas enfrentados pelas mulheres em seu cotidiano. As telenovelas não abordam a razão nem os mecanismos que legitimam a dominação masculina na sociedade. Hamburger (2007) também enfatiza essa posição, afirmando que enquanto a saída da mulher da esfera privada e entrada no mercado de trabalho é legitimada nas telenovelas, questões referentes à divisão de tarefas domésticas e cuidados com os filhos não são abordadas nas tramas o que acaba colaborando com um ideal de supermulher, que acumula uma jornada dupla de trabalho e tem que desempenhar bem as funções de mãe, esposa e profissional.

Exceções a esse modelo de mulher aparecem algumas vezes nas tramas. Um exemplo disso é a personagem *Catarina*, de *A Favorita* (2008). Contrariando a trajetória típica das mulheres nas telenovelas (mesmo aquelas que possuem uma profissão e são bem sucedidas só alcançam o verdadeiro reconhecimento social quando encontram seu par romântico no final da história), a personagem, após agüentar diversas humilhações do marido machista, *Leonardo*, divorcia-se dele. Contudo, quando todos esperavam que *Catarina* fosse se casar novamente, desta vez com *Vanderlei*, homem simples e verdadeiramente apaixonado por ela, a personagem decide não ficar com ele, e sim viajar com a amiga *Stela*, que assumiu ser homossexual e foi quem proporcionou à *Catarina* ter uma profissão. Uma pequena cena justifica a escolha da personagem. *Vanderlei* passa a noite na casa de *Catarina*. Ela está feliz, após desfrutar de uma noite de amor, contudo na manhã seguinte *Catarina* está se arrumando para ir trabalhar e vê que *Vanderlei* deixou a toalha molhada em cima da cama após tomar banho. *Catarina* o repreende e sai para trabalhar. Na verdade, o problema não era apenas a toalha molhada. Após dedicar muitos anos à vida doméstica como dona-de-casa, ao marido e aos filhos, *Catarina* percebeu que estava na hora de se dedicar a si mesma. A escolha por sua profissão e por conhecer lugares que ela sempre teve vontade, mas nunca pode, é uma escolha por si mesma e por satisfazer às suas vontades ao invés de se casar e ter que novamente ser a única responsável pelo cuidado da casa e da família.

Poderíamos pensar que outra boa solução para *Catarina*, numa época em que tanto se fala em pós-feminismo²⁰, seria ela ficar com *Vanderlei*, desde que ele a ajudasse no cuidado da casa e não se opusesse as suas viagens. Os dois poderiam então trabalhar e dividir as tarefas domésticas. Contudo, o papel do homem raramente é questionado nas telenovelas. Com isso, temos que concordar com Hamburger (2007), as relações de gênero não são problematizadas nas telenovelas, o ambiente doméstico, por exemplo, é reforçado como essencialmente feminino, o que parece legitimar que a subordinação das mulheres é tratada nas tramas a partir da “natureza” feminina e não como uma questão social.

²⁰ Termo cunhado pela mídia que incentiva a crença de que os avanços alcançados pelo feminismo tornaram desnecessário o ativismo entre as mulheres. A sensibilidade pós-feminista prega a importância das escolhas individuais, o prazer, a independência, ao mesmo tempo em que incorpora valores neo-conservadores com relação à vida familiar (FREIRE FILHO, 2007).

2.2 IDENTIDADE FEMININA

Na atualidade, entre outros processos, as instituições que eram a base de pertencimento dos sujeitos sociais, como a família, a escola e a Igreja, passam por uma constante desestabilização. Isso incide no processo de constituição das identidades que se transformam conforme as experiências a que somos submetidos. Hall (2007, p. 108) considera que as identidades são “multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicas. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação”.

Para o autor, os sujeitos formam a sua identidade culturalmente (HALL, 1997b). É a forma como negociamos com nossas vivências, ou seja, com a cultura que vai estabelecer o que somos, ou melhor, o que estamos constantemente nos tornando. Se aceitarmos que a identidade está em permanente processo de construção, não podemos concordar com uma essência feminina, que nasce com as mulheres e as predispõe a determinados comportamentos. A identidade de gênero, assim como a identidade social, é produto da sociedade e da cultura em que estamos inseridos, não é nunca algo acabado.

Simone de Beauvoir foi pioneira em contestar a ideia de “natureza feminina”. Para a autora, “nada é natural na coletividade humana”, com isso “a mulher é um produto elaborado pela civilização” (BEAUVOIR, 2009, p. 928). No mesmo ano em que Beauvoir lançou “O segundo sexo”, 1949, Margareth Mead inaugurou o uso do termo gênero. Ficavam assim diferenciados o sexo (marca biológica) e o gênero (construção social).

Com o desenvolvimento das lutas feministas e dos estudos sobre a mulher ficou cada vez mais claro que a desigualdade entre homens e mulheres não é natural, mas própria da vida em sociedade. O gênero “permitiu a compreensão de que não é a anatomia que posiciona mulheres e homens em âmbitos e hierarquias distintos, e sim a simbolização que as sociedades fazem dela” (MATTA, 2000, p. 13).

Para Haraway (2004, p. 211), o conceito de gênero contesta a naturalização da diferença sexual. “A teoria e a prática feminista em torno de gênero buscam explicar e transformar sistemas históricos de diferença sexual nos quais “homens” e “mulheres” são socialmente constituídos e posicionados em relações de hierarquia e antagonismo”. O gênero “é uma categoria relacional, na qual, ao se levar em conta os gêneros em presença,

também se consideram as relações de poder, a importância da experiência, da subjetividade, do saber concreto” (ARRUDA, 2002, p. 7).

Ao serem socializados, os sujeitos aprendem a ser, a se comportarem como mulheres e homens em um processo de negociação de sentidos, que envolve o ambiente doméstico, escolar, do trabalho, enfim, a vida social como um todo. Bourdieu (2007, p. 82) acredita que desde a infância uma série de rupturas faz com que os homens adotem uma postura viril, enquanto as meninas continuam a conviver com a postura “feminilizante” da mãe. Para o autor, as mulheres são ensinadas desde a infância a pensar e agir de determinada maneira, não expondo partes do corpo, sendo delicadas, servindo aos outros. Isso evidencia uma socialização sexista, que incentiva desde uma forma de vestir mais confortável para os meninos até a maior liberdade de ação, enquanto tudo isso é reprimido nas meninas.

Além disso, Bourdieu compreende que a dominação gênero está historicamente apoiada em instituições, como a Família, a Igreja, a Escola e o Estado que reproduzem através dos séculos mecanismos reforçadores de uma sociedade desigual. Na visão do autor, há uma naturalização dessa estrutura de dominação, ao passo que os processos históricos que a propiciaram são esquecidos, o que nos faz pensar que as divisões sexuais estabelecidas sejam aparadas em fundamentos biológicos e, portanto, imutáveis, quando na verdade são fruto de uma construção cultural sujeita a mudanças.

A força da dominação exercida pelos homens em nossa sociedade se evidencia na medida em que ela não precisa ser justificada, “a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la” (IBIDEM, p. 18). O autor acredita que somente a tomada de consciência de que muitas vezes as próprias mulheres reproduzem dentro de seus lares as estruturas de dominação e que os homens encontram-se igualmente presos em um processo sufocante que dita regras de comportamento tanto para dominados quanto para dominantes fará com que esse processo histórico e cultural comece a se modificar.

Devemos lembrar também que nenhuma situação de dominação é levada por tanto tempo sem o consentimento do dominado. Colling (2004) afirma que sem a noção de consentimento não é possível falar em gênero, pois ele está tão entranhado na vida de homens e mulheres, que é assumido pelas pessoas sem que elas dêem-se conta de que ele existe. As mulheres acabam por assumir o discurso dominante que atribui maior poder aos homens na esfera política. O consentimento é fundamental “no funcionamento de um

sistema de poder (...), devendo ser objeto de estudo a dominação masculina também como dominação simbólica, que supõe a adesão das próprias dominadas a categorias e sistemas que estabelecem a sujeição” (IBIDEM, p. 18).

Um dos pontos mais polêmicos em relação à “natureza” feminina é a maternidade. Badinter (1985) realiza uma extensa pesquisa histórica e conclui que o amor materno é uma construção do nosso tempo e que não foram em todas as épocas que ele existiu com a força que existe hoje. A autora então conclui que o instinto materno é um mito, ele não é determinado biologicamente e que a mãe e o pai podem desenvolver o mesmo tipo de amor pelos filhos. O amor materno é um comportamento social que varia conforme a época, não há uma conduta materna universal, mas uma diversidade de formas desse sentimento, que não faz parte da natureza feminina, mas é adquirido.

Entre outros elementos, a divisão sexual do trabalho foi fundamental para que os cuidados com as crianças fossem exercidos pelas mulheres, porque historicamente condicionou a permanência da mulher no âmbito privado.

A divisão sexual do trabalho é a forma de divisão do trabalho social decorrente das relações sociais entre os sexos; mais do que isso é um fator prioritário para a sobrevivência da relação social entre os sexos. Essa forma é modulada histórica e socialmente. Tem como características a designação prioritária dos homens à esfera produtiva e das mulheres à esfera reprodutiva e, simultaneamente, a apropriação pelos homens das funções com maior valor social adicionado (HIRATA; KERGOAT, 2007, p. 599).

Há dois princípios organizadores da divisão sexual do trabalho: o princípio da separação (trabalho de mulher/ trabalho de homem) e o princípio hierárquico (o trabalho de um homem tem maior valor do que o trabalho de uma mulher). Hirata e Kergoat (2007) nos alertam que as formas ou situações que conformam a divisão sexual do trabalho não são estáveis, mas sim os seus princípios. No Brasil, por exemplo, segundo dados do IBGE, a participação das mulheres no mercado de trabalho aumentou 42% entre os anos de 1998 e 2008. No entanto, as brasileiras ganham, em média, 34% menos do que os homens (RODRIGUES, 2010, p. 2). A partir desses dados, percebe-se que a condição feminina se modificou, mas a desigualdade entre mulheres e homens permaneceu.

Uma pesquisa realizada pela Fundação Perseu Abramo em 2001 apontou que 96% das mulheres entrevistadas são responsáveis pelo trabalho doméstico em suas casas e apenas 10% recebem ajuda de seus maridos. Nos lares em que residem filhos menores de

idade, 29% das filhas ajudam no trabalho doméstico, contra 9% dos filhos (VENTURI, RECEMÁN, OLIVEIRA, 2004).

A divisão do papel de cada gênero é tão arraigada em nossa sociedade que é tida como “natural”. Para rompermos com essa ideia é preciso entender que “a mulher, como sujeito social que se afirma, não é uma realidade homogênea e monolítica, mas vive, existe na concretude das diferenças sociais e culturais que a constituem” Franchetto, Cavalcanti e Heilborn (1981, p. 43).

2.2.1 As mulheres das classes populares

Ao compreendermos que não há uma essência feminina que dite comportamentos para as mulheres, percebemos a infinidade de diferenças que marcam o “tornar-se mulher”. Nesse processo, a etnia/raça, a faixa etária, a classe social, a escolaridade, entre outros fatores vão fazer com que cada mulher viva uma trajetória distinta. No entanto, Venturi, Recamán e Oliveira (2004) acreditam que os constrangimentos a que as mulheres brasileiras são submetidas podem lhes conferir uma identidade de gênero marcada pela opressão.

Transversais às diferenças resultantes das desigualdades regional, de classes e racial que estruturam as relações sociais no país, as experiências cotidianas de discriminação e opressão que as mulheres brasileiras compartilham conferem-lhes uma identidade de gênero comum a sua condição feminina – experiências presentes tanto nos espaços públicos do mercado de trabalho e da política quanto na vida privada, onde se desvendam as faces mais violentas do machismo enraizado na cultura nacional (IBIDEM, p. 20).

Salientamos que nas classes populares essa opressão é ainda mais evidente. O acesso precário ao mercado de trabalho, a falta de escolaridade, de recursos financeiros e de acesso a bens culturais, aliados a uma educação sexista e conservadora colaboram para que as mulheres das classes populares tenham uma vivência marcada pela violência física e simbólica. Entre as entrevistadas desta pesquisa, somente Luiza relatou nunca ter sofrido nenhum tipo de violência. Na maioria das vezes, a violência é praticada pelos parceiros por meio de “tapas” e ofensas verbais. Contudo, nenhuma disse sentir-se discriminada por ser

mulher. Para elas, as ofensas não são uma forma de discriminação. Vera chegou a definir a violência como própria da vida a dois.

Os homens das famílias das entrevistadas costumam impor a sua vontade de duas formas: pelo respeito que as mulheres invariavelmente têm por eles e por meio da força. Nas famílias de origem de Helena e Eleonora, os pais eram respeitados como a autoridade máxima da casa e sua vontade nunca era questionada. Na casa de Vera, o pai era violento e ela acabou se envolvendo com homens violentos no decorrer de sua vida. A violência que Helena e Eleonora relataram sofrer é de caráter simbólico e em relação aos maridos. Entre as filhas a tolerância à violência parece menor. Fabi disse ter levados “tapas” de um namorado uma vez e que depois disso nunca mais voltou a vê-lo. Julia contou que já teve brigas muito sérias com o padrasto, mas na única vez em que houve violência física, ela revidou e ele nunca mais tentou espancá-la.

Helena relatou ter sofrido com os “chingamentos” do marido quando ela não conseguia engravidar:

Foi bem difícil pra mim porque eu tava sofrendo de não conseguir segurar a criança, ele dizia que eu não era mulher porque não conseguia dar um filho pra ele...e eu também achava que eu não tava completa sabe, sem ter filho a mulher não é completa (Helena, 51 anos).

A maternidade é algo fundamental na visão de quatro entrevistadas para defini-las como mulher. Eleonora considera a maternidade a “coisa mais importante na vida de uma mulher” e que “as mulheres foram feitas para dar a luz”. Ela acha que as mães têm um laço de amor e entrega em relação aos filhos maior do que o dos pais. Vera, no entanto, já refletiu sobre a possibilidade de não engravidar, mas acabou cedendo ao desejo de seus companheiros que sempre quiseram ter filhos. Ela relatou que a experiência da maternidade não mudou nada em sua vida e que os primeiros dias com as crianças eram sempre “estranhos”. “É difícil né, até tu começar a gostar daquela coisinha que ta ali no teu colo é difícil”.

Entre as filhas, Luiza e Fabi disseram que a maternidade sempre foi um sonho. Fabi, que foi mãe aos quinze anos, considera que poderia ter esperado um pouco mais para ter filhos, mas diz que não imagina sua vida sem seu filho e que os momentos mais alegres que passou foram todos após o nascimento do bebê. Luiza já escolheu o nome dos filhos que sonha em ter, enfatizando que não acha possível que uma mulher não queira ser mãe.

Para Julia, no entanto, ser mãe não é uma prioridade no futuro:

Eu quero me formar, ter meu emprego e não quero saber de homem nem de filho agora e de homem não sei se algum dia vo quero. Filho eu não digo nunca, mas casá eu não tenho vontade, casá é só pra sofrer nas mãos desses homens que não valem nada, isso eu não quero pra mim...agora filho eu não sei ...eu não acho que toda mulher tenha que ter filho, a minha mãe não devia ter tido (Julia, 19 anos).

Para algumas entrevistadas o pior e o melhor de ser mulher estão atrelados a características biológicas como a maternidade (o que define a mulher para Helena e Eleonora, e o melhor de ser mulher para Luiza), a menstruação (o pior de ser mulher para Fabi), o parto (o pior de ser mulher para Vera). Para Helena, Eleonora, Luiza e Julia o pior de ser mulher está ligado à subordinação que “devem” ter aos homens. Vera não sabe o que há de melhor em ser mulher e Fabi acha que o melhor é poder se “maquiar, vestir saias e pulseiras”.

Todas consideram que a sociedade impõe que a mulher deva ser bonita. No entanto, somente Luiza e Julia não acreditam que é um dever da mulher estar bonita. Para as outras entrevistadas, ser vaidosa, cuidar do corpo, vestir-se bem é próprio da mulher e elas hostilizam as mulheres que não o fazem chamando-as de “desleixadas” e “preguiçosas”. Vera chegou a dizer que a filha, Julia, nunca arrumaria um marido porque “não gostava de se arrumar”.

Notamos que a educação sexista que as mães receberam em suas famílias de origem, com uma autoridade paterna muito forte e que dividiu muito claramente os papéis do homem e da mulher foi fundamental para que elas assimilassem a ideologia dominante com relação à dominação de gênero. Entre as filhas, isso é visto em menor grau. O acesso à escola, a falta da figura paterna no caso de Luiza e a desestabilização da família de Julia talvez tenham contribuído para o maior questionamento da autoridade masculina e a introjeção de valores referentes à importância do trabalho e de certa autonomia na vida da mulher. No entanto, para Julia isso é fundamental. Para Luiza e Fabi o trabalho e a autonomia vêm em segundo plano, pois o primordial é o casamento e a maternidade, apesar das duas enfatizarem o discurso da mulher batalhadora que se afirma pela sua profissão. Acreditamos, como Mattos (2006, p. 158), que esse ideal da mulher que conseguiu sair da esfera doméstica, luta por igualdade de salários e de relações com seus parceiros sejam “vivenciados apenas pelas mulheres de classe média atingindo as classes populares de forma residual”, isto é, torna-se apenas um discurso, uma vontade, mas ainda é uma realidade muito distante do cotidiano das entrevistadas.

Hall (2003a) considera que ao estudarmos a cultura popular devemos ter em mente o caráter de transformação que é intrínseco a ela, pois é nela que se travam as lutas do consentimento e da resistência. As entrevistadas deste estudo estão sempre tendo que negociar com um ideal de mulher moderna, que é próprio da contemporaneidade e por isso mesmo está presente nas telenovelas, e o seu cotidiano marcado pela opressão e pela carência de recursos materiais e simbólicos.

Capítulo 3

ANÁLISE DA TELENOVELA

3.1 INSTITUCIONALIDADE: A PRODUÇÃO DA TELENOVELA

Foi ao concretizar um projeto nacional de teledramaturgia, que a Rede Globo de Televisão se consolidou como a emissora mais assistida do Brasil. O modelo de programação chamado de “horário nobre” (o *Jornal Nacional* em meio a duas novelas) é tido como o responsável por ter fixado o hábito de ver televisão no Brasil (BORELLI, 2005, p. 188). Em 1997, a Rede Globo possuía uma audiência de 120 milhões de telespectadores, atingindo 98% dos domicílios brasileiros e emitindo sinais para todo o território nacional, inclusive para regiões que ainda não tinham acesso à energia elétrica (COSTA, p. 69).

Além de a telenovela ter ajudado a fidelizar um grande número de telespectadores, ela também é um produto que gera grandes lucros. Estima-se que os custos de uma telenovela (em 2008, um capítulo custava em média 200 mil dólares²¹) estejam pagos após o terceiro mês de sua veiculação com a arrecadação vinda das vendas de espaço publicitário no intervalo comercial e *merchandising*. Considerando que em média uma telenovela permanece no ar durante nove meses e que o valor da inserção de 30 segundos no intervalo comercial é alto (custa 421 mil e 800 reais em rede nacional durante a novela das 21h²²), podemos concluir que a telenovela é um produto bastante rentável para a emissora e que quanto “maior o número de capítulos, maior será a diluição do custo total da obra” (BORELLI, 2005, p. 192).

Um dos fatores básicos para a produção de uma telenovela consiste em conseguir viabilizar uma narrativa que seja de interesse coletivo e prenda a atenção do público receptor, de forma que garanta, com o passar do tempo, a minimização dos custos e a extensão de recursos que a viabilizem. Isso interfere sem dúvida em seu formato e na relação que se estabelece com os autores e com o público receptor (IBIDEM).

²¹ Informação retirada do site:

<http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/perguntas_respostas/audiencia-novelas-globo/tv-televisao-ibope-indices-queda-emissora.shtml>. Acesso em 01 de dezembro de 2010.

²² Informação retirada do site: <<http://www.jovedata.com.br/indexn.htm>>. Acesso em 01 de dezembro de 2010.

A Rede Globo é, hoje, a emissora que mais produz telenovelas no Brasil. Apesar de ter sofrido quedas de audiência a partir da década de 1990, o que ocasionou alterações bruscas nos enredos de algumas novelas²³ durante o período de exibição para que estas agradassem ao telespectador, a Rede Globo continua soberana na preferência do público devido ao seu alto padrão de qualidade técnica e por concentrar os melhores profissionais do país na área de teledramaturgia (SOUZA, M., 2006, p. 145).

Atualmente, a Rede Globo exibe três novelas inéditas: *Araguaia*, às 18h; *Ti-ti-ti*, às 19h; e *Passione*, às 21h. Elas são divididas em capítulos, em média com duração de 45 minutos, que vão ao ar de segunda a sábado. Conforme Souza, M., as telenovelas produzidas no Brasil têm características marcantes como, por exemplo, a extensão, pois são compostas por mais de 150 capítulos.

As telenovelas brasileiras são conhecidas ainda por uma peculiaridade: elas são escritas durante a exibição, em um sistema fabril que envolve profissionais especializados que trabalham em equipes hierarquicamente organizadas, com um sistema de poder centralizado. Esses realizadores devem corresponder às exigências desse tipo de atividade: ritmo acelerado, eficiência, enorme capacidade de improvisação e criação, buscando manter a qualidade técnica e artística de um produto que deve atender ao maior número de demandas dos telespectadores (IBIDEM, p. 145).

A telenovela *Passione*, objeto desta dissertação, é escrita por Silvio de Abreu e estreou no dia 17 de maio de 2010. Segundo o autor, a telenovela traz dois universos: o italiano e o brasileiro. Além disso, a trama é movimentada e une três aspectos característicos da obra de Silvio de Abreu: o melodrama, a comédia e o policial. "Nas minhas novelas, as pessoas são bonitas. Gosto de fantasia. Realidade, não. Minha vida é comum, mas minha cabeça, não"²⁴.

A trama é dirigida por Denise Saraceni²⁵, primeira mulher a se tornar diretora de núcleo da Rede Globo. É a terceira vez que ela dirige uma novela de Silvio de Abreu, a primeira foi *Torre de Babel* (1998/1999) e depois *Belíssima* (2005/2006). Antes de começarem as gravações de *Passione*, os dois foram para a Itália e percorreram 15 mil Km

²³ Isso ocorreu em 1991, com a telenovela *O Dono do Mundo* de Gilberto Braga e, mais tarde, em 1998, com *Torre de Babel* de Silvio de Abreu.

²⁴ Folha de São Paulo, 28/04/2010.

²⁵ Novelas dirigidas por Denise Saraceni: *Novo Amor* (1986), *Helena* (1987), *Fera Radical* (1988), *O Salvador da Pátria* (1989), *Mico Preto* (1990), *Felicidade* (1991/1992), *Anjo Mau* (1997/1998), *Torre de Babel* (1998/1999), *Estrela-Guia* (2001), *Sabor da Paixão* (2002/2003), *Da Cor do Pecado* (2004), *Belíssima* (2005/2006), *Ciranda de Pedra* (2008) e *Passione* (2010).

de carro em busca das melhores locações. Somente após a viagem, começaram as reuniões para definir figurinos e os cenários. A produção de *Passione* na Itália foi bastante longa. Segundo a diretora, eles viajaram com uma equipe de 50 pessoas e ainda havia uma produção local. Essa equipe gravou em 50 locações, em 26 dias de gravação²⁶.

No Brasil, a equipe da novela é composta por centenas de profissionais que se dividem em diversas funções: autor, colaboradores do autor, direção, elenco, cenografia, figurino, fotografia, iluminação, produção de arte, produção de elenco, produção musical, instrução de dramaturgia, direção musical, caracterização, edição, colorista, sonoplastia, efeitos visuais, efeitos especiais, abertura, direção de imagem, câmeras, equipe de vídeo, equipe de áudio, supervisor e operador de sistemas, produtor de cenografia, gerente de projetos, equipe cenotécnica, pesquisa de texto, pesquisa de imagem, continuidade, assistentes de direção, produção de engenharia, gerência de produção e direção de produção.

Passione estreou com 37 pontos de média no IBOPE, menos do que sua antecessora *Viver a vida* que alcançou 42 pontos na estréia. Contudo, foi o assunto mais comentado no twitter, entrando no *trending topics*, lista dos assuntos mais comentados no mundo. A trama foi bem recebida pelos internautas que elogiaram o elenco e a trilha sonora da telenovela²⁷. Atenta às possibilidades de interação com o público que a internet possibilita, a Rede Globo está cada vez mais investindo em narrativas transmidiáticas²⁸. No site da telenovela²⁹ é possível assistir a cenas exclusivas, pequenos monólogos que os atores gravam olhando para a câmera como se estivessem falando diretamente para os internautas. Além disso, alguns personagens têm twitter, fazendo com que os telespectadores possam interagir não com o ator, mas com o próprio personagem. Outras sessões do site deixam os internautas a par dos bastidores da telenovela e de tudo o que vai acontecer na trama. A ferramenta ainda conta com um link para a loja virtual da TV Globo, onde as pessoas podem adquirir sacolas ecológicas, camisetas, colares, sapatos, entre outros produtos com a marca da telenovela e de seus personagens.

²⁶ Vídeo Show, 13/05/2010.

²⁷ Folha de São Paulo, 18/05/2010.

²⁸ “Nascem com a intenção de se espalharem pelas diferentes mídias. Ocorre a migração de dispositivos midiáticos em direção a outras ferramentas ou meios de comunicação, como personagens de livros que aparecem em filmes e jogos, ou programas de televisão que são adaptados para a Internet. Esta lógica da produção e do consumo de narrativas envolve a criação de novos espaços de comunicação e socialização” (LOPES et al, 2009, pp. 404-405).

²⁹ O número de acessos diários ao site de *Passione* já chega a um milhão. Portal R7, 04/072010.

3.1.1 Sílvio de Abreu: o contador de histórias³⁰

Sílvio de Abreu³¹ nasceu em 20 de dezembro de 1942, em São Paulo. Sua mãe era costureira e o pai músico no Circo Piolin. Formou-se em cenografia pela Escola de Arte Dramática de São Paulo, mas nunca exerceu a profissão. Sua fascinação pelo cinema começou na infância, quando foi levado pelos pais para assistir a biografia do compositor americano Jerome Kern. Considera que as suas influências vão do teatro à música, mas é do cinema que tira as suas principais referências, citando nomes como Frank Capra³², Billy Wilder³³, Alfred Hitchcock³⁴, Fritz Lang³⁵, Henri-Georges Clouzot³⁶ e Watson Macedo³⁷.

Começou a carreira como ator e aos 25 anos foi estudar no *Actors Studio*, em Nova York. Na volta ao Brasil, ao participar de uma novela de Ivani Ribeiro, começou a interessar-se pela estrutura dos scripts e por como a autora desenvolvia os personagens. É um grande fã da chanchada e considera um de seus maiores privilégios, a chance de ter trabalhado como assistente do diretor Carlos Manga durante mais de 10 anos.

Sílvio de Abreu gosta que os telespectadores prestem atenção na história que ele está contando. É reconhecido por escrever tramas ágeis e cheias de reviravoltas, humor e suspense. Junqueira caracteriza as telenovelas do autor

³⁰ As informações a respeito do autor foram retiradas de: ABREU, Silvio de. Silvio de Abreu. Entrevistadora: Ana Paula Goulart *et al.* In: AZEVEDO, Camila *et al.*, **Autores**. Histórias da Teledramaturgia. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2009.

³¹ Novelas em que o autor participou: *Éramos seis* (TV Tupi, 1977), *Pecado rasgado* (TV Globo, 1978), *Plumas e paetês* (TV Globo, 1980), *Jogo da vida* (TV Globo, 1981), *Guerra dos sexos* (TV Globo, 1984), *Vereda tropical* (TV Globo, 1985), *Cambalacho* (TV Globo, 1986), *Sassaricando* (TV Globo, 1988), *Rainha da sucata* (TV Globo, 1990), *Deus nos acuda* (TV Globo, 1993), *A próxima vítima* (TV Globo, 1995), *Anjo mau – 2ª versão* (TV Globo, 1997), *Torre de Babel* (TV Globo, 1999), *A incrível batalha das filhas da mãe no Jardim do Éden* (TV Globo, 2001), *Da cor do pecado* (TV Globo, 2004), *Belíssima* (TV Globo, 2005), *Eterna Magia* (TV Globo, 2007), *Beleza Pura* (TV Globo, 2008).

³² Cineasta nascido na Itália e naturalizado norte-americano. Ganhou três Oscar como Diretor com os filmes *Aconteceu naquela noite* (1934), *O galante Mr. Deeds*, (1936) e *Do mundo nada se leva* (1938), além de um Globo de Ouro em 1946 com *A felicidade não se compra*.

³³ Roteirista, cineasta e produtor, teve uma carreira de mais de 50 anos. Dirigiu filmes como: *Crespúsculo dos Deuses* (1950), *Sabrina* (1954), e as comédias *Quanto mais quente melhor* (1959) e *Se meu apartamento falasse* (1960).

³⁴ Cineasta considerado o mestre dos filmes de suspense

³⁵ Cineasta, realizador, argumentista e produtor. Teve uma fase expressionista em que realizou filmes como *Metropolis* (1927) e *M* (1931).

³⁶ Cineasta francês, sendo um dos mais célebres diretores europeus nos anos 40 e 50.

³⁷ Diretor de cinema brasileiro que realizou diversas chanchadas musicais, trabalhando com os atores Grande Otelo e Oscarito.

pela crítica ao caráter do brasileiro e a decadência da elite. As histórias tratam dos problemas e cenários da sociedade globalizada. As grandes metrópoles e sua transformação urbana, as grandes empresas, conglomerados e shoppings centers, são cenários para o desenrolar dos relacionamentos entre os personagens (JUNQUEIRA, 2009, p. 136).

A primeira novela assinada pelo autor na Rede Globo foi *Pecado Rasgado* (1978), mas ele só começou a definir seu estilo a partir de 1981, quando decidiu colocar algumas pitadas de comédia em *Jogo da vida*. Sílvio de Abreu afirma que se abastece de ideias assistindo a filmes. É assim que cria, reconta e vira do avesso as histórias.

Nos anos de 1980, a programação da Rede Globo voltou-se para o reconhecimento da mulher. A emissora estava acompanhando uma tendência e tentando atingir a “nova mulher” que trabalhava e lutava por sua independência. Sílvio de Abreu, ao lado de autores como Cassiano Gabus Mendes e Walter Negrão, incorporou a temática da “nova mulher” às suas tramas. *Guerra dos sexos* (1984), que tratava da rivalidade entre homens e mulheres por meio da comédia escrachada, foi um marco na carreira do autor.

Queria fazer uma novela sobre a guerra dos sexos, porque era o que estávamos vivendo no momento. A mulher estava ascendendo profissionalmente, e o homem estava muito incomodado com isso, pois ela brigava por salários melhores, e ele não queria perder seu lugar. Isso me parecia muito engraçado, porque era ridículo. Evidentemente, a melhor maneira de conviver é como dois seres iguais. Mas, apesar do discurso, na prática não acontece assim. Ela tem uma dupla jornada de trabalho, sempre. O homem, não. Achei que, visto por um ângulo crítico, esse comportamento da nossa sociedade machista poderia resultar em uma boa comédia. (...) A estética não era realista, o realismo estava nas ações, por isso a grande identificação do público com a novela. A minha ideia era fazer chanchada, não só comédia. Queria uma mistura de comédia maluca com pastelão, com personagens alucinados, tortas na cara, gente importante escorregando em casca de banana (ABREU, 2009, pp. 287-288).

Na época, Sílvio de Abreu teve problemas com a Censura Federal que considerava a telenovela subversiva.

Em 1983, estávamos em plena ditadura militar, com uma censura pesadíssima sobre os meios de comunicação. Para eles, *Guerra dos Sexos* era uma novela muito subversiva em termos de comportamento social. Toda semana, ou a cada duas, três semanas, eu ia a Brasília para conseguir liberar um capítulo da novela (...). O personagem de Maria Zilda era o de uma mulher que não queria casar, e esse comportamento feminino era defendido pela novela. Se o homem tinha essa liberdade, por que a mulher não podia ter? Mas na concepção deles, ela não podia,

porque toda mulher deveria casar e não fazer sexo só por prazer. Era uma absurda norma social da época. A personagem de Maitê Proença era uma mulher apaixonada pelo personagem do Herson Capri, que era casado com a personagem da Ada Chaseliov na novela. Não podia, porque adultério era absolutamente proibido em qualquer novela (IBIDEM, p. 297).

As telenovelas exibidas às 19 horas consolidaram o gênero comédia. Essa inserção de um novo gênero junto ao melodrama possibilitou que os autores tivessem maior liberdade para escapar da censura, já que as críticas realizadas à sociedade eram feitas com humor. Sílvio de Abreu gosta de falar de fatos do cotidiano e temas contemporâneos em suas telenovelas. Em *Cambalacho* (1986), ele se inspirou no escândalo envolvendo o então ministro da justiça, Abi-Ackel, com o contrabando de pedras preciosas. “Cambalacho era baseada em reflexões bastante sérias, mas levada com muito humor e crítica, gerados por situações e personagens divertidos” (IBIDEM, p. 292). Nessa telenovela, o autor também abordou o preconceito em relação aos papéis masculino e feminino, criando um par romântico em que a mocinha era mecânica e o rapaz um bailarino. Foi também em *Cambalacho* que Sílvio de Abreu introduziu outra de suas marcas, o gênero policial, transformando a trama em uma das telenovelas de maior audiência no horário das 19 horas.

Sassaricando (1987) tinha como base um núcleo de três mulheres, interpretadas por Irene Ravache, Eva Wilma e Tonia Carrero. A ideia da trama veio da vida de uma amiga do autor que havia se separado do marido e enfrentava uma certa dificuldade em imaginar como seria a sua vida dali para frente. Sílvio de Abreu transformou as angústias da amiga na história de mulheres de 50 anos que se separam depois de passarem a vida inteira cuidando do marido e dos filhos e, de repente, se vêem sem nada. Um personagem feminino marcante da telenovela foi *Tancinha*, interpretado por Claudia Raia. Inspirada em uma mulher que existiu, o autor queria fazer a “gostosona burra”, que não sabe que é “gostosa” e tem um lado extrovertido.

Rainha da sucata (1990) tinha como tema principal a emergência dos novos ricos e a falência de uma parcela das famílias tradicionais.

Aprendi com *Rainha da Sucata* que a novela das oito precisa ser mais dramática do que a novela das sete. Enquanto *Rainha da Sucata* era uma novela só de comédia, ela não entusiasmou o público. Dava audiência, mas não entusiasmava. A partir do momento em que virou uma novela que tinha comédia, mas com drama junto, a audiência cresceu demais. O drama na história era forte: a heroína que perdia tudo e tinha que

conquistar sua fortuna, sua dignidade e seu amor. (...) A TV Globo acostumou o público a um tipo de novela em cada horário. Toda vez que tentamos sair disso, não deu certo, porque o público está acostumado a ver dessa forma. E gosta. Talvez isso faça com que as pessoas se identifiquem. Televisão tem muito de hábito e de confiança (...). A televisão precisa dessa confiança do telespectador (IBIDEM, pp. 304-305).

Silvio de Abreu considera importante a discussão de tabus, preconceitos e problemáticas sociais nas telenovelas. *A próxima vítima* (1995) retratou uma família de negros de classe média, que tinha uma empregada doméstica branca. Também falou de homossexualismo, mostrando o amor entre dois jovens rapazes. O autor gosta de temas polêmicos, pois acha que “a novela só existe socialmente, em termos de uma paixão nacional, quando está em todos os jornais, em todas as revistas, em todas as conversas, em todos os salões de cabeleireiro. A imprensa é primordial para que isso aconteça” (IBIDEM, p. 311).

Em *Torre de Babel* (1998), o casal de lésbicas criado pelo autor incomodou a Igreja Católica. Com os índices de audiência caindo, Silvio de Abreu teve que mudar o rumo da trama, matando os personagens que não estavam sendo bem aceitos por alguns setores da sociedade na explosão de um shopping center.

A morte de Rafaela e Leila, as duas unidas, foi a melhor solução. Ao sacrificá-las juntas, clamando contra o preconceito, como foi feito na cena, não traí minha ideia, respeitei a escolha sexual delas e fiz com que as personagens virassem dois símbolos da intolerância contra o homossexualismo feminino na televisão. No fim, acabou sendo muito útil, porque gerou muita discussão e, até hoje, se fala nisso. Sou acusado de ter matado duas lésbicas, traindo a minha história inicial, para agradar o público mais conservador, o que é falso. Rafaela e Leila não morreram porque o público não as aceitou. O público, em geral, aceitou muito bem o relacionamento das duas. As pesquisas diziam que os telespectadores estavam plenamente satisfeitos com o que viam na tela, mas tinham muito medo do que liam nos jornais e nas revistas (IBIDEM, p. 315).

É interessante trazermos a fala de Manoel Carlos, outro autor de telenovelas da Rede Globo, para ilustrar o quanto os autores são pressionados no processo de realização de uma telenovela.

Tenho plena consciência de que sou pago para fazer uma novela de sucesso (...). Sei o que acontece com a TV Globo quando uma novela não vai bem. É um pânico geral. Principalmente a novela das oito, porque ela norteia toda a programação e é a maior fonte de lucro da

empresa. Ela é a espinha dorsal da programação. O Jornal Nacional e a novela das oito. Por isso, a novela não pode dar errado. Tenho consciência de que não sou pago apenas para fazer novela, porque recebo meu salário mesmo quando não faço. Sou pago para fazer uma novela de sucesso (ALMEIDA, p. 111, 2009).

A relação dos autores com a Rede Globo é simples: são pagos para escrever uma história de sucesso. A liberdade que Silvio de Abreu diz ter sobre as suas histórias é limitada. O autor não conseguiu desenvolver a trama como gostaria porque alguns setores da sociedade não a aprovaram e nesses casos a emissora interfere nos rumos da telenovela. O autor pode escrever sobre o que quiser, desde que não fale sobre assuntos delicados para a emissora e principalmente para seus anunciantes.

Após a não aceitação de *Torre de Babel*, Silvio de Abreu pensou em se aposentar. No entanto, voltou a escrever telenovela em 2001, e novamente teve problemas. *As filhas da mãe* foi dirigida por Jorge Fernando e trazia uma forma completamente diferente de se narrar uma história em novela. Não havia a divisão de personagens em bons e maus, não havia vilões e os casais eram improváveis para o que convencionalmente é feito na televisão. O resultado foi uma crescente identificação da telenovela com as classes A e B, e um fracasso de audiência entre as classes C, D e E. O resultado da pesquisa realizada pela emissora foi que as classes populares não se identificavam com a história e também não conseguiam acompanhar a narrativa que era muito diferente do que eles estavam acostumados. Como nesta época o poder de compra das classes C e D já estava aumentando no Brasil, não era mais interessante para a Rede Globo alcançar somente as classes altas, que cada vez mais migravam para canais pagos e para a internet. Para resolver o problema a telenovela foi encurtada.

Em termos de narrativa e personagens, o público ainda é muito conservador. Ele gosta da novela em que confia. A maioria das pessoas que assiste a novelas as têm como única fonte de diversão. Elas não vão ao cinema nem ao teatro, nem saem de casa (...). Quando estréia uma novela de que elas não gostam ou que não entendem, entram em desespero, porque não terão o que fazer durante oito meses (...). O público reclama que as novelas são sempre iguais, e quando você faz uma novela muito diferente, ele rejeita (ABREU, 2009, p. 335).

Uma novela do autor voltou a ser sucesso em 2005. *Belíssima* discutia o valor da beleza na sociedade atual. Silvio de Abreu gosta de transformar o telespectador em

detetive, levando o suspense até o final de suas histórias, o autor conta que em *Belíssima* fez “uma história de melodrama, contada numa narrativa de suspense” (IBIDEM, p. 333).

O autor também se dedica à supervisão de textos, tarefa que desempenhou em *Anjo mau* (1997), *Da cor do pecado* (2004), *Eterna magia* (2007) e *Beleza pura* (2008).

O elemento básico que garante a qualidade da novela é o bom texto. O ideal é não ter medo de arriscar, não optar pelo óbvio em busca do sucesso. Um elenco de bons atores e um bom diretor também é fundamental. Hoje, cada vez mais o diretor tem uma contribuição decisiva dentro da linguagem de uma novela. Nada é possível, evidentemente, se você não tem uma boa produção atrás. Ou seja, novela é um trabalho de equipe, no qual todos os profissionais envolvidos são importantes (IBIDEM, p. 346).

Silvio de Abreu conta que trabalha na realização de uma telenovela cerca de um ano meio, contando desde o momento em que se acerta o horário da telenovela até o último capítulo. A primeira fase é fazer a sinopse, o que leva uns três ou quatro meses. Com a sinopse aprovada pela emissora, começa a escrever os capítulos. O primeiro leva uma semana para ficar pronto. Após entregar os 30 capítulos iniciais, o autor passa a escrever um capítulo por dia, contando com a ajuda de colaboradores.

Um capítulo de uma novela de Silvio de Abreu tem em média 40 páginas. Além dos colaboradores, o autor conta com uma pesquisadora e uma assessoria em assuntos jurídicos. O trabalho com os colaboradores segue uma escaleta com aproximadamente 15 páginas, na qual o autor explica como quer que as cenas do capítulo sejam feitas. De acordo com o gênero da cena, ele as distribui entre os co-autores e algumas desenvolve sozinho. Após serem escritas, as cenas são devolvidas para o autor que as corrige e algumas vezes as reescreve, deixando o texto com o seu jeito. Com esse processo, a equipe escreve seis capítulos por semana.

O autor faz questão de escrever o capítulo com todas as indicações de marcação, intenção, e o tipo de corte que quer. O diretor tem liberdade de não seguir as indicações do autor, mas não pode trair a essência do que é pedido.

Você trabalha junto com o ator e com o diretor. Se o ator, o diretor e o autor não se entenderem, não se gostarem e não se respeitarem, não funciona. Já disse que escolho os atores e os diretores com quem vou

trabalhar, mas não disse que também sou escolhido por eles (...). É de interesse da empresa que as pessoas que estejam trabalhando juntas tenham uma grande afinidade (IBIDEM, p. 345).

Silvio de Abreu não acredita que a telenovela tenha o poder de mudar a sociedade. “A televisão funciona como um espelho do país que ela retrata. Como disse o Borjalo, você não pode culpar a janela pela paisagem” (IBIDEM, p. 333). Além disso, considera que a relação entre público e telenovela se modificou ao longo dos anos.

O nível cultural do povo brasileiro caiu demais. Da década de 1960 para cá, o nível de escolaridade e qualidade de ensino sofreu uma queda muito grande. Com isso, foi caindo também a capacidade de entendimento das pessoas. Principalmente depois do Plano Real, quando o público que tinha um poder aquisitivo muito baixo passou a ter mais acesso aos bens de consumo. Isso foi muito positivo para a população, mas, em vez de as pessoas irem estudar e aprender, elas compraram mais televisão. Esse público, a partir do momento em que passou a ser pesquisado, passou a influenciar na programação, fazendo com que o nível da televisão, de uma maneira geral, também caísse muito (IBIDEM, p. 332).

Colocar no público a responsabilidade pela queda na qualidade dos programas da televisão brasileira parece-nos uma maneira muito simplista de analisar a situação. Além de admitir que as pesquisas realizadas com a audiência influenciam nos programas da televisão e desqualificar as preferências da população de baixa renda, o autor parece tentar se justificar pelas críticas que a televisão recebe, eximindo os profissionais envolvidos no processo de realização de uma telenovela da sua parcela de responsabilidade. A seguir apresentamos a história central da telenovela *Passione*, para depois analisarmos a forma como o feminino é representado na trama.

3.1.2 *Passione*: melodrama, humor e mistério no horário nobre da TV

A história central de *Passione* se desenvolve em torno do drama protagonizado por *Bete* (Fernanda Montenegro) e o filho *Totó* (Tony Ramos), que ela acreditava ter morrido no parto. Cinquenta e cinco anos após ter enterrado o primogênito, *Bete* descobre que seu marido havia mentido durante todo o casamento. No leito de morte, *Eugênio* (Mauro

Mendonça) confessa não ter sido capaz de conviver com a ideia de criar uma criança que não era dele e por isso mentiu para *Bete*, dizendo que o filho havia nascido morto. Na verdade, *Eugênio* entregou o menino para um casal de italianos que trabalhava em sua casa. O casal voltou para a Itália com a filha biológica *Gemma* (Aracy Balabanian) e *Totó*.

Quando conheceu *Eugênio*, *Bete* estava apaixonada por outro homem e grávida. Contudo, este homem não estava disposto a casar com ela. *Bete*, então, acaba aceitando o pedido de casamento de *Eugênio* e a promessa de que o marido assumiria o seu filho. Até o momento da morte de *Eugênio*, *Bete* viveu um casamento feliz. Com ele teve três filhos: *Saulo* (Werner Schünemann), *Gerson* (Marcello Antony) e *Melina* (Mayana Moura). Além disso, ajudou o marido na solidificação da *Metalúrgica Gouveia*. Com o nascimento dos filhos, *Bete* foi se afastando da metalúrgica para dedicar-se integralmente à família, porém, permaneceu como conselheira de *Eugênio*, mantendo-se a par dos negócios da família, o que possibilitou que ela tomasse as decisões quanto ao futuro da metalúrgica quando o marido faleceu.

Em seu testamento, *Eugênio* deixou parte de seus bens para o filho de *Bete*, e é a partir deste fato que as histórias dos personagens começam a se cruzar na telenovela. *Bete* decide encontrar o filho e lhe entregar a herança, o que não agrada a *Saulo*, filho ambicioso de *Bete* que deseja ocupar o lugar do pai na metalúrgica. Além disso, a revelação do segredo que *Eugênio* escondeu durante tantos anos é presenciada por *Clara* (Mariana Ximenes), falsa enfermeira que toma conta de *Eugênio*, de sua mãe *Brígida* (Cleyde Yáconis), e de seu padrasto *Antero* (Leonardo Villar). *Clara* é namorada de *Fred* (Reynaldo Gianecchini) e os dois juntos planejam dar um golpe no filho italiano de *Bete* para ficar com sua herança.

Passione se caracteriza por apostar na narrativa melodramática como eixo norteador da história mesclando-a com a comédia e o suspense policial. Desde o início, vários personagens guardavam segredos que foram sendo revelados no decorrer da trama. O autor, Sílvio de Abreu, intercalou os núcleos cômicos (como o de *Olavo*, Francisco Cuoco, que enriqueceu apostando na reciclagem, construindo um império do lixo em torno da *LEAR* e que no decorrer da trama descobriu ser o pai de *Totó*; *Clô*, Irene Ravache, que se tornou uma rica emergente ao casar com *Olavo*; e *Jéssica*, Gabriela Duarte, que protagonizou cenas inusitadas com o marido *Berilo*, Bruno Gagliasso, e a sua primeira esposa *Agostina*, Leandra Leal) com a fórmula do “quem matou?”. Essa fórmula fez muito sucesso em outra novela do autor, *A próxima vítima* (1995). Em *Passione*, no entanto, não

teve tanto efeito, já que o mistério em torno das mortes era apenas mais um em meio a tantos outros que os personagens guardavam.

A telenovela também foi caracterizada pelas relações familiares intensas, o conflito entre gerações e personagens marcados por traumas que vão incidir nas suas ações futuras. *Saulo*, por exemplo, tem uma relação complicada com a família desde o início da trama. No primeiro capítulo, *Eugênio* refere-se ao filho como a um incompetente que não serve para conduzir a metalúrgica. Além disso, *Saulo* opõe-se a *Mauro* (Rodrigo Lombardi), filho do motorista da família *Gouveia*, *Diógenes* (Elias Gleiser). *Mauro* foi criado junto aos filhos de *Bete* e é tratado por todos como se fosse da família. Executivo competente e dedicado à família *Gouveia*, ele é escolhido por *Bete* para assumir a presidência da metalúrgica quando *Eugênio* morre, o que deixa *Saulo* ainda mais revoltado. O filho primogênito de *Eugênio* e *Bete* é casado com *Stela* (Maitê Proença) e é pai de *Danilo* (Cauã Reymond), *Lorena* (Tammy Di Calafiori) e *Sinval* (Kayky Brito). *Saulo* desconta toda a sua frustração nos filhos e na mulher. É um pai distante e um marido grosseiro. *Stela*, mulher elegante e mãe zelosa, evita se divorciar de *Saulo* para manter a família unida. No entanto, para suportar o casamento infeliz mantém relacionamentos sexuais com homens mais jovens. A situação se complica ainda mais quando *Stela* se apaixona por um dos rapazes com quem teve um caso. *Agnello* (Daniel de Oliveira) é filho de *Totó*, portanto, sobrinho de seu marido, e no desenrolar da história também terá um relacionamento com *Lorena*.

É possível encontrar algumas características do melodrama clássico (JUNQUEIRA, 2009, p. 73) na forma como os personagens são construídos em *Passione*. Alguns estereótipos são seguidos para o vilão e para o herói. *Saulo* e *Fred* apresentam sentimentos de natureza moral inferior como inveja, luxúria, egoísmo e ambição, enquanto *Mauro* e *Totó* possuem valores morais superiores como lealdade, bondade e coragem.

As personagens femininas, no entanto, parecem ser construídas de maneira mais complexa. *Clara*, a grande vilã da história, por vezes tem suas ações justificadas pela exploração que sofreu pela avó *Valentina* (Daisy Lúcidí). Além disso, tem uma relação de verdadeiro afeto com a irmã *Kelly* (Carol Macedo) e se dispõe a fazer sacrifícios para que a irmã não sofra os mesmos abusos que ela sofreu. *Diana* (Carolina Dieckmann) também não é a típica mocinha. Apesar de no decorrer da trama ir apresentando valores conservadores de moça do interior, primeiramente *Diana* é mostrada como uma mulher dedicada à profissão e que gosta de aventura. Sai com *Mauro*, mas logo se interessa por

Gerson, que é piloto de *Stock Car* e aparenta ser descontraído e aventureiro. Ao dar-se conta de que não tinha feito uma boa escolha, pois *Gerson*, após o casamento, tornou-se frio, distante e revelou que não queria ter filhos, *Diana* não poupa esforços para reconquistar *Mauro*.

As atitudes de *Diana* não agradaram a *Melina*. A filha mais nova de *Bete* sempre foi apaixonada por *Mauro*. *Melina* é uma personagem pouco convencional, pois ela é mimada, egoísta, age por impulso e em certos momentos da trama tem atitudes de vilã, mas acaba a história no lugar que seria da heroína. Após tentar conquistar *Mauro* de todas as formas possíveis, inclusive se casando com *Fred* para provocar a família, *Melina* decide viajar. Quando volta, mais madura ao mesmo tempo em que recupera o ar descontraído, atrai a atenção de *Mauro*, que está viúvo e tomando conta da filha *Vitória*.

A classe popular é retratada em *Passione* através do núcleo familiar de *Candê* (Vera Holtz). Ela é mãe de *Fred* e *Felícia* (Larissa Maciel), além de adotar dois meninos que viviam nas ruas do bairro em que ela mora. *Candê* também é avó de *Fátima*, mas criou a neta como filha. Há ainda as empregadas domésticas *Guida* (Andrea Bassit) e *Olga* (Débora Duboc), e o tio de *Olavo*, *Fortunato* (Flávio Migliaccio), que é o personagem que retrata a classe popular de forma mais estereotipada.

O desfecho da telenovela foi marcado pela revelação de *Clara* como a assassina que tramou com *Saulo* a morte de *Eugênio* e que, posteriormente, matou o seu comparsa. *Clara* saiu impune de seus crimes ao simular a própria morte e fugir para uma ilha paradisíaca. Quem pagou pelo assassinato que cometeu e também pelos de *Clara* foi *Fred*, condenado a passar longos anos na cadeia. *Passione* manteve a tradição das telenovelas no último capítulo com o casamento de *Felícia* e *Gerson* e a reunião de todos os pares românticos no aniversário de 77 anos de *Bete*. A cena do aniversário foi clichê com beijos apaixonados dos casais reunidos, mas ao valorizar os anos de vida da forte matriarca da família *Gouveia*, *Passione* deixa sua marca como uma telenovela que soube explorar um tema pouco problematizado nas tramas de um modo geral: a passagem dos anos como algo natural e positivo.

3.2 TECNICIDADE: O FEMININO EM *PASSIONE*

O modelo de representação do feminino nas telenovelas sofreu algumas alterações ao longo dos anos, acompanhando em parte as conquistas das mulheres. Questões acerca

do divórcio, da entrada da mulher no mercado de trabalho e de uma certa liberdade sexual foram em grande medida superadas para mulheres da classe média e alta. Contudo, ainda permanece vinculada ao feminino uma certa obrigação com a maternidade e a necessidade de um companheiro para que a mulher seja valorizada socialmente.

A partir das questões até aqui levantadas, consideramos que uma codificação dominante em relação à mulher na telenovela destaca os papéis tradicionais de esposa, dona-de-casa e mãe, ligando o feminino ao âmbito doméstico e à afetividade. Em codificações dominantes, a *sexualidade* da mulher está exclusivamente vinculada ao amor e ao casamento, o *trabalho* não é visto como um aspecto importante para a valoração social do feminino, e a *maternidade* é o grande papel social da mulher, sendo definida arbitrariamente como a função da mulher na sociedade. Já uma codificação opositiva mostra uma mulher que se define pela sua profissão, ou seja, se realiza por meio de seu *trabalho*, e vê a relação com o homem como um fim em si mesmo e não como um meio de alcançar a realização de seus objetivos. Nesta codificação, admite-se a *sexualidade* feminina ligada ao prazer, desvinculando-a por completo da sua função reprodutiva; e a *maternidade* é uma escolha de cada mulher, não uma obrigação, distanciando-se de modelos idealizados de abnegação da mulher em favor dos filhos. Por fim, codificações negociadas mostram mulheres para as quais o *trabalho* é apenas um meio de subsistência, elas saíram do âmbito doméstico, mas o primordial em suas vidas é a realização afetiva. Sarques (1986, p. 112) assinala que a entrada da mulher no mercado de trabalho por si só não é uma ameaça aos valores patriarcais, pois o que continua a definir o feminino, em primeiro lugar, é a *maternidade*. A codificação negociada então aponta para a jornada dupla da mulher no trabalho produtivo e doméstico, e para uma *sexualidade* apelativa que não dá autonomia ao feminino e sim o objetifica.

Comparando as profissões de homens e mulheres em *Passione*, observamos que os homens possuem mais cargos de chefia, enquanto há o predomínio de mulheres como secretárias e empregadas domésticas. Entre as mulheres, as profissões de maior destaque são as de *Bete*, que dirigiu por um tempo a *Metalúrgica Gouveia*, e *Melina* (Mayana Moura), que é estilista. Na classe popular, destacam-se a inescrupulosa *Valentina* (Daisy Lucidi), dona de uma pensão, e *Candê*, que possui uma banca na CEAGESP (Companhia de Entrepostos e Armazéns Gerais de São Paulo) onde vende verduras. Para *Agostina*, que é restauradora, a profissão não parece importante, pois ela a largou para ir atrás do marido no Brasil. Três personagens são secretárias (*Jaqueline* – Alexandra Richter, *Myrna* - Kate

Lyra e *Lurdinha* – Simone Gutierrez), duas são empregadas domésticas (*Olga* – Débora Duboc e *Guida* – Andrea Bassit), quatro são donas-de-casa (*Stela*, *Felícia*, *Clô* – Irene Ravache e *Gemma* – Aracy Balabanian), *Diana* (Carolina Dieckmann), *Laura* (Adriana Prado) e *Cris* (Gabriela Carneiro da Cunha) são jornalistas, e *Lorena* (Tammy Di Califiori) é estudante. Já entre os homens, com exceção de *Agnello* (Daniel de Oliveira), que não quer trabalhar e sim ser sustentado pelo pai, eles são definidos pela profissão. *Totó* (Tony Ramos) é lavrador de terras e é ajudado pelos filhos *Adamo* (Germano Pereira) e *Alfredo* (Miguel Roncato). *Olavo* (Francisco Cuoco) é empresário e *Berilo* (Bruno Gagliasso) tem um cargo na empresa do sogro. *Mauro* (Rodrigo Lombardi) e *Saulo* (Werner Schünemann) são executivos da *Metalúrgica Gouveia*. *Noronha* (Rodrigo dos Santos) e *Dr. Cavarzere* (Giulio Lopes) são advogados. *Sinval* (Kayky Brito) e *Danilo* (Cauã Reymond) são ciclistas, *Chulepa* (Gabriel Wainer) é treinador dos atletas e *Gerson* (Marcello Antony) é corredor de *Stock Car*. Na classe popular temos o chofer *Diógenes* (Elias Gleiser), o sapateiro *Nonno Benedetto* (Emiliano Queiroz), o carteiro *Mimi* (Marcelo Médici) e o mordomo *Arthurzinho* (Julio Andrade). Com este último personagem, se reforça a idéia de que o espaço doméstico é uma atribuição feminina, pois *Arthurzinho* é o único personagem homossexual da trama.

A maternidade é um tema tratado de uma forma bastante hegemônica na telenovela de Silvio de Abreu. *Jéssica* (Gabriela Duarte) é um personagem, que com seu tom cômico, poderia questionar um pouco o papel da maternidade na vida da mulher. Ela arrumou uma babá para o filho e recusa-se a passar o dia despendendo cuidados à criança. Contudo, suas atitudes são fúteis e passam a ideia de uma mãe displicente e desinteressada. Em uma das cenas, *Jéssica* pede ao pai, *Olavo* (Francisco Cuoco), que arrume uma babá para o neto, já que ela quer trabalhar: *Eu estudei para isso e tenho que cuidar do meu patrimônio*. No entanto, o que *Jéssica* quer é vigiar *Berilo* (Bruno Gagliasso), seu marido, que trabalha na empresa de *Olavo*. Insegura, controladora e teimosa, faz com que a sua vida gire em torno da vida do marido. Entre as outras mães da telenovela, *Bete* (Fernanda Montenegro) e *Candê* trabalham, e apesar de serem bastante dedicadas aos filhos e à família, não ficam restritas ao espaço doméstico. *Bete* tem grande poder de decisão na família e na empresa que ela dirige. *Candê* é chefe de família. *Agostina* (Leandra Leal) também trabalha, mas não possui a autonomia de *Bete* e *Candê*. Já *Felícia* e *Stela* não trabalham. O fato de não trabalhar restringe a vida social de *Felícia* e a aprisiona em um cotidiano de afazeres domésticos e cuidados com a família que não a realiza totalmente. No caso de *Stela* é

diferente. Ela nasceu em uma família rica e aguentou a estupidez do marido, até o momento de sua morte, por querer manter a família unida. Aqui, percebemos como a questão de classe permeia o cotidiano das personagens. *Felícia* e *Stela* não trabalham, contudo *Felícia* está mais restrita ao âmbito doméstico do que *Stela* que tem uma vida social bastante ativa, freqüentando shoppings, exposições de arte e aparece marcando encontros com amigas, além de contar com a ajuda de *Arthurzinho* na organização da casa.

Em *Passione*, a personagem *Felícia* é um exemplo de codificação dominante quanto ao *trabalho*, à *sexualidade* e à *maternidade*. *Felícia* engravidou aos 14 anos, o rapaz por quem ela estava apaixonada e que era o pai da criança foi enganado pela família que escondeu dele a gravidez e o afastou de *Felícia*, propondo a ele uma viagem para o exterior. Como *Felícia* era muito jovem, sua mãe, *Candê* (Vera Holtz), assumiu a criança. *Felícia* seguiu a vida como irmã de sua própria filha e se culpando por seu “erro”. A personagem inicia a trama extremamente restrita ao espaço doméstico. Ela não tem amigos, não tem um trabalho, não tem o direito de criar a sua filha e ainda ressentida por não ter um namorado. *Candê*, por sua vez, reza para que a filha “arrume um homem”, como se a solução dos problemas de *Felícia* fosse encontrar um namorado. As primeiras cenas da personagem giram em torno dos afazeres domésticos, que estão todos sob sua responsabilidade, e a preocupação com a “irmã” *Fátima* (Bianca Bin). Ao longo da trama, *Fátima* descobre que é filha de *Felícia*. A revelação reforça o comportamento maternal da personagem que desde o início da novela demonstrava um grande zelo pela “irmã”. Após a afirmação como mãe, *Felícia* envolve-se com *Totó* e posteriormente com *Gerson*, pai de sua filha. A personagem passa por leves transformações no corte de cabelo e no vestuário, além de ensaiar dedicar-se a uma profissão. No entanto, essas mudanças não fazem com que *Felícia* adquira autonomia em sua vida, ela continua a colocar toda a responsabilidade por sua felicidade na procura por um parceiro, restrita à esfera privada e sustentada financeiramente por sua mãe, na medida em que o seu trabalho foi apresentado na novela mais como um *merchandising* da marca *Natura* do que como um fato importante na história. A personagem nunca apareceu participando de uma reunião de consultoras ou vendendo algum produto na vizinhança. O telespectador foi levado a deduzir que *Felícia* estava trabalhando porque em uma cena da novela há vários produtos da marca *Natura* sobre uma mesa da sala e então a personagem comenta com a filha que estava adorando ser uma consultora. *Felícia* parece fadada a permanecer no espaço doméstico, só saindo de lá

quando *Totó*, *Gerson* ou *Fátima* a convidam para um passeio. No final da telenovela ela casa-se com *Gerson*.

Agostina é um outro exemplo de codificação dominante quanto à sexualidade e à maternidade, mas negociada em relação ao trabalho. Ao contrário de *Felícia*, *Agostina* é retratada dedicando-se à profissão de restauradora desde o início da trama. No entanto, a personagem larga o trabalho para tentar encontrar seu marido que veio para o Brasil. Após a chegada da italiana no país, a profissão não ganha importância para *Agostina*. A família é o mais importante para ela e, apesar de não se parecer com a tia *Gemma* (uma típica mãe italiana que não teve filhos biológicos, mas abdicou de sua vida e de seu noivado para criar o irmão *Totó* e os filhos dele), *Agostina* tem como objetivo de vida ser feliz ao lado do filho e do marido, *Berilo*, e para isso se sujeita a aturar as trapalhadas dele, inclusive a bigamia. Quanto à sexualidade, o autor faz um jogo de elementos que compõem a relação de *Berilo* com suas duas esposas. *Jéssica*, a segunda mulher, é fogosa, enquanto *Agostina* é a típica mocinha ingênua e romântica, cuja sexualidade está totalmente ligada ao amor. Prova disso, é que durante o tempo em que *Agostina* ficou afastada de *Berilo*, após descobrir que ele mantinha *Jéssica* como sua amante, ela manteve um relacionamento com *Mimi*. No entanto, não houve nenhum contato sexual entre os dois, porque *Agostina* não o amava, mantendo-se fiel ao sentimento que nutria por *Berilo*.

Jéssica é o contrário de *Agostina*. A personagem é dominante em relação ao trabalho, negociada em relação à maternidade e opositiva em relação à sexualidade. *Jéssica* não tem uma profissão e a única vez durante a trama que se interessou por um trabalho, na verdade, era uma desculpa para vigiar o marido. A personagem não demonstra vocação para cuidar do filho, nesse sentido apresenta elementos da codificação opositiva em relação à maternidade. No entanto, suas atitudes fúteis acabam endossando o valor da maternidade ao invés de questioná-lo, pois a personagem é apresentada como negligente no cuidado com o filho. Quanto à sexualidade, *Jéssica* é uma mulher que não mede esforços para sentir prazer, inclusive não se opõe ao fato de se tornar amante do ex-marido e até gostando da situação.

Outra personagem que apresenta uma codificação opositiva em relação à sexualidade é *Stela*. Já quanto à maternidade e ao trabalho, a personagem é dominante. *Stela* não é uma vilã, pelo contrário, é mostrada como uma mãe preocupada e amorosa e uma esposa que, apesar do temperamento grosseiro do marido, faz o possível para manter seu casamento. No entanto, ao contrário do que normalmente se espera de uma mãe de

família, *Stela* é sensual e para se distrair e tolerar a infelicidade no casamento faz sexo com jovens bonitos que conhece em livrarias, exposições ou na praia. *Stela* não busca envolvimento emocional, vai para a cama com os jovens unicamente para se satisfazer sexualmente, nunca repetindo o encontro com nenhum amante. Ao buscar o prazer no sexo e abusar da sua sensualidade sem ser ligada à vilania, *Stela* é opositiva. Contudo, ao se submeter aos destemperos do marido e dele depender financeiramente, torna-se uma mulher sem autonomia, principalmente na esfera do trabalho, categorizando uma codificação dominante. Ao longo da trama, *Stela* se apaixona por um dos rapazes com quem saiu. Mais tarde o mesmo rapaz envolve-se com sua filha. Ao abrir mão de viver um grande amor em nome dos filhos, *Stela* coroa a abnegação da maternidade. No desfecho da telenovela, ela permite-se ficar com *Agnelo*, após a aprovação de todos os filhos, mas sente-se culpada por estar feliz enquanto *Danilo*, que se envolveu com drogas e tenta recomeçar a vida, “ainda não encontrou a felicidade”. Uma mãe feliz não é ainda mais capaz de ajudar os filhos a encontrar o seu caminho? Por que a realização de desejos próprios parece incompatível com a ideia da boa mãe? Em uma visão de mundo hegemônica a mulher é definida socialmente por ser mãe, mas ao tornar-se mãe ela nega os seus desejos de mulher. Ser mulher é ser mãe, mas ser mãe é não ser mulher, é ser mãe.

Diana é a típica mocinha moderna da telenovela. Atualmente, é comum que as mocinhas não tenham mais o padrão de moças ingênuas que são guiadas exclusivamente pelas emoções. A personagem representa uma codificação negociada quanto ao trabalho e à sexualidade, e dominante em relação à maternidade. *Diana* é jornalista e inicia a trama cursando a pós-graduação. Após concluir o curso é contratada para trabalhar na assessoria de imprensa da *Metalúrgica Gouveia*. Durante o tempo em que é funcionária da empresa, *Diana* se esforça para que seja reconhecida e mantida no cargo pela sua competência e não por namorar o diretor da metalúrgica. Cabe ressaltar também que nesse período, *Diana* é definida pela profissão, aparecendo na maioria das cenas no seu ambiente de trabalho. Contudo, ao mesmo tempo, confia a *Cris*, sua melhor amiga, que quando casar com *Mauro* quer ser bem “mulherzinha, cuidar da casa e do marido”. Por isso, configura-se como uma codificação negociada. Quanto à sexualidade, *Diana* prefere ficar com o *Gerson* no início da trama, optando pela aventura ao invés da estabilidade de *Mauro*. No entanto, ao casar com o piloto se decepciona por não ter uma lua de mel romântica e ver a possibilidade de ter filhos com ele cada vez mais distante (mais tarde, fica claro na trama que os problemas de *Gerson* decorrem do abuso sexual que o piloto sofreu na infância).

Com suas expectativas frustradas, *Diana* volta-se para *Mauro*, lutando para reconquistar sua confiança e o seu amor. É uma codificação negociada porque está ligada ao amor, mas também busca a aventura. Após muitas reviravoltas na história, *Diana* e *Mauro* voltam a ficar juntos. *Diana* engravida, mas a felicidade dos dois é interrompida pela notícia de que a gravidez é de risco. A moça passa então a ficar somente em casa sob os cuidados das amigas e de *Mauro*, que se revezam. *Diana* acaba morrendo após o parto da filha. Antes de morrer ela suplica ao médico que a sacrifique para salvar a filha, caracterizando uma codificação dominante em relação à maternidade.

Melina é um exemplo de codificação opositiva em relação ao trabalho. Apesar de ser apresentada como uma menina mimada que age, na maioria das vezes, em benefício próprio, tem prestígio como estilista. No final da novela, abre uma loja própria, adquirindo ainda mais autonomia ao desvincular-se da metalúrgica de sua família. *Melina*, quanto à sexualidade, representa uma codificação negociada. Durante quase toda a trama, ela é capaz de atos mesquinhos, egoístas e infantis para conseguir o amor de *Mauro*. Com isso, o feminino é ligado à falta de racionalidade como se as mulheres ficassem “loucas” de amor e em nome disso fossem capazes dos atos mais insanos, ao passo que *Mauro*, que perdeu seu grande amor para o amigo *Gerson*, apenas queixa-se com o pai e enfrenta a perda com equilíbrio e discrição. Fica a imagem da mulher desequilibrada e do homem sóbrio e racional. No entanto, *Melina*, ao envolver-se com *Fred* (por vingança para atingir *Mauro* e *Bete*), um homem a quem ela não amava, desfaz um pouco a idealização em torno da sexualidade feminina. Ela mantém relações sexuais com *Fred* antes e durante o casamento, desvinculando o sexo do amor. Além disso, é *Melina* quem fica com *Mauro* no final da novela. A mulher que se afasta das idealizações românticas, é bem sucedida profissionalmente e que reencontra o equilíbrio no trabalho ao mesmo tempo em que desenvolve um carinho maternal pela filha de *Diana*. O último capítulo da trama sugere que *Melina* e *Mauro* iriam criar a criança juntos, dividindo as atenções entre ela e as suas respectivas profissões, em igualdade de papéis, o que configura uma codificação opositiva quanto à maternidade.

Candê e *Bete* também são exemplos de codificação opositiva em relação ao trabalho. *Candê* é definida pela sua profissão, sendo a responsável pelo sustento econômico de sua família. *Bete*, após a morte de seu marido, também se torna chefe de família, sendo responsável por todas as decisões importantes tomadas na *Metalúrgica Gouveia* e chegando a dirigir a empresa por um tempo. Além disso, temos *Laura*, jornalista

que trabalha na assessoria de imprensa da metalúrgica e durante boa parte da trama é apresentada somente no seu ambiente de trabalho. Ela é respeitada na metalúrgica, sem que para isso tenha que adotar uma postura dura ou masculinizada. Na reta final da novela é descoberto que *Laura* foi amante de *Saulo* e ela acaba a trama com *Diogo*, desfazendo a ideia de que uma mulher bem sucedida na profissão tenha que ficar sozinha.

No lado oposto de *Bete* e *Candê* está *Gemma*. A italiana é dominante quanto às três categorias. Até poderíamos pensar em *Gemma* como uma mulher ativa que se define pelo trabalho doméstico e cuidado com a família, tendo optado por isso. No entanto, o que incomoda no núcleo familiar é a obrigação exclusivamente feminina com o ambiente doméstico. *Totó* tem uma postura completamente paternalista em relação à irmã. Em uma das cenas, ainda na Itália, *Gemma* vai à cidade e se atrasa na hora do almoço. *Totó* chega em casa e não encontra a irmã. O italiano fica furioso por não encontrar o almoço pronto, enfatizando a obrigação que *Gemma* tem com as tarefas domésticas. *Gemma* não possui autonomia tal como *Stela* e *Felícia*. Além disso, *Totó* se opõe ao fato de *Gemma* se relacionar com *Giovani* mesmo após ele pedir o divórcio a *Brígida*. A italiana questiona o fato de viver uma relação amorosa na sua idade e só aceita vivê-la quando todos os seus “filhos” (*Totó* e os filhos dele) já não “precisam” mais dela porque casaram ou encontraram um amor.

Passione certamente quebrou alguns tabus em relação à sexualidade feminina. Além de mostrá-la como algo natural em todas as idades, o discurso da telenovela foi enfático ao ressaltar a busca pelo prazer feminino no sexo. *Brígida* é um caso exemplar. Casada com *Antero/Giovani*, sempre insinuou algum interesse pelo seu motorista *Diógenes*. No final da trama, ela divorcia-se de *Giovani*, casa com *Diógenes* e mantém um relacionamento com *Nonno Benedetto*, irmão de *Giovani*, que após vir para o Brasil passa a trabalhar como jardineiro na casa de *Brígida*. Em uma das cenas, *Olga* houve as confidências da patroa que está eufórica com os pedidos de casamento de *Diógenes* e *Benedetto*. “Sabe como é, uma mulher tem as suas necessidades”, diz *Brígida* a *Olga*.

Outro exemplo opositivo em relação à sexualidade é *Clô*. A *Rainha do lixo* e *Olavo* mantêm o desejo em um relacionamento entre idosos, que ao lado da figura de *Brígida*, retratam um tema inexistente nas telenovelas até então. Além disso, *Clô* é uma idosa sensual sem ser apelativa ou vulgar. No entanto, quanto ao trabalho e à maternidade tanto *Clô* quanto *Brígida* são dominantes. *Clô* tem uma postura maternal em relação à *Jéssica*, inclusive mediando os conflitos entre pai e filha e se sacrificando para manter a família em

harmonia. Além disso, não fica claro na trama se o fato de *Clô* não ter tido filhos biológicos foi uma escolha. Quanto ao trabalho, até a reta final de *Passione* *Clô* era retratada como uma perua que passava o dia em *shoppings* e cabeleireiros, apesar de em alguns capítulos ser ressaltado o trabalho que *Clô* realizava em casa, orientando os empregados e organizando a rotina familiar, como quando ela sai de casa, após uma briga com *Olavo* e *Jéssica* implora que *Clô* volte, pois não consegue dar conta sozinha da organização da casa, do marido e do filho. Contudo, após protagonizar uma campanha da *LEAR*, *Clô* torna-se uma celebridade. Isso faz com que receba vários convites para eventos e ganhe dinheiro ao mesmo tempo em que reduz drasticamente o seu tempo em família. *Olavo* não aprova a situação e após a esposa esquecer o seu aniversário decide sair de casa. Na cena em que *Clô* vai atrás de *Olavo* ela não cede: “Você não prestou atenção na fatura do seu cartão de crédito? Eu quase não gasto mais o seu dinheiro [...]. Eu achei que você me apoiaria, agora eu sou uma mulher importante [...]. Agora eu entendo porque as mulheres bem sucedidas ficam sozinhas... os homens não aceitam...”. Mas no último capítulo, ao receber o prêmio de *Celebridade do Ano*, *Clô* reconhece que deve tudo a *Olavo*. Não fica claro no desfecho se *Clô* voltará a se dedicar exclusivamente à família, ou dividirá o seu tempo entre o marido e seus compromissos como celebridade.

Passione sem dúvidas avança na representação do feminino. Contudo, o progresso da telenovela é observado nas esferas em que é mais comum que haja mudanças. É difícil imaginar uma telenovela, nos dias de hoje, em que as mulheres invadiram o mercado de trabalho, que não tenha personagens femininas bem sucedidas profissionalmente. Além disso, é no terreno da sexualidade que os autores se atrevem a ousar mais em termos de liberação feminina. Parece posto que a esfera da sexualidade é um espaço de empoderamento feminino na atualidade. Pontuadas essas questões, é preciso reconhecer que *Passione* foi um marco em termos da autonomia e da sexualidade na velhice, sendo as mulheres protagonistas nesses aspectos, principalmente na figura de *Bete* (autonomia) e de *Brígida* (sexualidade). Foi nessas esferas que a telenovela mais contribuiu para desmanchar estereótipos e propor novas possibilidades para se pensar o feminino.

Com a categoria maternidade acontece o oposto. A representação do feminino no âmbito dessa categoria é dominante. *Melina* e *Jéssica* não são personagens com fôlego para questionar o papel social da maternidade. *Jéssica* porque é retratada como uma mulher fútil e péssima mãe e *Melina* porque assume uma postura de vilã em alguns momentos da novela e sua mudança e possível compartilhamento de responsabilidades

com *Mauro* no final da trama é sutil. É na esfera privada, nas negociações de poder dentro das famílias, quando são tocadas as bases históricas e sociais da dominação de gênero em nossa sociedade que a telenovela não consegue avançar de forma significativa. A idealização da maternidade faz com que as responsabilidades entre mães e pais, igualmente importantes no desenvolvimento dos filhos, não sejam compartilhadas, contribuindo para que as mulheres sejam mais facilmente ligadas ao âmbito doméstico, abdicando do trabalho produtivo ou tornando-se *experts* na conciliação de tarefas.

Capítulo 4

O CONTEXTO DE VIDA DAS ENTREVISTADAS

4.1 SOCIABILIDADE: ARTICULANDO GÊNERO, CLASSE E GERAÇÃO

Sarti (1996) acredita que as relações familiares nas classes populares obedecem a um padrão tradicional de autoridade e hierarquia. Há uma dificuldade de afirmação individual, principalmente para a mulher, já que as obrigações em relação aos membros da família devem vir em primeiro lugar e não os projetos individuais.

A importância da família para os pobres está relacionada às características de nossas instituições públicas, incapazes de substituir as funções privadas da família (...). Sua importância não é funcional, seu valor não é meramente instrumental, mas se refere a sua identidade de ser social e constitui o parâmetro simbólico que estrutura sua explicação no mundo (IBIDEM, pp. 32-33).

Nas famílias que compõem a amostra desta pesquisa, a busca pela realização pessoal só é afirmada por Julia. O restante das entrevistadas tem projetos ligados ou a sua família de origem ou à formação de uma nova família. Nas mães, a educação que elas receberam reforça a domesticidade e a falta de projetos individuais. Todas relatam terem sido criadas para casar e serem donas-de-casa.

Entre as filhas, o projeto de Julia para o futuro difere dos de Luiza e Fabi, que demonstram dar grande importância ao casamento e à formação de uma família em primeiro lugar. Julia imagina-se residindo em outra cidade, com a sua formação em um curso superior concluída e bem colocada no mercado de trabalho. Nota-se que, no caso estudado, o econômico não é o determinante para a reprodução do feminino como fadado ao espaço privado, já que as rendas das famílias são equivalentes. Aqui, o que parece diferir é a relação mais afastada de Julia com a mãe e a insistência no estudo formal, apesar das dificuldades que a menina encontra para permanecer no colégio. Junta-se a isso o fato de Julia não se sentir parte de uma família. O pai biológico não é presente e a menina não tem uma boa relação com o padrasto que mora com ela e Vera desde que Julia tinha nove anos. A menina ainda demonstra sentir muita mágoa e vergonha da mãe.

Não tenho coragem de trazer nenhuma amiga aqui em casa. Tu não vê o jeito que ela come e fala? Não dá pra conversar nada com ela, de nada

ela entende e também não faz questão. A única coisa que importa é ter o cigarro e a cerveja pra tomar com aquele homem dela (Julia, 19 anos).

Luiza, apesar de ter concluído o ensino médio, parou de estudar para que pudesse trabalhar em turno integral e assim conseguir juntar dinheiro para casar. O plano de retomar os estudos vem em último lugar, seu objetivo maior é o casamento. No caso de Fabi, a assimilação do feminino como ligado ao ambiente privado é forte. A menina não gosta dos afazeres domésticos, mas se imagina casada e com filhos, o que a levará a ficar mais restrita ao ambiente privado, já que o seu companheiro não a ajuda com o trabalho em casa e com os cuidados com o filho.

As famílias de Luiza e Fabi parecem estáveis e dialógicas. O fato de Luiza não ter conhecido o pai e ter sido criada apenas por sua mãe parece ter gerado uma cumplicidade entre as duas, diferentemente do que aconteceu com Vera e Julia.

Claro que faz falta o pai, mas tem pai por aí que era melhor não ter...só incomodam, bebem, batem nas mulheres e nos filhos. Eu quero casar e não separar porque é difícil ser filho sem pai, mas a minha mãe sempre foi pai e mãe pra mim, lutou muito na vida, eu tenho muita admiração e respeito (Luiza, 22 anos).

Para Luiza e Fabi, suas mães são um modelo a ser seguido no que se refere ao amor e dedicação à família e, principalmente, aos filhos. No entanto, Luiza acha que um companheiro é fundamental para a felicidade de uma mulher e gostaria que a sua mãe encontrasse um amor. “Eu não agüentaria passar tantos anos sozinha”. Já Fabi considera sua mãe muito submissa ao marido. “Ela faz todas as vontades do meu pai e nunca reclama, eu não sou assim, quando não acho justo alguma coisa eu falo na cara”.

Diferentemente das mães, que consideram que a mulher ao ter filhos deveria se dedicar exclusivamente ao cuidado do lar, para as filhas, a atividade materna não está ligada apenas aos cuidados domésticos. Julia é a que mais enfatiza que a maternidade não precisa afastar a mulher da sua atividade profissional e que o trabalho dá à mulher autonomia para sustentar os filhos e não apenas depender de “um marido que a qualquer hora pode ir embora”. Luiza e Fabi também consideram importante a mulher ter uma atividade profissional e que isso não impede a maternidade, pelo contrário, faz com que a mãe possa sustentar os filhos e ser admirada por eles por se dedicar a um ofício. No entanto, Luiza não se dedicaria a uma profissão que não a permitisse cuidar da casa, do marido e dos filhos; e Fabi relatou que seu companheiro não gosta que ela trabalhe e que

ele sonha em arrumar um emprego que pague melhor para que ela não tenha mais que “dormir na casa dos outros cuidando dos filhos dos outros”.

A pesquisa exploratória realizada na fase inicial deste estudo apontou que sair dos limites do âmbito doméstico é um desafio para as mulheres das classes populares. Apesar de muitas terem a necessidade de trabalhar para complementar a renda da família, elas esbarram com a desaprovação dos maridos na maioria das vezes por ciúme. Além disso, no caso estudado, apenas uma entrevistada tem carteira de trabalho assinada. As mulheres das classes populares muitas vezes se empregam no mercado informal, sendo mal remuneradas e alguns casos até exploradas. Segundo Bruschini e Lombardi (2000, p. 68), aproximadamente 40% das mulheres que se inserem no mercado de trabalho ocupam vagas “precárias quanto ao vínculo de trabalho, à remuneração, à proteção social ou às condições de trabalho propriamente ditas”. As autoras ainda destacam que um dos maiores “guetos femininos” é o emprego doméstico em que 90% dos trabalhadores são mulheres. Fabi e Vera relataram já terem trabalhado na casa de pessoas que não as pagaram pelos serviços prestados.

Para Helena, a profissão tem um significado especial. Por ter aprendido a costurar na adolescência com a avó, percebe no ofício uma continuidade das tradições de sua família.

Só que a minha avó costurava só as roupas dos filhos e pros netos, não é como eu que costuro pra fora (Helena, 51 anos).

Ela trabalha em casa, recebendo as clientes na sala em que fica a televisão. Mesmo quando alguma cliente chega, o aparelho não é desligado. Helena gosta da sua profissão, mas admite que se pudesse escolher a sua vida teria sido diferente.

Eu não mudaria a profissão, mas a vida...eu queria ter tido mais dedicação a minha filha. Gosto de costurar, mas ter que pagar todas as contas sozinha fez eu não ter tempo. Ainda bem que pelo menos eu sempre trabalhei em casa, se tivesse que ir pra rua, ía ter mais culpa (Helena, 51 anos).

Vera costuma dizer que a sua profissão é um fardo que ela carrega desde os 12 anos. Apesar disso, foi o fato de sempre trabalhar que possibilitou a ela recomeçar a vida diversas vezes. Vera fugiu da casa dos pais aos 12 anos devido aos maus tratos. Foi “adotada” por uma senhora a quem ela chama de “madrinha” que a abrigou em troca dos

serviços domésticos. Aos quinze anos, decidiu mudar-se novamente indo trabalhar como faxineira de um bar, lá conheceu o primeiro marido.

Agüentei cinco ano com ele e aí fugi, não tava mais dando...muita briga e eu não tava dando conta daquilo tudo (Vera, 47 anos).

Vera então conheceu o segundo marido na casa em que trabalhava como empregada doméstica.

Não deu porque ele era ruim, não tem gente mais ruim que ele (Vera, 47 anos).

No primeiro casamento, ela abriu mão de todos os direitos, inclusive o de ver os filhos. Já no segundo, ficou com a casa onde mora e a guarda das filhas “mais porque ele não quis ficar com as meninas do que por minha vontade”, conta ela. Por fim, casou-se de novo.

Eu ía gostá de tê vida de madame, assim...não fazê nada e sê sustentada pelo marido [...]. Pros meus primeiros maridos eu trabalhava, não era que nem a minha patroa que tem eu pra fazê o serviço por ela, eu trabalhava pesado, mas eles não me pagavam, né...quem é que vai pagar a própria mulher pra fazê serviço de casa? Mas eu trabalhava e era pesado, então se é pra trabalhar que nem uma mula eu trabalho pra mim e fico com o dinheiro (Vera, 47 anos).

Vera é a única entrevistada que parece ter alguma consciência de que os serviços domésticos prestados pelas mulheres nas suas casas é um trabalho. Hirata e Kergoat (2007) consideram que foi na França, no início da década de 1970, que a tomada de consciência sobre o trabalho gratuito que as mulheres realizam no âmbito doméstico veio à tona, desencadeando uma série de estudos que foram a base para o conceito de divisão sexual do trabalho.

Foi a tomada de consciência de uma “opressão” específica que teve início o movimento das mulheres: torna-se então coletivamente “evidente” que uma enorme massa de trabalho é efetuada gratuitamente pelas mulheres, que esse trabalho é invisível, que é realizado não para elas mesmas, mas para outros, e sempre em nome da natureza, do amor e do dever materno (IBIDEM, p. 597).

Quanto às demais entrevistadas, quando questionadas se não seria mais justo que os homens dividissem as tarefas domésticas e os cuidados dos filhos para que elas pudessem ter mais tempo para dedicar à profissão, estudos e a elas mesmas, as mães demonstraram

não aceitar a ideia, alegando que a mulher tem mais “jeito” do que o homem para cuidar da casa. Já as filhas pensam sobre o assunto, mas consideram muito difícil encontrar maridos que aceitem dividir as obrigações domésticas e com os filhos igualmente.

Eleonora é dona-de-casa. Ela não questiona o seu papel na família e realiza com gosto todas as atividades relacionadas a casa e ao cuidado do neto. Sua insatisfação está ligada à vida social restrita, mas ela não associa isso à falta de um trabalho fora do âmbito doméstico e sim à falta de amigos. Sente-se realizada e útil realizando as tarefas em casa. Se pudesse escolher ter uma profissão, “seria algo ligado a serviços manuais e culinária”.

Entre as filhas, todas compreendem a etapa em que se encontram como uma fase para que consigam atingir seus objetivos no futuro. Luiza e Júlia pensam em cursar uma faculdade. Luiza sonha em ser pedagoga, mas com a rotina na loja em que trabalha não há tempo suficiente para a moça estudar para o vestibular. Passou-se mais um ano e ela novamente não se inscreveu para o concurso. “Ano que vem dá”. O casamento também vai sendo adiado pela falta de dinheiro e tempo dos noivos. A rotina de trabalho de Luiza é pesada e normalmente ela não recebe comissões porque trabalha no caixa. “Eventualmente faço alguma venda, mas é raro”. Ela trabalha a maior parte do tempo em pé, chegando em casa exausta. “Não gosto do trabalho, mas é o que eu tenho no momento, não vai ser pra sempre”.

Julia quer prestar vestibular para Biologia.

Na verdade eu queria fazer Medicina, mas eu sei que eu não vou passar assim só com o que eu to podendo estudar. Então eu vou tentar Biologia e aí depois eu posso dar aula e ir tentando passar em Medicina [...]. O que eu mais quero na vida é sair de casa...aí não posso ficar estudando aqui até passar em Medicina, se eu conseguir em Biologia, aí já posso sair daqui e me virar (Júlia, 19 anos).

A menina é a única entrevistada cujo objetivo primordial é conseguir um bom trabalho. Ela tem pouco contato com o pai e uma história de violência com o padrasto, então, é possível que Julia rejeite a figura masculina e, por conseguinte, o casamento e os relacionamentos amorosos, o que contribui para que seu objetivo de vida seja tornar-se financeiramente independente.

Fabi gosta de ser babá, mas se pudesse escolher outra profissão, abriria um salão de beleza ou seria “uma celebridade”.

Eu adoro arrumar os outros, eu que maquio e penteio as minhas amigas quando a gente sai e tem festa de quinze anos ou algo assim. Adoro fazer

unha também [...]. E essas coisas de aparecer na tv também é bom, né. Meu marido não ía gostar muito de me ver fazendo cena de beijo (risos), mas não precisa só atuar pra aparecer na tv...eu ía gostar de aparecer na tv, passar o dia me arrumando pra aparecer num programa, me entrevistarem, né, ía ser bom (Fabi, 20 anos).

Ela não é contratada por nenhuma família como babá, é chamada esporadicamente para cuidar de crianças quando os pais vão a algum compromisso noturno ou para passar o final de semana ou alguma tarde, cobrindo as folgas de outras babás.

Eu não trabalho todos os dias, então não é pesado e dá pra estudar, to conseguindo conciliar bem. E tem a minha mãe que cuida do meu filho e tal [...]. Mas é difícil, tem criança que é muito mimada e a gente não pode encostar um dedo na cria, mas tem uns muito birrentos, dão até tapa na cara da gente e a gente tem que agüentar, outros são mais calminhos e aí dá até saudade quando os pais param de chamar pra ir cuidar (Fabi, 20 anos).

A figura masculina apresenta uma imagem ambígua para as entrevistadas. Os pais são idealizados ao mesmo tempo em que seu papel nas famílias está em crise. Luiza e Julia foram criadas apenas pelas mães. Luiza sonha em casar e ter uma união longa, Julia não. Mas as duas meninas demonstram ter medo da instabilidade masculina e da falta de compromisso que alguns homens têm com os filhos, as duas consideram que o trabalho é o que vai dar a elas a segurança que o homem não dá, “porque ele pode ir embora a qualquer momento”. Fabi questiona a autoridade do pai, ao mesmo tempo em que o considera a base da família.

A família de Eleonora e Fabi é a mais tradicional. Eleonora e o marido são casados há 28 anos, as tarefas domésticas são realizadas por ela e a filha, enquanto os homens trabalham. Fabi também trabalha e, além disso, estuda, mas não é dispensada de ajudar a mãe nos afazeres domésticos. Julia e Luiza também dividem as tarefas com as mães. Luiza relata que o namorado só cozinhou duas vezes, na comemoração de um dia das mães e em um dia dos namorados, e lavou a louça apenas no dia das mães. Normalmente “ele não ajuda em nada”.

Julia é responsável por varrer a casa, limpar seu quarto, tirar o lixo, lavar a louça e lavar a sua roupa.

Na verdade, era pra eu fazer tudo (todos os serviços domésticos), mas eu não faço...aí ela tem que fazer, né [...]. Por que ela pode lavar a roupa dele (marido da mãe) e não pode lavar a minha? Por isso que eu vou pensar muito antes de me juntar com alguém, porque é só pra ser

explorada, ter que agüentar um monte de coisas e ainda ter que lavar as roupas e fazer comida pro infeliz (Julia, 19 anos).

Com exceção de Fabi e Julia, as demais entrevistadas não questionam o papel dos homens nas famílias, cobrando deles a divisão das tarefas domésticas e cuidado com os filhos. Elas vêem como algo “natural” as mulheres terem mais aptidão para os afazeres domésticos, enquanto é obrigação do homem ser o provedor do lar. Helena é chefe de família desde que o marido foi embora, mas sente culpa por não ter “feito o casamento dar certo” e ter que trabalhar ao invés de se dedicar inteiramente à filha e a casa. Eleonora não admite perder o posto de “rainha do lar”.

Na minha cozinha ninguém mete a mão. Tu já pensou aqueles dois desajeitados (marido e genro) cuidando da casa? [...] Na minha casa, tudo é como eu quero, sabe. Tudo é do jeito que eu acho que tem que ser. Eu lavo as toalhas de mesa e as camisas na mão. A Fabi quer jogar tudo na máquina (de lavar roupa)...não pode! Eu não sei...a gente faz de tudo pra criar os filhos da melhor maneira possível e não adianta, não sei como são tão preguiçosos. Só pensam na comodidade, na conta de água e luz não pensam, no pai sobrecarregado de trabalho não pensa. Cada um faz a sua parte e tudo vai bem (Eleonora, 47 anos).

De certa forma, Eleonora adquire certo poder na casa ao organizar a rotina do lar. Ela sabe disso e não quer ceder espaço. Saffioti (1992, p. 184) nos alerta que a relação entre homens e mulheres, entre outras relações de exploração ou dominação, não pressupõe “o total esmagamento da personagem que figura no pólo de dominada-explorada”. Devemos entender que é justamente o contrário, a relação se sustenta com “a preservação da figura subalterna”. No entanto, a subalternidade da mulher “não significa ausência absoluta de poder. Com efeito, nos dois pólos da relação existe poder, ainda que em doses tremendamente desiguais”.

Entre as filhas, a assimilação do papel de cada gênero não é tão nítida. As três reconhecem que para terem carreiras profissionais bem sucedidas, necessitariam da ajuda dos companheiros em casa. Contudo, nenhuma considera que isso seja possível na prática. Luiza acha que a mulher é mais maleável, conseguindo conciliar a vida familiar e a vida profissional. Ela tem certeza que trabalhará menos quando tiver filhos, porque “a mãe tem que estar mais presente na vida das crianças”. Julia não consegue encontrar um meio termo “na vida real”, então deixa claro em seu discurso que pretende abdicar do casamento e de filhos para se dedicar a uma profissão. Apesar de achar que a maternidade não precisa fazer com que a mulher não tenha uma carreira profissional, não acha que seja possível

encontrar um homem que aceite dividir igualmente as tarefas da casa. Fabi se conforma com a sua situação:

Eu não acho certo que o homem fique que nem um rei e a mulher tenha que fazer tudo por ele. Não quero ser que nem a minha mãe que faz todas as vontades do meu pai. Eu não faço...eu reclamo, mas a minha mãe mimá até o meu marido...aí não dá, né...várias vezes ele já me disse: *mas como é que a tua mãe faz e não reclama?* E se a gente não faz, eles vão achar quem faça, é assim e pronto. As mães, as sogras, as namoradas, as irmãs mimam os homens e aí a gente já pega eles assim, mal acostumados e aí a gente tem que fazer pra não perder, porque sempre vai ter uma pra fazer, entende? Reclamo, mas no fim faço algumas coisas. E acho que quando a gente tiver a nossa casa eu vou ter mais gosto por fazer as coisas, agora eu me deito um pouco por que sei que tem a mãe pra fazer, mas quando eu tiver a minha casa eu vou fazer, não tanto quanto ela, mas um pouco eu vou (Fabi, 19 anos).

Em todas as famílias há indícios de uma educação sexista, isto é, o que vale para o homem não vale para a mulher em termos de comportamento e direitos.

Ah, desde cedo eu ensinei pra ela o que é dever do homem e o que é dever da mulher. A gente tem que saber cozinhar, passar e lavar mesmo (Helena, 51 anos).

Minha mãe trata diferente os filhos homens sim, pra eles era tudo mais permitido, tanto é que a primeira vez que eu dei foi escondido, eu fugi e aí me ralei porque engravidei, se fosse algo que pudesse conversar, talvez eu tivesse tomado mais cuidado, se pudesse ser que nem os guri que podiam trazer em casa. Ainda bem que quando a criança nasce, o coração dos avós amolecem, agora eles acham tudo lindo (Fabi, 20 anos).

Eu fui criada pra saber ser boa dona de casa e a gente acaba fazendo isso com as filha também (Vera, 47 anos).

Apesar de em alguns aspectos, como a divisão das tarefas domésticas (todas as entrevistadas) e em relação à sexualidade (Helena e Eleonora), as mães reproduzirem a educação sexista que receberam, todas elas estimulam que as filhas estudem. Aliás, o estudo parece ser para as filhas a maior ruptura com a geração das mães.

Outro ponto que diferencia mães e filhas nas famílias de Helena e Eleonora é a sexualidade. Enquanto para as mães este assunto é um tabu, as filhas são mais abertas e parecem mais bem resolvidas em relação a sua sexualidade. Helena e Eleonora casaram virgens e consideram adequado que as mulheres façam isso. Helena tem certeza que a filha

ainda é virgem e que vai esperar até o casamento para transar. Eleonora admite que foi uma decepção quando a filha engravidou.

Minha única filha mulher...a gente sonha tanto pros filhos e acaba que a vida sai toda diferente. Eu me culpei e é claro que o meu marido também me culpou [...]. No fim eu tive que ficar entre eles (pai e filha) pra que tudo ficasse bem, tive que ficar no meio, esconder a vergonha e tentar manter a minha família unida (Eleonora, 47 anos).

Para Vera, os diversos abusos que sofreu durante a vida fazem com que ela não consiga dissociar a sexualidade da violência. Ela não se recorda com que idade perdeu a virgindade e nem quantos parceiros teve. Nunca fala sobre isso com a filha, mas tem consciência que o atual marido já “tentô fazê o que não devia” com Julia.

A vida é assim, quando a gente sofre fica mais forte...é bom que ela aprenda que nada é fácil e que a gente tem que aprendê a se defendê sozinha...e ela acho que nunca teve nenhum homem, não se cuida, vive desgrenhada, era um favor que ele fazia...eu tava uns quantos dias de caseira na casa da minha patroa e ele chegou em casa e queria mulher...homem não fica sem mulher, mas aí ela quebrô uma garrafa nele e se escapo pra vizinha...eu cheguei em casa e tava ele todo machucado...aí não se falam mais, mas também não se gostavam antes disso (Vera, 47 anos).

Helena não teve nenhum outro parceiro depois que se separou do marido. E considerou um pouco desrespeitosa a minha pergunta sobre isso. “Eu sou uma senhora, me respeite”, disse ela. Eleonora também só teve o marido como parceiro sexual. Diz que sempre se sentiu realizada com o marido, mas nos últimos anos ele “foi ficando mais cansado e as coisas ficaram um pouco paradas”. Isso não a agrada, na verdade a sua insatisfação faz com que se sinta culpada por ter um marido que é um bom pai, um bom chefe de família e mesmo assim ela fantasiar estar com outros homens. Por mais que ela não concretize as fantasias, sente-se culpada. É como se ela não pudesse se sentir insatisfeita sexualmente, tendo um marido amoroso e que cumpre o seu papel de provedor. Para ela, é como se a mulher não pudesse ter desejos, é algo errado, então ela se culpa por tê-los.

Bolzon (2004, p. 88) avalia que as mulheres “interiorizam as expectativas sociais muito estritas em relação a elas, e antecipam os severos juízos emitidos sobre aquelas que têm” diversas experiências sexuais. O autor ainda considera que a liberdade que os métodos contraceptivos deu às mulheres não foi tão grande a ponto de modificar as

relações entre os gêneros. Os papéis de homens e mulheres no que se refere às experiências sexuais ainda hoje são configuradas por pares de oposição.

Enquanto os homens são pensados como sujeitos de desejo independentes, as mulheres continuam a ser vistas como objetos a serem possuídos, ou melhor, como sujeitos de desejo moderado, atentos ao desejo que possam suscitar [...]. Nas relações sexuais, seus motivos só podem ser amorosos ou conjugais (IBIDEM, p. 94).

Luiza considera bonito casar virgem e vai “tentar se guardar” até lá. Afirmo que o namorado também acha bonito e não reclama em esperar até o casamento. Julia disse já ter tido experiências sexuais, mas em geral não foram boas. Já Fabi tem uma visão positiva do sexo.

Sexo é a melhor coisa da vida (risos), eu não fico sem homem...e comigo tem que comparecer, se não comparecer tem que trocar de homem [...]. Prazer é muito importante pra gente ser feliz, sabe? Não tem gente que diz que deixa a pele boa, então tem que fazer (Fabi, 20 anos).

Fabi não sabe quantos parceiros teve. “Ih, melhor eu nem começar a contar, o importante é que agora eu estabilizei e to muito satisfeita”. Vera, Eleonora e Fabi admitiram já ter usado o sexo e a sua sensualidade como forma de barganha. Vera em troca de comida quando trabalhava em um bar como faxineira.

Eu ía com os freguês pra eles me pagá um prato de comida no bar...foi assim que eu conheci o meu primeiro marido (Vera, 47 anos).

Vera atribui um valor positivo ao uso do sexo para sobreviver, invertendo o sentido normalmente dado à venda do corpo. Para ela, o que fez foi tornar-se atraente para conseguir sobreviver, utilizando assim o poder que tinha.

Para Eleonora e Fabi o uso da sensualidade está mais ligado a conseguirem a aprovação dos maridos para alguma compra ou para que eles aceitem sair com amigos (Fabi), visitar parentes (Eleonora), que ela pinte o cabelo de uma cor diferente (Fabi), que o marido aceitasse que o namorado da filha começasse a morar com eles (Eleonora). Elas consideram isso um “jeitinho” que a mulher tem de conseguir o que quer.

Funciona bem mais do que ficar conversando horas tentando explicar as coisas. Porque homem quando não quer entender, simplesmente não entende, não adianta. Aí é mais rápido colocar uma roupa mais curtinha

e chegar toda manhosa, com jeitinho. Eles desempacam na hora e fazem tudo o que tu quer (Fabi, 20 anos).

Quanto à traição, Vera diz não se importar com isso e que às vezes tanto o homem quanto a mulher podem ser infiéis. Julia considera que não existe homem fiel e que as mulheres não devem aceitar traições. Ela acredita que as mulheres traem com menos frequência do que os homens. Helena, Luiza, Eleonora e Fabi não aceitariam uma traição, considerando a fidelidade um importante valor do casamento. No entanto, Helena e Luiza são mais radicais neste quesito. Eleonora diz que jamais trairia o marido, mas já teve vontade. Fabi considera que a fidelidade está diretamente ligada ao cumprimento de determinadas “regras”. “Eu não traio e nem quero que me traiam, mas não existe estar cansado ou dar qualquer outra desculpa, tem que comparecer”, conta ela.

O pressuposto do conservadorismo em termos de comportamentos sexuais diferentes para cada gênero se confirma. Entretanto, depende também da trajetória individual. O caso de Vera é exemplar, pois ela fugiu da casa dos pais por maus tratos, prostituiu-se para sobreviver e aceita a infidelidade tanto para o homem quanto para a mulher. Sua trajetória de vida fez com que ela tenha uma visão dos relacionamentos diferente das demais entrevistadas, compreendendo a infidelidade como algo “normal” em um casamento.

Entre as mães, com exceção de Vera, a maternidade é algo bastante importante, um dos acontecimentos mais emocionantes da vida e que muda a vida da mulher de forma positiva, pois dá sentido a sua existência.

Ser mãe foi a melhor coisa que já me aconteceu na vida, nada é melhor, acho que é só assim que a gente se torna mulher de verdade (Eleonora, 47 anos).

Vera somente teve filhos para agradar aos maridos.

Eu, se pudesse escolher, não tinha tido, mas os homens sempre queriam filho. Não acho que eu tenho jeito pra ser mãe assim, tanto que os primeiros ficaram com o pai. Pergunta pra minha filha e tu vai ver que eu não tenho muito assim o jeito. Mas eu não deixaria de ter tido, só não tive com esse último porque me fizeram ligamento depois da última, senão tinha tido quantos ele quisesse (Vera, 47 anos).

As entrevistadas, cada uma a sua maneira, parecem ativas na construção e na reconstrução de suas identidades. Elas migram, buscam trabalho, se divorciam, casam

novamente, insistem em estudar. Com toda a dificuldade que a falta de recursos financeiros traz às famílias, elas fazem o que está ao seu alcance para tornar o dia-a-dia suportável. A seguir buscamos relacionar a vivência das entrevistadas com os produtos midiáticos que elas consomem.

4.2 RITUALIDADE: A MÍDIA NA VIDA DAS ENTREVISTADAS

4.2.1 Rotina familiar e telenovela

Na casa de Helena e Luiza, o jantar é servido às 20h30. Normalmente elas jantam na sala. O cômodo é equipado com um sofá de dois lugares, duas poltronas, um pequeno hack com o televisor 29 polegadas, a máquina de costura de Helena e uma mesa que fica bem próxima a uma das paredes que serve para apoiar retalhos de tecidos e moldes de roupas. A televisão fica ligada durante todo o dia enquanto Helena costura, recebe as clientes e realiza as tarefas domésticas.

Em alguns dias da semana, o namorado de Luiza janta em sua casa. Nessas ocasiões, Helena oferece uma sobremesa. Isso também acontece nos finais de semana. Geralmente comem gelatina ou pudim de leite condensado. No verão gostam de preparar suco de “pacotinho” e congelar em formas de gelo para comer como picolé. Todos pegam seus pratos na cozinha, servem-se nas panelas que ficam sobre o fogão e comem sentados na sala assistindo à televisão.

Nos primeiros encontros, todos ficavam na sala quando a telenovela começava. Faziam silêncio durante a exibição dos capítulos e conversavam durante o intervalo comercial. Com as minhas visitas mais frequentes, a família começou aos poucos a se comportar de forma mais natural. Luiza lavava a louça durante a telenovela, pedia que aumentássemos o volume do televisor para que ela pudesse escutar da cozinha. Às vezes, seu namorado se dirigia à cozinha também para conversar com Luiza enquanto ela lavava a louça. Então ficávamos eu e Helena na sala assistindo à telenovela. No intervalo eles voltavam da cozinha com pratos de sobremesa.

Também era comum que me mostrassem fotos, principalmente da época em que Luiza era criança. Helena segue uma rotina mais linear em relação à telenovela. Senta-se no sofá quando a atração começa e só levanta quando termina. Luiza realiza várias

atividades durante o programa, mas está sempre informada sobre o que acontece na trama. Ela não costuma perder nenhum capítulo, mas não senta e assiste ao capítulo inteiro. É comum que ela e a mãe comentem as cenas e julguem as atitudes dos personagens. Principalmente nas vezes em que eu assisti à telenovela somente com as duas, mãe e filha conversavam sem parar durante o programa.

Para a família de Eleonora e Fabi, o horário da telenovela é um momento de reunião. A sala de jantar fica na sala, todos jantam sentados à mesa e depois vão levantando-se e sentando no sofá para assistir à telenovela. A sala é decorada com um sofá de três lugares, um sofá de dois lugares, uma estante em que fica um dos televisores 21 polegadas (o outro fica no quarto de Fabi), alguns vasos com flores e porta-retratos com fotos da família.

Eleonora sempre me recebia com um jantar “especial” e fazia bolo ou ambrosia para a sobremesa. O jantar é servido entre as 20h e 20h15. A família conversa bastante durante o jantar. Algumas vezes, o filho de Fabi ficava com sono e ela se dirigia até o quarto para fazê-lo dormir. Nos dias em que o menino estava agitado, não deixava ninguém conversar, sempre querendo chamar a atenção e convidando alguém para brincar com ele.

O controle remoto da televisão sempre fica com o marido de Eleonora. Durante a exibição do programa eleitoral gratuito, ele abaixava todo o volume do televisor e a família conversava sobre o dia. Geralmente ele e o genro conversavam sobre trabalho e Eleonora e Fabi se revezavam com a louça e os cuidados com a criança. Nesta família, os homens prestavam mais atenção à telenovela do que as mulheres. Eleonora, especialmente, não para, está sempre fazendo algo na casa. Fabi envolve-se bastante com o filho. Contudo, as duas demonstravam estar bastante interessadas na história. Durante o intervalo comercial, o marido de Eleonora troca de canal e ao mesmo tempo conta para a mulher o que ela perdeu a respeito da telenovela por estar envolvida com alguma atividade doméstica.

Foi a família em que eu tive mais dificuldade em prestar atenção na telenovela durante a visita. Todos falam bastante. O filho de Fabi é inquieto. As mulheres não param. E todos, ao mesmo tempo, querem comentar as cenas, contar a história, opinar sobre determinado personagem.

Já na casa de Vera e Julia é o contrário. A residência é escura e bastante fria. A sala tem poucos móveis, a televisão fica sobre um balcão que, segundo Vera, foi dado por sua

patroa. Não há fotografias da família. O sofá de três lugares é coberto com uma capa azul. Além do sofá e do balcão, há duas cadeiras de madeira na sala. Mãe e filha quase não se falam. Elas não realizam nenhuma refeição juntas. Fui assistir à telenovela um dia com Vera e no outro com Julia. As duas quase não falam espontaneamente nem durante os intervalos. Contudo, quando indagada, Julia fala bastante, comenta sobre os personagens, opina sobre a história. Vera nem tanto.

O companheiro de Vera não gosta de telenovela. Às vezes ela assiste mesmo assim e em outras ela vai para cozinha “tomar alguma coisa com ele” antes de irem dormir. Não o conheci, pois ele estava viajando quando fui até a casa assistir à telenovela e como ele trabalha durante o dia também não o encontrei nas vezes em que fui realizar as entrevistas e aplicar os formulários à tarde.

Gostaríamos de observar que alguns dos trabalhos que consideram o consumo de bens midiáticos por mulheres como forma de resistir à situação real de suas vidas ao dedicarem um momento de seu dia para si mesmas, libertando-se por alguns instantes das obrigações domésticas, referem-se à leitura de romances de séries. Além das diferenças óbvias entre a telenovela e os romances impressos, como formato, linguagem, construção dos personagens, complexidade da narrativa, entre tantas outras, enfatizamos que, no contexto estudado, o simples consumo de telenovela jamais poderia ser considerado como resistência. Apesar de algumas entrevistadas relatarem que assistir à televisão é a sua principal forma de lazer (Helena, Luiza, Eleonora e Fabi) e que é a única atividade que realizam para si (Helena e Eleonora), em geral, as pesquisadas não interrompem as suas atividades domésticas para assistir aos programas. Enquanto a leitura é normalmente uma atividade isolada, em que a pessoa se refugia em um espaço onde haja silêncio e a sua imaginação flua, o consumo de telenovela nas famílias das entrevistadas é acompanhado de outras atividades. Helena e Luiza ainda estão jantando quando a telenovela começa. Eleonora até se esforça para que o jantar seja servido antes de *Passione* começar, mas em todas as vezes em que fui a sua casa, a dona de casa realizou outras atividades durante a exibição da telenovela, como por exemplo, servir a sobremesa, lavar copos, massagear as costas do marido e conversar sobre assuntos que não eram referentes à trama. Na casa de Eleonora, aliás, a pessoa que mais presta atenção na telenovela é seu marido. Não que ela seja desatenta, mas ele não deixa que ela fique sentada um bloco inteiro assistindo ao programa, pois sempre pede alguma coisa à mulher no meio de alguma cena. Não

presenciei Eleonora dizer nenhuma vez ao marido que atenderia o pedido dele no intervalo comercial.

4.2.2 Consumo midiático

Sem dúvida a televisão é o meio de comunicação que mais faz parte da vida doméstica das entrevistadas. Todas relatam passar de 3 a 4 horas por dia assistindo programas na televisão, sem falar nas horas em que o meio é utilizado como rádio.

Eu passo o dia com a televisão ligada. Só que sentar e assistir mesmo é só as novelas e alguma notícia, porque normalmente eu ligo pra ouvir alguma coisa enquanto to fazendo o serviço da casa, aí eu só escuto...a TV faz companhia quando todos saem pra trabalhar (Eleonora, 47 anos).

Considerar a televisão como uma companhia está presente no discurso de Helena, Eleonora e Vera. Com o passar dos anos, a vida social destas entrevistadas ficou mais restrita. Eleonora divide-se entre os afazeres domésticos, os cuidados com o neto, as obrigações familiares e algum contato com alguns vizinhos. Ela relata que antigamente o marido costumava levá-la para dançar e eles possuíam casais de amigos que encontravam em bailes e freqüentavam sua casa. Após o nascimento do neto e o envolvimento de um dos filhos com drogas, Eleonora e o marido voltaram-se totalmente para a família e aos poucos foram perdendo o contato com os antigos amigos.

Realmente se não tivesse TV eu ía me sentir bastante sozinha, claro que tem a companhia do meu netinho que eu adoro tomar conta, mas na TV a gente aprende tanta coisa, tanta receita, tanta moda...o que me faz falta mesmo é assim as amizades que a gente tinha, o marido anda mais cansado agora também, daí a gente quase não sai e eu fico mais em casa mesmo, eu gosto de cuidar da minha família e acho que é essa mesmo a função da mulher, mas era bom também ter amizades, sair, dançar, podia ter os dois...ser bem maizona que eu sou mesmo e gosto de ser, mas também ter momentos mais assim de mulher com o meu marido (risos). Aí a TV é boa porque faz a gente se imaginar numas realidades tão diferentes da que a gente vive, eu sonho um monte vendo TV (Eleonora, 47 anos).

Helena trabalha como costureira, então tem contato com diversas mulheres que são suas clientes. Algumas se tornaram suas amigas, mesmo assim mantém-se bastante restrita à esfera doméstica, já que recebe as clientes em casa. Gosta de deixar a televisão ligada enquanto costura. Vera trabalha como empregada doméstica na casa de uma família e quando os patrões não estão em casa liga a televisão principalmente para “ouvir” o *Vídeo Show*³⁸ e a telenovela que reprisa no *Vale a pena ver de novo*³⁹. Ela costumava frequentar bares com o marido:

Eu tive um problema sério com bebida, tava bebendo demais, demais... aí a minha patroa me chamou e disse que não queria mais que eu trabalhasse lá, aí eu parei né de ir em bar, o ruim não era a cerveja, mas q eu vinha tarde e não chegava bem no serviço, e eles não querem nem saber da vida gente, se tamo bem, nada, tem é que fazer direito o serviço pra não colocarem outra no teu lugar. Aí o marido continuava indo nos bar sozinho e eu não sô fácil, não tava gostando, aí eu disse pra ele não ir mais, mas o infeliz continuava, aí ele me deu uns tapa num dia que chegou tarde, aí eu disse que se ele fosse de novo em bar eu ia avisar o pai da Julia, que é ele que compro a casa, pra tirar o desgraçado daqui. Aí como ele morre de medo do pai da Julia, porque aquilo lá é um diabo mesmo, não vale o que come, deixou de ir no bar e voltar tarde...A minha patroa não me mandou embora e agora a gente compra a cerveja e toma em casa vendo TV (Vera, 47 anos).

Entre as filhas, a televisão não é sinônimo de companhia, mas é uma das únicas formas de lazer. Luiza, Fabi e Julia não estão tão restritas à esfera doméstica quanto suas mães, que desempenham suas funções em ambiente doméstico. Fabi estuda e trabalha, Luiza trabalha em uma loja de roupas e Julia estuda. Além disso, as três relataram ter amigas com as quais convivem diariamente, seja no trabalho ou na escola. Luiza ainda conta com a companhia do namorado e Fabi do marido.

A televisão pra mim é uma distração, chego cansada do trabalho e a mãe já está com ela ligada na novela, aí eu fico ali sem pensar muito, vendo uma atrás da outra...eu e o meu namorado também vemos muito juntos, domingo a gente sempre vê algum filme que passe na Globo de tarde, é nosso momento de ficar junto, vendo TV juntinho (Luiza, 22 anos).

³⁸ Programa exibido de segunda a sexta-feira, às 13h45, pela Rede Globo. A atração trabalha com a autoreferencialidade, pois a maioria das reportagens e quadros diz respeito a outros programas da Rede Globo.

³⁹ No *Vale a pena ver de novo*, a Rede Globo reprisa alguma telenovela de sucesso. Vai ao ar de segunda a sexta-feira, por volta das 14h. Durante a realização do trabalho de campo foram reprisadas: *Alma Gêmea* (2005), *Sinhá Moça* (2006), *Sete Pecados* (2007) e *O Clone* (2001).

Meu sonho era ter uma TV só pra mim, a mãe é muito chata [...] eu gosto quando eles não tão em casa (mãe e padrasto) que aí eu posso ficar em paz, a única coisa que eu vejo junto é a novela das nove, mas dá vontade de nunca ficar junto (Julia, 19 anos).

O que mais eu faço no tempo livre é ver TV, eu e o meu marido até saímos de vez em quando, deixamos o menino com a mãe e vamos dançar, encontrar os amigos nas baladas, mas agora tá difícil, dá uma canseira, aí a gente fica em casa vendo TV, é o que a gente mais faz junto é ver TV (Fabi, 20 anos).

As entrevistadas são unânimes em dizer que o seu programa preferido na televisão é a telenovela. Todas relataram discutir assuntos das telenovelas com a família, no ambiente de trabalho ou com amigas. A respeito das personagens, Helena disse se identificar com *Gemma*. “Ela é a típica mulher de família que cuida da casa e de todos como se fossem seus filhos”. Luiza identifica-se com *Diana* por considerá-la romântica e estudiosa. Eleonora identifica-se com *Stela*.

Sabe...eu já me imaginei traindo meu marido com um amigo dele...eu nunca faria isso de verdade, mas é que a vida da gente anda tão..na mesmice que eu imagino umas coisa diferente, pensar não é pecado, mas eu nunca faria isso, sabe, meu marido não é como o da *Stela*, o dela é ruim, não gosta dos filho, não trata bem a mulher...aquele merece...o meu não...o meu é bom, trabalhador...mas eu gosto da *Stela*, acho ela uma boa mãe e a *Bete* também (Eleonora, 47 anos).

Fabi identifica-se com a *Melina*, “acho legal o cabelo e o jeito que ela se veste, mas não gosto que ela não para de correr atrás do Mauro, queria que ela arrumasse outro, tá chato já”. Vera gosta de *Candê*. “Eu gosto mesmo é da atriz, mas na novela é legal também”. Julia gosta de *Clara*. A identificação com a personagem pode ter relação com o trauma da tentativa de abuso do padrasto.

Se tu for ver ela tem motivo pra ser trapaceira e querer se aproveitar das pessoas, sempre se aproveitaram dela...eu gosto porque ela é mais normal que as outras, acho mocinha sempre muito chata...a *Clara* tem mais é que ralar com aquela *Diana* que é muito chata e ainda não se decide com quem quer ficar, uma hora quer o *Mauro*, outra hora o *Gerson*, não sossega (Julia, 19 anos).

Além das telenovelas, outros programas televisivos citados pelas entrevistadas foram: *Mais Você*⁴⁰ (Helena, Eleonora), *Video Show* (Vera, Julia), *TV Xuxa*⁴¹ (Eleonora,

⁴⁰ Programa de variedades comandado por Ana Maria Braga. Vai ao ar de segunda a sexta-feira às 8h30.

Fabi), *Caldeirão do Huck*⁴² (Julia), *Temperatura Máxima*⁴³ (Luiza), *Altas Horas*⁴⁴ (Fabi), *Fantástico*⁴⁵ (Helena, Luiza, Eleonora e Fabi), *Domingão do Faustão*⁴⁶ (Helena, Luiza, Eleonora, Fabi e Vera), *A grande família*⁴⁷ (Helena, Luiza, Eleonora), *Estrelas*⁴⁸ (Helena, Luiza, Eleonora e Fabi) e *Jornal do Almoço*⁴⁹ (Helena, Eleonora e Fabi) transmitidos pela Rede Globo, além do *Programa Sílvio Santos*⁵⁰ (Helena) veiculado pelo SBT.

Eu passo o dia com a TV ligada e fora novela o que eu mais gosto é o Sílvio Santos, ah eu adoro ele, se passasse mais, eu via todo dia (Helena, 51 anos).

Dos programas citados, os que mais frequentemente são assistidos em família, além das telenovelas (principalmente *Passione*, que é o programa mais assistido em família inclusive com os namorados, maridos e filhos das entrevistadas) são: *Fantástico*, *Domingão do Faustão* e *A grande família*.

Em relação ao rádio, as entrevistadas relataram escutar esporadicamente. Luiza, Fabi e Julia ouvem música na *Rádio Atlântida*, Vera costuma sintonizar na *Medianeira FM*, Eleonora escuta a *Rádio Gaúcha* de vez em quando com o marido e Helena não tem o costume de ligar o aparelho. “Lembra demais demais o meu ex-marido”, diz ela.

Somente Vera nunca lê jornal. Helena assina o *Diário de Santa Maria*, ela lê diariamente a editoria de geral, faz as palavras cruzadas e acompanha os resumos diários das telenovelas. Luiza aprecia a editoria de cultura do *Diário de Santa Maria* e “passa os

⁴¹ Programa de auditório com atrações musicais e diversos quadros apresentado por Xuxa Meneghel. Vai ao ar aos sábados.

⁴² Programa de auditório que promove concursos como “Soletrando”, “Musa do Brasileirão” e “Musa do Carnaval”. Além disso, veicula diferentes quadros em que o público é beneficiado com reformas na casa, “Lar doce lar”, e no carro, “Lata velha”. A atração é comandada por Luciano Huck e vai ao ar aos sábados às 16h30.

⁴³ Sessão de filmes que vai ao ar no domingo às 13h45.

⁴⁴ Programa de auditório comandado por Serginho Groisman nas madrugadas de sábado para domingo. A atração combina números musicais com entrevistas e quadros, entre eles, um tira dúvidas sobre sexo com a sexóloga Laura Müller.

⁴⁵ Programa noticioso no formato de revista que mescla jornalismo com entretenimento. É apresentado por Patrícia Poeta e Zeca Camargo e vai ao ar aos domingos às 20h45.

⁴⁶ Programa de auditório comandado por Fausto Silva que vai ao ar aos domingos às 18h.

⁴⁷ Sitcom exibido quinta-feira por volta das 23h.

⁴⁸ Programa de entrevistas comandado por Angélica que vai ao ar aos sábados às 13h45.

⁴⁹ Telejornal apresentado por Cristina Ranzolin transmitido pela RBS TV, afiliada da Rede Globo, de segunda a sábado às 12h05.

⁵⁰ Atração comandada por Sílvio Santos que vai ao ar aos domingos a partir das 19h45.

olhos” no jornal *A Razão* em seu local de trabalho. O marido de Eleonora assina o jornal *A Razão*, onde ela procura notícias sobre bem estar e saúde. Fabi só gosta de ler sobre celebridades. Julia lê jornal em média uma vez por semana, na casa de alguma amiga, preferindo notícias sobre telenovelas, celebridades e algum assunto específico para trabalhos do colégio.

Helena compra, às vezes, a revista *Manequim*. Eleonora e Fabi costumam comprar *Minha novela e Tititi*. Julia lê esporadicamente a *Super interessante* e a *Veja* na casa de amigas. Luiza e Vera nunca lêem revistas.

A leitura de livros também é escassa entre as entrevistadas. Vera nunca leu um livro, Helena lê a *Bíblia* e Fabi só lê livros infantis para o filho e para as crianças que toma conta.

Eu não gosto de ler, nunca gostei, mas o meu filho vai gostar nem que seja a força...tem que ler, estudar, é bom né, eu que já não tenho mais jeito, as coisas que eu tenho que estudar é um sacrifício...eu não gosto não adianta, mas continuo por ele, não quero que tenha mãe burra, vou estudar, terminar e arrumar um trabalho bom, pra ele ter orgulho da mãe e vou fazer ele estudar também, nem que seja na marra, mas eu acho que a gente tem que dar o exemplo, então eu fico ali, na maior paciência lendo pra ele...acho que ele gosta, a mãe também lê pra ele, porque a criança vendo os adultos, ela aprende (Fabi, 20 anos).

Luiza diz que gostava de ler quando estudava, mas não recorda do último livro que leu. Julia só lê os livros indicados pela escola e, às vezes, apenas lê o resumo. Eleonora é a entrevistada que mais lê livros. Entre eles a *Bíblia* “todos os dias antes de dormir” e livros espíritas.

É no uso do computador e internet que encontramos a maior diferença entre as gerações com relação ao consumo de mídia. Enquanto todas as mães afirmaram nunca terem usado o computador, todas as filhas relatam utilizar o meio pelo menos uma vez por semana, apesar de nenhuma possuir computador em casa. Luiza usa o computador na loja em que trabalha e acessa a Internet na casa do namorado. Fabi sempre navega na Internet nas casas em que realiza o trabalho de babá, e Julia usa o computador na casa de amigas e em cybers, que frequenta em média de quinze em quinze dias. Luiza, Fabi e Julia possuem e-mail e MSN, mas nenhuma utiliza os serviços com frequência. Nenhuma acessa os sites das telenovelas e também não costumam procurar informações sobre as tramas na Internet.

As entrevistadas não costumam ir ao cinema. Helena e Vera nunca foram, Eleonora foi uma vez. Entre as filhas, Luiza viu alguns filmes no cinema quando estava no ensino médio, Fabi diz que foi “umas três vezes” e Julia vai em média uma vez por ano.

Como confirmam os dados, a televisão tem um papel importante no cotidiano das entrevistadas se comparada a outras mídias. Para as mães, que estão mais restritas à esfera doméstica, o meio serve como companhia e como possibilidade de se imaginar em realidades diferentes daquelas a que estão acostumadas. Para as filhas, a televisão é uma das únicas formas de entretenimento. O lazer em família também se resume a assistir à televisão, principalmente à telenovela, programa preferido de todas as entrevistadas. No próximo capítulo buscamos compreender o papel do imaginário da telenovela na constituição do feminino para as receptoras.

Capítulo 5

A TELENVELA PELO OLHAR DAS RECEPTORAS

5.1 MULHER NA TELENVELA X MULHER NA VIDA REAL

A mídia tem um papel importante na construção do que é ser mulher. Para a maioria das entrevistadas é comum associar as características que definem a brasileira a dois estereótipos utilizados na teledramaturgia, no jornalismo e na publicidade para ilustrar não só as mulheres, mas os brasileiros em geral. O primeiro deles, e o mais comum entre as entrevistadas, está ligado a ideia de que os brasileiros são fortes, batalhadores e não desistem em meio às dificuldades do dia-a-dia⁵¹. O outro estereótipo ressalta a sensualidade da mulher brasileira.

Em geral para definirem a típica mulher brasileira, as entrevistadas recorrem a personagens de telenovelas apresentadas no horário das 21h na Rede Globo de Televisão. Apenas Eleonora citou uma personagem de *Passione*. Ela reconhece em *Bete* (Fernanda Montenegro) as características da típica mulher brasileira.

Ela é uma mulher e tanto (risos). Sabe assim...forte sem perder o jeito de mãe...ela é justa, correta e...sabe...é...uma rocha, sabe? Uma base...a família passa por um monte de coisa ruim e ela tá lá forte pra tomar as decisões difíceis e dar apoio (Eleonora, 47 anos).

Helena considera *Maria do Carmo Ferreira da Silva* (Suzana Vieira), da telenovela *Senhora do Destino*⁵², a personagem que melhor representa as características da mulher brasileira⁵³.

⁵¹ Para uma retomada da cultura do Personalismo em nossa sociedade e como ela influenciou diversos autores de telenovela, inclusive Silvio de Abreu, ver Junqueira (2009). Em 2004, a ABA (Associação Brasileira de Anunciantes) lançou a campanha publicitária “O melhor do Brasil é o brasileiro” cujo *slogan* era “Eu sou brasileiro e não desisto nunca”.

⁵² Telenovela de Aguinaldo Silva exibida no horário das 21h de 28 de junho de 2004 a 12 de março de 2005, sendo reprisada no *Vale a pena ver de novo* de 02 de março de 2009 a 21 de agosto de 2009. Na trama, *Maria do Carmo* deixa Pernambuco, após seu marido ir embora, para encontrar no Rio de Janeiro uma forma mais digna de criar seus cinco filhos. No entanto, ela tem sua única filha mulher raptada e então dedica a vida a encontrá-la. Com o passar dos anos, *Maria do Carmo* torna-se uma mulher bem sucedida, sem abandonar o jeito simples e espontâneo. Ela educa os quatro filhos sozinha, além de dividir a sua atenção entre o namorado, o jornalista *Dirceu de Castro*, e o

Imagina sair de casa com os cinco filho debaixo do braço e se aventurá a começá a vida num lugar que ela não conhecia ninguém...e ela venceu sozinha, criô os filho e nunca deixô de pensá na filha...foi bonito de ver a história dela [...]. Eu acho que a mulher brasileira é assim...bem com garra pra enfrentá as dificuldade, com perseverança e fé em Deus...a *Maria do Carmo* era bem crente em Deus e isso dava força pra ela não desisti de procurá a filha e aguentá tudo (Helena, 51 anos).

A ideia da brasileira que não desiste em meio às dificuldades e se supera também é enfatizada por Luiza que se recorda de *Luciana* (Alinne Moraes) de *Viver a vida*⁵⁴. Fabi difere das demais entrevistadas ao considerar *Norminha* (Dira Paes), personagem de *Caminho das Índias*⁵⁵, a típica brasileira.

Ah! Eu acho ela sensual, provocante...eu acho que a mulher do Brasil é assim...tem uma coisa, um jeito de levar o marido no bico (risos)...mas bem por ser essa coisa do Brasil bem sensual (Fabi, 20 anos).

Vera acha que *Catarina* (Lilia Cabral), de *A Favorita*⁵⁶, tem as características da mulher brasileira, porque “ela sofre na mão de um homem ruim, mas dá a volta por cima”. Julia considera *Marta* (Lilia Cabral), de *Páginas da Vida*⁵⁷, a típica brasileira.

seu eterno admirador, o ex-bicheiro *Giovanni Improtta*, com quem acaba casando-se no final da novela.

⁵³ Dado semelhante foi encontrado em pesquisas anteriores. Em Silva (2008), das nove entrevistadas de diferentes classes sociais, quatro citam *Maria do Carmo Ferreira da Silva* como a típica brasileira. Sifuentes (2010) entrevistou 12 jovens de classe popular, sendo que quatro identificaram a personagem como a que melhor representa as características da mulher brasileira.

⁵⁴ Telenovela de Manoel Carlos exibida no horário das 21h de 14 de setembro de 2009 a 14 de maio de 2010. *Luciana* é a filha mais velha de *Marcos* e *Tereza*. Jovem mimada pelos pais, sonha com o glamour e o sucesso no mundo da moda. Quando o seu sonho está prestes a tornar-se realidade, sofre um acidente e fica tetraplégica. *Luciana* então passa a ver a vida de uma forma diferente, contando com o apoio da família e de *Miguel*. A telenovela quebrou alguns tabus, pois *Luciana* não voltou a andar, mas nem por isso deixou de casar, ter filhos e alcançar o sonho de ser modelo.

⁵⁵ Telenovela de Glória Perez exibida no horário das 21h de 19 de janeiro de 2008 a 11 de setembro de 2009. *Norminha* é casada com *Abel* e gosta de seduzir outros homens. No decorrer da trama, *Abel* descobre as traições da esposa e, após um tempo separados, ele a perdoa. *Norminha* teve um desfecho atípico para as mulheres nas telenovelas, pois ela é perdoada e continua traindo o marido.

⁵⁶ Telenovela de João Emanuel Carneiro exibida no horário das 21h de 02 de junho de 2008 a 16 de janeiro de 2009. *Catarina* é casada com *Leonardo*, tem dois filhos e sofre com as grosserias do marido. Ela, contudo, começa a trabalhar no restaurante de *Estela* e divorcia-se do marido. Após iniciar um romance com *Wanderley*, acaba a novela indo viajar com *Estela*, optando por seguir sua vida livre ao invés de iniciar um novo casamento.

⁵⁷ Telenovela de Manoel Carlos exibida de 10 de julho de 2006 a 02 de março de 2007. Mãe de *Fernanda* e *Sérgio* e mulher de *Alex*, *Marta* é dona de uma casa de festas infantis. Sua atividade é um contraste imenso com sua personalidade, já que é irascível e demonstra não gostar de crianças. *Marta* é razoavelmente bem-nascida e se considera injustiçada pela vida. Vive uma guerra de egos

Olha só, ela faz umas coisas erradas, mas quem é que não faz? Claro que o autor daí tinha que fazê ela fica loca porque ela era vilã, né, aí tudo que ela fazia era bem extremo...mas ela sustentava a família sozinha...mandou a filha estudar e a guria me volta grávida...ela dando duro pra guria estudar fora (do Brasil) e a guria não aproveita!! Quem que não ía ficar com raiva e brigar e tudo mais...eu gosto mais das vilã por causa disso, elas são mais reais, todo mundo tem seu dia de querer xingar mesmo. Aquele marido não trabalhava e queria se meter, ah, por favor, né! [...] E o preconceito com a neta...todo mundo tem algum preconceito, só que as pessoa acham bom ser falsas e não demonstrá, aí é tudo escondido...tem preconceito contra pobre, contra preto, contra gordo e até contra gente feia, sabia? Me apresenta alguém que não tem preconceito...eu não conheço. Tem gente que mente que não tem, mas isso não é como não ter, dizê é fácil. Ela tinha preconceito e não fingiu. Mas olha...as características que eu acho é que...tipo não tem só qualidade entende? Ela era trabalhadora e tentô dá o melhor pra filha, queria ter dinheiro e era preconceituosa...e eu acho que o brasileiro é preconceituoso...não só a mulher...todos (Julia, 19 anos).

Julia é a única entrevistada que foge um pouco dos estereótipos para caracterizar a típica mulher brasileira. *Marta* é uma personagem que marcou a menina, pois faz aproximadamente quatro anos que a telenovela *Páginas da Vida* foi ao ar e ela ainda recorda com riquezas de detalhes as atitudes da vilã. Julia, como as demais entrevistadas, atribui às brasileiras a característica de serem trabalhadoras, mas soma a isso a ambição e o preconceito, características não mencionadas por nenhuma outra pesquisada.

A relação das entrevistadas com as personagens das classes populares de *Passione*, na maioria das vezes, não é de identificação. Apenas Vera afirma identificar-se com *Candê* e Julia com *Clara*. Vera simpatiza com a atriz Vera Holtz, intérprete de *Candê*, com isso, a identificação com a personagem é também um elogio à interpretação da atriz. Além disso, *Candê* é “batalhadora”, teve que “se virar” para sobreviver após a morte do marido e sofreu “na mão de homem que não valia nada”. Vera admira a postura forte de *Candê*. Já em relação às empregadas domésticas de *Passione*, *Guida* e *Olga*, Vera não encontra nenhum ponto em comum.

Capaz que a gente vá poder se metê na vida das patroa que nem elas fazem, não, não, parece que aquela mais engraçadinha (*Guida*) é amiga da Clô...não é assim [...]. E não aparece a vida delas (empregadas domésticas) fora da casa das patroas, da *Olga* até que aparece mais...mas elas são bem tratadas e as patroa parece que se, assim, se importa com elas, elas moram na casa das patroa, acho que comem lá também, então

com a irmã Verônica, que tem mais recursos do que ela. Rejeita a neta com síndrome de Down. Ao longo da trama *Marta* fica solitária e emocionalmente perturbada.

é bem diferente, eu acho que não tem nada a ver com o que é na verdade (Vera, 47 anos).

Outro ponto que causa estranhamento é o uniforme utilizado pelas empregadas domésticas, um recurso tão comum nas telenovelas para demonstrar a distinção entre as classes, mas que Vera não reconhece como verossímil. Em geral, é difícil para as entrevistadas se identificarem com uma personagem pela classe. Julia, por exemplo, não reconhece a pobreza na telenovela.

Só os vilões reclamam da falta de dinheiro na novela. Daí eles passam por ambiciosos...só que tu acha que a *Candê* ía conseguir sustentar a *Felícia*, a *Fátima* e ainda adotar mais dois vendendo verduras? A *Fátima* não trabalha, só estuda, e a *Felícia* também nunca teve que trabalhar. E a *Candê* não reclama que tá faltando dinheiro...só os ruins reclamam! Pode ver!! É errado querer melhorar a vida? Por que não pode ter alguém que não seja vilão, mas tenha vontade de ganhar dinheiro? Acho que só a *Clô* que não era vilã e admitia que ser pobre é ruim, ninguém quer ser pobre, mas ela casou com um cara rico...foi pelo caminho mais fácil [...]. Por isso que eu gosto mais dos vilões, porque são mais reais. Claro que não precisa sair matando e mentindo porque a gente é pobre, mas tu não acha que pra se mostrar a pobreza tinha que mostrar a falta de dinheiro? Pra mim a *Candê* não é pobre. Claro, em comparação com a *Bete*, ela é pobre, mas é um pobre de novela, que não existe! (Julia, 19 anos).

Há toda uma estética para retratar as diferentes classes nas telenovelas que, em parte, é seguida em *Passione*. A classe alta se distingue pela sobriedade nas atitudes e no figurino de *Bete*, pela sua racionalidade e pela ligação a uma cultura legítima. Entre a classe alta e a classe popular, há os emergentes representados na figura de *Clô*. A *Rainha do lixo* tornou-se rica ao casar-se com *Olavo*, mas não abandonou o seu *habitus*⁵⁸ popular. *Clô* veste-se de forma extravagante, gosta de chamar a atenção, é guiada pelas emoções e mantém uma disposição comunitarista ao desejar tornar-se amiga íntima de *Bete*, querendo transpor para um bairro de classe alta o senso comunitário que existe nos bairros populares. No outro extremo está *Candê*, que caracteriza essencialmente o *habitus* tido como popular nas telenovelas. Ela fala alto, é espontânea, age em nome das emoções, e carrega um forte senso comunitarista. No início da trama, esse senso é demonstrado com a relação de *Candê*

⁵⁸ Conceito de Bourdieu entendido por Mattos (2006, pp. 163-164) como a “manifestação corporal de disposições pré-reflexivas de pensamento e sentimento, que servem de impulso à ação [...]. O *habitus* se materializa no corpo fazendo com que todo conjunto de disposições cultural e institucional seja expresso pelo corpo. É o *habitus* que constitui, de forma inarticulada e pré-reflexiva, a identidade. O *habitus* permite a localização de fatores socialmente opacos já que não precisam ser lingüisticamente mediados para provocarem seus efeitos”.

e *Valentina*. As duas são vizinhas, amigas e partilham seus problemas e preocupações. *Candê* queixa-se da postura de *Fred*, e preocupa-se com o fato de *Felícia* não arrumar um namorado. *Valentina* mostra-se aborrecida com *Kelly* e reclama que a neta não a ajuda na pensão. Após *Candê* descobrir que a amiga era na verdade uma exploradora de menores, o senso comunitário passa a ser representado pela relação de *Candê* com a família de *Totó*. Existe no bairro popular um compartilhamento da vida entre os vizinhos, uma explicitação dos problemas e a formação de laços comunitários, diferentemente do que é retratado no bairro em que os *Gouveia* residem.

Apesar de algumas dessas disposições frequentemente relacionadas às classes populares serem encontradas no contexto de vida das entrevistadas, como, por exemplo, os laços comunitários no bairro e a espontaneidade, com exceção de Vera, elas não se identificam com isso. Eleonora considera o jeito de *Candê* “grosseiro”, identificando-se com a elegância e a feminilidade de *Stela*. Além disso, identifica-se com a postura materna da personagem e com sua sensualidade, mas culpa-se e questiona as atitudes de *Stela* em relação aos seus amantes. Eleonora sente-se oprimida por não conseguir exercitar a sua sexualidade da maneira que gostaria e, de certa forma, admira *Stela*, ao mesmo tempo em que concorda com argumentos que reiteram que a mulher após o casamento e a maternidade tem que se dedicar inteiramente à família, renunciando a desejos individuais. Gostaria que o marido correspondesse às suas expectativas em relação ao sexo. Quando isso não acontece, fantasia estar com os outros homens e encontra amparo na figura de *Stela* ao mesmo tempo em que se julga e julga também a personagem.

A filha de Eleonora, Fabi, é um exemplo de como as classes populares podem assimilar os valores das classes altas transmitidos pela telenovela. Ela rechaça as roupas “cafonas” de *Fátima*, preferindo o figurino moderno e glamouroso de *Melina*. Fabi admira o estilo de *Melina* e se considera impulsiva como a personagem.

Eu acho ela bem espontânea...ela não é má, só acha que as coisas tem que ser do jeito dela, age assim sem pensar...eu sou assim às vezes, faço as coisas, digo alguma coisa e depois me arrependo, penso melhor e sei que fiz besteira...melhor ser assim do que sem sal, eu acho a *Melina* poderosa! (Fabi, 20 anos).

Luiza, no entanto, é o oposto. Apesar de não gostar da postura pacata de *Felícia* (classe popular), ela admira as atitudes pró-ativas de *Diana* (classe média), moça criada no interior paulistano, romântica, que após optar por *Gerson* nos primeiros capítulos da trama,

arrepende-se e faz de tudo para reconquistar *Mauro*. *Diana* também se dedica à pós-graduação na USP e à profissão de jornalista. Luiza admira a “persistência” de *Diana* para reconquistar seu grande amor e o seu profissionalismo quando estava trabalhando na *Metalúrgica Gouveia*. A identificação pode ter uma relação com os valores conservadores de Luiza quanto à família que estão representados em *Diana*.

A *Diana* é bem decidida, quando ela quer uma coisa, ela consegue, sabe? Ela estuda, trabalha, mas é bem feminina também, quer ter uma família, ter marido e filhos. É esforçada no trabalho, mas o mais importante é a felicidade do lado do *Mauro*, a formação de uma família. O que eu mais gosto é isso...que o fato dela trabalhar e estudar não faz com que ela perca o jeito feminino assim de querer um amor, porque isso que é o mais importante mesmo, ter as pessoas que a gente ama junto com a gente (Luiza, 22 anos).

Como para Luiza a formação de uma família é o principal objetivo em sua vida, ela identifica-se com a busca de *Diana* pela felicidade ao lado de *Mauro*. Quando a personagem morre ao dar à luz a filha, insistindo para que o médico salvasse a criança, Luiza diz que faria a mesma coisa, pois considera que seria muito doloroso “viver e ter que enterrar a própria filha”. Ela não gostou do desfecho de *Mauro*.

Eu não achei bom ele terminar com a *Melina*, depois de tudo o que ela fez pra ele e pra *Diana* é um absurdo ele acabar com a *Melina*...mas tu pode ver que ele nunca deixa de pensar na *Diana*...aquela *Melina* é louca e ainda abriu uma loja, ela não vai cuidar da filha dele direito, tu não viu o jeito que ela segura a criança, nem tem jeito pra ser mãe aquela lá (Luiza, 22 anos).

Luiza não aceita que *Melina* possa ser bem sucedida na sua profissão, abrindo uma loja própria, desenhando as suas coleções e ainda assim ser uma boa mãe para a filha de *Mauro* e *Diana*. A ocupação da jornalista era aceita na medida em que não estava acima da vontade da personagem de formar uma família. Tanto Luiza quanto sua mãe Helena têm posições mais conservadoras do que a da telenovela em relação ao feminino. Luiza porque considera que o trabalho não pode se sobrepor ao instinto materno da mulher e Helena por achar que o amor não é possível para mulheres maduras.

Helena identifica-se com *Gemma*, ela faz menção aos valores da italiana, ao comprometimento com a família, ao cuidado que ela tem com o irmão e com os sobrinhos. *Gemma* é conservadora. Ela resistiu a entregar-se a um amor para tomar conta da família, aceitando o pedido de casamento de *Giovani* apenas quando o irmão e os sobrinhos já

estavam com a vida amorosa resolvida. Helena também é conservadora e não considera adequado que mulheres da idade dela (51 anos) tenham relacionamentos amorosos. Foi uma surpresa para ela que *Gemma* tenha aceitado casar com *Giovani*. Apesar de achar bonito o desfecho na telenovela, não considera possível encontrar ou reencontrar um amor. “Eu tenho Deus e a minha filha e é o que me basta”.

A telenovela é para as entrevistadas também uma forma de esquecer a sua realidade. Elas possuem um desejo de que a situação de suas vidas se modifique, portanto há uma identificação com aquilo que elas aspiram para as suas vidas. Elas admiram o que consideram melhor do que a sua realidade. Isso é percebido em menor grau em Vera e Julia. Mãe e filha apresentam uma visão mais crua da realidade e das aspirações para o futuro, e um olhar menos idealizado sobre as relações familiares. São também essas entrevistadas as únicas que fazem críticas a forma como as classes populares são mostradas na trama.

5.2 A RECEPÇÃO DAS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM *PASSIONE*: TRABALHO, SEXUALIDADE E MATERNIDADE

Para Simões (2010, p. 5), “é a experiência que funda as representações, ao mesmo tempo em que estas podem proporcionar novas experiências aos indivíduos”. Em geral a tendência da maioria das entrevistadas é possuir uma postura mais conservadora do que a da telenovela, principalmente em relação às categorias sexualidade e maternidade. Fabi é a entrevistada que mais negocia sentidos na sua elaboração do feminino, contrapondo o cotidiano que a cerca e as representações que circulam na telenovela. Vera e Julia são as mais opositivas, fazendo-nos crer que em alguns casos a experiência individual e de classe tem mais força do que o imaginário coletivo.

O trabalho feminino na telenovela é sempre visto como algo positivo pelas entrevistadas, mesmo pelas mães, que estão mais restritas ao ambiente doméstico. Todas consideram que a *Clara* ter ido trabalhar em uma Cantina “servindo mesas e limpando o chão é uma boa forma pra ela aprender a dar valor ao *Totó*”. No entanto, algumas vezes, o trabalho só é considerado importante quando não impede a mulher de “cuidar bem” dos filhos. Esse “cuidar bem” é carregado de uma idealização da maternidade, que não está presente apenas nas falas de Vera, e pressupõe que a mulher dedique a maior parte de seu

tempo aos filhos e não tenha atitudes “egoístas” e “em benefício próprio”, já que quando a mulher torna-se mãe é preciso “se deixar um pouco de lado” em nome do cuidado das crianças. A autonomia de *Bete* é bem aceita, em parte, porque seus filhos já estão criados. *Candê* também é elogiada, mas o fato que mais chama a atenção das entrevistadas em relação à personagem é seu “grande coração materno”, disposta até a ir para a cadeia pelos filhos adotivos.

Por outro lado, algumas personagens que não trabalham não são um exemplo em relação a esta categoria para as entrevistadas. Na classe alta, *Clô*, *Jéssica* e *Stela* são vistas como “madames” (Helena) ou “desocupadas” (Julia). Na classe popular, *Felícia* é tida como pouco esforçada (Fabi e Luiza). Em relação a *Felícia* e a categoria trabalho, durante boa parte da trama, as entrevistadas realizaram uma leitura opositiva. O fato da filha de *Candê* estar tão restrita ao espaço doméstico era algo que as receptoras questionavam, apesar dessa restrição ser a realidade de algumas, principalmente de Eleonora. No decorrer da trama, a personagem se envolve com *Totó* e no final casa-se com *Gerson*. Esses relacionamentos fazem com que *Felícia* passe a ter uma vida social e ganhe a simpatia das entrevistadas. *Felícia* permanece até o final da história sendo dominante em relação ao trabalho, mas a leitura das entrevistadas no decorrer da história muda. *Felícia* casou-se e agora “precisa” se dedicar à família que formará com *Gerson*. A única entrevistada que permanece com uma leitura opositiva é Julia. Para ela, o trabalho é fonte de autonomia para a mulher.

A *Felícia* deixou de ser escrava da mãe para casar e servir ao marido. Continuou sendo sustentada por alguém e sem poder decidir as coisas em sua vida [...]. É só em novela mesmo que encontrar um cara pra casar resolve todos os problemas (Julia, 19 anos).

Julia também é a única entrevistada que reconhece o trabalho doméstico que *Felícia* realizava em casa, embora o veja de uma forma bastante negativa ao dizer que a personagem era “escrava da mãe”. Para as demais entrevistadas as ocupações domésticas de *Felícia* não eram um trabalho. Da mesma forma, *Gemma* também não era vista como uma trabalhadora, apesar de ter dedicado a vida a servir sua família, organizando a casa de *Totó*, cozinhando, enfim, realizando todas as atividades domésticas. No âmbito desta pesquisa, consideramos que uma codificação opositiva em relação ao trabalho mostra mulheres que se definem pela profissão. A leitura das entrevistadas em relação a esta categoria vai ao encontro do que algumas autoras (BRUSCHINI, 2000; HIRATA, KERGOAT, 2007) já apontaram. O trabalho doméstico é desvalorizado e tido como uma

ocupação eminentemente feminina. É comum que o trabalho doméstico seja considerado obrigação da mulher. Portanto, *Gemma* e *Felícia* não fazem mais do que a sua obrigação. Isso é paradoxal porque Eleonora quer ser elogiada pelo almoço de domingo e pela casa bem arrumada, mas não reconhece este tipo de tarefa como um trabalho. A atividade doméstica só é valorizada quando ela não é feita da maneira e por quem deveria realizá-la. Como no caso de Fabi, que não gosta do trabalho doméstico e o realiza, nas palavras de sua mãe, de forma “desleixada”. Fabi o realiza porque foi educada com a ideia de que é da mulher a obrigação deste trabalho e ela sente culpa por não gostar de fazê-lo.

Luiza tem uma posição negociada em relação ao trabalho feminino na telenovela. *Passione* é opositiva ao mostrar em *Melina* uma personagem que se define pela profissão e é exatamente esse aspecto que é questionado por Luiza. Ela identifica-se com a postura de *Diana* que durante boa parte da trama dedicou-se à profissão, mas no decorrer da história abdicou do trabalho. Em suas últimas cenas *Diana* aparecia como uma moça frágil, com uma gravidez complicada e que precisava de cuidados dos amigos e do marido o tempo todo. *Melina* termina a história criando a filha de *Diana*, finalmente conquista o seu grande amor e dona de uma loja de sucesso. Luiza questiona se *Melina* será uma boa mãe para a filha de *Diana*, porque concorda com o fato da profissão ter tomado importância inferior na vida de *Diana* após a sua união com *Mauro* e a gravidez. Com isso, Luiza apresenta uma postura mais conservadora do que a da telenovela em relação ao trabalho feminino.

Por outro lado, Fabi admira *Melina* e como a personagem, que abre sua própria loja, ela sonha em ter um salão de beleza. A menina ensaia certa autonomia, mas é freada pela atitude protetora de sua mãe em relação aos homens da casa. O fato de morar com a mãe, limita as tentativas de resistência de *Fabi* ao modo como se configura o casamento de seus pais. *Fabi* realiza uma leitura opositiva em relação ao trabalho, mas isso não significa que em seu cotidiano ela consiga fazer com que o marido apóie a sua ocupação, ajude nas tarefas domésticas e no cuidado do filho. Assim, uma leitura opositiva, que se caracteriza pela tomada de consciência da dominação de gênero, não significa necessariamente ação por parte das receptoras no que se refere à modificação das relações de gênero em seu cotidiano.

Helena apresenta uma decodificação dominante em relação ao trabalho. Ela liga o feminino ao trabalho da casa e admira a postura de *Gemma*. A entrevistada sonha em diminuir o ritmo de trabalho para cuidar dos netos, quando os tiver. Para ela o trabalho de *Gemma* não era um trabalho, mas um lazer.

Eu ía adorá ter a vida da *Gemma*. Imagina a casa cheia, a mesa rodeada de neto pra ti cuidar, fazê comida boa...é a coisa mais alegre que pode tê (Helena, 51 anos).

Outro indício da visão conservadora de Helena em relação ao trabalho feminino é a pouca aceitação da personagem *Laura*. Respeitada em seu ambiente de trabalho, *Laura* passa boa parte de seu tempo na *Metalúrgica Gouveia*. Como até a parte final da telenovela, a família da personagem não é apresentada, para Helena, *Laura* “não tem vida”. Já para Luiza, *Laura* é como *Felícia*, uma está presa no espaço privado e a outra no público, ambas sem um companheiro, um amor com quem compartilhar a vida. No final da trama, as duas personagens resolvem suas vidas amorosas, dando a impressão que seus problemas foram todos resolvidos.

Vera, assim como Julia, não tem uma visão tão positiva dos relacionamentos amorosos e da valorização da vida familiar em detrimento da ocupação profissional. Em geral recorda-se de personagens para as quais a profissão é importante como *Candê*, *Bete*, *Olga* e *Lurdinha*. Chama a atenção o fato de Vera ser a única entrevistada que questiona a relação empregado-empregador na telenovela. Para ela, as empregadas domésticas não são retratadas de maneira realista em *Passione*. Por outro lado, considera que as secretárias da *LEAR* e as moças que trabalham na *Cantina* mais próximas da realidade.

Eu acho que tem um monte de gente de olho no patrão que nem a *Jaqueline*. E também o jeito assim que ela trata a *Lurdinha*...deve tê gente nas empresa que tratam mal os colega, que querem sê mais do que são e pisam nos que tão do lado [...]. Lá na *Cantina* também o patrão cobra das menina, diz pra lavá o chão, xinga quando o serviço não ta bem feito, não é que nem as empregada que são amiguinha das patroa...patrão não é bom, eles não qué sabê se tu é gente ou se não é...mulhé então sofre nas mão de patrão...e na novela eles mostram como se fosse tudo lindo, tudo de bem, mas não é...tem fuxico que nem os que a *Jaque* faz e tem muita cobrança na gente pra fazê o serviço direito...tão sempre com cisma de ti. Pode sabê que se acontece alguma coisa, a culpa é tua, te jogam na cara e não querem nem sabê assim se foi tu mesmo, tu acha que vão fazê que nem com a *Olga* que a *Bete* contratou advogado pra tirar ela da cadeia? Não é assim não (Vera, 47 anos).

Apesar de todas as entrevistadas considerarem que *Clô* não deveria ter esquecido de dar atenção a *Olavo* em função de ter se tornado uma celebridade, Eleonora foi a que mais se chocou com a postura da personagem.

Coisa horrível aquela mulher esquecer o aniversário do marido...ele dava tudo pra ela então pra que, me diz pra que quiere mais do que tinha? E

depois ficou com o rei na barriga porque apareceu na TV...e se ela tivesse motivo ainda pra reclamar, mas ele adorava sair com ela...eles viviam fazendo coisas juntos...não tem explicação pra essa mulher, horrível (Eleonora, 47 anos).

Isso reforça o quanto a vida social é admirada pela entrevistada, mas não o trabalho em si. Julia pensa o contrário. Ela considera importante que *Clô* busque autonomia financeira, mas considerou a atitude errada por achar fútil a sua ocupação.

Se fosse pelo trabalho se entende, mas o que ela queria era aparecer e aí deixou de lado a pessoa que mais gostava dela (Julia, 19 anos).

Em relação ao trabalho não foi possível observar uma tendência única na decodificação. *Passione*, apesar de ter apresentado muitos exemplos de personagens opositivas em relação ao trabalho, manteve alguns estereótipos como mais mulheres em cargos subalternos enquanto os homens dominavam os cargos de chefia e predominantemente as mulheres abdicam da sua vida profissional em nome da vida familiar, os homens não fazem isso. A conciliação de tarefas também é típica das mulheres, assim como o âmbito privado é feminino por excelência. Na recepção verificou-se que apenas Helena e Eleonora realizam uma leitura dominante a esse respeito. Fabi, Julia e Vera são opositivas em relação ao trabalho; e Luiza apresenta uma leitura negociada.

No âmbito da sexualidade é onde a telenovela parece abrir mais espaço para uma representação do feminino opositiva. Na recepção, é o território em que as posições mais se dividem. Apesar da sexualidade envolver uma série de questões morais como a educação e as crenças religiosas, também está fortemente ligada à experiência pessoal. Helena e Luiza realizam uma leitura dominante, enquanto Eleonora e Julia tendem a uma posição negociada. Já Vera e Fabi são opositivas em relação à sexualidade feminina na telenovela.

Eleonora sente falta de ter momentos de “mulher” ao invés de desempenhar exclusivamente o papel de mãe, que ela gosta, mas que não parece satisfazê-la totalmente. A relação desta entrevistada com a personagem *Stela* é ambivalente. Ela identifica-se com a sensualidade da personagem e também com o cuidado que *Stela* tem com os filhos, mas essa relação para a entrevistada é complicada, pois ela contrapõe o “mãe” ao “mulher”. Eleonora tem uma tendência a concordar com as atitudes de *Stela*, mas essa atitude é questionada por ela o tempo inteiro.

Helena acha engraçada a relação de *Clô* e *Olavo* por não associar *Clô* a uma mulher “velha”. Ela condena *Brígida*, “é uma pouca vergonha uma mulher na idade dela fazer o que faz!”. Em parte, o comportamento de *Clô* é aceito pela entrevistada porque a personagem somente se relaciona com o marido, já *Brígida* insinua ter um relacionamento extraconjugal, o que é confirmado no final da novela. Mas o que chama a atenção é que Helena, mesmo tendo apenas 51 anos, não se identifica com a idade de *Clô* e sim com a de *Brígida* e *Gemma*. Para ela, *Brígida* e *Gemma* são “velhas” como ela e *Clô* não. A vida religiosa de Helena é intensa e isso talvez explique a sua condenação explícita da vida sexual e afetiva para mulheres “de sua idade”.

Luiza não concorda com a facilidade com que as mulheres cedem ao sexo na novela.

Até mesmo a *Diana* não se valorizou muito no início, né. Tava com o *Mauro* aí já saiu com o *Gerson*, tudo muito rápido [...]. Mas a pior é a *Jéssica*...parece assim...como que eu vou dizer...que o sexo é a coisa mais importante do mundo, ela não faz mais nada! Não cuida do filho direito, só quer saber de sexo (Luiza, 22 anos).

Outro comportamento criticado por Luiza é o de *Fátima*.

A guria dorme com o *Danilo*, sendo que ele nem queria...ele tava meio dormindo, aí fica grávida e comete um crime, ela mata a criança...credo, eu não sei como alguém tem coragem de fazer isso...é uma coisa de alguém que não tem coração que não pensa no que tá fazendo...é bem coisa de guria que não se dá o valor e aí faz uma coisa e aí faz outra coisa errada pra acobertar e assim vai indo na vida. [...]. Depois ela fica com o irmão do *Danilo*...pra mim isso é coisa de guria bem que não se dá valor (Luiza, 22 anos).

Fabi, Julia e Vera não consideram que as mulheres da telenovela são mais liberadas do que as da vida real. Um aspecto interessante é que uma visão mais opositiva da sexualidade está presente em maior ou menor grau nas três entrevistadas. Vera e Julia estão mais livres de uma moral religiosa, pois uma diz que não tem religião e a outra que não acredita em Deus. No entanto, Fabi se diz evangélica e conheceu o atual companheiro na igreja e mesmo assim possui uma posição mais libertária em relação ao sexo.

Em geral, Fabi concorda com as traições de *Stela* a *Saulo*, visto que ele não foi um bom marido e ela é “bonita e tem que aproveitar”. A menina considera “normal” o “apetite sexual” de *Jéssica* e engraçadas as aventuras de *Brígida*. Vera também aceita a infidelidade e a busca pelo prazer das personagens. Os relacionamentos da mãe de Julia foram

permeados pela violência, e isso, de certa forma, contribui para que ela ache que toda “arma” que a mulher consiga usar para se defender e tornar a sua vida possível seja válida, como quando comenta a respeito de *Saulo e Stela*.

Aquele home era ruim...ela não ía consegui se separá sem ele incomodá, então ía com os home jovenzinho pra podê agüentá a vida e protgê os filho, porque se ela fosse de casa, ele não ía sustentá os filho e ela não tinha como sustentá, não trabalha...a minha patroa fala disso, como é...fazendo mal, falando mal dela, mas o chifre é nada perto da vida ruim que ela tinha com ele, o ruim de tudo é ele (Vera, 47 anos).

Julia não condena, mas também não aceita a conduta de algumas personagens em relação ao sexo. Ela, em geral, não tem uma visão positiva da sexualidade. Compreende o fato de *Clara* odiar *Totó*, mas recrimina *Jaque* por ter se casado somente por dinheiro com *Fortunato*, para ela, *Jaque* “se vendeu por dinheiro”. Julia justifica os atos da vilã *Clara*, mas não os de *Fred*. Ela identifica-se com a vilã porque sabe o que é sofrer maus tratos, abusos e assim aprender a evitar o envolvimento emocional. “Isso (maus tratos) deixa as pessoas frias”.

Quanto à maternidade, a única entrevistada que apresenta uma leitura negociada é Vera, as demais tendem para uma postura dominante. No geral, elas concordam que o peso da educação dos filhos caia inteiramente sobre a mulher e as que são mães sentem-se culpadas pelos “erros dos filhos”, como Eleonora, que se culpou pela gravidez da filha Fabi.

Nenhuma das entrevistadas quer ser como *Jéssica*. Para elas, a personagem é “desnaturada com o filho” (Helena), “metidinha” (Luiza), “péssima mãe” (Eleonora), “desocupada” (Fabi), “chata” (Vera) e “nojentinha” (Julia). No caso estudado, a adesão das entrevistadas ao discurso dominante em relação à maternidade ocorre porque as mães tiveram uma educação sexista, em que os homens deveriam ser os provedores da família e as mulheres donas-de-casa e mães de família. Mesmo as que possuíam famílias de origem muito pobres e começaram a trabalhar bastante jovens apresentam esse pensamento como sendo o mais “correto”. Possivelmente porque elas não tiveram acesso a uma boa educação formal, não tem hábito de leitura e nem uma vida social ativa, elas concordam que a maternidade é parte essencial do ser mulher. As entrevistadas foram educadas para pensar assim e transmitem isso para suas filhas, reproduzindo a educação sexista que receberam. No entanto, como as filhas têm um contexto de vida diferente do que as mães tiveram, o discurso dominante a respeito da maternidade é assimilado, mas com ressalvas, já que a

divisão sexual do trabalho não é tão aceita. Nenhuma das filhas quer ser exclusivamente dona-de-casa e todas pensam em conciliar a maternidade com o trabalho.

Passione apresenta uma codificação dominante no que se refere à maternidade. As entrevistadas, ao aderirem a esse discurso, realizam uma decodificação preferencial em relação a este aspecto da representação feminina na telenovela. Em geral, as personagens admiradas são “boas” mães, como *Candê* e *Bete*, sacrificam-se pela família, como *Stela* e *Gemma*, ou sonham em formar uma família e passar a se dedicar totalmente a ela, como *Diana*.

O caso de Vera é enigmático. Ela não acha que tenha vocação para a maternidade, sua filha não a considera uma “boa” mãe, mas a visão que a entrevistada tem da maternidade é hegemônica na medida em que ela considera a maternidade uma obrigação da mulher. Ela não queria ter filhos, não queria ter ficado com as crianças que teve, mas foi mãe porque os maridos queriam filhos e ela, na visão que aprendeu a ter, cumpriu sua função social atendendo ao desejo dos maridos. Assim compreendemos que a maternidade é a categoria cuja representação está mais presa a um imaginário socialmente aceito. É nessa categoria que a telenovela menos consegue propor novas possibilidades para o feminino e o pouco que propõe não é aceito pelas receptoras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Colling (2004, p. 13) nos lembra que a história, por muito tempo, ocultou a mulher como sujeito. O feminino precisava ficar protegido sob o véu da santidade, dentro do lar. O feminino era velado. A sua sensualidade era ligada ao pecado e sua função primordial era a maternidade. Essas eram as “boas” mulheres.

Até o final dos anos 1960, não havia muitas opções para as meninas “de família” a não ser corresponder ao ideal romântico masculino e se tornarem mães, esposas e donas-de-casa dedicadas. Nem todas se sentiam confortáveis nesses papéis, o que lhes causava um grande “sofrimento psíquico”, como tão bem retratou Virginia Woolf em *Mrs. Dalloway* (RAGO, 2004, p. 32).

De lá pra cá muitas transformações ocorreram. No Brasil, a partir da década de 1970, mudanças socioeconômicas fizeram as mulheres invadirem o mercado de trabalho, e a repercussão de diversos movimentos sociais, entre eles o feminismo, foi responsável pela redefinição do papel da mulher na sociedade. Hoje, em certos setores, falar no feminino como ligado ao âmbito privado e a uma postura submissa é considerado ultrapassado. Ainda mais quando acabamos de eleger a primeira presidenta do Brasil.

No entanto, para algumas parcelas da população é ainda difícil que pré-conceitos tão enraizados em nossa sociedade sejam superados. Velada é também a discriminação das minorias, como nos lembra a poesia de Cruz e Souza, simbolista que em palavras e melodias denunciou o sofrimento daqueles que têm suas vozes veladas (para ele os negros, para mim as tantas brasileiras pobres que vivem as agruras decorrentes do machismo ainda tão presente em nossa cultura).

As entrevistadas desta pesquisa vivem um cotidiano de opressão. Elas são oprimidas de várias formas pela violência, pela falta de recursos materiais, pela moral religiosa, pela cobrança de que se enquadrem em um modelo estabelecido de “boa mãe” e “boa dona-de-casa”. As mães não desfrutaram das conquistas feministas e permanecem presas ao âmbito doméstico. As filhas ainda sentem os resquícios de uma educação sexista.

A telenovela para elas é um lazer, muitas vezes, o único. A partir do imaginário televisivo elas sonham, se reconhecem, conhecem outras realidades e partilham experiências. O processo de recepção é contraditório e complexo. Assim, o consumo de telenovela pode, ao mesmo tempo, fazer com que as receptoras assimilem e reproduzam

modelos hegemônicos do feminino para determinados aspectos, e se contraponham a outros, tornando o ritual de assistência à telenovela no ambiente familiar um espaço de debate sobre os diferentes modos de ser mulher. O que encontramos neste trabalho não são posições fixas das receptoras, mas tendências que ora se movem em direção a uma postura mais opositiva e ora tendem a uma posição dominante, dependendo da categoria específica que estamos analisando. Também notamos que por vezes a condição de classe é determinante para certos pensamentos e posicionamentos em relação à mídia e em outros momentos o gênero ou a geração se sobressaem. A idealização da maternidade, por exemplo, está profundamente ligada a uma ideologia patriarcal, sendo assim a problematização em torno das relações de gênero fundamental para entendermos as leituras das entrevistadas. Em contrapartida, a geração foi determinante no posicionamento das receptoras a respeito da oposição: mulher ligada ao espaço privado e homem, ao público. As mães aceitam essa premissa como verdadeira e as filhas a questionam, apesar de que em seu cotidiano, talvez, não consigam escapar dela. Por fim, a experiência de classe se sobressaiu na visão de mundo de Vera e Julia. Essas entrevistadas são as que mais sentiram em seu cotidiano a opressão que a falta de recursos materiais, a desestabilização familiar e a violência podem causar; e são as únicas receptoras que apresentam uma postura crítica em relação à forma como a pobreza é mostrada na telenovela e uma visão menos idealizada da família e das relações amorosas.

Quanto à telenovela, não podemos esquecer que ela está inserida numa lógica de produção, dentro de uma emissora de TV aberta/comercial que visa lucrar com os produtos que gera. Talvez para cobrarmos da telenovela algum tipo de representação opositiva sobre os grupos sociais, teríamos que pensar numa mudança de sistema econômico. São mudanças mais profundas do que simplesmente exigir que as emissoras tenham a preocupação em “educar” ou propor novos comportamentos para a população.

É na sexualidade que a liberação feminina é mais evidente na telenovela, apesar dessa liberação esbarrar em uma moral rígida que ainda permanece em nossa sociedade. Nesse sentido *Passione* inovou ao falar sem pudores do sexo na terceira idade e da busca pelo prazer feminino na figura de *Stela*, personagem que era ao mesmo tempo sensual e mãe zelosa. Contudo, na categoria maternidade a telenovela (e a sociedade) não consegue avançar, permanecendo o caráter idealizado da representação do feminino neste quesito tanto na trama quanto para as receptoras. Em relação ao trabalho, *Passione* mostrou exemplos de mulheres bem sucedidas o que é admirado pelas pesquisadas, porém, o

âmbito doméstico ainda é essencialmente ligado ao feminino no imaginário da telenovela. Talvez o que contribua para isso é, de novo, o caráter idealizado da maternidade.

Quando nos deparamos com estudos como o de Braga (2008), percebemos que a questão da idealização da maternidade não está restrita a uma classe social, na medida em que as mulheres de classe média e alta, apesar de terem conquistado o sucesso profissional e poderem escolher se querem ou não permanecer no ambiente doméstico, sofrem ao conciliar a maternidade (idealizada) com a carreira. O peso da conciliação ainda é eminentemente feminino. Além disso, muitas vezes o espaço doméstico é desvalorizado pelas próprias mulheres e não há na sociedade um movimento no sentido de estabelecer que a conciliação de tarefas não seja um problema exclusivamente feminino.

Por fim, eu espero com esta pesquisa ter cumprido os objetivos a que me propus no início desta caminhada no Mestrado. Mas não só. Espero que estes registros contribuam de alguma forma como mais um grão de areia em um universo de pesquisas que tem servido para desvelar o feminino. Tenho esperança de que cada vez mais outras possibilidades sejam aventadas para mulheres de todas as classes sociais, etnias, idades e crenças. Espero que a frase de Virginia Woolf que abre este trabalho pare de fazer sentido. Por enquanto não parou, ela é a realidade de muitas mulheres que ainda permanecem trancadas no lado de dentro.

REFERÊNCIAS

ABREU, Silvio de. Silvio de Abreu. Entrevistadora: Ana Paula Goulart *et al.* In: AZEVEDO, Camila *et al.*, **Autores**. Histórias da Teledramaturgia. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2009.

ALMEIDA, Heloisa Buarque de. **Telenovela, consumo e gênero**: “muitas mais coisas”. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

_____. Consumidoras e heroínas: gênero na telenovela. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 15, n.1, 2007.

ALMEIDA, Manoel Carlos Gonçalves de. Manoel Carlos. GOULART, Ana Paula et al. In: AZEVEDO, Camila et al. **Autores**. Histórias da Teledramaturgia. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2009.

ANDRADE, Roberta Manuela Barros de. Gênero, classe e geração na televisão brasileira. In: **XIII Encontro da Compós**. São Bernardo do Campo, 2004.

ARRUDA, Ângela. Teoria das representações sociais e teorias de gênero. **Cadernos de Pesquisa**, n. 117, p. 127-147, nov/2002.

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado**: o mito do amor materno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BARBIERI, Mirta. **Representaciones de lo femenino en los 90**: de madres e hijas, abuelas, tias y hermanas. Buenos Aires: Antropologia, 2008.

BARROS, Myriam Lins de. **Família e gerações**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

BARROS JÚNIOR, Rui Coelho. Temáticas sociais em telenovelas e cultura popular: uma questão de negociação de sentidos. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2001, Campo Grande. **Anais eletrônicos XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Campo Grande: Intercom/UFMS, 2001.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BONIN, Jiani Adriana. Estratégia multimetodológica em pesquisa de recepção: revisitando “Telenovela, identidade étnica e cotidiano familiar”. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2004, Porto Alegre. **Anais eletrônicos XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Porto Alegre: Intercom/PUCRS, 2004.

BORELLI, Sílvia Helena Simões. Telenovelas: padrão de produção e matrizes populares. In: BRITTOS, Valério Cruz; BOLAÑO, César Ricardo Siqueira (orgs.). **Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia**. São Paulo: Paulus Editora, 2005.

BORELLI, Sílvia Helena Simões et al. Narrativas da juventude e do feminino. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de (Org.). **Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas**. São Paulo: Globo, 2009.

BOTTOMORE, Tom (Ed.). **Dicionário do pensamento marxista**. Rio de Janeiro: Zahar Ed. 1988.

BOURDIEU, Pierre. **A Força da Representação**. In: BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas lingüísticas. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BOZON, Michel. **Sociologia da sexualidade**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

BRAGA, Adriana. **Personas materno-eletrônicas: feminilidade e interação no blog mothern**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

BRUSCHINI, Cristina; LOMBARDI, Maria Rosa. A bipolaridade do trabalho feminino no Brasil contemporâneo. **Cadernos de Pesquisa**, n. 110, p. 67-104, 2000.

CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Analisis de la Television**. Buenos Ayres, Ediciones Paidós Ibérica, 1999.

CHARLES, Mercedes. Espejo de Venus: una mirada a la investigación sobre mujeres y medios de comunicación. **Signo y Pensamiento**, n. 28, p.37-50, 1996.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **O que é ideologia?** São Paulo: Brasiliense, 2001.

_____. **Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas**. São Paulo: Cortez, 2003.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

COLLING, Ana. A construção histórica do feminino e do masculino. In: STREY, Marelene Neves; Cabeda, Sonia T. Lisboa; Prehn, Denise Rodrigues. **Gênero e cultura: questões contemporâneas**. Porto Alegre: EDIPUC, 2004.

COSTA, Cristiane. **Eu compro essa mulher: romance e consumo nas telenovelas brasileiras e mexicanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2000.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. **O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

DUARTE, Jorge. Entrevista em profundidade. In: DUARTE, Jorge; BARROS; Antonio (orgs.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2009.

DUMONT, Lúgia Maria Moreira. **O imaginário feminino e a opção pela leitura de romances de séries**. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Rio de Janeiro, 1998.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Cartografias dos estudos culturais**: uma versão latino-americana. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

_____. **Os estudos de recepção e as relações de gênero**: algumas anotações provisórias. In: CIBERLEGENDA, <http://www.uff.br/mestcii>, n 7, 2002.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina; JACKS, Nilda. **Comunicação e Recepção**. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Estudos culturais: as margens de um programa de pesquisa. **E-compós**, Brasília, v. 9, n. 2, p. 1-16, ago, 2006.

_____. Quando a recepção já não alcança: os sentidos circulam entre a produção e a recepção. **E-compós**, Brasília, v.12, n. 1, p. 1-15, jan/abr, 2009.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina; JACKS, Nilda. **Políticas de identidade e estudos de recepção**: relatos de jovens e mulheres. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/escosteguy-ana-carolina-d-jacks-nilda-politicas-de-identidade-e-estudos-de-recepcao-relatos-de-jovens-e-mulheres.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2009.

FONSECA, Claudia. Classe e a recusa etnográfica. In: Brites, Jurema; FONSECA, Claudia (Orgs.). **Etnografias da participação**. Santa Cruz: EDUNISC, 2006.

FRANÇA, Vera Regina Veiga. **Representações, mediações e práticas comunicativas**. In: FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain; GOMES, Renato Cordeiro; PEREIRA, Miguel. Comunicação, representação e práticas sociais. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Aparecida/SP: Idéias & Letras, 2004.

FRANCHETTO, Bruna; CAVALCANTI, Maria Laura; HEILBORN, Maria Luiza. Antropologia e feminismo. In: FRANCHETTO, Bruna et al. (Org.). **Perspectivas antropológicas da mulher**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

FREIRE FILHO, João. **Reinvenções da resistência juvenil**: os estudos culturais e as micropolíticas do cotidiano. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989.

GIDDENS, Anthony. **As transformações da intimidade** – Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: Unesp, 1993.

HAGUETTE, Teresa M. **Metodologias qualitativas na Sociologia**. Petrópolis: Vozes, 1992.

HALL, Stuart. The work of representation. In: HALL, Stuart (org.). **Representation – Cultural representation and cultural signifying practices**. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/Open University, 1997a.

_____. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais de nosso tempo. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, 1997b.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

_____. Notas sobre a desconstrução do “popular”. In: SOVIK, Liv. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003a.

_____. Codificação/decodificação. In: SOVIK, Liv. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003b.

_____. Quem precisa de identidade? In: SILVA, T. T. (Org.). **Identidade e diferença**. A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, p. 103-133, 2007.

HAMBURGER, Esther. Política e novela. In: HAMBURGER, Esther; BUCCI, Eugênio. **A TV aos 50**. Criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2000.

_____. **O Brasil Antenado**. A sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

HAMBURGER, Esther. A expansão do "feminino" no espaço público brasileiro: novelas de televisão nas décadas de 1970 e 80. **Revista Estudos Feministas**, v. 15, n. 1, p. 153-175, 2007.

HARAWAY, Donna. “Gênero” para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 22, p. 201-246, 2004.

HIRATA, Helena; KERGOAT, Daniele. Novas configurações da divisão sexual do trabalho. **Cadernos de Pesquisa**, n. 132, p. 595-609, 2007.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br>>. Acesso em 13 de setembro de 2010.

JACKS, Nilda (coord); MENEZES, Daiane; PIEDRAS, Elisa. **Meios e audiências: a emergência dos estudos de recepção no Brasil**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

JACKS, Nilda; SILVA, Lourdes. Recepção de telenovela: a pesquisa brasileira ao nascer do século 21. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, ano V, nº 8-9, 2008, pp. 252-262.

JUNQUEIRA, Lília. **Desigualdades sociais e telenovelas**: relações ocultas entre ficção e reconhecimento. São Paulo: Annablume, 2009.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KIM, Sujeong. Rereading David Morley's The 'Nationwide' Audience. **Cultural Studies**, v. 18, n. 1, p. 84-108, Jan 2004.

LA PASTINA, Antonio C. Etnografia de audiência. Uma estratégia de envolvimento. In JACKS, Nilda; PIEDRAS, Elisa (Org.). **O que sabemos sobre as audiências?** Estudos latino-americanos. Porto Alegre: Armazém Digital, 2006.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS. **Vocabulário da psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LEAL, Ondina Fachel. **A leitura social da novela das oito**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1986.

LIVINGSTONE, Sonia. Audiences and interpretations. **E-compós**, v. 10, p. 1-22, 2007.

LOPES, M. I. V.; BORELLI, S. H.; RESENDE, V. R. **Vivendo com a telenovela**: mediações, recepção, teleficcionalidade. São Paulo: Summus, 2002.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Pesquisa de comunicação: questões epistemológicas, teóricas e metodológicas. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 27, n.1, p. 13-39, jan/jun, 2004.

_____. **Pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Loyola, 2005.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. et al. Transmediação, plataformas múltiplas, colaboratividade e criatividade na ficção televisiva brasileira. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (Org.). **Ficção televisiva no Brasil**: temas e perspectivas. São Paulo: Globo, 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **De los medios a las mediaciones**. Barcelona: Gustavo Gili, 1987a.

_____. La Telenovela en Colombia: Televisión, melodrama y vida cotidiana. **Diálogos de la Comunicación**, n. 17, p. 46-59, jun 1987b.

_____. De los medios a las practicas. In: **Cuadernos de Comunicación y prácticas sociales**, n. 1, p. 9-18, 1990.

_____. Comunicação e mediações culturais. Entrevista a Claudia Barcelos. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, 2000.

_____. **Ofício de Cartógrafo**. Travesías latinoamericanas de la comunicación em la cultura. México/Santiago: Fondo de Cultura Econômica, 2002a.

_____. Prefácio. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de; BORELLI, Silvia Helena Simões; RESENDE, Vera da Rocha. **Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade**. São Paulo: Summus, 2002b.

_____. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: Souza, Mauro Wilton de (org.). **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 2002c.

MARTÍN-BARBERO, Jesús e REY, German. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

_____. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 5ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

_____. Uma aventura epistemológica. Entrevista a Maria Immacolata Vassalo de Lopes. **Matrizes**, ano 2, n. 2, 2009a.

_____. As formas mestiças da mídia. Pesquisador fez da América Latina laboratório de uma original teoria da comunicação no mundo globalizado. Entrevista a Mariluce Moura. **Pesquisa Fapesp**, 2009b.

MATTA, María Cristina. Gênero, Lenguaje, Comunicación. **Signo y Pensamiento**, n. 28, p. 67-74, 1996.

_____. Gênero: os conflitos e desafios de um novo paradigma. **Proposta**, n84/85, p. 12-25, 2000.

MATTOS, Patrícia. A mulher moderna numa sociedade desigual. In: SOUZA, Jessé. **A invisibilidade da desigualdade brasileira**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

MENEZES, Daiane et al. Recepção feminina: análise da produção acadêmica da década de 90. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 19, 2006, Salvador. **Anais eletrônicos XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Brasília: Intercom/UNB, 2006.

MEIRELLES, Clara Fernandes. Telenovela e relações de gênero na crítica brasileira. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 21, 2008, Natal. **Anais eletrônicos XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Natal: Intercom/UFRN, 2008.

_____. **Prazer e resistência:** A legitimação do melodrama nos contextos acadêmicos. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura). Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Rio de Janeiro, 2009.

MESSA, Márcia Rejane P. **As mulheres só querem ser salvas:** Sex and the City e o pós-feminismo. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS, Porto Alegre, 2006.

MORLEY, David. **Televisión, audiencias y estudios culturales.** Buenos Aires: Amorrortu, 1996.

_____. Unanswered questions in audience research. **The communication Review**, n. 9, p. 101-121, 2006.

MOSCOVICI, Serge. **A representação social da psicanálise.** Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

NATANSOHN, L. Graciela. Representações de sexo/gênero: uma questão pendente nos estudos de comunicação. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2002, Salvador. **Anais eletrônicos XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.** Salvador: Intercom/UFBA, 2002.

OROZCO GOMES, Guillermo. **La investigación en comunicación desde la perspectiva cualitativa.** La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 1997.

_____. Comunicação social e mudança tecnológica: um cenário de múltiplos desordenamentos. In: MORAES, Dênis (Org.). **Sociedade Midiatizada.** Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia; RAMOS, José Mario. **Telenovela:** história e produção. Brasiliense, 1991.

PEIRANO, Mariza. **Rituais ontem e hoje.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

PEREIRA, Verbena L. Gênero: dilemas de um conceito. In: STREY, Marelene Neves; Cabeda, Sonia T. Lisboa; Prehn, Denise Rodrigues. **Gênero e cultura:** questões contemporâneas. Porto Alegre: EDIPUC, 2004.

PINTO, Céli Regina Jardim. **Uma história do feminismo no Brasil.** São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

QUADROS, Waldir J. de; ANTUNES, Davi J. N. Classes sociais e distribuição de renda no Brasil dos anos noventa. **Cadernos do CESIT**, n. 30, out. 2001. Disponível em <<http://www.eco.unicamp.br/publicacoes.html>>. Acesso em 14 jul. 2004.

RADWAY, J. **Reading the romance:** women, patriarchy and popular literature. Chappel Hill: University of North Carolina Press, 1984.

RAGO, Margareth. **Ser mulher no século XXI ou Carta de alforria.** In: VENTURI, Gustavo et al. A mulher brasileira nos espaços público e privado. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

RODRIGUES, Edilma. Estudo de recepção: as representações do feminino no mundo do trabalho das teleoperadoras x revistas femininas. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, Caxias do Sul, 2010. **Anais eletrônicos XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.** Caxias do Sul, 2010.

RONSINI, Veneza Mayora. **Cotidiano rural e recepção da televisão:** o caso Três Barras. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, 1993.

_____. Cartografia crítica da recepção: teorias e métodos. In: SILVEIRA, Ada Cristina Machado da. et al. **Comunicação e sociabilidades:** coletânea de comunicação. Santa Maria: FACOS-UFSM, 2001.

_____. **Mercadores de sentido:** consumo de mídia e identidades juvenis. Porto Alegre: Sulina, 2007.

RONSINI, Veneza Mayora et al. Estudos de audiência e de recepção da telenovela: a juventude em cena. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de (Org.). **Ficção televisiva no Brasil:** temas e perspectivas. São Paulo: Globo, 2009.

RONSINI, Veneza Mayora. A perspectiva das mediações de Jesús Martín-Barbero (ou como sujar as mãos na cozinha da pesquisa empírica de recepção). In: **XIX Encontro da Compós.** Rio de Janeiro, 2010.

ROUDINESCO, Eisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SADEK, José Roberto. **Telenovela: um olhar do cinema.** São Paulo: Summus, 2008.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. Rearticulando gênero e classe social. In: COSTA, Albertina de Oliveira; BRUSCHINI, Cristina. **Uma questão de gênero.** Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.

SARMENTO, Manuel Jacinto. Gerações e alteridade: interrogações a partir da sociologia da infância. **Revista Educação e Sociedade.** n.91, pp. 361-378, maio/ago 2005. Disponível em <<http://www.cedes.unicamp.br>>. Acesso em 10 ago. 2009.

SARQUES, Jane Jorge. **A ideologia sexual dos gigantes.** Goiânia: Ed. Da Universidade Federal de Goiás, 1986.

SARTI, Cynthia Andersen. **A família como espelho:** um estudo sobre a moral dos pobres. Campinas, SP: Autores Associados, 1996.

SCOFIELD, Thereza Helena Prates. **Possibilidades do feminino:** as telespectadoras de Ponta Porá e as mulheres do Mais Você. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte, 2007.

SCOTT, Joan: “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”, **Educação e Realidade**, Porto Alegre, 16 (2), jul-dez 1990, pp. 5-22.

SCOTT, Joan W. Preface a gender and politics of history. Cadernos Pagu, nº. 3, Campinas/SP 1994.

SIFUENTES, Lírian. **Telenovela e a identidade feminina de jovens de classe popular.** Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal de Santa Maria - UFSM, Santa Maria, 2010.

SIGNATES, Luiz. Estudo sobre o conceito de mediação e sua validade como categoria de análise para os estudos de comunicação in SOUZA, Mauro Wilton de (org.). **Recepção Mediática e Espaço Público.** São Paulo: Paulinas, 2006.

SILVA, Renata Córdova da. **A telenovela através do olhar de mulheres chefes de família.** Monografia (Graduação em Comunicação). Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, Santa Maria, 2008.

SILVA, Lourdes Ana Pereira. Identidade e telenovela como objetos de análises: contexto da produção científica discente. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2010, Caxias do Sul. **Anais eletrônicos XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.** Caxias do Sul: Intercom/UCS, 2010.

SIMÕES, Paula Guimarães. A centralidade da experiência na constituição das representações: contribuições interdisciplinares para o campo da comunicação. **E-compós**, Brasília, v. 13, n. 1, jan/abr, 2010.

SOUZA, Maria Carmem Jacob. Ideais de amor e felicidade em *Mulheres apaixonadas*. O que dizem sobre os ideais de amor e felicidade dos telespectadores? In: LEMOS, André; BERGER, Christa; BARBOSA, Marialva. **Narrativas midiáticas contemporâneas.** Porto Alegre: Sulina, 2006.

SOUZA, Jessé. **A invisibilidade da desigualdade brasileira.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

STRINATI, Dominic. **Cultura popular:** uma introdução. São Paulo: Hedra, 1999.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna:** teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

TOURAINÉ, Alain. **O mundo das mulheres.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

VENTURI, Gustavo; RECAMÁN, Marisol; OLIVEIRA, Suely de. **A mulher brasileira nos espaços público e privado.** São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

ZANFORLIN, Sofia. **Rupturas possíveis:** representação e cotidiano na série Os Assumidos (Queer as Folk). São Paulo: Annablume, 2005.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WOLF, Mauro. **Teorias da Comunicação.** Lisboa: Editorial Presença, 1987.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. (Org.). **Identidade e diferença.** A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, p. 7-72, 2000.

WOTTRICH, Laura; SILVA, Renata; RONSINI, Veneza. A perspectiva das mediações de Jesús Martín-Barbero no estudo de recepção da telenovela. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2009, Curitiba. **Anais eletrônicos XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.** Curitiba: Intercom/UP, 2009.

APÊNDICE A – Questionário (pesquisa exploratória)

1. Nome: _____

2. Idade: _____

3. Profissão: _____

4. Local de residência: _____

5. Escolaridade:

 Ensino Fundamental Incompleto Ensino Fundamental Completo Ensino Médio Incompleto Ensino Médio Completo Ensino Superior Incompleto Ensino Superior Completo Pós-graduação

6. Estado Civil:

 Solteira Casada Separada judicialmente Divorciada Viúva União estável

7. Possui filhos?

 Não Sim Quantos? (especificar sexo e idade) _____

8. Qual o número de horas dedicadas à televisão?

 menos de 1h entre 1h e 2h entre 2h e 3h entre 3h e 4h mais de 4h

9. Você possui TV por assinatura?

 Sim Não

10. Você costuma assistir a telenovelas?

 Não Sim Quais? _____

11. Qual o seu canal de televisão favorito e seu programa favorito? _____

APÊNDICE B – Roteiro de entrevista

Nome:

Nome fantasia:

Data:

Local:

Duração:

Dados Pessoais

Idade:

Religião:

Escolaridade:

Estado Civil:

Tempo de casada:

Número de filhos:

Idade dos filhos:

Profissão/trabalho remunerado:

Remuneração:

É responsável pelo sustento da família?

Você poderia se definir, falar das suas qualidades e defeitos?

Histórico Familiar

Infância (origem rural, ocupação dos pais, etc):

Pais (separados, ambiente familiar, presença de violência, educação):

Irmãos:

Adolescência:

Vida adulta:

Cotidiano/ Trabalho

Como é sua rotina?

O que você costuma fazer nas horas de lazer?

Você dedica algum momento do seu dia a você mesma? O que você faz nesses momentos?

Você trabalha?

Você gosta do seu trabalho?

Se você pudesse escolher outra profissão, qual seria?

Você se sente realizada por trabalhar?

Família

Qual o maior aprendizado que a sua família lhe passa?

Como é a sua relação com a sua mãe (filha)?

Que tipos de assuntos você conversa com a sua mãe (filha)?

Que tipos de assuntos você conversa com a sua família?

Quais programas de televisão você assiste com a sua família?

Você conversa sobre assuntos que aparecem na televisão com a sua família?

Que atividades de lazer você realiza com a sua família?

Como é a divisão de tarefas domésticas na sua casa?

Qual o número de pessoas que residem na sua casa?

Consumo Cultural

Quais são os seus meios de comunicação preferidos?

Qual a importância da televisão na sua vida?

Você lembra da televisão ter lhe ajudado a:

Refletir sobre alguma coisa?

Sonhar com algo?

Quais os seus programas de TV preferidos?

Maternidade

Você considera que faz parte da condição feminina ser mãe?

Você acha possível que uma mulher seja completa sem ter a experiência da maternidade?

Você quer ser mãe? Alguma vez pensou em não ter filhos?

A experiência da maternidade foi importante para você?

A maternidade mudou a sua vida?

Você considera que o amor e o afeto que as mulheres têm para com os filhos são maiores/diferentes que o dos homens?

A maternidade mudou a relação com o parceiro?

Foi difícil cuidar dos filhos pequenos?

Você se sente responsável pelo que acontece com os filhos? Sente-se mais responsável que o pai deles?

Você sacrifica sua vida pela dos filhos? Acha isso correto?

Telenovela

A quais telenovelas você assiste atualmente?

Você lê alguma revista ou acessa sites sobre telenovela?

Com que frequência você conversa sobre assuntos da telenovela com outras pessoas?

Do que trata a telenovela *Passione*?

Você gosta da telenovela?

Como a mulher é retratada em *Passione*?

Qual personagem de telenovela você considera a típica mulher brasileira?

Você se identifica com alguma mulher da telenovela *Passione*?

Você se identifica com alguma mulher de classe popular da telenovela *Passione*? Por quê?

O que você acha das cenas de sexo que aparecem nas telenovelas?

Você considera que as mulheres nas telenovelas são mais conservadoras ou mais liberais do que as mulheres que você conhece?

Você considera que a telenovela ajuda a entender o que é ser mulher ou ajuda a pensar que mulher você é?

Feminilidade

O que é ser mulher para você?

Você gosta de ser mulher?

Como deve ser uma mulher?

O que a sua família lhe ensinou sobre ser mulher?

O que a novela mostra sobre o que é ser mulher?

Qual o seu exemplo de mulher?

Você considera que há uma obrigação para as mulheres de serem bonitas? O que acha disso?

Você considera a vida das mulheres mais difícil que a dos homens? Por quê?

Você considera as mulheres mais persistentes, mais corajosas que os homens para lidar com os problemas do dia a dia?

Você acredita que essas qualidades são próprias das mulheres? Nascemos com elas ou aprendemos que precisamos ser assim para levar a vida adiante?

Você já se sentiu discriminada? Por que motivo?

Como é a mulher brasileira?

Quais as melhores coisas de ser mulher?

Quais as piores coisas de ser mulher?

Qual a sua opinião sobre a virgindade?

O que você acha da mulher que trabalha fora e da mulher dona de casa?

O que você acha das mulheres que têm como prioridade o seu trabalho?

Qual deve ser a prioridade de uma mulher?

Qual o seu maior sonho?

Como você imagina a sua vida daqui a dez anos?

A relação com os homens

Como é a sua relação com o seu pai? E com seu marido?

No geral, como você vê a relação das mulheres com os pais e companheiros? É de igualdade, dominação, violência?

Você acredita que o sofrimento faz parte da vida amorosa da mulher? É preciso aceitá-lo ou as mulheres podem mudar isso?

Numa relação em que a mulher é humilhada pelo marido ou sofre algum tipo de violência, ela é vítima ou poderia agir e impedir seu sofrimento?

O que há de ruim no casamento?

Por que há mulheres que decidem não casar?

O que você acha do homem que trai? E da mulher?

Você já traiu ou já pensou em trair?

APÊNDICE C – Formulário sociocultural

Dia: Local: Duração:

Nome: Idade:

Endereço:

Profissão:

1. Residência e quantidade de itens de conforto

Freezer

Máquina de lavar louça

Máquina de lavar roupa

Carro

Câmera Fotográfica

Câmera filmadora

Computador

Teevisores

Rádios

Assinatura de TV

Video cassete

DVD

CD Player

micro system

MP3

Celulares

Videogame

Banheiros

Quartos

Divide o quarto com quantas pessoas

Sala de estar

Sala de jantar

Sala de TV

Garagem

Churrasqueira

Pátio

2. Renda da família (especificar por pessoa):**3. Escolaridade**

Escolaridade	pai	mãe	irmão	irmã
primeiro grau incompleto				
primeiro grau completo				
segundo grau incompleto				
segundo grau completo				
terceiro grau incompleto				
terceiro grau completo				

mestrado				
doutorado				

4. Frequência das Atividades semanais no tempo livre

Atividade	Nunca	às vezes	Sempre
Visitas parentes			
Visitas amigos			
Rádio			
jornal			
revistas			
tv			
internet			
dvd/vc			
cinema			
teatro			
show			
esporte			
bar			
clube			
ctg			
livros			

5. Tempo de exposição à TV

Tempo		Manhã	Tarde	Noite
Mais de 5 horas				
De 4 a 5 horas				
De 2 a 3 horas				
Menos de 2 horas				

6. Que companhia costuma ter quando assiste tv?

- família
 sozinho
 namorado(a), noivo(a)
 amigos

7. Qual sua forma preferida de lazer/diversão?

8. Gêneros de programa que mais gosta, em ordem de preferência (1 a 10)?

- Desenho
 documentário
 esporte
 entrevista
 filme

- humorístico
- auditório
- musical
- noticiário
- telenovela
- talk-show

9. Canais mais assistidos

- Globo
- SBT
- Bandeirantes
- Record
- MTV
- Rede TV

10. Hábito de leitura de Jornais

Nome do jornal _____

- diariamente
- de 2 a 3 vezes por semana
- 1 vez por semana
- fim-de-semana
- raramente

11. Hábito de leitura de revistas

Títulos das revistas _____

- diariamente
- de 2 a 3 vezes por semana
- 1 vez por semana
- fim-de-semana
- raramente

12. Leitura de livros

Títulos ou autores que lembra _____

- diariamente
- de 2 a 3 vezes por semana
- 1 vez por semana
- fim-de-semana
- raramente

13. Hábito de usar o computador

- diariamente
- de 2 a 3 vezes por semana
- 1 vez por semana
- fim-de-semana
- raramente

14. Hábito de ouvir rádio

Emissoras _____

- diariamente
- de 2 a 3 vezes por semana
- 1 vez por semana
- fim-de-semana
- raramente

15. Hábito de ir ao cinema

- diariamente
- de 2 a 3 vezes por semana
- 1 vez por semana
- fim-de-semana
- quinzenalmente
- mensalmente (1 x por mês)
- raramente nunca foi, vê na TV , uma vez por semana

16. Hábito de locar fitas DVD ou VC

- diariamente
- de 2 a 3 vezes por semana
- 1 vez por semana
- fim-de-semana
- quinzenalmente
- mensalmente (1 x por mês)
- raramente

17. Gêneros de filmes prediletos

- ação
- aventura
- comédia
- documentário
- drama
- ficção científica
- musicais
- erótico
- pornográfico
- terror
- suspense

18. Internet, atividades de maior uso do computador, em ordem decrescente (1/maior a 6/menor)

- trabalho
- orkut
- MSN
- música
- leitura de jornais
- jogos

19. Local de acesso do computador

- trabalho
- casa

- locais públicos
- escola
- casa de amigos

20. Tipo de informação buscada na internet

- notícias
- trabalho de aula
- cinema, shows
- festas, bares, baladas
- empregos
- vida de celebridades

21. Frequência a espetáculos artísticos

Espectáculo	1 vez por semana	mensal	quinzenal	anual	raramente
teatro					
balé; dança					
exposições					
shows					
Outro					

22. Que livro gostaria de comprar?

23. Que autor gostaria de ler? Por quê?

24. Que revista gostaria de assinar?

25. Qual é o ator/atriz cujo estilo de vida e de vestir mais aprecia? Por quê?

26. Quais são as tarefas domésticas que realiza?

- limpar o quarto
- arrumar o guarda-roupa
- lavar a louça
- cozinhar
- limpar a casa
- limpar o jardim
- recolher o lixo
- pagar contas

27. Qual profissão gostaria de ter? Por quê?

28. Existe alguém na família que está sempre lendo ou que tem muitos livros?

29. Cuidados com a beleza/saúde

- controle uso do açúcar
- controla alimentos gordos
- vai ao cabeleireiro regulamente

- pratica esporte - como lazer
- compra muitos produtos para tratar a pele e o cabelo.

30. atividades físicas que pratica (marcar com x) e as que gostaria de praticar (y):

- musculação
- Tênis
- natação
- futebol
- caminhadas
- basquete
- vôlei
- handball
- outro Qual? _____

APÊNDICE D – Roteiro da observação durante a assistência à telenovela com as entrevistadas

1. Padrão da moradia (distribuição das peças da casa)
2. Lugar que os meios de comunicação ocupam na casa
3. Atividades que os membros da família realizam durante a exibição da telenovela (comer, conversar, fazem silêncio, opinam sobre as cenas)
4. Usos da mídia na família
5. Anotar expressões e comentários realizados durante a exibição da telenovela

APÊNDICE E – Personagens femininas da telenovela *Passione*⁵⁹*BETE**MELINA**BRÍGIDA**STELA**LORENA**CLÔ**JÉSSICA*

⁵⁹ As imagens foram retiradas do site da telenovela *Passione* < <http://passione.globo.com/index.html>>. Acesso em 17 de janeiro de 2011.



GEMMA

AGOSTINA



DIANA

CRIS

LAURA



CANDÊ

FELÍCIA

FÁTIMA



VALENTINA

CLARA

KELLY



JAQUELINE

LURDINHA

MIRNA



GUIDA

OLGA

APÊNDICE F – Resumos dos capítulos da telenovela *Passione*⁶⁰

17 de maio de 2010 – *Eugênio* morre

Danilo e *Sinval* participam de uma competição nacional de bicicleta. *Eugênio* sente-se mal durante um passeio com *Bete*, mas tenta disfarçar. Ele conta para *Clara* sobre o desconforto que sentiu, e pede que ela não comente com ninguém.

Bete vai ao cemitério rezar por seu primeiro filho, que nasceu morto. *Gemma*, *Agostina*, *Adamo*, *Agnello* e *Alfredo* felicitam *Totó* pelo seu aniversário. *Danilo* faz um sinal para *Sinval* passar à sua frente na corrida. *Eugênio* sente um novo desconforto e cai no chão. *Bete* e *Clara* o socorrem. Antes de morrer, *Eugênio* confessa para *Bete* que seu primogênito está vivo e mora na Itália. *Clara* observa tudo discretamente.

Sinval fica irritado por não ter vencido a corrida e reclama com *Danilo*, que o ironiza. *Bete* exige que *Clara* não comente com ninguém o que ouviu e a enfermeira fica assustada. Durante o velório de *Eugênio*, *Clara* permanece discreta, enquanto *Bete*, *Antero* e *Brígida* recebem as condolências. *Stela* repreende *Saulo* por falar sobre sua posição na metalúrgica durante o enterro do pai. *Bete* oferece uma farta quantia a *Clara*, em troca do seu silêncio, e se surpreende com a recusada moça.

Gemma confessa para *Agostina* que torce para que *Totó* encontre um grande amor. *Agostina* revê a filmagem de seu casamento com *Berilo* e *Gemma* a recrimina. *Berilo* conversa com *Clô*, enquanto espera *Jéssica* no altar. *Olavo* leva a filha grávida até o altar, contrariado. *Clara* avisa a *Bete* que o escritório está vazio e ela pode olhar o cofre. *Olga* observa *Clara* falar com *Fred* pelo celular, sem ser percebida. *Bete* fica atônita ao ler o testamento de *Eugênio*.

Olavo lamenta que a filha esteja casando com *Berilo* e *Clô* pede para ele fingir que está satisfeito. *Jéssica* tem contrações no final da cerimônia e avisa que o bebê está nascendo. *Bete* tranca o testamento de *Eugênio* em uma gaveta. *Gemma* avisa que *Agostina* foi para o Brasil. *Agostina* compra as passagens de trem e diz a *Dino* que eles estão indo atrás de *Berilo*. *Jéssica* dá à luz um menino na sacristia da igreja. *Fred* fala com *Clara* que

⁶⁰ Os resumos foram retirados do site da telenovela *Passione* < <http://passione.globo.com/index.html>>. Acesso em 17 de janeiro de 2011.

eles precisam encontrar o filho desaparecido de *Bete* antes dela. *Bete* fala com *Mauro* que quer que ele assuma a presidência da Metalúrgica. *Saulo* ouve e fica furioso.

16 de setembro de 2010 – *Danilo* ameaça bater em *Saulo*

Fred é grosseiro com *Clara*, que pede para falar com ele. *Gemma* reconhece *Giovanni* e os dois ficam emocionados. *Diógenes* inventa uma desculpa para justificar para *Brígida* a ausência do marido dela. *Antero/Giovanni* conta a *Gemma* o que teve que fazer para se casar com *Brígida*. *Adamo* acorda e se desespera ao ver o sítio em chamas. *Clara* pede para *Fred* ajudá-la a conseguir a guarda de *Kelly*, mas ele a destrata.

Agostina conta para *Totó* e *Agnello* a conversa que teve com *Berilo*. *Jéssica* não suporta ficar sem o marido. *Berilo* sofre pensando em suas duas esposas. *Francesca* se desespera por não conseguir convencer *Adamo* a sair da Itália. *Diana* fica feliz ao saber que *Gerson* está indo a um psiquiatra. *Gerson* não consegue contar o seu segredo para o psiquiatra.

Danilo discute com *Saulo* e revela as mágoas que tem do pai. *Stela* tenta acalmar o filho, que tem uma crise de abstinência. *Lorena* sai de casa e *Stela* segue a filha. *Francesca* pede para *Antonela* avisar a *Ugo* para procurá-la no hotel. *Clara* se desculpa com *Kelly* por não ter cumprido o que prometeu à irmã. *Stela* segue *Lorena* até o shopping.

Benedetto tenta sair de casa, mas *Mimi* inventa uma história e deixa o avô apavorado. *Clô* conta para *Jackie* que já sabia qual era o segredo de *Berilo*. *Fortunato* se surpreende ao encontrar *Berilo* em frente à sua casa. *Danilo* vai ao encontro de *Boca*. *Lorena* conversa com *Telma* sobre sua mãe. *Agnello* encontra *Stela* no shopping. *Clara* procura *Totó*.

07 de janeiro de 2011 – *Clara* diz querer vender ações de *Totó*

Fred exige que *Clara* pague um advogado para o libertar da prisão. *Melina* pede demissão da metalúrgica e avisa a *Mauro* que precisa se afastar dele. *Laura* comenta com *Gerson* que quer que *Lorena* volte a trabalhar com ela. *Clô* recebe vários convites para eventos sociais. *Jackie* fica furiosa ao ver *Clô* ser abordada por várias pessoas no shopping. *Fortunato* implora que *Olavo* dê uma chance a sua esposa e ele sugere que o tio abra sua própria empresa.

Clara avisa a *Cavarzere* que quer vender as ações de *Totó*. *Melina* pensa em sair de casa e *Bete* a consola. *Mauro* conversa com *Diógenes* sobre *Melina*. *Candê* visita *Fred*. *Lorena* volta a trabalhar na metalúrgica. *Laura* conversa com *Arthurzinho* sobre o álibi dos dois e pensam em procurar ajuda.

Clô avisa a *Olavo* que vai a um jantar na casa de uma socialite. *Jéssica* sente-se mal e *Berilo* fica nervoso. *Agostina* sente-se mal e *Mimi* a ampara. *Antero* flagra *Brígida* flertando com *Diógenes* e *Benedetto*. *Candê* implora que *Bete* retire as acusações contra *Fred* e o livre da cadeia.