

# AS MULHERES E A TELENÓVELA: UM ESTUDO SOBRE A RECEPÇÃO DE *TERRA NOSTRA*

Verónica Melo Policarpo

## Resumo

*Ao longo das duas últimas décadas, os estudos sobre os media e audiências preocuparam-se em demonstrar a importância do receptor na construção dos significados veiculados pelos meios de comunicação de massas. Ao mesmo tempo que as telenovelas surgem como produto eleito como representante da cultura popular mediatizada, as mulheres erguem-se como audiência específica e, conseqüentemente, o Género, enquanto variável determinante no estudo da recepção. Numa investigação sobre a recepção da telenovela brasileira Terra Nostra, pretende-se precisamente contribuir para a complexificação do Género enquanto variável que nos permite compreender a forma como as propostas românticas deste produto televisivo são descodificadas (e apropriadas) pela audiência portuguesa. O factor social que se propõe como elemento dessa complexificação é a trajetória familiar. No presente artigo, reflecte-se sobre a pertinência desta hipótese tomando como ponto de referência as imagens do masculino e do feminino veiculadas pela telenovela, vistas através do olhar de algumas das suas assíduas espectadoras: 13 mulheres, entre as quais 8 em situação de conjugalidade e 5 divorciadas ou separadas.*

**Palavras-chave:** telenovela brasileira, recepção, apropriação, trajetória familiar, mulheres, género, masculino, feminino

## 1 Introdução

Será que mulheres com diferentes trajetórias familiares se aproximam na forma de avaliar as propostas românticas da telenovela brasileira? Ou, pelo contrário, será que se distanciam, nessa leitura dos papeis e das relações de género? Esta é a questão principal a que pretendemos dar resposta, ao longo do presente artigo. A nossa hipótese principal é a de que os indivíduos não interpretam a telenovela da mesma forma, conforme possuam uma dada experiência familiar, que os distinga

de outros indivíduos do mesmo sexo. Género e trajectória devem, em nosso entender, conjugar-se, contribuindo de forma decisiva para a apropriação diferenciada dos valores difundidos pelos meios de comunicação.

Em Portugal, os estudos sobre a recepção da telenovela são escassos e dispersos, não chegando a constituir uma linha autónoma de investigação<sup>1</sup>. Contudo, o mesmo não se pode dizer de outros países (Inglaterra, Canadá, Holanda, Austrália, Argentina, Venezuela, Brasil, etc.), cuja produção científica nesta área conta já, pelo menos, duas décadas, tendo mesmo dado lugar à produção de conceitos e metodologias próprias, e assim contribuído para a afirmação deste campo de estudos, na área da comunicação.

Um dos conceitos a que este campo de estudos deu mais atenção foi precisamente o de Género. A isto não é estranho o facto da versão anglo-saxónica do folhetim televisivo (*soap opera*), inaugurada nos Estados Unidos da América nos anos 30, se dirigir em particular às mulheres, donas de casa e mães de família (razão pela qual era emitida durante o dia) (Pumajero, 1987). Este formato foi desenvolvido pelas telenovelas latino-americanas, que apostaram no melodrama como forma de captar essas audiências femininas<sup>2</sup>. Foi esta característica contribuiu para associar este produto, maioritariamente, a um consumo feminino, associação que se reflectiu nos estudos sobre a sua recepção. Este viés explica por que razão o Género foi, desde sempre, a variável principal utilizada nos estudos sobre a telenovela.

## 2 A importância do Género nos estudos sobre a recepção de televisão

As primeiras propostas de estudo da recepção tendo como ponto de referência a variável Género ficaram a dever-se a autoras feministas, como Gaye Tuchman (1978) e Sue Sharp (1976). Estas e outras autoras pretenderam demonstrar que as imagens da Mulher, difundidas pelos meios de comunicação de massas, contribuíam para reproduzir as relações patriarcais de dominação do género feminino. Ou seja, as raparigas tenderiam a moldar o seu comportamento em função daquilo que lhes era transmitido pela televisão em termos de papéis sexuais, e assim

<sup>1</sup> Do ponto de vista da recepção, apenas temos conhecimento de 2 trabalhos, o de Manuel Leite Viegas (1987) e o de João Paulo Moreira (1994). Os restantes estudos sobre a telenovela preocuparam-se essencialmente em fazer a análise do seu conteúdo potencialmente ideológico (vg. Moreira, 1980 e 1984; Lopes, 1995). Para além destas perspectivas, alguma atenção tem sido dada à importância da telenovela brasileira na afirmação e transformação do panorama mediático português (cf. Ferin Cunha, 1983; 1999; 2000; e 2002).

<sup>2</sup> E só mais tarde complexificado pela telenovela brasileira, que para captar audiências mais variadas, em horário nobre, teve de complexificar as suas propostas temáticas, nomeadamente com temas que também interessassem a um público masculino, por exemplo, como os temas da esfera pública. Para mais detalhes sobre as características específicas da telenovela brasileira, cf. Moreira (1980), Ortiz, Borelli e Ramos (1991), Borelli e Mira (1996), Borelli (1997) e Trinta (1998).

os media teriam o poder de produzir, nos seus espectadores, efeitos conservadores e mesmo directos. Neste sentido, a perspectiva destas autoras feministas aproxima-se dos pressupostos da hipótese da “agulha hipodérmica”, segundo a qual os indivíduos são directamente influenciados pelos meios de comunicação, no seu comportamento (cf. Ang e Hermes, 1996).

Em contraste, análises textuais mais sofisticadas do ponto de vista teórico contestaram esta visão simplista da reprodução das relações patriarcais, pela imitação das imagens estereotipadas veiculadas pelos media. Os estudos associados à revista *Screen* e à análise de filmes, autoras como Laura Mulvey (1975) (com o conceito de “posição subjectiva”) e Tania Modleski (1982) (com o conceito de “mãe ideal”) desenvolveram uma visão mais complexa da recepção, ao considerar que os textos dos meios de comunicação (v.g. cinematográficos) previam posições subjectivas a serem assumidas pelos receptores. Neste sentido, os media, em lugar de proporem apenas uma definição, necessariamente conservadora e hegemónica das identidades masculina e feminina, propõem antes múltiplas identidades, complexas, contraditórias e conflituantes, com as quais o receptor se deve ir identificando, de modo a atribuir sentido ao texto.

Esta ideia do “leitor implícito” ou inscrito no texto (Moores, 1990) viria a ser desafiada por trabalhos posteriores, dentro e fora da tradição feminista. Janice Radway (1984), no seu clássico *Reading the Romance*, é uma das autoras que contribuiu para afirmar a diferença entre leitores implícitos e leitores reais, demonstrando a dissociação existente entre a ideologia patriarcal dos romances de cordel e as leituras emancipatórias realizadas pelas suas leitoras.

No entanto, em todos estes estudos, o conceito de Género aparece ainda como uma vasta categoria homogénea. Os primeiros esforços de complexificação deste conceito, no âmbito do estudo da recepção dos media, ficaram a dever-se à pesquisa qualitativa e à etnografia das audiências. O contributo principal destes estudos foi, sem dúvida, o facto de terem colocado a ênfase nas experiências sociais dos sujeitos como ponto de partida para a compreensão das diferenças de consumo dos media. Assim, a importância deste conceito passou a ser avaliada cruzando-o com factores como o *grupo de referência* (Morley, 1980), a *classe social* (Hobson, 1980 e 1982; Seiter, 1989; Press, 1990); a *história de vida das mulheres* (Gray, 1987 e 1992); ou a *família*, enquanto lugar de análise das relações de poder entre os sexos (Morley, 1986).

Mais recentemente, as teorias pós modernas (Ang e Hermes, 1996) defendem não existir nenhuma categoria apriorística de género que nos possa elucidar sobre o consumo dos media. Pelo contrário, é através da articulação entre o género e as práticas concretas de consumo que aquela categoria é permanentemente reconstruída. Neste sentido, as teorias pós-modernas sobre recepção radicalizam a perspectiva etnográfica, sublinhando a contingência e instabilidade das articulações género/ media (*idem*).

O objectivo deste artigo é, precisamente, problematizar o radicalismo da proposta pós-modernista sobre a recepção, aceitando a sua premissa. Esta premissa diz-nos que o género não é uma categoria estática e apriorística; deve por isso ser cruzada com outras variáveis (*idem*). Neste trabalho, tentar-se-á avaliar a sua importância cruzada, não com a classe social, ou com outros factores enunciados, mas sim com a trajectória familiar (Hareven, 1991). Por trajectória familiar entende-se a forma como os actores sociais atravessam determinados pontos de transição importantes da sua vida familiar (por exemplo, a entrada na conjugalidade ou o divórcio).

### 3 Breve nota metodológica

Na linha da etnografia das audiências e dos estudos qualitativos da recepção, esta investigação teve uma natureza necessariamente exploratória. Consequentemente, optou-se por uma abordagem qualitativa. A técnica usada foi a entrevista compreensiva (Kauffman, 1993), que permite realizar a inversão epistemológica, necessária num estudo exploratório, porque faz da recolha empírica um espaço de formulação de hipóteses, isto é, de construção teórica.

Foram realizadas 20 entrevistas, a 13 mulheres e 7 homens, em diferentes situações conjugais. No entanto, no presente artigo, serão consideradas apenas as entrevistas realizadas às mulheres. Destas entrevistadas, 7 eram casadas (com e sem filhos), 5 divorciadas ou separadas e 1 vivia em situação de conjugalidade não coabitante. A escolha da situação conjugal como critério de construção da amostra deve-se à necessidade de aferir a importância da trajectória familiar de umas e outras entrevistadas, como hipótese principal. A situação conjugal é apenas uma “porta de entrada” para essa trajectória, o momento em que a cortamos, convidando o entrevistado a reconstituir a narrativa da sua vida<sup>3</sup>. Por uma questão de comodidade para o leitor, referir-nos-emos ao grupo das mulheres divorciadas e separadas como “divorciadas”; e ao das mulheres casadas ou a viver em união de facto como “casadas”. Todas as entrevistadas pertencem a grupos socio-profissionais intermédios e superiores, residem na área metropolitana de Lisboa e têm entre os 24 e os 46 anos.

As entrevistas foram realizadas a propósito da telenovela *Terra Nostra*, exibida em horário nobre na estação de televisão privada SIC, entre Novembro de 1999 e Junho do ano 2000. Conta-nos a história do amor atribulado entre dois jovens italianos (Juliana e Matheu), imigrantes no Brasil, que se conhecem no navio durante a travessia do Atlântico. Como em todas as telenovelas brasileiras, nela se entrelaçam de forma complexa as histórias de amor romântico entre as

<sup>3</sup> Por essa razão, a entrevistada em situação de conjugalidade não coabitante cairá, em termos de valores e representações, no grupo das divorciadas/ separadas, e não no das casadas; isto porque a sua trajectória familiar foi mais fragmentada, aproximando-se da das mulheres divorciadas.

personagens e episódios mais alargados da vida colectiva, neste caso a História da imigração italiana para o Brasil.

#### **4 As mulheres falam de si mesmas: adesão e rejeição da heroína melodramática**

Esta investigação tinha, pois, como objectivo principal verificar se a trajectória familiar introduz diferenças nos valores e representações de pessoas do mesmo género (masculino ou feminino), logo, na sua apropriação da telenovela. Uma das formas encontradas para tornar esse sistema de valores e representações mais saliente foi, precisamente, confrontar os entrevistados com as imagens que a telenovela veicula do masculino e do feminino.

Procurámos, pois, saber como é que os nossos entrevistados se posicionavam em relação a três aspectos distintos das propostas temáticas da telenovela em análise: 1) a imagem da mulher; 2) a imagem do homem; 3) a imagem das relações homem/ mulher. Por imagem entendemos a construção textual, no universo da ficção, de propostas cujo objectivo é “envolver o espectador ao nível da fantasia”, “construções textuais de modos possíveis” de identidade sexual (Ang, 1996: 92).

A forma como as nossas entrevistadas nos falam das personagens femininas da telenovela, e das imagens da mulher que este produto televisivo transmite, abre-nos o caminho para compreender o processo pelo qual as mulheres portuguesas constroem a sua subjectividade feminina por relação aos media e aos valores que estes transmitem.

Ao falarem das imagens femininas da telenovela, as mulheres que entrevistámos falam-nos, na verdade, de si mesmas. No entanto, não deixam de o fazer de formas diferentes. Porquê? Porque têm histórias de vida diferentes para contar. Assim, enquanto as mulheres casadas têm atrás de si histórias em que conseguimos ver desenhadas, sem dificuldade, as fases do ciclo de vida familiar tradicionais (Mattessich e Hill, 1987); já as divorciadas revelam histórias mais complexas. Nos dois tipos de trajectória revela-se uma grelha de valores necessariamente diferente, forjada ao longo de uma experiência social também distinta.

Não obstante, nas histórias que nos contam, na maneira como falam, persistem aspectos que são comuns a umas e outras mulheres. Estes são os casos em que partilham uma identidade comum, em virtude da sua experiência de género sobressair do resto da sua experiência social. De facto, em relação às imagens femininas da telenovela, parece existir uma relativa homogeneidade no discurso das mulheres em diferentes situações conjugais. Mulheres casadas e divorciadas tendem a valorizar as mesmas personagens e os mesmos aspectos na forma como representam o universo feminino, na telenovela e na sociedade. E que aspectos são esses?

No discurso das mulheres entrevistadas, a construção das representações sobre

a identidade feminina é, antes de mais, complexa: *força* e *submissão* surgem como duas qualidades complementares da condição feminina, dimensões que se reúnem para construir uma visão unificada de mulher.

*“Há mulheres que têm muita força, são muito lutadoras... (...) mas, por outro lado, também têm outra faceta muito domesticada, acabam por estar muito domesticadas. No fundo, são pessoas que lutam por aquilo que querem.”*

[Leonor, 38 anos, desempregada/ estudante, divorciada, vive com os 3 filhos]

Na construção dessa imagem, em que mulheres com trajectórias familiares constantes e fragmentadas se aproximam, sobressaiem diversos aspectos. Um dos mais importantes é sem dúvida a saliência da dimensão profissional, protagonizada pela personagem Paola<sup>4</sup>, em contraste com a dimensão familiar, protagonizada pela personagem Juliana<sup>5</sup>. Do mesmo modo, para todas as mulheres entrevistadas (independentemente da situação conjugal) Paola simboliza os valores individualistas, característicos do mundo masculino (a capacidade de decisão, a iniciativa individual, a independência relativamente aos homens) enquanto Juliana simboliza os valores tradicionais, prolongamento das características associadas ao mundo feminino (tratar dos filhos, trabalhar em casa, mas também submissão). Assim, enquanto *“Paola quer decidir tudo sozinha”*, Juliana *“deixou um homem para estar com outro”* [Fernanda, 36 anos, desenhadora, casada, 1 filho].

Assim, para mulheres casadas e divorciadas, ambas as personagens representam a força. No entanto, esta assume diferentes significados. Se Paola representa a força activa, da construção (no trabalho e também no amor...), a sua identidade não surge como consequência de nada a não ser a sua própria vontade; já Juliana representa a força passiva da resistência e do sofrimento, a sua identidade parece surgir da capacidade de resistir às contrariedades e alicerçar-se na sensibilidade, na capacidade infinita de sofrer e no amor – quer se trate do amor-paixão, quer se trate do amor pelos filhos.

E é aqui que começam a surgir as primeiras diferenças das representações de mulheres com trajectórias familiares distintas. Essas diferenças fazem-se sentir principalmente em relação à *heroína melodramática*.

<sup>4</sup> Personagem que se emancipou do poder do amante e dos pais, iniciando um negócio por conta própria: uma fábrica de macarrão. Veio a envolver-se com um homem muito mais velho do que ela, e de um nível social superior, um banqueiro, com quem nunca casou, mas de quem teve um filho. Esta personagem nunca sentiu a necessidade de formalizar institucionalmente, através do casamento, esta relação. Representa, pois, os valores mais modernos da união legitimada pelo amor, pelo sentimento amoroso, independentemente da aprovação social.

<sup>5</sup> Personagem melodramática, constitui com Matheu o par romântico central da telenovela. O trajecto de Juliana é marcado pela perda consecutiva dos pais, amante e filho. A intriga gira à volta da reunião dos dois amantes, separados pelo “destino”.

Num trabalho sobre a recepção da série *Dallas*, Ien Ang (1985) demonstrou que as mulheres que seguiam esta série retiravam um tipo específico de “prazer” ou fruição da personagem Sue Ellen, que encarnava as características da heroína melodramática: traída pelo marido, era incapaz de protagonizar a mudança da sua vida, abandonando-se ao alcoolismo, como a única fuga possível à sua situação. Esta personagem encarnava assim a mulher simultaneamente auto-destrutiva, dependente e fraca, não só face aos homens, mas principalmente face à vida.

Na apropriação da personagem Juliana, por parte de mulheres casadas e divorciadas, desenham-se pelo menos algumas das características desta heroína melodramática: docilidade, humildade, conformidade, dependência, sujeita às contingências do destino, subjugada pelo sofrimento. No entanto, é a propósito desta personagem que surgem diferenças significativas...

*“A Juliana é muito sofredora! Acho que também tem que ter simpatia só por causa disso! (...) Porque é uma mulher muito sofredora, é uma mulher que passa por várias dificuldades, mas não desiste, não é... Reage sempre, tem aqueles momentos em que se vai abaixo, mas depois reage sempre.”*

[Catarina, 30 anos, professora, casada, à espera do 1º filho]

De facto, as entrevistadas casadas *aderem* a esta personagem. Usam-na para construir uma importante dimensão da imagem da mulher: a da força resistente, vítima das circunstâncias. Se Paola lhes sugere a força necessária para que as mulheres se afirmem, sozinhas, fora de casa; Juliana exprime a força passiva, de resistência às contrariedades motivadas por forças que lhe são exteriores e que não dependem da sua vontade (como o “destino” ou o “azar”). Como vítima do destino, ela é, num certo sentido, a heroína melodramática (Ang, 1985 e 1996) que reage às situações “*com muito desespero*”. Noutro sentido, porém, ela constitui uma inovação relativamente a esse tipo de personagem, porque, afinal, “*depois acaba por conseguir ultrapassar e tentar sempre ir para a frente, não desistir.*” [Catarina, casada].

A apropriação dos valores sugeridos por esta personagem implica, além disso, um certo grau de identificação.

*“Acho que as pessoas depois também tendem para identificar-se ou não se identificar com a personagem e pensarem: Eu, se passasse por aquilo tudo, se calhar não tinha aquela força. E depois isso acaba por fazer com que a simpatia pela personagem vá crescendo.”*

[Catarina, 30 anos, professora, casada, à espera do 1º filho]

No estudo já referido, Ien Ang (1985) demonstrou que, ao contrário do que seria de esperar, as mulheres tendiam a identificar-se com a heroína, num mecanismo a que a autora chamou *identificação melodramática*. Segundo a sua hipótese, esta identificação constituía um mecanismo através do qual essas mulheres se

abandonavam ao reconhecimento de que, por vezes, as causas de que aquilo que lhes acontece as transcende, de que não se pode ter tudo, sempre, sob controlo. A identificação melodramática constitui, ainda, para estas mulheres, um momento de abandono às suas próprias fraquezas: ao identificarem-se com a personagem, é como se vivessem as suas próprias fraquezas através das personagens, mas ao nível da fantasia, logo sem com isso terem que assumir consequências para a sua vida real.

No caso das nossas entrevistadas casadas, podemos estar perante um mecanismo de identificação do mesmo tipo, embora não tão radical, uma vez que as características melodramáticas são atenuadas: existe um momento de abandono, mas para depois logo se recuperar. A força do “destino” é grande, mas serve apenas para “provocar” a força da personagem. Por isso, as mulheres casadas não acham que Juliana seja o símbolo da fraqueza (tal como o era Sue Ellen, na série *Dallas*). Ela é, em vez disso, símbolo de um outro tipo de força, a resistência passiva a que nos referimos. Sinais dos tempos?

De facto, passaram mais de duas décadas sobre a criação da série *Dallas* e da personagem Sue Ellen. Como a própria Ien Ang avança, as personagens das séries americanas dos anos 90 são emancipadas e independentes. A autora lança o repto: será que já não são necessárias heroínas melodramáticas? (Ang, 1996: 97). A personagem Juliana, de *Terra Nostra*, parece responder, ainda que provisoriamente, a essa questão. De facto, as mulheres casadas valorizam também na personagem qualidades como a perseverança e a persistência, que tornam possíveis trajectórias constantes como as suas. Assim, aderem à personagem melodramática, ao mesmo tempo que rejeitam os “exageros” do sentimento amoroso que ela protagoniza (amor-paixão), e que justificaria o epíteto de “melodramática”.

Em contraste, as entrevistadas divorciadas distanciam-se da personagem Juliana e do que esta lhes sugere:

*“Por incrível que pareça, não tenho paciência nenhuma para a Juliana e o Matheu, já me irritam, também, já não tenho muita paciência.”*

[Nani, 40 anos, documentalista, divorciada, vive com a irmã]

A sua rejeição da personagem, o seu tom condescendente, mais próximo dos homens (casados ou divorciados), contrasta com a sua adesão ao sentimento amoroso que ela protagoniza: uma coisa é o sentimento em si, a sua legitimidade; outra, muito diferente, é a forma (“queixosa”, “lamurienta”) como é concretizado pelas personagens. Assim, estas mulheres rejeitam a personagem melodramática, mas aderem ao sentimento amoroso, ao amor-paixão. É precisamente este o único elemento que valorizam em Juliana:

*“Comovo-me muito com a personagem Juliana, porque ela, de facto... lá está, por amor ao Matheu deixou o filho (...) é uma personagem forte, é uma personagem teimosa, ela vai por aquilo que ela teima e que gosta e que é o homem da*

*vida dela. E gosta dele e pronto. E faz tudo para que ele esteja com ela, a ponto de abdicar dos próprios filhos...*

[Patrícia, 36 anos, escriturária, separada, vive com as 2 filhas]

Mais uma vez, a “força” das mulheres assume significados diferentes: para as casadas, força passiva de resistência às adversidades do “destino” e em defesa, acima de tudo, dos filhos; para as divorciadas, força activa de perseguir o ideal romântico até às últimas consequências. Em nossa opinião, esta disparidade pode ser explicada pelas diferenças de trajectória de umas e outras entrevistadas.

Por um lado, a trajectória familiar das mulheres casadas caracteriza-se por uma relativa constância. A sua experiência da relação amorosa foi sempre enquadrada pelo namoro e pelo casamento. Todas as entrevistadas casadas tiveram apenas uma relação amorosa importante, com aquele que veio a ser o seu marido. Antes do casamento, apenas tiveram relações que declaram terem sido breves e pouco sérias.

*“Foi passageira, mesmo, não durou mais do que dois, três meses, não sei... Não, não me marcou, não marcou. Eu penso que nem foi bem namoro, mais amizade, não sei. Agora com o Luís [marido] é que já foi assim uma coisa...”*

[Elisa, 39 anos, secretária, casada, vive com o marido e filhos]

A entrada na relação amorosa que as conduziria ao casamento foi vivida, por estas mulheres, como um momento inconfundível e em relação ao qual todas as restantes experiências são remetidas para a obscuridade. Para elas, a vida conjugal representa o culminar de um projecto sem percalços, no campo das relações amorosas. Assim, não causa espanto que a dimensão de construção do amor, posta em relevo pela estabilidade da sua situação conjugal, seja mais visível que a sua dimensão de arrebatamento. Ao valorizarem, ao longo da sua vida, a constância, não nos surpreende que valorizem na heroína melodramática essas mesmas capacidades de resistência.

Em contraste, como poderiam as nossas entrevistadas separadas ou divorciadas valorizar aspectos, como a “resistência passiva”, que não viram recompensados e reforçados ao longo da sua própria vida? As suas trajectórias espelham a vivência totalizante e arrebatadora do amor-romântico, pelo qual abandonaram tudo.

*“No início foi maravilhoso, era tudo amor, belíssimo, tudo fantástico... Era almoços, e jantares e festas e foi tudo incrivelmente belo porque... era fazer as coisas mais maravilhosas do mundo... viajar num veleiro durante uma semana... (...) Para mim não custou porque era tudo amor... vivias junto e era a coisa mais linda que existia.”*

[Emília, 33 anos, enfermeira, divorciada, 1 filha]

Ao mesmo tempo, nessas trajetórias transparece a dureza do processo de consciencialização de que “depois do casamento é que tudo verdadeiramente começa” (Torres, 2000: 278).

*“Quando eu me casei é que foi horrível. Foi chato, deixou de ter o brilho e o encantamento... Ele encantava e deixou de ser tão bom... (...) Porque ele podia ser jovem, feliz e encantador no início, mas depois, ter de começar a trabalhar e fazer coisas positivas... E ele era como um puto.”*

[Emília, 33 anos, enfermeira, divorciada, 1 filha]

Estes processos de desencantamento surgem como uma consequência quase “inevitável” do hiper-investimento feito na relação. A forma como elas vivem a ruptura conjugal vai ser, precisamente, um espelho da forma como viveram o amor e a relação (Torres, 1992 e 1996). Uma vez sós, estas mulheres confrontam-se com a necessidade de “juntar as peças” da sua vida, que haviam deixado para trás para realizar o mito do amor, redefinir a sua identidade. Quem sou eu? O que vou fazer? Como viver daqui para a frente? Quais as minhas prioridades? Na sua nova situação de mulheres sós, a necessidade de responder a estas e outras questões lançá-las-á numa “reflexividade” (Kauffman, 1999: 83) que as diferenciara de outras mulheres, com a mesma idade e origens sociais semelhantes.

Assim, a história destas mulheres ilustra a construção da relação conjugal a partir de uma visão romântica (do sentimento amoroso, da relação e do casamento), em que à mulher compete ainda fazer “o “trabalho” do amor” (Torres, 2000: 277). É esta visão romântica que perpassa na sua apropriação da telenovela, nomeadamente da heroína melodramática. E por isso Patrícia se comove tanto com Juliana: porque ela “faz tudo para que ele [Matheu] esteja com ela, a ponto de abdicar dos próprios filhos...”

## **5 Olhares femininos sobre as imagens do masculino: a realidade e o “príncipe encantado”**

Vimos que o olhar lançado sobre os personagens, o papel e o universo femininos podem ser compreendidos à luz dos valores, partilhados pelas nossas entrevistadas, relativos a este tema. Tais valores, fruto de uma trajetória concreta, de género e familiar, são decisivos para a apropriação da telenovela. Ora, o olhar que as nossas entrevistadas lançam sobre as imagens do masculino constituem o reverso da mesma medalha. Com ele, podemos completar a nossa abordagem à forma como se pode dar a reconstrução da identidade sexual, através da apropriação de imagens veiculadas pelos media. De que forma as mulheres que entrevistámos nos falam dos personagens masculinos presentes na telenovela?

A este respeito, fazem-se sentir diferenças significativas, em função da situação conjugal. O discurso das mulheres casadas sobre os personagens masculinos revela valores tradicionais, nomeadamente a autoridade do homem sobre a mulher, no contexto da relação conjugal. As mulheres casadas parecem, assim, fazer leituras mais institucionais da telenovela.

*“Penso que ali há muitos desencontros, não é, entre homens e mulheres. Mas penso que o homem é sempre dominante, não é?...”*

[Margarida, 36 anos, educadora de infância, casada, 2 filhos]

As representações do masculino, entre as entrevistadas casadas, são ainda marcadas pela distinção entre homens autoritários e homens liberais, definidos a partir de um critério particular: o modo como tratam as suas mulheres.

*“No caso do António Fagundes, é um bocado [realista], “eu mantenho ali a casa, tudo à minha ordem, eu mando aqui”... ainda se nota um bocadinho. Depois, há uns mais liberais, tipo aquele italiano que eu não me lembro o nome (...) nota-se que tem um comportamento diferente com a mulher... nota-se mais entre os italianos, que é o caso também da Juliana e do Matheu, nota-se uma liberdade que nos outros... no caso do António Fagundes, ele e a Socorro, já não se nota tanto.”*

[Sandra, 28 anos, doméstica, casada, sem filhos, vive com marido e cunhada]

Finalmente, as entrevistadas casadas exprimem-se através de um discurso mais seco e menos emocionado, que revela distanciamento e fraca adesão à novela – mais próxima de uma atitude de “distinção”, que encontramos também entre os homens entrevistados, e que tende a desvalorizar os conteúdos melodramáticos, centrando-se nos aspectos técnicos da telenovela. De facto, ao pronunciarem-se sobre os personagens masculinos, as mulheres casadas dão maior atenção a aspectos como o seu sentido de humor, a capacidade dramática dos actores e a sua beleza física. É como se assistíssemos, no seu discurso, a uma transferência das emoções que era suposto sentirem para a intensidade da representação dos actores.

*“Ele já é um artista consagrado, claro! Tem um papel fantástico! Acho que ele desempenha extraordinariamente, vive mesmo aquilo! Vibra com as coisas e chora!”*

[Joana, 36 anos, educadora de infância, casada, 3 filhos]

Em forte contraste, o discurso das mulheres divorciadas é fortemente marcado pela emoção. Ao falarem da imagem do homem presente na telenovela, estas mulheres não nos falam do “homem real”, mas sim do “homem ideal”, que

é também um “companheiro ideal”. Na construção dessa imagem ideal, exprimem uma visão romântica do elemento masculino, em detrimento da sua função instrumental.

*“Eu não gosto muito da personagem do Matheu. Gosto mais da personagem do Marco António, é mais interessante. É mais interessante porque sofreu muito com a partida da mulher, viu-se completamente de rastos. Completamente de rastos... Confrontou-se com situações de não querer viver, de não querer comer, desinteressou-se da vida e, depois, voltou a renascer...”*

[Patrícia, 36 anos, escriturária, separada, vive com as 2 filhas]

Ao mesmo tempo, este “homem ideal” aparece como alguém com a capacidade de seduzir e arrebatrar as mulheres – logo, de as fazer viver o amor-paixão. Em suma, estas mulheres idealizam um homem que seja simultaneamente um sedutor e amante apaixonado, mas também que as trate como iguais e que invista na relação amorosa e conjugal com a mesma intensidade e constância que elas. Se um certo tipo de imagens masculinas simboliza a impossibilidade deste ideal e da concretização do amor-romântico que ele implica, no reverso dessas imagens, do outro lado do espelho, espreita o *príncipe encantado* (Kauffman, 1999) que estas mulheres esperam, um dia, ainda encontrar.

O que se espera do príncipe encantado é, fundamentalmente, que supere o lado masculino tradicional. Além disso, é a sua capacidade de sofrimento que lhe dá o encanto. Valoriza-se na personagem o desespero, mas também o facto de não se deixar consumir por esse desespero, de conseguir sobreviver-lhe com dignidade. Num certo sentido, o príncipe encantado constitui o reverso da “heroína melodramática”: nele são valorizadas as atitudes e características que se aproximam das tradicionalmente associadas ao papel feminino, como o “perdão em nome do amor”, ou a “capacidade de sofrer”.

*“Reportando-nos à realidade... é muito difícil ver um homem com uma atitude dessas. Praticamente ser abandonado (que foi, não é?)... com um paixão violenta... e ter a capacidade, mesmo assim, de ajudar a pessoa e tentar... Sabe o que as outras pessoas diriam? “É estúpida, abandonou-me... não estou para andar atrás da mulher.” Mas ele reagiu de outra forma. Porque, na maior parte das vezes, é isso que as mulheres fazem, não é? Em geral, nós, mulheres, quando gostamos, ele apronta, apronta, mas você arranja sempre desculpa para estar com ele, e está sempre ali pronta para o ajudar.”*

[Nani, 40 anos, documentalista, divorciada, sem filhos]

Mas que formas pode assumir este “príncipe encantado”? Como será a sua aparência, o seu rosto? Como reconhecê-lo? Acima de tudo, é alguém “belo,

muito belo”, “mas é belo segundo múltiplas definições” (Kauffman, 1999: 70). É simultaneamente de uma beleza física resplandecente, terno e meigo, amante voluptuoso, amigo e companheiro.

*“[O Marco António] é muito mais doce e compreensivo, é engraçado. Ao mesmo tempo, tem um sentido de humor engraçado (...) o Marco António tem esse charme que a mim me encanta, que é essa doçura por trás da personagem...”*

[Rosário, 38 anos, analista de laboratório,

solteira, em situação de conjugalidade não coabitante, vive com uma irmã mais velha]

Em nossa opinião, esta apropriação das personagens faz-se em função de determinados modelos conjugais, neste caso o modelo associativo, ainda que numa versão moderada (Torres, 1996). Se por um lado estas mulheres defendem valores igualitários, entre homens e mulheres, no casamento; por outro lado, persiste o ideal do amante capaz de manter eternamente vivo o estado de enamoramento. Nas apropriações que estas mulheres fazem da imagem do masculino perpassa, precisamente, esta tensão entre o desejo de solidariedade intensa e fusão identitária entre os cônjuges (conseguida, geralmente, à custa da anulação da identidade feminina) e o acento na individualidade dos mesmos. A existência de um tal modelo conjugal, assim como o tipo de apropriações que fundamentam, podem ser compreendidos à luz da trajectória familiar de umas e de outras entrevistadas. Na narrativa das entrevistadas divorciadas transparece a vivência desse ideal, tentando concretizá-lo em projectos conjugais caracterizados pela autonomia e direito de ambos os cônjuges à realização pessoal; mas também pelo desejo de partilha afectiva intensa e de amor-paixão (Torres, 1996).

## **6 Imagens das relações de género: naturalização e crítica feminista**

Por último, importa determo-nos nas representações e estereótipos que as nossas entrevistadas manifestam em relação aos papéis sexuais. Todas estas mulheres, casadas e divorciadas tiveram uma educação sexista (os seus pais educaram-nas de modo diferente dos seus irmãos do sexo oposto), que foram actualizando ao longo da vida, nomeadamente na entrada em conjugalidade, caracterizada por uma nítida assimetria na divisão de papéis. Apesar desse aspecto em comum, na sua trajectória, as suas opiniões divergem em relação à discriminação social das mulheres e sua representação na telenovela.

Assim, o discurso das mulheres casadas sobre a desigualdade entre os sexos e a discriminação das mulheres é um discurso formal e “politicamente correcto”. Revela valores de conformidade relativamente à moral dominante, em que as regras masculinas hegemónicas são vistas como “naturais” e em que as queixas e

as reivindicações são, no extremo, reduzidas a uma “questão de educação”. Neste aspecto, tal como noutros, aproximam-se dos homens entrevistados. Por outro lado, apesar de todas elas terem sido alvo de discriminação (em maior ou menor grau) no seu local de trabalho, não reconhecem a discriminação sexual como um real problema. A sua visão das relações de género aponta, então, para uma naturalização das diferenças entre homens e mulheres, bem como da forma como essas diferenças marcam as relações entre os sexos.

*“Também tem a ver com a educação da pessoa. Se nos dizem alguma coisa, a gente não dá resposta, não liga, passa à frente, não se está a preocupar com essas coisas, não é... (...) Eu estou numa sala onde é só homens, eu sou a única mulher. (...) Tratam-me bem e eu brinco com eles, falo com eles, pronto, não tenho problemas nenhuns. Às vezes dizem assim umas larachas parvas e eu não lhes ligo nenhuma. Tipo: “Tu és esperta, até parece que não és mulher!” E eu: “Está bem, não me chateies.”*

[Fernanda, 36 anos, desenhadora, casada, 1 filho]

Em forte contraste, para as divorciadas, *“Nós estamos num mundo machista, e as mulheres fazem por isso, por que continue a ser machista.”* [Emília, divorciada]. Ou ainda, neste mundo machista, é mais fácil ser-se homem, principalmente porque se é mais respeitado: *“Eu sou enfermeira. Se eu fosse enfermeiro, seria diferente. Teria uns braços... e têm uma voz mais grossa, que dá uma pseudo-estabilidade maior (...) Se eu fosse um homem era muito mais considerado... só por ser homem...”* [Emília, divorciada].

Para a “mulher só” que cada uma das nossas entrevistadas divorciadas representa, parece haver só um caminho possível:

*“Nós somos muito mais poderosas, muito mais inteligentes, temos uma capacidade de aguentar as coisas muito mais... somos muito mais resistentes. O homem não tem outra alternativa senão: “Elas é que são poderosas mas a gente tem de sabotar ali os poderes, porque não pode ser, nós temos de estar sempre em cima e a mulher tem de estar naquele papel de...” Se bem que já não é assim! Nós estamos a evoluir. Ou melhor, nós sempre fomos evoluídas, nós temos é que dizer: “Não, já chega! Espera lá, alto lá, que as coisas não são assim já! Isso foi no tempo da minha mãe, da minha avó, da minha bisavó e da minha trisavó! Já não estamos no tempo dos afonsinhos! Agora, é isto que eu quero!”*

[Patrícia, 36 anos, escriturária, separada, 2 filhas]

Neste excerto são visíveis os valores de emancipação e a trajectória de autonomia (Kauffman, 1999) que esses mesmos valores sugerem. Para estas mulheres, a reflexividade obrigatória para que a sua situação de “mulheres sós” as empurrou

leva-as a ter consciência da natureza histórica e social do processo de emancipação das mulheres.

Como explicar estas diferenças de representações sobre as relações de género, entre mulheres divorciadas e casadas? Em nosso entender, pelas diferenças de trajectória. Enquanto a trajectória errática das mulheres divorciadas as obrigou, pela reflexão inevitável, a questionar os modelos de divisão sexual dos papéis que lhes foram transmitidos pela educação, já a trajectória constante das casadas produziu um efeito exactamente oposto, de reforço e actualização desses modelos.

## 7 Notas finais

Em jeito de conclusão, importa então salientar o principal argumento sustentado ao longo deste artigo: o de que mulheres em diferentes situações conjugais – ou melhor, com trajectórias familiares distintas – se diferenciam na forma de ver a telenovela, em virtude de possuírem diferentes representações e valores sobre a família, os papéis sexuais e a ideia de amor romântico<sup>6</sup>. Desta forma, mais uma vez se constata que o Género não é uma categoria estática, que possa ser captada de forma apriorística (Hermes, 1996). Pelo contrário, estando em permanente reconstrução, ela deve ser captada nesse “processo”. Nesta reconstrução, a relação com os media tem um papel fundamental.

Por outro lado, verificamos que a trajectória familiar se revela uma variável importante na complexificação dessa mesma categoria, o Género. Uma mulher não está necessariamente mais próxima de outra mulher, na maneira de pensar e de sentir, só por ela ser mulher. Pelo contrário, pode estar mais próxima de alguém do sexo oposto... Desde que tenha uma experiência de vida semelhante. Em alguns momentos, quando interpeladas de forma específica pela telenovela, a sua experiência familiar (e da relação amorosa) sobrepõe-se à sua identidade de género.

Finalmente, a telenovela surge com uma força explicativa renovada. Pela forma como actualiza o mito do amor-romântico e pela forma como é usada pelos indivíduos que a ela assistem para (re)interpretar, compreender e narrar a sua própria vida. A telenovela surge assim como um interlocutor privilegiado para estes telespectadores, que se sentem (paradoxalmente) através dela, mais do que nunca protagonistas de um drama maior: o da sua própria Vida.

## 8 Referências bibliográficas

ANG, I. (1985) *Watching Dallas*. London, Methuen.

<sup>6</sup> Estando mesmo mais próximas das de indivíduos do sexo oposto, em situação conjugal semelhante, como se demonstra ao longo da referida tese de Mestrado, à qual o presente artigo se reporta.

ANG, I. e HERMES, J. (1996) "Gender and/ in media consumption" in ANG, I. (1996) *Living room wars: rethinking media audiences for a postmodern world*, London and New York: Routledge.

BORELLI, S. (1997) "Los géneros ficcionales en las telenovelas brasileñas" in VERÓN, E. e ESCUDERO, L. (comps.) (1997) *Telenovela, ficción popular e mutaciones culturales*, Barcelos: Gedisa.

BORELLI, S. e MIRA, M. C. (1996) "Sons, imagens, sensações: radionovelas e telenovelas no Brasil" in *Intercom – Revista Brasileira de Comunicação*, vol. XIX, nº 1: 33-57.

FERIN CUNHA, I. (1983) "De como Portugal descobriu o Brasil: ou a telenovela da TV Globo em Portugal", São Paulo, Revista Arte, nº2.

FERIN CUNHA, I. (1999) "As agendas da telenovela brasileira em Portugal" in *Actas do I Congresso de Ciências da Comunicação*, Lisboa.

FERIN CUNHA, I. (2000) "Transição e telenovela" in *Actas do IV Encontro Lusófono de Ciências da Comunicação*, S. Vicente.

GRAY, A. (1987) "Behind closed doors: video recorders in the home" in BAER, H. e DYER, G. (Eds.) (1987) *Boxed In: women and television*, New York/London: Pandora Press.

GRAY, A. (1992) *Video Playtime: the gendering of a leisure technology*, London: Routledge.

HAREVEN, T. (1991) "The history of the family and the complexity of social change" in *The American Historical Review*, vol. 96, 1, Fevereiro 1991, pp. 95-124.

HOBSON, D. (1980) "Housewives and the mass media" in HALL, S. *et. al.* (1980) *Culture, Media, Language*, London: Hutchinson.

HOBSON, D. (1982) *Crossroads: the drama of a soap opera*. London: Methuen.

KAUFFMAN, J.C. (1996) *L'Entretien Compréhensif*, Paris : Nathan.

KAUFFMAN, J.C. (1999) *A Mulher Só e o Príncipe Encantado: inquérito sobre a vida a solo*, Lisboa: Editorial Notícias.

LOPES, M. A. R. (1995) "A família nos mass media: família, divórcios e recomposição familiar na telenovela brasileira "O Dono do Mundo"", in *Vértice*, Lisboa, nº 67: 73-78.

LOPÉZ-PUMAJERO, T. (1987) *Aproximación a la Telenovela*, Madrid: Catedra, Signo e Imagen.

MATTESSICH, P. e HILL, R. (1987) "Life Cycle and Family Development" in SUSSMAN e STEINMETZ (1987) *Handbook of Marriage and Family*, New York, London, Plenum Press.

MODLESKI, Tania (1982) *Loving with a vengeance: mass produced fantasies for women*, London: Methuen.

MOORES, S. (1990) "Texts, readers and contexts of reading: developmensts

in the study of media audiences” in *Media, Culture and Society*, London: SAGE, vol. 12 (1990): 9-29.

MOREIRA, J. P. (1980) “Telenovelas: a propósito da cultura de massas” in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 4/5: 47-85.

MOREIRA, J. P. (1984) “Problemas da cultura de massas” in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 13.

MOREIRA, J. P. (1994) “Serões nos trópicos: para uma abordagem etnográfica da telenovela” in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 39.

MORLEY, D. (1980) *The Nationwide audience: structure and decoding*, London: BFI.

MORLEY, D. (1986) *Family television: cultural power and domestic leisure*, London and New York: Routledge.

MULVEY, Laura (1975) “Visual Pleasure and Narrative Cinema” in *Screen*, 16(3): 6-18.

ORTIZ, R., BORELLI, S. e RAMOS, J. M. (1991) *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Editora Brasiliense.

PRESS, A. (1990) “Class, gender and the female viewer: women’s responses to *Dinasty*” in BROWN, M. E. (Ed.) (1990) *Television and women’s culture: the politics of the popular*. London: Sage.

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

ROUSSEL, L. (1980) “Mariages et divorces. Contribution à une analyse des modèles matrimoniaux” in *Population*, 6, pp. 1025-1040.

SEITER, E. (1989) ““Don’t treat us like we’re so stupid and naïve”: towards an ethnography of soap opera viewers” in SEITER, E. et. al. (1989) *Remote control: television, audiences and cultural power*, London/ New York: Routledge.

SHARP, Sue (1976) *Just like a girl: how girls learn to be women*, Harmondsworth: Penguin.

TORRES, A. (1992) “Fatalidade, culpa, desencontro: formas de ruptura conjugal” in *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº 11, pp. 43-62.

TORRES, A. (1996) *Divórcio em Portugal: ditos e interditos*, Oeiras: Celta.

TORRES, A. (2000) *Trajectórias, dinâmicas e formas de conjugalidade. Assimetrias sociais e de género no casamento*. Dissertação de Doutoramento em Sociologia, Lisboa: ISCTE.

TRINTA, A. (1998) “News from home: a study of realism and melodrama in Brazilian telenovelas” in GERAGHTY, C. e LUSTED, D. (1998) *The television studies book*, London: Arnold.

TUCHMAN, Gaye, et. al. (1978) *Hearth and home: images of women in the mass media*. New York, Oxford University Press.

VIEGAS, J. M. L. (1987) “Telenovelas: do modelo de produção à diversidade de reconhecimento” in *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº 2.