# MÍDIA, GÊNERO E FEMINILIDADE:

## REPRESENTAÇÕES DO PROTAGONISMO FEMININO NAS TELENOVELAS DAS 21 HORAS DA REDE GLOBO DE TELEVISÃO NA DÉCADA DE 2010

MARIANA GONÇALVES

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**
**FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

Mariana Barbosa Gonçalves

# MÍDIA, GÊNERO E FEMINILIDADE:

## Representações do protagonismo feminino nas telenovelas das 21 horas da Rede Globo de Televisão na década de 2010

Belo Horizonte

2023

Mariana Barbosa Gonçalves

# MÍDIA, GÊNERO E FEMINILIDADE:
## Representações do protagonismo feminino nas telenovelas das 21 horas da Rede Globo de Televisão na década de 2010

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Comunicação Social

Área de Concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea
Linha de pesquisa: Processos Comunicativos e Práticas Sociais

Orientadora: Profa. Dra. Paula Guimarães Simões

Belo Horizonte
2023

301.16
G635m
2023

Gonçalves, Mariana Barbosa.

Mídia, gênero e feminilidade [manuscrito] : representações do protagonismo feminino nas telenovelas das 21 horas da Rede Globo de Televisão na década de 2010 / Mariana Barbosa Gonçalves. - 2023.

263 f. : il.

Orientadora: Paula Guimarães Simões.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia.

1.Comunicação – Teses. 2. Relações de gênero - Teses. 3.Telenovelas - Teses. 4.Feminilidade - Teses. I. Simões, Paula Guimarães . II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada por Vilma Carvalho de Souza - Bibliotecária - CRB-6/1390

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

## FOLHA DE APROVAÇÃO

**"Mídia, gênero e feminilidade: Representações do protagonismo feminino nas telenovelas das 21 horas da Rede Globo de Televisão na década de 2010."**

**Mariana Barbosa Gonçalves**

Tese aprovada pela banca examinadora constituída pelos professores:

Profª Paula Guimarães Simões - Orientadora
DCM/FAFICH/UFMG

Profª Vera Regina Veiga França
DCM/FAFICH/UFMG

Prof. Frederico de Mello Brandão Tavares
UFOP

Prof. Marcos Vinicius Meigre e Silva
UFMG

Profª Karina Gomes Barbosa da Silva
UFOP

Belo Horizonte, 15 de dezembro de 2023.

Documento assinado eletronicamente por **Paula Guimaraes Simoes, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 15/12/2023, às 14:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Marcos Vinicius Meigre e Silva, Usuário Externo**, em 15/12/2023, às 15:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Karina Gomes Barbosa da Silva, Usuário Externo**, em 17/12/2023, às 14:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Frederico de Mello Brandão Tavares, Usuário Externo**, em 19/12/2023, às 16:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Vera Regina Veiga Franca, Professora Magistério Superior - Voluntária**, em 21/12/2023, às 08:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2855542** e o código CRC **AA3F40D0**.

## AGRADECIMENTOS

Foram quase cinco anos de pesquisa e dedicação ao doutorado. Nem sempre com o mesmo empenho. Às vezes, sem forças para continuar, mas movida pela crença da necessidade de um olhar científico sobre um objeto que é tão caro à cultura brasileira. A trajetória da pesquisa é comumente associada à solidão (de fato, boa parte do tempo é você com seu objeto, suas leituras e na escrita do texto). Porém, este trabalho deve muito às interações sociais, diálogos e discussões – a respeito do tema e do fazer acadêmico no campo da comunicação.

Para começar os agradecimentos, preciso retomar o início de uma trajetória acadêmica, que não seria possível em outro contexto. Agradeço aos governos petistas (2002-2016) pelo incentivo à educação e ao acesso ao ensino superior gratuito e de qualidade. Sem uma política de inclusão social na educação superior, não teria ingressado em uma universidade. Também é preciso apontar que fazer um doutorado que teve início coincidente ao de um governo que ataca a educação pública e a pesquisa no país, que tem postura negacionista, uma política de corte de verbas e descredibilização das humanidades é, além de se dedicar a um grau de pesquisa complexo, conviver com a falta de reconhecimento no presente e de perspectiva de futuro, inclusive, na realização de novas pesquisas. Fazer sem poder ao menos vislumbrar uma bolsa, que já é desvalorizada, precariza ainda mais o que deveria ser considerado um trabalho de fato. Que sorte têm e terão os pesquisadores, com a volta de uma governança que prioriza a educação, que atuarão em um ambiente favorável ao desenvolvimento da ciência.

Agradeço à minha orientadora, Paula Simões, pela orientação cuidadosa, pela compreensão das outras vivências que permearam este processo. Por ser uma professora e profissional tão dedicada e competente, que nos inspira em falas, gestos e posturas.

Fred e Vera, pela leitura generosa na qualificação. Por serem inspirações na vida acadêmica. Como é bom ter o privilégio de conviver e poder se inspirar em pesquisadores tão grandiosos que, além da produção, deixam um legado de ensino de excelência e de carinho com o outro – seja voltado para as companhias acadêmicas, seja no olhar atento para a sociedade em que vivemos.

Karina e Marcos, pelas contribuições significativas a respeito do trabalho final, que trouxeram novas perspectivas sobre esta pesquisa e as futuras.

Ao Charles, pelo incentivo ao ingresso nessa jornada e por, de certa forma, fazer-se presente em todo o processo.

A minha família e aos que se fizeram família ao longo desses anos, oferecendo escuta, colo, cerveja e risadas em meio ao desespero.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, pelo comprometimento com o ensino e pesquisa de qualidade.

Aos membros do Gris, pelo acolhimento na pesquisa, pelas discussões sempre tão instigantes.

Aos companheiros que dividiram dores, afetos e partilharam esse pedacinho da jornada, especialmente Dayana e Chloé, com quem pude dividir referências, leituras, correções, reflexões e angústias. Pedro, pela dedicação nesse fim de jornada e ideias para caminhar em uma escrita travada e no vislumbre de um "mundo real". A Alexandre, pelas leituras, correções e abrigo.

Aos meus bebês, pelo amor despretencioso e incondicional.

*Porque a vida, individual ou coletiva, pessoal ou histórica, é a única entidade do universo cuja substância é perigo. Compõem-se de peripécias. É, rigorosamente falando, drama.*
*(José Ortega y Gasset)*

## RESUMO

Um dos principais produtos da indústria do entretenimento, a telenovela está consolidada no cotidiano brasileiro. As narrativas ficcionais estão presentes na televisão nacional desde a sua inauguração, na década de 1950, e, juntamente com os telejornais, os folhetins televisivos formam a base da programação das principais emissoras – especialmente da maior emissora do país, a Rede Globo de Televisão. Ao exibir, quase diariamente, um exemplo do que seria o cotidiano da sociedade brasileira, as telenovelas apresentam modelos de identidades e os valores de nossa sociedade. Pensando nessa correlação entre as tramas ficcionais e a vida social, buscamos, neste trabalho, problematizar como tais representações perpassam o imaginário social e como afetam também a construção de um tipo ideal de feminilidade, a partir do problema de pergunta: **Quais representações de mulher e de feminilidade emergem a partir das protagonistas das telenovelas das 21 horas da Rede Globo de Televisão que foram ao ar durante a década de 2010?** A pesquisa abrangeu um corpus formado por 26 personagens analisadas em 19 telenovelas inéditas. Para a análise, associamos duas metodologias para análise de telenovelas/audiovisual: a "etnografia de tela", ancorada no trabalho desenvolvido por Rial (2004), associando ferramentas de coleta de dados etnográficos, sua contextualização com o tempo social e o "mergulho" nos capítulos; e a eleição de "eventos narrativos", proposta por Rocha (2016), elegendo acontecimentos da narrativa que mobilizem o desenvolvimento da história. O estudo propôs uma mirada relacionando o produto comunicacional, a representação do feminino a partir dessas personagens e a vida social. A análise parte dos valores que emergem dessas representações e que dão a ver a respeito do que é valorizado nessas mulheres e nas representações femininas. Elegemos, a partir das representações, cinco grandes valores que se desdobraram em capítulos teórico-analíticos, sendo eles: beleza, trabalho, raça e classe, maternidade e amor. Alguns valores estão ligados ao lugar social dessas mulheres, enquanto outros se relacionam à performatividade do feminino que foram identificados nessas protagonistas. Em cada capítulo, buscou-se elaborar um diálogo entre a literatura atual a respeito desses eixos de análise e as representações dessas personagens.



Palavras-chave: representação; gênero; telenovela; feminilidade; valores sociais.

**ABSTRACT**

One of the main products of the entertainment industry, the Brazilian telenovelas are consolidated in Brazilian daily life. Fictional narratives have been present on national television since its inauguration in the 1950s, and, together with television news, television serials form the basis of the programming of the main broadcasters – especially the largest broadcaster in the country, Rede Globo de Televisão. By showing, almost daily, an example of what everyday life would be like in Brazilian society, Brazilian telenovelas present models of identities and the values of our society. Thinking about this correlation between fictional plots and social life, we seek, in this work, to problematize how such representations permeate the social imaginary and how they also affect the construction of an ideal type of femininity, based on the question problem: What representations of women and of femininity emerge from the protagonists of the 9 pm telenovelas on Rede Globo de Televisão that aired during the 2010s? The research covered a corpus made up of 26 characters analyzed in 19 new Brazilian telenovelas. For the analysis, we associated two methodologies for analyzing soap operas/audiovisual: "screen ethnography", anchored in the work developed by Rial (2004), associating ethnographic data collection tools, their contextualization with social time and "diving". in the chapters; and the election of "narrative events", proposed by Rocha (2016), choosing narrative events that mobilize the development of the story. The study proposed a perspective relating the communicational product, the representation of the feminine from these characters and social life. The analysis starts from the values that emerge from these representations and that reveal what is valued in these women and in female representations. Based on the representations, we chose five major values that were divided into theoretical-analytical chapters, namely: beauty, work, race and class, motherhood and love. Some values are linked to the social place of these women, while others are related to the performativity of the feminine that were identified in these protagonists. In each chapter, we sought to develop a dialogue between current literature regarding these axes of analysis and the representations of these characters.

Keywords: representation; gender; Brazilian telenovelas; femininity; social values.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES


Quadro 1 - Telenovelas das 21 horas da década de 2010 38

Quadro 2 - Tramas e capítulos catalogados 44

Quadro 3 - Modelo de quadro de análise 48

Figura 1 - Gráfico de composição da população residente, por sexo e situação do domicílio, segundo os grupos de idade - Brasil - 2010 49

Figura 2 - Gráfico de distribuição percentual da população residente, segundo a cor ou raça Brasil - 2000/2010 50

Figura 3 - Helena sendo observada por Marcos 55

Figura 4 - Sequência da performance de Regina diante de uma câmera 58

Figura 5 - Sequência da performance de Helô diante de uma câmera 60

Figura 6 - Sequência do desfile de Helena e o olhar de Marcos 61

Figura 7 - Olhares sobre o corpo - banho Helena 62

Figura 8 - Olhares sobre o corpo - banho Marina 62

Figura 9 - Olhares sobre o corpo - banho Helena (Em Família) 63

Figura 10 - Olhares sobre o corpo - banho Maria Tereza (Velho Chico) 63

Figura 11 - Olhares sobre o corpo - banhos Ritinha (A Força do Querer) e Clara (O Outro Lado do Paraíso) 63

Figura 12 - Olhar masculino e sedução: Ritinha 65

Figura 13 - Ritinha e o imaginário sobre sereias 66

Figura 14 - Ritinha: sereia e seu espelho 66

Figura 15 - Sequência de olhares sobre o corpo - apresentação Griselda 69

Figura 16 - Griselda e Antenor 70

Figura 17 - Sequência contraste - Tereza Cristina 71

Figura 18 - Sequência contraste - Griselda e Tereza Cristina 71

Figura 19 - Encontro Griselda e Tereza Cristina 72

Figura 20 - As jupe-culottes - Estadão, 1911 75

Figura 21 - A polêmica das calças femininas no Estadão de 1911 75

Figura 22 - Sequência contrastes sociais e feminilidade Griselda e Tereza Cristina 76

Figura 23 - Sequência Griselda no espelho e roupas 77

Figura 24 - Sequência transformação Griselda 80

Figura 25 - Amália prepara Griselda 80

Figura 26 - Sequência “momento borboleta” Griselda 82

Figura 27 - Sequência Cristina antes e primeira tentativa de se adequar ao “estilo executiva” 83

Figura 28 - Sequência Cristina imediatamente pós-transformação feita por Xana; no primeiro dia de trabalho como diretora da Império das Joias; e nos últimos capítulos 84

Figura 29 - Sequência tranformação Regina 86

Figura 30 - “Momento borboleta” Regina 87

Figura 31 - Sequência de transformação de Clara 88

Figura 32 - “Prévia” Clara 88

Figura 33 - “Momento Borboleta” de Clara 89

Figura 34 - Bete Gouveia beija marido no primeiro capítulo de Passione 92

Figura 35 - Bete Gouveia 92

Figura 36 - Tereza Cristina com o marido e a rival Vanessa 93

Figura 37 - Bibi em briga com rival Carine 96

Figura 38 - Montagem turma de formandos medicina e garis do Rio de Janeiro 102

Figura 39 - Montagem protagonistas e profissões 103

Figura 40 - Quarto de empregada Nina/Rita 106

Figura 41 - Sequência Helena e Tereza 109

Figura 42 - Casamento Helena 112

Figura 43 - Vitória adota Tiago 114

Figura 44 - Sequência Maria Tereza (Velho Chico) 116

Figura 45 - Morena no Morro do Alemão 120

Figura 46 - Morena trabalhando como copeira 122

Figura 47 - Sequência Morena em baile funk na favela 123

Figura 48 - Regina de uma casa simples no morro e brindando pela casa própria 129

Figura 49 - Sequência Marina montando seu escritório e convidando André para sua equipe 137

Figura 50 - Marina usa do trabalho como fuga de sua lua de mel e vida pessoal 137

Figura 51 - Sequência desenvolvimento Maria da Paz 141

Figura 52 - Variações de performances em Jeiza 145

Figura 53 - Bete Gouveia assume a presidência da metalúrgica da família 147

Figura 54 - Helenas da década de 2010 e suas empregadas 149

Figura 55 - Lurdes e o espaço para empregada doméstica 152

Figura 56 - Lurdes como babá 153

Figura 57 - Lurdes como empregada 153

Figura 58 - Declaração de amor - Bibi e Rubinho 156

Figura 59 - Primeiro olhar Marina e Pedro 164

Figura 60 - Beijo Marina e Pedro 165

Figura 61 - Primeiro olhar Morena e Théo 166

Figura 62 - Primeiro olhar Helô e Pedro 167

Figura 63 - Reencontro Helô e Pedro 167

Figura 64 - Primeiro olhar Luzia para Beto 168

Figura 65 - Olhares Luzia e Beto 168

Figura 66 - Sequência da olhares Luzia e Beto 169

Figura 67 - Primeiro olhar Maria da Paz e Amadeu 170

Figura 68 - Rita/Nina e Jorginho crianças 172

Figura 69 - Cristina e Vicente crianças 172

Figura 70 - Passagem de tempo Maria Tereza e Santo em Velho Chico 173

Figura 71 - Maria Tereza é obrigada a se casar 174

Figura 72 - Helô vê namorado com outra 177

Figura 73 - Helô vê traição do namorado 178

Figura 74 - Jeiza e Ritinha dançando carimbó 180

Figura 75 - Expressão de ciúmes de Gael 184

Figura 76 - Sequência estupro marital em O Outro Lado do Paraíso 186

Figura 77 - Clara após agressão em O Outro Lado do Paraíso 189

Figura 78 - Alerta sobre violência contra a mulher exibido ao fim do capítulo 189

Figura 79 - Morte de Thelma em Amor de Mãe 193

Figura 80 - Lurdes e o ideal de mãe comum no Brasil 206

Figura 81 - Lourdes e a imagem de mãe amorosa 207

Figura 82 - Mesa de jantar como representação das vivências maternas 210

Figura 83 - “Instinto materno”: Paloma e seu bebê 212

Figura 84 - “Instinto materno”: Paloma amamenta bebê 212

Figura 85 - “Instinto materno”: Luzia amamenta seu bebê 213

Figura 86 - Mães reunindo a família 217

Figura 87 - Fim feliz ao lado da família (filho e marido) 218

Figura 88 - Maternidade e trabalho: Maria da Paz 220

Figura 89 - Maternidade e trabalho: tarefas domésticas e cuidado 222

Figura 90 - Maternidade, moral e justiça: filho vilão 226

Figura 91 - Maternidade, moral e justiça: mães vilãs e agressões contra filhas adultas 231

Figura 92 - Aborto como tabu: desistência de Luzia 232

**SUMÁRIO**

**INTRODUÇÃO…… 15**
**A - Uma categoria analítica e histórica……..… 19**
**B - Representações…… 25**
**C - Caminhos metodológicos……..… 32**
*C.1 - Por que as protagonistas femininas?..... 36*
*C.2 - Tramas e eventos narrativos analisados..... 44*
**1 - A BELEZA COMO VALOR NO PROTAGONISMO……..… 52**
**1.1 - Sobre a beleza e o olhar sobre essa beleza……..… 54**
**1.2 - "Mulher de bigode" – estéticas "feminina" e "masculina"……..… 68**
**1.3 - Makeover: narrativas de transformação……..… 77**
**1.4 - Protagonismo maduro: apagamentos e disputas……..… 90**
**2 - PROTAGONISMO E RAÇA: "NÓS", "A OUTRA" E "AS EXCEÇÕES"..... 97**
**2.1 - Branquitude e manutenção do estado das coisas na telenovela brasileira……. 98**
**2.2 - Protagonistas não-brancas……..… 106**
*2.2.1 - Raça em intersecção nas representações..... 117*
**3 - O VALOR DO TRABALHO……..… 131**
**3.1 - Sobre trabalho, sociabilidade e valor…… 131**
**3.2 - Mulheres sempre trabalharam……..… 147**
**4 - SOBRE AMAR E SER AMADA – UMA DÉCADA DE REPRESENTAÇÕES DE RELACIONAMENTOS ENTRE MULHERES E HOMENS……..… 155**
**4.1 - "Inventando" o amor……..… 157**
**4.2 - São histórias de amor……..… 162**
*4.2.1 - Reconhecendo o amor: o primeiro olhar, os primeiros contatos..... 163*
*4.2.2 - Seria o amor a origem do ciúme? Representações do sentimento, do normal ao patológico, e violência contra a mulher..... 175*
*4.2.3 - Gosto. Mas gosto mais de mim..... 191*
**5 - "AMOR DE MÃE": REPRESENTAÇÕES DA MATERNIDADE E DO AMOR MATERNO…… 195**
**5.1 - "Um amor incondicional": o mito do amor materno……..… 197**
*5.1.1 - Amor de mãe: Ideias de mães e mães ideais..... 203*
*5.1.2 - Busca e reconciliação: jornadas de mães separadas de seus filhos..... 211*
*5.1.3 - Maternidade, trabalho e vida: acúmulo de funções e mães heroínas..... 218*
**5.2 - Maternidade, moral e justiça……..… 224**
**5.3 - Aborto como tabu e gravidez como realização…… 231**
**VALORES APRENDIDOS E APREENDIDOS……..… 236**
**REFERÊNCIAS…… 245**
**APÊNDICES……..… 256**
Apêndice A: Sinopses Protagonistas..... 256
Apêndice B: Exemplo de Quadro de Análise..... 262

# INTRODUÇÃO

Um dos principais produtos da indústria do entretenimento, a telenovela está consolidada no cotidiano brasileiro. As narrativas ficcionais estão presentes na televisão nacional desde a sua inauguração, na década de 1950, e, juntamente com os telejornais, os folhetins televisivos formam a base da programação das principais emissoras – especialmente, da maior emissora do país, a Rede Globo de Televisão (Hamburger, 2011; Araújo, 2004). Seu estilo também se destaca, já que, no Brasil, telenovela vai além do melodrama (que não deixa de ser um elemento fundamental na sua construção), assumindo um perfil de "representação da realidade": a qualidade de produção, seu estilo "realista" e a busca por uma narrativa que dialoga mais com o cotidiano do público, modelo que se desenvolveu a partir da década de 1970, fizeram da nossa telenovela um produto único entre as ficções televisionadas no mundo.

Ao exibir, quase diariamente, um exemplo do que seria o cotidiano brasileiro e dos sujeitos que aqui vivem, as telenovelas apresentam modelos de identidades e os valores de nossa sociedade. Pensando nessa correlação entre as tramas ficcionais e a vida social, buscamos, neste trabalho, problematizar como tais representações perpassam o imaginário social e como afetam também a construção de um tipo ideal de feminilidade. Partimos da pergunta: **Quais representações de mulher e de feminilidade emergem a partir das protagonistas das telenovelas das 21 horas da Rede Globo de Televisão que foram ao ar durante a década de 2010?**

Qual o papel social da mulher no Brasil hoje? Do ponto de vista social (e econômico), ainda predomina um ideal de papel atribuído à mulher no país, que reflete uma concepção do meio, formada por comportamentos típicos específicos, que distinguem os gêneros masculino e feminino. Isso acaba sendo refletido em levantamentos sobre a situação econômica dos brasileiros.

As mulheres são a maioria da população no país, somando 51,8% dos brasileiros em 2019, segundo o *Relatório Anual Socioeconômico da Mulher*, publicado em 2020 pela Secretaria Nacional de Políticas para as Mulheres[1]. Dessas, 55,4% são pretas ou pardas (o relatório se referia apenas a autodeclarações brancas e pretas ou pardas).

No entanto, segundo o mesmo documento, a taxa de atividade (que é o percentual de pessoas economicamente ativas) das mulheres é inferior à de homens. Em 2019, enquanto a taxa de atividade entre as mulheres de 16 a 59 anos era de 53,7%, os homens atingiram uma

[1] Um novo relatório está previsto para ser divulgado em dezembro de 2023.

taxa de 72,5%. A diferença se acentua ao especificarmos por raça. A menor taxa de atividade está entre as mulheres pretas e pardas (52,7%), enquanto os homens brancos alcançaram a maior taxa de atividade naquele ano (73,0%).

Para além das desigualdades em relação ao acesso ao trabalho, é preciso verificar quais tipos de trabalhos são ocupados. As mulheres estão concentradas nas atividades relacionadas ao cuidado, como o serviço doméstico (92,4% dos trabalhadores desse setor); educação; saúde humana e serviços sociais (em que elas ocupam 75% dos postos de trabalho). São ocupações tipicamente femininas e culturalmente desvalorizadas e precarizadas – em rendimentos e também na desregulação das relações de trabalho (Biroli, 2018). Cabe destacar a precarização do serviço doméstico remunerado: de acordo com a PNAD Contínua, em 2017, 70,8% das trabalhadoras e 56,5% dos trabalhadores desse ramo não possuíam carteira assinada, mesmo mais de quatro anos após a Emenda Constitucional nº 72/2013, conhecida como a PEC das Domésticas[2], ser promulgada pela então presidenta Dilma Rousseff.

Ainda sobre o mundo do trabalho, a renda reflete também a desigualdade racial entre homens e mulheres e, também, entre elas. Conforme o *Relatório Anual Socioeconômico da Mulher* referente ao ano de 2019, em todas as médias de escolaridade, os homens brancos ocupam as melhores posições salariais, com maiores rendimentos, enquanto mulheres pretas ou pardas são as que recebem menor valor pelo trabalho desenvolvido. Enquanto os homens brancos ganham, em média, R$20,20 por hora trabalhada, a média do valor pago por hora às mulheres pretas ou pardas cai praticamente pela metade, com média de R$10,50[3].

Para além do viés econômico, demonstrado em dados de pesquisas quantitativas, como os citados, há também o social, que diz respeito aos lugares ocupados e valores atribuídos às mulheres. Ao longo das últimas décadas, tanto no Brasil como no mundo houve uma transformação, ainda que gradativa, no papel social delas na sociedade. O que também teve influência nos papéis atribuídos ao gênero feminino (e, de certa forma, ao masculino). Os debates e as lutas feministas que atravessaram esse processo ocorreram tanto no campo teórico como também no ativismo (Biroli, 2018, Hollanda, 2018).

Inclusive a própria noção de uma identidade única para o grupo "mulheres" vem sendo posta em questão, com o desenvolvimento da reflexão do entrecruzamento de diferenças e

---

[2] Datada em 2 de abril de 2013, e regulamentada pela Lei Complementar 150/2015 (Lei dos Empregados Domésticos), a Emenda Constitucional estabelece a igualdade de direitos trabalhistas a trabalhadores domésticos e demais trabalhadores urbanos e rurais. A PEC garante direitos básicos a esses trabalhadores, como salário mínimo, regulamentação da jornada de trabalho, pagamento de hora extra, entre outros.

[3] No entanto, segundo o mesmo relatório, o rendimento das mulheres brancas é superior ao de homens pretos ou pardos na média (com um rendimento-hora médio de R$17,60 reais para elas e R$11,60 para eles – a média salarial entre homens pretos e pardos e mulheres brancas é igualada nas faixas acima de 12 anos de estudo).

desigualdades entre as mulheres, a partir da perspectiva do feminismo interseccional[4]. Se todas as mulheres estão, de certa forma, sujeitas à discriminação de gênero, outras desigualdades vão ter influência na maneira em que vivenciam tal discriminação, como raça, classe, etnia, sexualidade, religião (Biroli, 2018).

Entre outras esferas sociais, a mídia também tem intensa participação no constante processo de aprendizagem de performatividades de gênero, representando as práticas sociais e culturais refletidas na construção de identidades. As estruturas que subjugam as mulheres estão presentes e difundidas em diversas arenas da vida social, entre elas, os meios de comunicação (Sarmento, 2018).

Questionar quais são as representações do feminino nas telenovelas é voltar o foco para se pensar qual o papel social atribuído às mulheres (em suas múltiplas identidades) hoje na sociedade brasileira. Torna-se relevante refletir sobre como os discursos de feminilidade vêm contribuindo para a configuração de papéis sociais. As telenovelas chegam a milhões de brasileiros que, direta ou indiretamente, acompanham as temáticas pautadas por elas (Baccega, 2003). A televisão está presente quase na totalidade dos nossos lares. De acordo com a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (Pnad Contínua), do IBGE, em 2019, dos 72,9 milhões de domicílios do país, 96,3% possuíam televisão (97,0% em área urbana e 91,6% em área rural). A maior parte do seu público é constituído por pessoas que têm acesso apenas à programação de TV aberta, uma vez que o serviço por assinatura era utilizado em apenas 30,4% dos domicílios com televisão.

Assim, a proposta desta tese é investigar as representações da mulher e da feminilidade nesta última década, buscando analisar valores associados a um ideal de mulher contemporânea. Para isso, dirigimos nossa análise para as personagens de maior destaque das tramas de maior audiência durante o período (as exibidas às 21 horas pela Rede Globo de Televisão).

Se as tramas vividas pelas personagens protagonistas são o tronco em que a trama é desenvolvida a partir dele, "a história central, aquela que, na sinopse, é a coluna mestra, a espinha dorsal" (Pallottini, 1998, p. 59), neste trabalho, elas devem cumprir a mesma função. Todo o desenvolvimento, até então, foi feito a partir dessas representações do feminino e de feminilidade, buscando compreender quais os sentidos e valores que são acionados por essas diferentes mulheres e suas narrativas. De que forma elas dão a ver os valores vigentes da

[4] Cunhado por Kimberlé Crenshaw (1989), o conceito de interseccionalidade aborda a intersecção de opressões que, ligadas, recaem sobre mulheres (opressões que podem ser de gênero, raça, classe social, sexualidade, idade, peso, localização geográfica, entre outras).

sociedade brasileira dentro do contexto em que estão inseridas? Por esse motivo, nos afastamos da estrutura clássica de um trabalho acadêmico, com capítulos teóricos seguidos de análises e buscamos, ao ouvir o que essas representações nos trazem, acionar as teorias na construção da análise.

Assim, o trabalho apresenta a seguinte estrutura:

Esta introdução, de caráter teórico-metodológico, em que apresentamos a proposta de pesquisa e abordamos os conceitos fundamentais para o desenvolvimento da tese. O primeiro conceito trabalhado será o de gênero, considerando-o como uma categoria analítica e também histórica, partindo, principalmente, do pensamento de teóricas feministas. Na sequência, abordaremos o conceito de representação, a partir da perspectiva dos estudos culturais. Por fim, apresentaremos ao leitor os caminhos metodológicos trilhados e as referências em que nos baseamos para que pudéssemos apreender os valores sociais que emergem nas representações dessas mulheres – abordagem que será realizada nos capítulos seguintes.

Em seguida, desenvolvemos nossas análises em cinco capítulos, partindo de valores presentes na sociedade brasileira que emergem a partir das representações dessas protagonistas. O primeiro capítulo aborda o valor da beleza, levando em consideração a concepção de um ideal de beleza em nossa sociedade, o que pode ser considerado uma "estética feminina", o olhar masculino direcionado às representações femininas no audiovisual e as narrativas que reforçam a manutenção desse valor.

Já o segundo capítulo aborda diferentes representações raciais nas representações dessas personagens, buscando compreender o ideal de branquitude como valor na sociedade e seus apropriações nas narrativas midiáticas, além das representações do que seria "o Outro" (ou "a Outra") nessas relações.

O terceiro capítulo aborda o trabalho como valor social e como ele opera como eixo no desenvolvimento das representações, influenciando nas relações dessas personagens. A análise levou em conta os tipos de trabalho desenvolvido pelas personagens, tanto dentro do que é considerado "trabalho produtivo" (o trabalho formal, remunerado, dentro de um sistema capitalista no qual estamos inseridos), bem como o trabalho reprodutivo (trabalho doméstico, de cuidado, não remunerado).

No quarto capítulo, é abordado o valor do amor, levando em conta os relacionamentos amorosos vividos entre casais (representados, ao longo da década, unicamente por casais integrados por pares cisgênero e heterossexuais). A discussão perpassa o amor como uma referência cultural, o modo como é representado nas tramas e, desse modo, como interfere sobre a construção do imaginário sobre esse valor.

O quinto capítulo aborda as representações da maternidade e da maternagem. Acionamos os "estudos maternos" para discutir as diferentes representações sobre as experiências vividas por mães, perpassando ideais sociais de "amor materno" e da figura materna, discussões sobre o cuidado, continuando a discussão sobre trabalho remunerado e o trabalho reprodutivo, bem como questões morais (como o que seriam mães "más" e o aborto como tabu).

## A - Uma categoria analítica e histórica

Nosso trabalho está embasado na perspectiva de que o gênero em si e a dominação/hierarquização de gêneros partem de uma construção social e cultural (Butler, 2010; Piscitelli, 2009). Essa hierarquização e a discriminação sobre o feminino se prolongam através de diferentes momentos históricos, em diversas sociedades no mundo (Piscitelli, 2009).

No fim dos anos 1940, a frase "Ninguém nasce mulher: torna-se mulher" causou um grande impacto nos meios intelectuais e nos movimentos feministas. A partir da afirmação da filósofa e ativista Simone de Beauvoir, por todo o mundo, mulheres, militantes e estudiosas passaram a questionar o determinismo da existência do feminino. "Tornar-se mulher" dependia de uma série de fatores que iriam além da nomeação de um corpo. A expressão provocou um conjunto de reflexões e teorizações, nos estudos feministas, de gênero e da sexualidade. A filósofa elaborou esse pensamento na obra *O Segundo Sexo*, publicada em 1949, período anterior à utilização da palavra "gênero".

O termo gênero, como conceito analítico e histórico, tal como nos embasamos neste trabalho, foi elaborado e problematizado por pesquisadoras feministas da denominada "segunda onda"[5][6], no fim dos anos 1960. Este foi um momento em que, para além das reivindicações sociais e políticas, as feministas se empenharam também no desenvolvimento

[5] Pinto (2003) aponta três grandes momentos (ondas) do feminismo brasileiro que se aproximam das ondas do feminismo no ocidente: A primeira onda, da segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX, acompanha a luta mais organizada por direitos políticos (e ao voto) aqui, em países da Europa e nos Estados Unidos. A segunda onda, nos anos 1970, em um contexto de ditadura no Brasil e de efervescência política e cultural no Ocidente, "é um movimento que luta por autonomia em um espaço profundamente marcado pelo político; defende a especificidade da condição de dominada da mulher, numa sociedade em que a condição de dominado é comum a grandes parcelas da população" (Pinto, 2003, p. 46). Já a terceira onda, no contexto da redemocratização, com forte participação das mulheres feministas no processo político e de redemocratização, surgimento de fortes grupos feministas temáticos e também foi o período em que houve espaço para o desenvolvimento do "feminismo acadêmico".

[6] Hollanda (2018) aponta para uma quarta onda do feminismo, que emerge em um contexto com internet, com o ativismo presente nas ruas e nas redes e fortalecimento dos vários feminismos da diferença.

de fundamentações teóricas (Louro, 2014; Souza, 1999; Piscitelli, 2009). Os esforços das estudiosas desse período estavam voltados ao desenvolvimento de um contraponto à naturalização das diferenças e, consequentemente, das desigualdades entre homens e mulheres. O conceito se desenvolve recusando as explicações pautadas no determinismo biológico e uma visão universal e imutável de comportamentos pautados em diferenças físicas. A partir de então, passou-se a discutir a formação de identidades como um processo de construção (Souza, 1999).

Segundo Donna Haraway, o termo "gênero" foi introduzido pelo psicanalista Robert Stoller. O pesquisador apresentou o termo "identidade de gênero" durante o Congresso Internacional de Psicanálise, em Estolcolmo, em 1963, distinguindo entre natureza e cultura.

> Ele formulou o conceito de identidade de gênero no quadro da distinção biologia/cultura, de tal modo que sexo estava vinculado à biologia (hormônios, genes, sistema nervoso, morfologia) e gênero à cultura (psicologia, sociologia). O produto do trabalho da cultura sobre a biologia era o centro, a pessoa produzida pelo gênero – um homem ou uma mulher (Haraway, 2004, p. 216).

O pensamento do psicanalista seguia uma reformulação liberal científica (ciências da vida e ciências da natureza) mais ampla, em um período do pós-guerra, que deixava de interrogar a história sociopolítica de categorias binárias (natureza/cultura; sexo/gênero; entre outras). Nesse discurso, o mundo é estruturado como um "objeto do conhecimento em termos da apropriação, pela cultura, dos recursos da natureza" (Haraway, 2004). Assim, para ele, os corpos são classificados a partir dos órgãos genitais (menino ou menina), e esses corpos seguem aprendizados que são culturais, que se somam a outras variáveis (classe social, local, origem, momento histórico etc.). Os corpos se enquadram nos modelos culturais atribuídos a cada gênero (Haraway, 2004; Piscitelli, 2009).

As feministas da segunda onda logo criticaram essa lógica binária do par natureza/cultura. Os esforços dessas teóricas se voltaram ao combate aos determinismos biológicos, e as formulações de gênero que trouxeram impactos na teoria social foram elaboradas a partir de então (Haraway, 2004; Piscitelli, 2009)

Foi através das feministas de língua inglesa que o termo gênero (*gender*) passou a ser usado com um significado distinto da palavra sexo (*sex*) (Scott, 1995; Louro, 2014).

> Na sua utilização mais recente, o termo "gênero" parece ter feito sua aparição inicial entre as feministas americanas, que queriam enfatizar o caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo. A palavra indicava uma rejeição do determinismo biológico implícito no uso de termos como "sexo" ou "diferença sexual". O termo "gênero" enfatizava igualmente o aspecto relacional das definições normativas da feminilidade. Aquelas que estavam preocupadas pelo fato de que a produção de estudos sobre mulheres

> se centrava nas mulheres de maneira demasiado estreita e separada utilizaram o termo "gênero" para introduzir uma noção relacional em nosso vocabulário analítico. Segundo essa visão, as mulheres e os homens eram definidos em termos recíprocos e não se poderia compreender qualquer um dos sexos por meio de um estudo inteiramente separado (Scott, 1995, p. 72).

Assim, o conceito assume um caráter analítico e político. As feministas da segunda onda passaram a atuar em várias frentes, articulando estratégias para acabar com a subordinação. O esforço teórico também se voltou para a explicação das causas originais dessa subordinação e para o questionamento de "normas" estabelecidas, trabalhando com uma série de categorias, entre elas a de mulher, opressão e patriarcado (Piscitelli, 2009).

É nesse contexto em que ocorre, também, o questionamento da heterossexualidade como uma norma. Nessa segunda metade do século XX, ao questionar o patriarcalismo, uma das estruturas sobre as quais se assentam as sociedades contemporâneas, esses movimentos proporcionaram uma reconstrução da identidade feminina e também das relações entre sexos.

> Para as lésbicas, separar-se dos homens, origem de sua opressão, foi a consequência lógica, se não inevitável, de sua visão da dominação masculina como o motivo pelo qual as mulheres se encontram em situação tão precária. Para os gays, o questionamento da família tradicional e as relações conflitantes entre homens e mulheres proporcionaram uma abertura para explorar novas formas de relacionamentos pessoais, inclusive novas formas de vida familiar, as famílias gays. Para todos, a liberação sexual, sem limites institucionais, tornou-se a nova fronteira da auto-expressão. Não na imagem homofóbica de procura incessante por novos parceiros, mas como afirmação da própria personalidade e nos experimentos com a sexualidade e o amor. O impacto dos movimentos de lésbicas e gays sobre o patriarcalismo é, obviamente, devastador. (Castells, 2010, p. 172).

A antropóloga estadunidense Gayle Rubin publica, em 1975, o ensaio "O tráfico de mulheres: Notas sobre a economia política do sexo", no qual elabora o que chamou de sistema sexo/gênero. A autora volta seu debate às origens e causas da opressão e subordinação social das mulheres, como modo para se alcançar uma sociedade sem hierarquia de gênero (Rubin, 1975).

Para a autora, o sistema sexo/gênero parte de um conjunto de arranjos sexuais, a partir dos quais a sociedade usa de uma sexualidade biológica que é transformada em um produto cultural. Rubin (1975), então, percorre sua análise a partir da leitura de diversos autores que abordam o papel desempenhado pela sexualidade "na transição do macaco ao 'homem'", principalmente à formulação do antropólogo francês Lévi-Strauss.

Em *As Estruturas Elementares do Parentesco*, o autor relaciona a origem da sociedade humana com o tabu do incesto. As regras dos casamentos e da aliança entre famílias estão,

justamente, na troca de mulheres – o tabu do incesto garantiu a transação das fêmeas entre grupos e famílias, como presentes.

Esse ensaio trouxe uma grande contribuição para os estudos de gênero, já que o conceito é trabalhado de forma articulada com a sexualidade, nesse caso, a heterossexualidade compulsória. Para Rubin (1975), os dois conceitos estariam interligados uma vez que o sistema sexo/gênero, aplicado ao desenvolvimento do parentesco, iria para além da identificação com um "sexo", mas com uma obrigatoriedade de que o desejo sexual seja orientado para o oposto. Além de ser uma das primeiras autoras a relacionar a questão de gênero à opressão das mulheres, ela traz à tona que esse mesmo sistema é causador da opressão dos homossexuais.

Já na década de 1980, a historiadora Joan Scott propõe o gênero como uma "categoria útil de análise histórica". A autora usa o termo para designar as relações sociais entre os sexos. No célebre texto, Scott busca romper a concepção de uma dualidade entre sexo e gênero. Para ela, seria "uma forma de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas de homens e de mulheres" (Scott, 1995, p. 75).

A contribuição se soma a uma preocupação teórica a respeito do termo como uma categoria analítica, no fim do século XX. A autora, seguindo o trabalho de Michel Foucault, compreende o gênero como inserido em relações de poder. Aqui, o conceito de poder (como proposto por Foucault) se refere a uma rede de relações sociais, constituídas discursivamente. Assim, a definição para o termo, segundo a autora, está ligada às seguintes proposições: "(1) o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e (2) o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder" (Scott, 1995, p. 86).

Já nos anos 1990, Judith Butler aborda a "construção do gênero", que está para além da condição de um corpo (masculino ou feminino). De acordo com a autora, o conceito de gênero não pode estar simplesmente ligado a uma série de "normas regulatórias" impostas ao indivíduo de maneira estática.

Para a pesquisadora, gênero e sexualidade estão ligados à construção de identidade, a partir de identificações e performatividades (Butler, 2010). A identidade de gênero não pode ser desvinculada da identidade do sujeito. Mas essa constituição não está ligada a um corpo sexuado. Assim, para a autora, há uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente constituídos.

> Se o gênero são os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado, não se pode dizer que ele decorra, de um sexo desta ou daquela maneira. Levada

> a seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos. Supondo por um momento a estabilidade do sexo binário, não decorre daí que a construção de "homens" aplique-se exclusivamente a corpos masculinos, ou que o termo "mulheres" interprete somente corpos femininos. Além disso, mesmo que os sexos pareçam não problematicamente binários em sua morfologia e constituição (ao que será questionado), não há razão para supor que os gêneros também devam permanecer em número de dois (Butler, 2010, p. 24).

Ainda segundo a autora, o gênero não pode ser compreendido como fixo, como uma identidade estável (Butler, 2010), mas como uma identidade constituída no tempo, pela repetição de atos.

> Quando a "cultura" relevante que "constrói" o gênero é compreendida nos termos dessa lei ou conjunto de leis, tem-se a impressão de que o gênero é tão determinado e tão fixo quanto na formulação de que a biologia é o destino. Nesse caso, não a biologia, mas a cultura se torna o destino (Butler, 2010, p. 26).

Assim, o gênero é instituído significativamente a partir de atos internamente descontínuos. Na relação entre as rupturas e repetições subversivas dos atos performativos, serão encontradas possibilidades de transformar o gênero (Butler, 2010).

A pesquisadora brasileira Guacira Lopes Louro também entende o gênero e a sexualidade como construções em constante processo. A autora ainda traz uma perspectiva das chamadas "pedagogias culturais" – a influência da cultura em que estamos inseridos na construção das identidades de gênero. Ela ressalta a importância de instâncias mais diretamente associadas a esse processo constitutivo, como a família, a escola, a igreja, as instituições legais e médicas, mas também o impacto da mídia nesse processo, pela influência que somos apresentados através de telenovelas, cinema, publicidade, música popular.

> Vivemos mergulhados em seus conselhos e ordens, somos controlados por seus mecanismos, sofremos suas censuras. As proposições e os contornos delineados por essas múltiplas instâncias nem sempre são coerentes ou igualmente autorizados, mas estão, inegavelmente, espalhados por toda a parte e acabam por constituir-se como potentes pedagogias culturais (Louro, 2008, p. 18).

Assim, somos constantemente apresentados (palavras de ordem) a como nos comportar, o que fazer, vestir, andar, enfim, a como ser (Louro , 2008). Algumas dessas orientações partem de instituições que são "sagradas", com uma fixidez em suas diretrizes. No entanto, ainda segundo a pesquisadora, não há uma uniformidade nas diretrizes apontadas e nem sempre a mesma norma será reiterada. Ou seja, essas pedagogias culturais também sofrem influência de seu tempo, havendo uma retroalimentação, no caso dos produtos midiáticos com a sociedade.

Desde o século XX, essas mudanças ocorrem de forma mais acelerada – ou nos são apresentadas desse modo. São novos arranjos familiares, estilos de vida, que trazem uma diversidade cultural. As mudanças culturais passaram a intervir em instituições que, por muito tempo, pareciam imutáveis – família, por exemplo. E, principalmente, nos papéis de gênero (Louro , 2008).

Tais mudanças não se dão sem lutas empreendidas pelos chamados grupos minoritários (étnicos, raciais, sexuais, entre outros) pelo poder, especialmente nos campos simbólicos e discursivos. O acesso aos espaços culturais e midiáticos – e a voz a ser ouvida até então – é dominado pelo homem branco e heterossexual, com representações que favorecem a esse grupo dominante. Os grupos minoritários, desde então, adotam estratégias sutis de inserção nesses espaços culturais – como a telenovela.

As discriminações de gênero estão associadas à "atribuição de qualidades e traços de temperamento diferentes a homens e mulheres, que são utilizados para delimitar seu espaço de atuação" (Piscitelli, 2009). Essas distribuições desiguais de poder ainda estão ancoradas a papéis de gênero, tidos como "naturais" e inatos aos sujeitos.

Em 1949, Simone de Beauvoir (1970, p. 7) questionava, logo no início daquela que seria uma obra clássica do feminismo, "que é uma mulher?". Ao discorrer sobre o "ser mulher", a filósofa argumentava sobre a origem da desigualdade entre homens e mulheres, sustentada socialmente com argumentos religiosos, naturais, históricos ou psicológicos. Enquanto o homem é o sujeito absoluto, a mulher ocupa a categoria de "Outro", sendo esse "Outro" em relação ao homem. Enquanto o homem é uma categoria de ser pensável sem a dualidade com a mulher, a mulher é definida em relação ao homem e a partir dele. A autora questiona não só a diferenciação entre homens e mulheres, mas também de onde vem a opressão e a submissão destas em relação aos primeiros.

Quarenta anos depois, Butler (2010), em seu livro *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*, que foi publicado pela primeira vez em 1990, vem contestar, também, uma unidade da categoria "mulheres". Além da condição de tornar-se mulher, atribuir-se na categoria do feminino, outras variáveis também perpassam a formação desses sujeitos, como a raça, a orientação sexual, a orientação de gênero, a classe socioeconômica, entre outros. Quem seria o "sujeito" do feminismo, uma vez que cada uma dessas variáveis implica uma vivência?

A pretensa superioridade da masculinidade na hierarquia dos gêneros vem sendo desestabilizada na sociedade contemporânea, porém, ainda existe. Com a ascensão e o desenvolvimento do movimento e da teoria feminista, padrões sociais e a dominação arbitrária

do masculino vêm sendo questionados. Na década de 1990, Giddens (1993, p. 18) ressaltou que as "mulheres não admitem mais a dominação sexual masculina, e ambos os sexos devem lidar com as implicações deste fenômeno". Esse fenômeno ultrapassa a esfera sexual. As transformações das relações de gênero, nas últimas décadas, implicaram mudanças na esfera do trabalho, produção do conhecimento, participação na política, no direito, entre outros. No entanto, na década de 2020, ainda há profundas desigualdades entre os gêneros, que se acentuam ao observarmos as imbricações de raça, classe e sexualidade.

**B - Representações**

E como as questões de gênero, apontadas no tópico anterior, influenciaram, também, nos estudos de mídia e cultura?

As relações entre a cultura e a sociedade são o principal eixo dos trabalhos desenvolvidos no campo dos estudos culturais. As primeiras manifestações desse campo surgem na Inglaterra dos anos 1950, tendo como principais expoentes os trabalhos de Richard Hoggart, Raymond Williams e Edward Palmer Thompson (Escosteguy, 2010; Hall, 2003, 2011; Ronsini e Silva, 2011). Em 1964, é fundado o *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), por Hoggart, na Universidade de Birmingham. "As relações entre a cultura contemporânea e a sociedade, isto é, suas formas culturais, instituições e práticas culturais, assim como suas relações com a sociedade e as mudanças sociais, vão compor o eixo principal de observação do CCCS" (Escosteguy, 2010, p. 27). Estão abarcadas, nessa tradição, a relação entre cultura, economia, política e instâncias ideológicas. A cultura popular e os meios de comunicação de massa tornam-se o foco dos trabalhos desenvolvidos por pesquisas do campo, investigando as ideologias, poder e práticas de resistência, na cultura de massa, inclusive nos meios de comunicação.

É vinculado ao CCCS que os trabalhos de pesquisadoras dedicadas aos estudos feministas de mídia começaram a ter maior destaque. No outono de 1974, com mais mulheres como pesquisadoras do centro que atuavam em questões feministas, foi estabelecido o *Women's Studies Group* (Escosteguy, 1998, 2010; Winship, 2007; Sarmento, 2018). A articulação entre as pesquisadoras deu origem à publicação *Women Take Issue*, em 1978, considerado o primeiro resultado de maior envergadura do grupo. "Na realidade, este seria originalmente o *110 Working Papers in Cultural Studies*, sendo que nas suas edições anteriores, somente pouquíssimos artigos preocupavam-se com questões em torno da mulher" (Escosteguy, 1998, p. 4, grifo nosso). Essas primeiras publicações trouxeram visibilidade

pública para a pesquisa feminista dentro do CCCS e marcam uma importante fase nos estudos feministas de mídia (Escosteguy, 1998, 2010; Sarmento, 2018). Também inovou nos estudos de mídia que, até tal momento, "vinham sendo feitos onde apenas se valorizava programas noticiosos e de caráter político e público" (Escosteguy, 1998). Em um período em que, mesmo dentro da CCCS, tanto mulheres quanto o feminismo eram marginalizados, uma nova corrente se formava, com trabalhos cuja temática, bem como o posicionamento político diante as desigualdades de gênero das autoras, era evocada. Como ressalta Janice Winship (2007, p. 418, tradução nossa), pesquisadora do grupo no período:

> Como artigos feministas, eles também foram escritos quando tal abordagem de pesquisa evocou a identidade política da autora: na novilíngua geralmente depreciativa da época, uma “liberdade das mulheres”. Assim, para cunhar um termo althusseriano muito usado, embora derivado de Freud, da década de 1970, esses artigos eram ricamente “sobredeterminados”[7].

Integrando um campo de estudos emergente, os trabalhos realizados compartilhavam alguns pontos, abordando temas como opressão/subordinação das mulheres, movimento de libertação, experiências das mulheres, feminilidade, sexualidade, representação, entre outros (Winship , 2007, p. 420).

Com isso, abriu caminhos para análises de produtos considerados "menores" da mídia (os gêneros considerados mais “femininos”, sejam as novelas ou programas de entretenimento dedicados às mulheres, por exemplo). Essa nova abordagem abriu espaço para investigações que desviavam de uma centralidade da classe social, mas também atentavam para a questão de gênero e das conexões entre o público e o privado e a construção da identidade.

Uma segunda produção coletiva, *Off-Centre - Feminism and Cultural Studies*, de 1991, marca o reconhecimento da relação entre os estudos culturais e o feminismo. A coletânea reúne relevantes produções feministas na Inglaterra e nos Estados Unidos, com essa perspectiva de análise da cultura. De acordo com Escosteguy (1998, p. 7),

> através de um olhar mais metodológico, sobre essas mútuas influências e contribuições, é possível identificar aspectos mais pontuais sobre redirecionamentos causados a partir do desenvolvimento da perspectiva feminista. O olhar feminista desafiou os estudos dos meios que até então vinham sendo feitos onde apenas se valorizava programas noticiosos e de caráter político e público, incluindo, então, análises sobre telenovelas e outros gêneros considerados mais 'femininos'. A família foi identificada como um importante espaço de apropriação de produtos culturais, abrindo caminho para investigações inovadoras sobre as conexões entre vida privada e pública. Enfim, esta perspectiva desafiou a centralidade da categoria classe

[7] “as feminist articles they were also written when such an approach to research evoked the author’s political identity: in the usually disparaging newspeak of the time, a ‘women’s libber’. So to coin a much-used Althusserian, if Freudianderived, term from the 1970s, these articles were richly ‘overdetermined’” (Winship, 2007, p. 418).

> social na interpretação dos processos de dominação, inserindo a questão do gênero.

A irrupção do feminismo nos estudos culturais desencadeou uma produção crítica, que examina a representação das mulheres nos meios de comunicação (foco deste trabalho), gêneros considerados femininos (telenovelas/*soap operas*, revistas femininas, entre outras produções), práticas de recepção etc.

A imagem das mulheres, bem como a recepção de produtos, como as telenovelas ou as *soap operas*, foi a preocupação de diversas autoras. Em 1982, Ien Ang publicava *Watching Dallas: soap opera and the melodramatic*, em que refletia sobre o fenômeno da *soap opera* e buscava entender o porquê de tamanho sucesso (a trama foi produzida de 1978 a 1991). Ang (1985), ao perguntar "por que as pessoas assistem a Dallas?", reflete sobre as relações entre prazer e ideologia. A obra, que teve sua primeira publicação em holandês, é uma das principais contribuições acerca da pesquisa de recepção, vinculada aos estudos culturais.

As relações de poder e as contradições políticas e ideológicas perpassavam as discussões, no que Winship (2007) chamou de "casamento entre Althusser e o feminismo", ao enfatizar as contradições ideológicas da feminilidade.

O conceito de ideologia, partindo da perspectiva de Althusser, diz respeito a um sistema de representações e imagens que vão refletir as concepções de realidade para uma sociedade, sendo assim, uma estrutura imanente do imaginário da sociedade (Kaplan, 1995; Motta E Serra, 2014). Essa estrutura se impõe de forma inconsciente, fazendo parte da relação entre os indivíduos e o seu mundo. Essa concepção serviu de "chave" para diversos trabalhos que problematizaram uma ideologia de feminilidade na mídia. Como o autor descreve, a ideologia

> representa em sua distorção necessariamente imaginária não as relações de produção existentes (e as outras relações que delas derivam), mas sobretudo a relação (imaginária) dos indivíduos com as relações de produção e as relações que delas derivam. O que é representado na ideologia não é, portanto, o sistema das relações reais que regem a existência dos indivíduos, mas a relação imaginária desses indivíduos com as relações reais em que vivem (Althusser, 1971a, p. 165 *apud* Winship, 2007, p. 501, tradução nossa). [8]

[8] Do original: "represents in its necessarily imaginary distortion not the existing relations of production (and the other relations that derive from them), but above all the (imaginary) relationship of individuals to the relations of production and the relations that derive from them. What is represented in ideology is therefore not the system of the real relations which govern the existence of individuals, but the imaginary relation of those individuals to the real relations in which they live".

Partindo da concepção de ideologia formulada por Althusser, Winship (2007) destacou a forma como uma "ideologia de feminilidade" foi abordada ainda nos anos 1970, naquele "casamento entre Althusser e o feminismo".

> A ideologia da feminilidade, tal como é construída por meio de determinações capitalistas patriarcais, deve ser sempre vista tanto em relação à sua sobredeterminação pela "masculinidade" quanto como simultaneamente incluída, mas separada da construção capitalista do indivíduo "livre". Ideologicamente, as mulheres, enquanto mulheres, qualquer que seja o seu lugar real na produção, são colocadas negativamente nas relações sociais de reprodução (Winship, 2007, p. 501, tradução nossa).[9]

Esse conceito, que teve grande influência nos trabalhos desenvolvidos na comunicação e ciências sociais na década de 1970, passou por um período de desuso, no qual passou a ser questionado e considerado "ultrapassado" (Motta; Serra, 2014). No campo dos estudos culturais, a mudança de posicionamento focaria o conceito de ideologia como uma estrutura, um sistema de codificação, aplicado também no processo de comunicação (e os meios).

> Assim, os meios de comunicação atuam incessantemente na construção e desconstrução ideológica. Esse é um trabalho que reproduz contradições e no qual, por definição, tendências contrárias estão constantemente manifestas, mas a inclinação dos media é reproduzir o campo ideológico da sociedade em tal forma que reproduz, também, sua estrutura de dominação (Escosteguy, 2010, p. 71).

Foi no fim dos anos 1990 que o conceito de ideologia retornou a despertar novas reflexões. Um dos responsáveis pela nova virada do conceito é o filósofo esloveno Slavoj Žižek, que articulou em seu *Um mapa da ideologia* o conceito de ideologia marxista com a psicanálise lacaniana e a filosofia hegeliana (Motta; Serra, 2014), resgatando também a contribuição de Althusser para a problemática. Para Žižek (1996, p. 12), a ideologia não é uma ilusão, uma representação equivocada do real.

> Dito em termos sucintos, um ponto de vista político pode ser perfeitamente correto ("verdadeiro") quanto a seu conteúdo objetivo, mas completamente ideológico; e, inversamente, a ideia que uma visão política fornece de seu conteúdo social pode revelar-se totalmente equivocada, mas não ter absolutamente nada de "ideológica".

"A ideologia não nos é simplesmente imposta. Ideologia é nossa relação espontânea com o mundo social, é como percebemos seu significado, etc.", afirmou o filósofo em seu *O Guia Pervertido do Cinema*. Para o autor, esse conjunto de ideias, crenças e conceitos tem como "missão" nos convencer de sua "veracidade". O autor classifica três formas de ideologia: "em-si", quando o discurso de dominação esconde uma "verdade" da sociedade;

[9] "The ideology of femininity as it is constructed through patriarchal capitalist determinations must always be seen both in relation to its overdetermination by 'masculinity' and as it is simultaneously included but set apart from the capitalist construction of the 'free' individual. Ideologically, women, as women, whatever their actual place in production, are negatively placed within the social relations of re/production".

"para-si", que seria a ideologia em sua alteridade/externalização; e "em-si-e-para-si", quando essa externalização é "refletida em si mesma" (Gondim, 2017).

A perspectiva gramsciana também foi de grande influência nos estudos culturais a respeito do conceito de ideologia, com a incorporação da ideia de hegemonia.

> Gramsci usou o termo "hegemonia" para referir-se ao momento em que uma classe dominante é capaz não somente de coagir uma classe subordinada a sujeitar-se aos seus interesses, mas de exercer uma "hegemonia" ou "autoridade social total" sobre as classes subordinadas. Isso envolve o exercício de um tipo especial de poder – o poder de conceber alternativas e incluir oportunidades para ganhar e forjar o consentimento, de tal forma que a outorga de legitimidade às classes dominantes aparece não somente como "espontânea" mas, também, como natural e normal. (Clarke, Hall *et al.*, 1975, p. 38 *apud* Escosteguy, 2010, p. 79 e 80).

A hegemonia agrega aspectos ideológicos e também culturais, políticos, entre outros, não sendo sustentada por uma classe. As análises conjunturais começam a focar, por exemplo, nas relações entre juventude e estilo, como as subculturas jovens e suas formas de identificação (Escosteguy, 2010).

Historicamente, houve uma busca de estabelecer um padrão hegemônico para a sociedade brasileira (seguindo uma matriz heterossexual, branca, cristã), que vigorou em seu discurso e representações. Àqueles que fogem, portanto, do ideal de família patriarcal branca de classes abastadas no país, ou seja, mulheres, negros, população LGBTQ+, indígenas, ciganos, pobres, entre outras – e, também, quando sujeitos que fazem parte de mais de um desses grupos excluídos (Louro, 2014) –, historicamente, é negada, inclusive, a noção de pertencimento a uma "cidadania brasileira".

Tal ideologia não estaria tão enraizada em nossa sociedade se dependesse, apenas, de uma coerção por parte do Estado (ou os grupos de poder). Ao refletir sobre o conceito de hegemonia de Gramsci (que inclui a ideologia, mas não se reduz a ela), Eagleton (1997) ressalta que o processo de dominação pode abranger, ao mesmo tempo, a coerção e o consentimento. Todo esse processo visa a moldar o pensamento (difundido socialmente) de acordo com os interesses das classes dominantes. Algumas instituições estabelecidas atuam em uma formação ideológica, como o próprio Estado, a religião, a família e a cultura – aqui incluída a cultura midiática.

Outro autor estruturalista cujas concepções a respeito da relação entre mídia e sociedade contribuíram para o desenvolvimento dos estudos culturais foi o italiano Umberto Eco. Em *Apocalípticos e Integrados*, de 1967, o autor discute o fenômeno da mídia de massa (*mass media*) e as pesquisas críticas de autores célebres voltadas ao tema; sejam elas as posições "acusatórias", de crítica ao fenômeno e seu caráter manipulador, com uma visão

"aristocrática" da sociedade, ou, por outro lado, o grupo que, ao ressaltar a validade da cultura de massa, cai num discurso simplista, sem perspectiva crítica.

> A falha está em formular o problema nestes termos: "é bom ou mau que exista a cultura de massa?" (mesmo porque a pergunta subentende a desconfiança reacionária na ascensão das massas, e pretende pôr em dúvida a validade do progresso tecnológico, do sufrágio universal, da educação estendida às classes subalternas, etc.).
> Quando, na verdade, o problema é: "do momento em que a presente situação de uma sociedade industrial torna ineliminável aquele tipo de relação comunicativa conhecido como conjunto dos meios de massa, qual a ação cultural possível a fim de permitir que esses meios de massa possam veicular valores culturais?" (Eco, 1979, p. 50).

O autor ressalta, ainda, o fato de que a cultura de massa é produzida, na maior parte das vezes, por grupos de poder econômico e tem fins lucrativos. Ela está, portanto, inserida nas regras econômicas do sistema capitalista industrial, sendo que seus produtos (que vão dos livros aos discos, dos quadrinhos aos jornais etc.) são feitos para vender, mas não deixam de, no "campo cultural", desencadear modificações sociais. "Daí a necessidade de uma intervenção ativa das comunidades culturais no campo das comunicações de massa" (Eco, 1979, p. 52).

Essas concepções de ideologia e hegemonia influenciaram os estudos culturais ingleses e as discussões a respeito do conceito de representação por Stuart Hall. Para Hall (2011), é através da partilha de valores e símbolos que nós somos capazes de decodificar a estrutura social na qual estamos inseridos. Para o autor, a representação é prática central na produção da cultura (Hall, 2016). É a partir do compartilhamento de significados e sentidos entre os indivíduos (comunicação) que ocorre a formação de uma cultura.

De acordo com o autor, uma abordagem construtivista da "representação diz respeito à produção de sentido pela linguagem" (Hall, 2016, p. 32). Esse é um processo que não ocorre de maneira simples, já que envolve a relação entre a concepção das coisas – pessoas, objetos, ideias, dos chamados mundo real e abstrato –, os conceitos e os signos atribuídos a essas, na produção de um sentido comum. Os códigos que operam nessa construção são resultado de convenções sociais. "Eles formam uma parte crucial da nossa cultura – nossos 'mapas de sentido' compartilhados – que aprendemos e, inconscientemente, internalizamos quando dela nos tornamos membros" (Hall, 2016, p. 54).

Dessa maneira, o sentido também é produzido e atribuído nos produtos culturais consumidos, entre eles, as telenovelas. "Deles fazemos uso ou nos apropriamos; isto é, quando nós os integramos de diferentes maneiras nas práticas e rituais cotidianos e, assim, investimos tais objetos de valor e significado" (Hall, 2016, p. 22).

Douglas Kellner também propõe uma análise das representações nos meios de comunicação em relação à sociedade, superando o afastamento entre o campo dos estudos culturais e da Escola de Frankfurt.

Na perspectiva de Kellner, o desafio é fazer uma leitura política da cultura contemporânea, ou seja, como as produções culturais da mídia transcodificam as lutas sociais existentes em seus espetáculos, imagens e narrativas. O autor defende o diálogo entre a Escola de Frankfurt (muitas vezes, vista como uma perspectiva elitista e reducionista por estudiosos dos estudos culturais) e esses estudos.

> O diálogo pode produzir, por exemplo, novas perspectivas que contribuirão, entre outros aspectos, para o desenvolvimento de Estudos Culturais mais robustos, isto é, que não coloquem em um plano secundário, o horizonte social que serve de contexto para a produção da cultura veiculada pela mídia. Assim, o autor argumenta que antes de antagônicas, a Escola de Frankfurt e os Estudos Culturais apresentam concepções reciprocamente complementares que podem implicar em uma nova configuração para os avanços das pesquisas no campo da comunicação (Leite, 2004, p. 8).

Na perspectiva do autor, a cultura da mídia fornece o material com que muitas pessoas constroem o seu senso de pertencimento, entre "nós" e "eles".

> Ajuda a modelar a visão prevalecente de mundo e os valores mais profundos: define o que é considerado bom ou mau, positivo ou negativo, moral ou imoral. As narrativas e as imagens veiculadas pela mídia fornecem os símbolos, os mitos e os recursos que ajudam a constituir uma cultura comum para a maioria dos indivíduos em muitas regiões do mundo hoje (Kellner, 2001, p. 9).

Para o autor, o que é transmitido através da mídia pode demonstrar quem tem poder e quem não tem, dramatizando e legitimando o poder das forças vigentes.

> Numa cultura contemporânea dominada pela mídia, os meios dominantes de informação e entretenimento são uma fonte profunda e muitas vezes não percebida de pedagogia cultural: contribuem para nos ensinar como nos comportar e o que pensar e sentir, em que acreditar, o que temer e desejar – e o que não (Kellner, 2001, p. 10).

Isso não significa que o público simplesmente aceite os símbolos como dados e o único modo de socialização, sem alguma resistência. Segundo o autor, "o público pode resistir aos significados e mensagens dominantes, criar sua própria leitura e seu próprio modo de apropriar-se da cultura de massa, usando a sua cultura como recurso para fortalecer-se e inventar significados, identidade e forma de vida próprios" (Kellner, 2001, p. 11). A própria mídia dá recursos que os indivíduos podem acatar ou rejeitar na construção de sua identidade. Além disso, a mídia pode agir em dois sentidos, reproduzindo discursos que promovam a desigualdade e o preconceito e reforcem as forças vigentes, como também pode "propiciar o avanço dos interesses dos grupos oprimidos quando ataca coisas como as formas de

segregação racial ou sexual, ou quando, pelo menos, as enfraquece com representações mais positivas de raça e sexo" (Kellner, 2001, p. 13), além de novas relações de gênero e classe.

Kellner parte, portanto, do pressuposto de que sociedade e cultura são terrenos de disputa, e as produções culturais produzem efeitos em determinados contextos. Destaca, ainda, o modelo gramsciano de hegemonia e contra-hegemonia, com que os estudos culturais analisam as formas sociais hegemônicas de dominação, além de procurar forças contra-hegemônicas de resistência e luta (Kellner, 2001). "Ler politicamente a cultura também significa ver como as produções culturais da mídia reproduzem as lutas sociais existentes em suas imagens, seus espetáculos e sua narrativa" (Kellner, 2001, p. 76). Tais dimensões podem ser constatadas ao pensarmos a dimensão política das telenovelas brasileiras: suas contribuições, bem como seus limites, para os debates e lutas sociais, com representações posicionadas e alinhadas com as lutas de vários grupos sociais, ao mesmo tempo em que reproduz o discurso hegemônico.

Essa ideologia esteve refletida, também, na produção cultural brasileira, especialmente no desenvolvimento da telenovela nacional. Se, por um lado, a produção brasileira estabeleceu-se como uma novela-crônica do cotidiano (Gonçalves, 2018), assumindo um discurso de verossimilhança com o "real", a representação retratada está ligada a esse ideal social hegemônico.

Tendo como base o conhecimento acumulado por essas diversas correntes, nos propusemos a realizar a análise das representações das protagonistas das telenovelas das 21 horas, partindo dos valores de referência ligados a essas representações.

Na próxima seção, detalharemos os caminhos desta pesquisa para responder ao problema formulado nesta pesquisa, ou seja: quais são as representações de mulher e de feminilidade que foram apresentadas como as personagens centrais das telenovelas do horário de maior audiência da principal emissora produtora de ficção televisiva no país.

## C - Caminhos metodológicos

O trabalho propõe analisar as protagonistas que estiveram à frente das tramas das telenovelas das 21 horas transmitidas durante toda a década de 2010 na Rede Globo de Televisão (indo da trama que teve início em 2009 e encerrando com a que terminou imediatamente depois de 2020 – devido à pandemia da Covid-19 e a suspensão da produção dramatúrgica da emissora, *Amor de Mãe* teve seu encerramento apenas em 2021).

Partimos de uma perspectiva construtivista dessas representações (Hall, 2016), em que reconhecemos seu caráter social. São, portanto, os atores sociais que utilizam de "sistemas representacionais" de nossa cultura para construir o sentido e nos comunicar sobre o mundo.

A seguir, apresentaremos os instrumentos metodológicos utilizados para a leitura do objeto em questão. Acreditamos que seja fundamental que o leitor tenha ciência das ferramentas e processos que embasaram a interpretação dessas narrativas, uma vez que "não tem sentido falar-se de uma teoria que não desemboque numa *praxis* concreta de análise, nem de uma coleção de procedimentos heurísticos que não sejam orientados por uma pertinência conceitual logicamente primeira" (Pinto, 2011, p. 9, grifo do autor).

Para traçar nosso percurso metodológico, tomamos ferramentas já utilizadas por outros pesquisadores que, combinadas, nos deram suporte para analisar essas produções. Cabe ressaltar que as telenovelas são produções midiáticas longas, que se estendem ao longo de meses. Especificamente, as tramas analisadas estiveram na grade da programação ao longo de seis meses ou mais, sendo que a média de duração de cada capítulo é de 50 minutos (alguns apresentavam mais de uma hora de duração e os menores, transmitidos às quartas-feiras – geralmente dia de transmissão de jogos de futebol ou filmes após a telenovela –, duravam cerca de 35 minutos). Por isso, não pretendemos, neste trabalho, narrar a totalidade dos acontecimentos ou fazer a decupagem de todas as cenas, mas priorizar as tramas e acontecimentos narrativos que nos permitam apreender as representações dessas mulheres associadas ao contexto social da década.

O objeto deste trabalho também mostrou a necessidade de delinear os capítulos e acontecimentos narrativos a serem abordados. As tramas, já acompanhadas como um todo, exigiram desta pesquisadora um olhar diferente daquele de telespectador ao realizar a análise. Trabalhamos, aqui, com as personagens principais, de tramas longas. São personagens que apareceram em, praticamente, todos os capítulos, com longo tempo de exposição à frente da tela, mais diálogos, e envolvimento com diversos núcleos dramáticos (Pallottini, 1998).

Para acompanhar a trajetória das personagens nos capítulos delimitados e, a partir disso, aferir a construção das representações, com os discursos adotados, as transformações narrativas, as ondulações das histórias, nossa proposta parte de uma aproximação ao método da "etnografia de tela", com base no trabalho de Rial (2004), com o acompanhamento das tramas e coleta de dados de modo próximo do método etnográfico, associado a ferramentas de análise da comunicação, como os discursos, as narrativas e o contexto. De acordo com a autora:

> As etnografias de tela vão além do texto buscando inseri-lo num contexto mais amplo, importante de ser destacado especialmente em coberturas onde intervenções externas são determinantes do formato do que é transmitido, como é o caso da cobertura onde há censura e que são cada vez mais frequentes (Rial, 2004, p. 30-31).

A ideia é a observação do nosso objeto com base nesse método para a realização da coleta de dados para a análise. A etnografia de tela será, então, combinada com as contribuições dos estudos culturais, com o foco em análises de questões sociais e de poder nas obras analisadas. Como aponta Gomes (2000), esse campo de estudo encontra sua centralidade no entrelaçamento entre as questões sociais e textuais.

> Foi a partir da assimilação do estruturalismo que os estudos culturais assumiram como sua principal característica a noção de que a ideologia é um verdadeiro lugar de luta e a atribuição de poder aos sujeitos para intervir nos sistemas políticos e significantes e produzir mudança. Foi também com o estruturalismo que os estudos culturais encontraram a chave da conexão entre as questões sociais e textuais (Gomes, 2000, p. 2).

Além da ideologia, o problema da narrativa foi objeto de análise de vários pesquisadores estruturalistas (Pinheiro, et al., 2018). Barthes, no texto "Introdução à análise da estrutural da narrativa", a partir de teorias anteriores, buscava um método que permitisse uma melhor análise das inúmeras narrativas possíveis no mundo. A análise estrutural que o autor apresenta é baseada em níveis de descrição do discurso. O autor propõe três níveis de descrição da narrativa que se relacionam: nível das "funções", nível das "ações" e nível da "narração".

Para o autor, tudo na narrativa seria funcional, tendo significado na narrativa, mesmo os detalhes. Mas é no nível das ações que o personagem ganha destaque. O autor retoma o modelo actancial proposto por Greimas, nessa introdução à análise estrutural da narrativa, em um esforço em definir o personagem não como um "ser", uma essência psicológica, mas como um "participante", segundo o que fazem – daí vem a sua denominação como *actante* (Barthes, 2011).

> O principal, é necessário repetir, é definir o personagem pela sua participação em uma esfera de ações, estas esferas sendo pouco numerosas, típicas, classificáveis; é por isso que se chamou aqui o segundo nível de descrição, embora sendo o dos personagens, nível das ações: esta palavra não se deve, pois, entender aqui no sentido dos pequenos atos que formam o tecido do primeiro nível, mas no sentido das grandes articulações da *práxis* (desejar, comunicar, lutar) (Barthes, 2011, p. 46, grifo do autor).

Ainda segundo Barthes (2011), os personagens, como elementos do nível acional vão encontrar sua significação quando integrados ao terceiro nível, que é o da narração, em que se

encontra o processo de comunicação, com a relação entre narrador (doador da narrativa) e leitor (destinatário da narrativa).

Voltando à Comunicação, em 2013, Luiz Gonzaga Motta publica *Análise Crítica da Narrativa*, livro em que busca definir a "narratologia" como uma teoria da narrativa. O autor reafirma sua visão pragmática sobre a narrativa ao definir que narrar é atitude, e quem narra quer produzir certos efeitos de sentido. Assim, para Motta, a análise da narrativa vai além da teoria literária com seus elementos textuais e ficcionais, tornando-se um campo de estudos antropológico que remete à cultura da sociedade.

> A narratologia pode ser utilizada não somente para crítica de romances, filmes, contos e novelas, como ocorre predominantemente ainda hoje, mas como *um procedimento analítico para compreender os mitos, as fábulas, os valores subjetivos, as ideologias, a cultura política inteira de uma sociedade*. A análise da narrativa passa a lidar com a questão da construção de significados, servindo para observar os valores canônicos de uma cultura e os seus desvios (Motta, 2013, p. 80, grifos do autor).

O autor, ao propor uma metodologia de análise pragmática da narrativa, aponta que o foco está no contexto comunicativo (o exterior da narrativa), a partir do texto (ponto de partida para a análise), assim, em busca de significados, relações e trocas entre o texto e o contexto. Motta convoca a assumir uma atitude analítica, lançando sobre o objeto um olhar sistemático que permita relacioná-la ao seu contexto comunicacional.

> Todo discurso é poder, um poder que se exerce na relação entre quem fala e quem escuta. A análise rigorosa e sistemática da comunicação narrativa no contexto de sua configuração pode revelar esse jogo de poder, descortinar a correlação de forças que se exerce nas relações interpessoais e coletivas. Este é o espírito aqui de uma análise crítica e esta deve ser a competência de seu método (Motta, 2013, p. 19).

Diante da dificuldade em analisar todo o material transmitido, ainda que cientes que a visão da narrativa como um todo é fundamental para a apreensão da trajetória de nossas "heroínas", buscamos mesclar, em nossas análises, as observações feitas a partir dos capítulos de apresentação e conclusão das tramas (que dão a entender quem são essas mulheres e quais jornadas elas irão desbravar, bem como quem elas se tornarão ao fim de suas trajetórias), com os denominados "eventos narrativos" (Rocha, 2016, 2017).

> Esses eventos compõem uma trama (ou uma sub-trama) e poderiam ser traduzidos pelos acontecimentos, pelas ações que garantem o desenvolvimento da história, como casamentos, romances, negociações empresariais, traições, disputas de poder, etc. Um evento pode ou não durar vários capítulos e, em função das características do consumo de narrativas seriadas televisivas, necessitar do recurso da redundância (THOMPSON, 2003). Acompanhá-lo permite ao analista visualizar o entrelaçamento das tramas, o uso de indicadores temporais claros, e a inserção de causas

> pendentes para a devida articulação de sequências separadas temporalmente (Rocha, 2016, p. 186).

Assim, nossa análise busca compreender, a partir das ações desencadeadas pelas personagens dentro das narrativas, os significados e valores presentes na sociedade brasileira da década de 2010.

Sobre a escolha dos capítulos e acontecimentos narrativos a serem abordados neste trabalho, a proposta inicial após a realização da primeira mirada sobre as tramas era catalogar três diferentes momentos, com base na estrutura narrativa da trama:

1) a primeira semana, com a apresentação da trama e da personagem, em que poderíamos apreender suas principais características. É no início das narrativas que ocorre a "apresentação física do personagem e seu suporte (o ator); pelo nome que lhe é dado; pelas coisas que esse indivíduo criado faz e diz; pelas coisas que fazem e dizem os demais a respeito dele – portanto, pelas suas falas, atitudes e ações" (Pallottini, 1998, p. 65);
2) um acontecimento narrativo relevante – eleição de evento narrativo para análise (Rocha, 2016, 2017);
3) e, por fim, a última semana, com os desfechos da trajetória das heroínas.

Porém, mais uma vez fomos movidas pelo objeto. Embora tenham certas estruturas, as telenovelas acompanhadas não são tramas fixas, que seguem o mesmo modelo, algumas exigindo mais tempo de acompanhamento, seja por haver mais de uma fase, um gancho inicial que seja importante para a elaboração do trabalho, ou por apresentar mais de um acontecimento narrativo que retratasse experiências relevantes para a análise de representações do feminino nessas tramas e que dialogassem com outras telenovelas ao longo do período. Tais especificidades levaram a um maior volume de material analisado, a fim de apreender as nuances que escapariam de nossa análise caso optássemos por uma estrutura extremamente rígida de seleção de capítulos.

*C.1 - Por que as protagonistas femininas?*

Entre setembro de 2009 e abril de 2021, foram exibidas 19 telenovelas inéditas[10] no horário das 21 horas na Rede Globo de Televisão. Essas produções somaram 26 protagonistas, já que algumas tramas, como *Fina Estampa*, *Babilônia*, *A Força do Querer* e *Amor de Mãe* tiveram mais de uma personagem assumindo o posto de protagonista.

[10] A pandemia da Covid-19 impactou diretamente na produção televisiva brasileira. No dia 16 de março de 2020, a emissora anunciou a suspensão da gravação de suas telenovelas como medida de prevenção ao contágio do vírus. "A produção de conteúdo de entretenimento e teledramaturgia exige contato intenso entre os envolvidos. Muitas vezes, as equipes e os atores passam horas em ambientes fechados gravando uma cena depois da outra. Mas a rotina agitada dos Estúdios Globo começou a desacelerar. A gravação da novela "Amor de Mãe" que haveria nesta segunda, por exemplo, foi cancelada", anunciava o *Jornal Nacional*. No lugar de *Amor de Mãe*, a emissora transmitiu versões compactadas de *Fina Estampa* e *A Força do Querer*. A trama só voltou a ser exibida no ano seguinte, em 1º de março, com um compacto da história, seguido por uma "segunda fase", de capítulos inéditos, no dia 15 de março."
Fontes: Globo amplia programação de jornalismo e exibe 'Fina estampa' no lugar de 'Amor de mãe'. Jornal Nacional. Disponível em: https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2020/03/16/globo-amplia-programacao-de-jornalismo-e-exibe-fina-estampa-no-lugar-de-amor-de-mae.ghtml. Acesso em: 30 de jun. de 2021.
'Amor de mãe' volta ao ar no dia 1º de março e terá capítulos inéditos a partir do dia 15 de março. G1. Disponível em: https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2021/02/05/amor-de-mae-volta-ao-ar-no-dia-1o-de-marco-e-tera-capitulos-ineditos-a-partir-do-dia-15.ghtml. Acesso em: 30 de jun. de 2021.

**Quadro 1 - Telenovelas das 21 horas da década de 2010**

| Telenovela | Exibição do primeiro capítulo | Exibição do último capítulo |
|---|---|---|
| **Viver a Vida** | 14/09/2009 | 14/05/2010 |
| **Passione** | 17/05/2010 | 14/01/2011 |
| **Insensato Coração** | 17/01/2011 | 19/08/2011 |
| **Fina Estampa** | 22/08/2011 | 23/03/2012 |
| **Avenida Brasil** | 26/03/2012 | 19/10/2012 |
| **Salve Jorge** | 22/10/2012 | 17/05/2013 |
| **Amor à Vida** | 20/05/2013 | 31/01/2014 |
| **Em Família** | 03/02/2014 | 18/07/2014 |
| **Império** | 21/07/2014 | 13/03/2015 |
| **Babilônia** | 16/03/2015 | 28/08/2015 |
| **A Regra do Jogo** | 31/08/2015 | 11/03/2016 |
| **Velho Chico** | 14/03/2016 | 30/09/2016 |
| **A Lei do Amor** | 03/10/2016 | 31/03/2017 |
| **A Força do Querer** | 03/04/2017 | 20/10/2017 |
| **O Outro Lado do Paraíso** | 23/10/2017 | 11/05/2018 |
| **Segundo Sol** | 14/05/2018 | 09/11/2018 |
| **O Sétimo Guardião** | 12/11/2018 | 17/05/2019 |
| **A Dona do Pedaço** | 20/05/2019 | 22/11/2019 |
| **Amor de Mãe** | 25/11/2019 | 10/04/2021 |

**Fonte:** Autoria própria

Voltar o olhar para as protagonistas fixa este trabalho no eixo central/principal das narrativas. Mesmo na década que teve início 60 anos depois da primeira transmissão televisiva e da introdução do gênero da ficção como produto do meio, as telenovelas brasileiras seguem, em níveis que variam de uma trama a outra, enredos que têm origem no melodrama. A matriz melodramática é herdada de sua precursora radionovela e nas fotonovelas – sucesso no país antes da disseminação da televisão como meio de comunicação.

> [E]ssa produção fundamentada prioritariamente no melodrama foi de grande importância, no contexto latino-americano, para o reconhecimento popular (principalmente das classes sociais mais excluídas), do ver e reconhecer sua

> identidade – a mãe, o pai, o filho, a empregada, os amores e conflitos – dentro de uma grande trama. O "ver-se" diante da televisão que, na segunda metade do século XX, se estabeleceu como meio predominante em diversos países e capaz de revelar sentidos de nações, foi possível para as diferentes camadas sociais a partir das narrativas universais das telenovelas (Gonçalves, 2018, p. 34).

O melodrama migraria para a televisão, e essa matriz firmou raízes na América Latina, sendo um dos formadores da cultura da região, em um contexto de fortes desigualdades sociais associadas ao consumo de massa.

A narrativa televisiva apresenta tramas e subtramas que vão se desenvolvendo ao longo dos meses em que é transmitida. "Naturalmente, a trama planejada como principal é a que leva o enredo básico, a fábula mais importante do começo ao fim da ação, e a que justifica todo o projeto, dando-lhe unidade" (Pallottini, 1998, p. 54). Alguns enredos se repetem e são esperados pelos telespectadores a cada nova história narrada: tramas de amores, armações de vilões, momentos de alívio cômico, entre outros. Almeida (2007, p. 183) chama a atenção para o fato de as histórias serem "centradas em personagens femininos, heroínas que lutam contra diversos tipos de dificuldade até o final feliz do encontro amoroso definitivo e desimpedido dos empecilhos que constituíram por meses a longa trama narrativa".

À medida que as discussões sociais ganham espaço, as tramas também incorporam debates, ideais e novas possibilidades de trajetória para essas mulheres. Novas profissões, vivências de amores, liberdade sexual, entre outros. No entanto, para Almeida, esses ideais estão mais associados ao tipo de vida possível para as camadas médias e altas, que vivem em grandes centros (realidade que se assemelha ao modo de vida dos autores que imaginam e escrevem tais personagens).

> No entanto, esse tipo feminino de várias novelas costuma ser uma mulher de classe média ou alta, que no mais das vezes dá conta do recado de ser boa mãe e profissional porque resolveu o dilema típico do feminismo de classe média – conciliar trabalho e maternidade. Muitas, como no exemplo das Helenas das narrativas escritas por Manoel Carlos, o resolvem porque têm uma empregada doméstica maravilhosa, que, além de cuidar da casa, cozinhar bem, é afetiva e sempre participa dos cuidados com os filhos ou os netos da patroa (a heroína). Não mais uma "mãe preta" para os filhos da patroa querida (como nas afinidades femininas entre senhora e escrava em novelas de época), mas sempre em relações afetuosas e gentis, as empregadas negras ou nordestinas, charmosas ou engraçadas, são também amigas (Almeida, 2007, p. 183-184).

Em que medida essas observações da pesquisadora se reafirmam na década seguinte ao texto? As heroínas de uma década seguem sendo exemplos de mulheres "fortes", que "dão conta de tudo", sendo boas mães, trabalhadoras, profissionais competentes, que superam

diversos desafios pelo bem da família – e para uma vida plena ao lado de seu amor. Elas continuam tendo, em sua maioria, um padrão de vida e consumo bem acima da maioria das brasileiras. Porém, vem ganhando força o protagonismo de mulheres que fazem parte de outras classes sociais (impulsionando, também, uma narrativa de ascensão social). Também, ao trazer mulheres mais maduras ao protagonismo, como alguns casos desta década (Bete Gouveia, Griselda, Tereza Cristina, por exemplo), os envolvimentos amorosos e de uma trajetória de Romeu e Julieta dão espaço para novos objetivos. A própria figura da empregada fiel escudeira das Helenas se perde, já que, para as Helenas da década seguinte, a relevância dessa figura de apoio nas cenas é reduzida.

Algumas características aproximam essas personagens, possibilitando observarmos padrões que se mantêm ao longo desses pouco mais de dez anos. Descreveremos, na sequência, parte dessas aproximações que nos ajudam a observar uniformidades e afastamentos entre as personagens[11].

O principal deles, observado em todos os 26 papéis, é o da heterossexualidade e performatividade de gênero associada ao feminino. Nenhuma das personagens consideradas principais sugeriram interesse afetivo ou sexual direcionado a outras mulheres, tampouco uma estética *butch*[12], fortemente masculinizada (por mais que Griselda use um macacão e tenha uma profissão mais masculinizada, essa expressão é justificada pela sua profissão e, com o decorrer da trama, tanto seu estilo como seus modos vão se adequando a uma estética feminina, como será abordado em outro momento neste trabalho). Uma outra característica associada é a inclinação dessas mulheres à maternidade e estruturação de uma família nos moldes patriarcais (pai, mãe e filhos).

Também é possível identificar um tipo predominante de mulheres de classe média das maiores metrópoles brasileiras. A maior parte das narrativas transmitidas no horário das 21 horas retratava o cotidiano das principais metrópoles brasileiras: Rio de Janeiro e São Paulo. Das 19 produções, onze eram ambientadas em sua principal fase no Rio de Janeiro; três em São Paulo e uma em uma cidade fictícia da Região Metropolitana da capital paulista. Apenas quatro tramas fogem do eixo Rio-São Paulo: *Velho Chico*, que se passa na fictícia Grotas do São Francisco; *O Outro Lado do Paraíso*, na região do Jalapão, no Tocantins; *Segundo Sol*, em Salvador; e *O Sétimo Guardião*, na fictícia Serro Azul.

---

[11] Um breve resumo da sinopse de cada uma das telenovelas transmitidas ao longo do período analisado está disponível nos anexos deste trabalho.

[12] *Butch* é um termo utilizado na subcultura lésbica, atribuído a uma expressão de gênero masculina, seja em traços, estilos ou comportamentos.

Se, com a adoção de um modelo de crônica do cotidiano brasileiro, no fim da década de 1960, priorizou-se a reprodução de tramas nessas duas cidades, exibidas para os telespectadores como "retratos" de um Brasil que se modernizava e urbanizava, tal tendência não foi abandonada na última década. O fato de retratar as duas capitais como símbolo de um país já exclui dessa representação incontáveis povos, cotidianos e realidades de brasileiros que não cabem no eixo Rio-São Paulo.

As tramas transmitidas na última década retratam a vida de mulheres que vivem em contextos urbanos, concentradas em duas cidades (embora sejam, economicamente, as principais cidades brasileiras), excluindo realidades múltiplas de um país que soma 5.570 municípios e possui uma população estimada[13], em 2021, de mais de 213 milhões de pessoas, de acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

Como mencionado, a matriz melodramática da telenovela brasileira usa dos conflitos narrados para levar a uma identificação com o público. No caso das representações dessas metrópoles, também há um recorte que se distancia da maior parte da população, já que o cotidiano apresentado se refere ao privilegiado nas narrativas, refletindo a vida de certas mulheres, de determinadas classes econômicas em localidades bastante específicas.

Em algumas dessas tramas, trouxeram certos contextos apresentados em outras cidades brasileiras, como Florianópolis, locação para parte da primeira fase de *Insensato Coração*; ou Belém e Parazinho, cidade fictícia do interior do Pará, nas primeiras cenas de *A Força do Querer*; e até outros países. No entanto, apenas serviram de fundo para a introdução das personagens, não apresentando uma rotina de tais cidades.

De maneira semelhante, as tramas exibidas ao longo da década observada também focaram em dramas vividos por mulheres de classes média e alta. A maioria das mulheres representadas trabalham ou têm uma profissão que faz parte da composição da personagem (apenas Tereza Cristina, de *Fina Estampa*, vive de renda herdada da família). A profissão também é um marcador dessas personagens, estando diretamente ligadas às representações de mulheres na televisão. Das 26 mulheres, 17 já eram ou passam a ter um padrão de vida alto com o desenvolver da trama.

Quatro dessas mulheres vivem cotidianos que retratam realidades de favelas do Rio de Janeiro. São elas: Morena, *Salve Jorge*; Bibi, *A Força do Querer*; Regina, *Babilônia*; Tóia, *A Regra do Jogo*.

---

[13] Fonte: Projeção da população do Brasil e das Unidades da Federação. **IBGE** - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em: https://www.ibge.gov.br/apps/populacao/projecao/index.html?utm_source=portal&utm_medium=popclock&utm_campaign=novo_popclock. Acesso em: 13 de jul. de 2021.

O recurso da narrativa de ascensão social é utilizado em várias das tramas exibidas. Tal mobilidade social ocorre, nesses casos, pela descoberta de parentesco ou recebimento de uma herança de outra pessoa rica (Cristina, *Império*; Clara, *O Outro Lado do Paraíso*; Tóia, *A Regra do Jogo*), casamento (Ritinha, *A Força do Querer*), pelo reconhecimento de um trabalho árduo ou talento (Helô, *A Lei do Amor*; Luzia, *Segundo Sol*; Maria da Paz, *A Dona do Pedaço*) e até por prêmio de loteria, como no caso de Griselda, em *Fina Estampa*. Comum a esse tipo de narrativa, associada à ascensão social, há a rejeição dessas mulheres por outros membros das classes as quais passam a frequentar. O conflito de classes e os insultos baseados em suas origens estão presentes na trajetória de tais personagens, como marcações de uma origem humilde.

Podemos destacar, nesse sentido, desde já, a personagem Griselda (Lília Cabral) que trabalha como faz-tudo ("marida de aluguel") para sustentar sua família. Conhecida por Pereirão, é uma mulher sem vaidades e que possui uma profissão atribuída ao universo masculino (de consertos em geral), que não lhe permite se arrumar muito. Sua vida se transforma quando fica milionária ao ganhar "uma bolada" de 30 milhões de reais na loteria. É quando se torna uma grande empresária e compra uma casa em um condomínio de luxo. Apesar de pobre e moradora de uma região de cais, a personagem é branca, cabelos lisos e olhos claros. É ressaltada na trama sua origem portuguesa. Porém, não é o suficiente para ocupar um "novo lugar" na sociedade.

O incômodo é causado por seus modos "rústicos" e simples, diante de uma nova realidade de luxo a qual passa a fazer parte, como uma "nova rica". Além do confronto de classe com sua antagonista, Tereza Cristina, Griselda também enfrenta humilhações de seu filho do meio, Antenor[14] (Caio Castro), que nega sua origem e esconde a mãe – ainda pobre, antes de ganhar o prêmio. Mesmo após ficar rica, ao mudar-se para o condomínio de luxo em que a antagonista vive, o Marapendi Dreams, constantemente é reforçado pela vilã que aquele não é seu lugar. Uma institucionalização desse não-lugar de Griselda é a convocação de uma reunião de condomínio para barrar a mudança da nova moradora – que já havia prestado diversos serviços aos moradores do local quando trabalhava como marida de aluguel.

A personagem Ritinha, vivida por Isis Valverde em *A Força do Querer*, é outro exemplo. O reforço de sua posição como *outsider* no novo meio em que tenta integrar vem do

[14] Antenor é apresentado como um "promissor" estudante de medicina (com bolsa de estudos), consegue apagar as "marcas de sua pobreza", ao usar roupas de marcas e negar a origem – chegando a dar golpes, usando pertences que não são seus e até pagando outra mulher, com modos mais finos, para fingir ser sua mãe. Cabe ressaltar que essas "marcas de pobreza" podem ser apagadas, em nossa sociedade, quando um homem é branco e ostenta itens de consumo.

fato de ser uma jovem, pobre, do interior do Pará e conservar hábitos e costumes de sua classe e região, não se "rendendo" aos padrões impostos pela família do marido Ruy (Fiuk) quando foi viver em um núcleo rico carioca. É constantemente humilhada pela sogra, Joyce (Maria Fernanda Cândido), seja por ser pobre – e manter os modos "grosseiros" – ou, ainda, pelo desejo de trabalhar como "sereia", o que seria uma profissão humilhante tanto para uma mulher de classe alta do Rio de Janeiro, mas, principalmente, para a família de classe alta – que é regida por um conjunto de normas e valores que atribuem certos papéis a essas mulheres.

Outra representação dominante entre as protagonistas das tramas observadas é a de mulheres brancas. Se, no Brasil, a maior parte da população é autodeclarada preta ou parda (em 2016, a população brasileira era formada por 46,7% de pardos, 8,2% de pretos e 44,2% de brancos, de acordo com o IBGE), essa distribuição se inverte entre as protagonistas das telenovelas das 21 horas. Dentre as 26 mulheres, apenas nove não eram brancas. Ou seja, menos da metade das vidas retratadas como detentoras de tramas dignas de conduzir o enredo principal de uma telenovela são de mulheres que não estão inseridas em um padrão branco hegemônico.

A Helena de Taís Araújo também foi uma das únicas personagens que não é branca que já iniciou a trama integrando uma classe social alta e sendo considerada uma mulher de sucesso em sua profissão (modelo). Terê, vivida por Camila Pitanga em *Velho Chico*, era filha do coronel Afrânio e administrava a empresa de exportação da família (apesar de filha de um coronel, sua origem materna também é de uma mulher humilde, que só se casou com Afrânio porque o homem foi obrigado pelo pai da mulher, após ir para a cama com ela). E, em *Amor de Mãe*, Taís Araújo volta a interpretar um papel de profissional de sucesso, como a advogada Vitória (ainda que, por um período, tenha perdido seu patrimônio e também o direito de advogar, retoma sua atuação e padrão de vida do início da trama).

Na última década, priorizou-se, entre os papéis principais femininos, perfis de relacionamentos que convergiam à estrutura familiar típica. Os principais conflitos vividos por essas personagens estavam relacionados a esses tipos de relacionamentos – sejam eles a luta por um amor monogâmico e heteronormativo ou confrontos associados à maternidade. Mesmo aquelas que atravessavam outros tipos de obstáculos em sua narrativa, a apresentação do chamado "final feliz" envolvia a formação de um relacionamento heterossexual e, por vezes, uma gravidez ou filhos pequenos – dez dessas mulheres tiveram filhos no último capítulo. O que sugere que, após enfrentar as diversas batalhas, mesmo com conquistas

profissionais e pessoais, a felicidade de fato dessas mulheres apenas se consolidaria caso conseguissem também se inserir dentro desse modelo.

*C.2 - Tramas e eventos narrativos analisados*

Apresentamos, no quadro a seguir, as tramas analisadas, os capítulos catalogados, bem como especificaremos os acontecimentos definidos em cada uma delas.

**Quadro 2 – Tramas e capítulos catalogados**

| **Telenovela** | **Protagonista(s)/ Atriz(es)** | **Capítulos catalogados e especificação do período acompanhado** | **Total de capítulos catalogados** |
|---|---|---|---|
| *Viver a Vida* | Helena/Taís Araújo | 1 a 6 – apresentação da trama<br>46 a 56 – Acidente de Luciana (Alinne Moraes) – culpabilização de Helena – e descoberta da gravidez<br>206 a 209 – fechamento da trama | 22 |
| *Passione* | Bete Gouveia - Fernanda Montenegro | 1 a 6 – apresentação da trama<br>25 a 30 – Reencontro com o filho perdido<br>205 a 209 – fechamento da trama | 17 |
| *Insensato Coração* | Marina - Paolla Oliveira | 1 a 11 – apresentação da trama + acidente do protagonista Pedro (Eriberto Leão)<br>126 a 133 – casamento da personagem (com o vilão)<br>181 a 185 – fechamento da trama | 24 |
| *Fina Estampa* | Griselda Pereira (Pereirão) - Lilia Cabral<br>Tereza Cristina - Christiane Torloni | 1 a 15 – apresentação da trama + Griselda renegada pelo filho Antenor (Caio Castro)<br>41 a 61 – Griselda ganha prêmio na loteria + embate entre as protagonistas sobre a mudança de Griselda para o condomínio de Tereza Cristina + primeiro assassinato cometido por Tereza Cristina<br>181 a 185 – fechamento da trama | 41 |
| *Avenida Brasil* | Rita/Nina - Débora Falabella | 1 a 6 – primeira fase – Nina/Rita criança<br>7 a 12 – segunda fase – apresentação da trama e da | 24 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | protagonista adulta<br>99 a 105 – a vilã Carminha (Adriana Esteves) descobre que a Nina é Rita, e a protagonista inicia seu plano de vingança<br>175 a 179 – fechamento da trama | |
| *Salve Jorge* | Morena - Nanda Costa | 1 a 7 – apresentação da trama<br>37 a 51 – a protagonista é vítima de tráfico internacional de mulheres e é prostituída na Turquia<br>131 – nascimento da filha<br>175 a 179 – fechamento da trama | 28 |
| *Amor à Vida* | Paloma - Paolla Oliveira | 1 a 7 – apresentação da trama<br>25 a 38 \| 41 a 43 – doação de órgão e descoberta da filha<br>217 a 221 – fechamento da trama | 29 |
| *Em Família* | Helena - Júlia Lemmertz | 1 a 6 – primeira e segunda fases – adolescência e juventude de Helena<br>7 a 12 – início da terceira fase – apresentação da trama da Helena desenvolvida na telenovela<br>72 a 80 – Embate entre mãe e filha – Luíza (Bruna Marquezine) admite para a mãe estar apaixonada e se relacionando com seu antigo noivo (o mesmo que bateu na protagonista e quase matou seu marido)<br>139 a 143 – fechamento da trama | 26 |
| *Império* | Cristina - Leandra Leal | 1 a 4 – primeira fase da novela – apresentação do protagonista José Alfredo (Alexandre Nero)<br>4 a 14 – segunda fase – encontro com o suposto pai<br>94 a 101 – adoção de Cristina por José Alfredo e transformação da protagonista<br>199 a 203 – casamento e fechamento da trama | 27 |
| *Babilônia* | Beatriz Amaral - Glória Pires<br>Inês Junqueira - Adriana Esteves<br>Regina Rocha - Camila Pitanga | 1 a 6 – primeira fase e início da segunda – apresentação da trama e assassinato de Cristóvão (Val Perré) – pai de Regina – pela amante, Beatriz. O acontecimento serve de elo entre as três mulheres<br>37 a 44 – vazamento (por Inês) de vídeo íntimo entre Beatriz e Cristóvão e prisão da última pelo | 26 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | atentado contra Inês<br>90 a 96 – transformação de Regina – que agora é hostess em um espaço gourmet de luxo<br>139 a 143 – fechamento da trama | |
| *A Regra do Jogo* | Tóia (Maria Vitória) - Vanessa Giácomo | 1 a 12 – apresentação da trama, prisão de Tóia e envolvimento com Romero Rômulo<br>42 a 48 - fim do relacionamento com Juliano (o deixa no altar); tiroteio durante a festa e assassinato da mãe de Tóia<br>160 a 167 - fechamento da trama | 27 |
| *Velho Chico* | Maria Tereza de Sá Ribeiro - Camila Pitanga | 1 a 9 – primeira fase: introdução à história de Coronel Afrânio<br>10 a 13 – segunda fase, Maria Tereza criança, conhece Santo<br>13 a 24 – Maria Tereza adolescente, engravida de Santo, tem sua história de amor interrompida, casamento arranjado<br>25 a 30 – retorno de Maria Tereza a Grotas de São Francisco, reencontro com Santo<br>166 a 172 – fechamento da trama | 37 |
| *A Lei do Amor* | Heloísa Martins (Helô) - Cláudia Abreu/Isabelle Drummond | 1 a 4 – primeira fase, conhece seu par romântico<br>5 a 10 – segunda fase, passagem de tempo, reencontro com Pedro apresentação da trama atual<br>101 a 110 – tentativa de gravidez e perda do feto<br>151 a 155 - fechamento da trama | 25 |
| *A Força do Querer* | Fabiana Duarte Feitosa (Bibi Perigosa) - Juliana Paes<br>Jeiza - Paolla Oliveira<br>Ritinha - Isis Valverde | 1 a 7 –apresentação das tramas das três protagonistas e da ligação entre elas<br>8 a 13 – descoberta da gravidez por Ritinha, fuga do casamento ida para o Rio da Janeiro<br>66 a 71– Bibi coloca fogo em restaurante para proteger o marido e assume posto de Bibi Perigosa<br>168 a 172 – fechamento da trama | 24 |
| *O Outro Lado do Paraíso* | Clara - Bianca Bin | 1 a 7 – apresentação da trama, casamento de Clara e violência doméstica<br>44 a 49 – saída da clínica, transformação e retorno a Palmas | 18 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | 169 a 173 – fechamento da trama | |
| *Segundo Sol* | Luzia - Giovanna Antonelli | 1 a 7 – primeira fase, prisão e fuga de Luzia<br>49 a 54 – retorno de Luzia e reencontro com os filhos após 18 anos<br>151 a 155 – fechamento da trama | 18 |
| *O Sétimo Guardião* | Luz da Lua Vidal - Marina Ruy Barbosa | 1 a 6 – apresentação da trama<br>91 a 96 – descobre a fonte secreta e a irmandade, rompimento com o par romântico<br>157 a 161 – fechamento da trama | 17 |
| *A Dona do Pedaço* | Maria da Paz - Juliana Paes | 1 a 7 – primeira fase, apresentação da personagem e gravidez<br>77 a 82 – descoberta da traição da filha<br>157 a 161 – fechamento da trama | 18 |
| *Amor de Mãe* | Dona Lurdes - Regina Casé<br>Vitória - Taís Araujo<br>Thelma - Adriana Esteves | 1 a 6 – apresentação da trama<br>32 a 37 – Vitória descobre ser a mãe de Sandro – filho que abandonou anos antes e que pensavam ser o filho perdido de Lurdes<br>91 a 96 – Thelma gera o neto como barriga solidária; aniversário de Lurdes; Thelma descobre que Danilo é Domênico<br>121 a 125 – Encerramento da trama | 23 |
| *Total* | | | 471 |

**Fonte:** Autoria própria

Também recorremos a quadros que permitissem esquematizar os olhares sobre cada capítulo. Nesses quadros, identificamos as tramas e as personagens estudadas, e os estruturamos a partir do material que seria necessário para as análises futuras: descrição das personagens, cenários, situações; transcrições de falas; observações a respeito dos capítulos e capturas de frames. Os quadros foram estruturados conforme o modelo a seguir:

**Quadro 3 – modelo de quadro de análise**

| | |
|---|---|
| **Novela:** | **Capítulo:** 1 |
| **Personagem:**<br><br>Nome da personagem - Nome da atriz que a interpreta | **Situação:**<br><br>● Descrição da cena, ação, participação da personagem, emoções.<br>● Transcrição das falas (quando necessário). |
| **Questões levantadas:**<br><br>● Questões relevantes abordadas no capítulo.<br>● Questões pertinentes no desenvolvimento das personagens. | |
| **Comentários sobre o capítulo e o que chama a atenção sobre a personagem** | |
| **Capturas** | |

**Fonte:** Autoria própria

Nem todos os capítulos demandaram o preenchimento de todas as células dos quadros. Em alguns, as "questões importantes" estavam dissolvidas ao longo do capítulo. Em outros, não foi necessária a captura de cenas para a análise deste trabalho (para que o leitor desta tese possa visualizar o acompanhamento das tramas que permitiram nossa análise, apresentamos a ilustração de um dos quadros de capítulo catalogado nos anexos do documento).

Assim, com esse material em mãos, a análise parte de uma mirada relacionando o produto comunicacional, a representação dessas mulheres e a vida social. Nossa análise parte dos valores que emergem das representações dessas personagens, que dão a ver a respeito do que é valorizado nessas mulheres e nas representações femininas. De acordo com Coêlho e Corrêa, os valores são:

> referências culturais que controlam relações intersubjetivas, evidenciando regras, modos de conduta e expectativas morais que incidem sobre suas práticas, ou seja mostrando "o que seria melhor fazer". Eles são constituídos a partir de referências socialmente compartilhadas, de abstrações que se materializam nas práticas cotidianas, nas interações dos sujeitos e nos

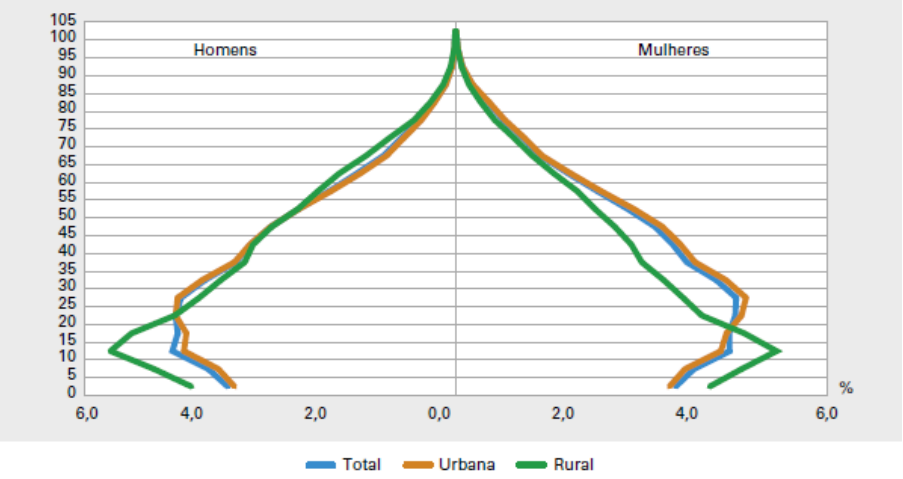
> discursos, de forma que estão inscritos em contextos que vão refletir em sua absorção ou em seu questionamento (Coêlho, Corrêa, 2014, p. 201).

Nossa análise, realizada nos próximos capítulos, partirá dos valores sociais agregados às personagens. Para isso, é preciso levar em conta, ainda, a relação existente entre essas representações e as características da população brasileira. Para isso, faremos uma primeira comparação entre os tipos de mulheres que protagonizaram essas telenovelas com os dados disponíveis relativos às características da população e dos domicílios no Censo Demográfico 2010. Foram apontados quatro pontos a partir dos dados obtidos na amostra: localização, idade, identificação étnico-racial e rendimentos.

De acordo com o documento, a população brasileira[15] era predominantemente urbana, somando um total de 84,4% das pessoas que vivem em nosso país. Já entre as protagonistas, as que vivem em áreas urbanas (até a produção exibida em 2015) totalizam todas as representações.

A respeito da idade da população, em 2010, os brasileiros tinham, em média, 32,1 anos, sendo que, para as mulheres, a idade média era de 32,9 anos. Como pode ser observado no gráfico abaixo, as faixas etárias que concentram a maior parte população feminina também estão ligadas às idades mais jovens (de 10 aos 40 anos), sendo que uma base mais estreita na pirâmide etária indica uma menor fecundidade e, nas faixas após os 40 anos, a pirâmide se alonga (e afina), indicando uma diminuição do número de mulheres nas faixas seguintes.

**Figura 1 - Gráfico de composição da população residente, por sexo e situação do domicílio, segundo os grupos de idade - Brasil - 2010**



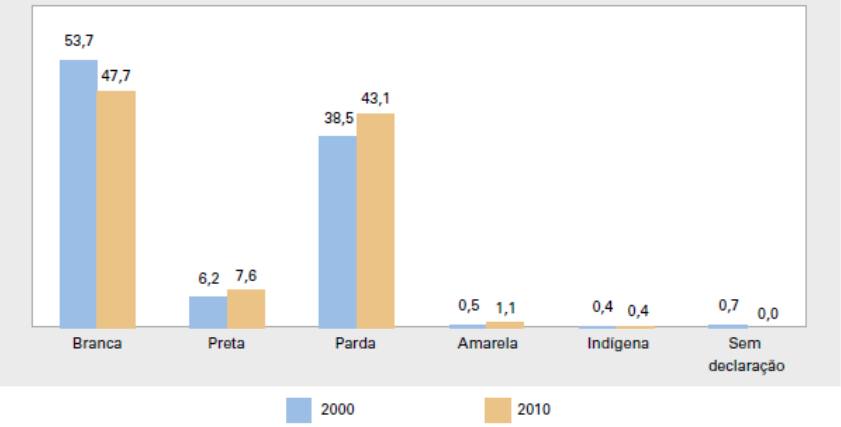

**Fonte:** IBGE, Censo Demográfico 2010

[15] De acordo com o Censo Demográfico publicado no início da década analisada em nosso trabalho, a população havia atingido um total de 190.755.799 habitantes na data de referência (31 de julho de 2010). Nessa data, a população urbana somava 160.925.792 habitantes, enquanto 29.830.007 residiam em áreas rurais.

Essa tendência se repete nas representações das protagonistas das telenovelas das 21 horas durante o período de 2010 a 2015, com uma concentração relativamente maior de mulheres nas faixas entre 20 e 30 anos, sendo seis das 13 estudadas. A mais jovem dessas mulheres, Morena, de *Salve Jorge*, tinha 18 anos no início da trama. Já Bete Gouveia, em *Passione*, era interpretada por Fernanda Montenegro, que somava 80 anos quando o primeiro capítulo da trama foi ao ar. Em relação às mulheres de mais de 40 anos, também foram seis personagens das 13 analisadas, mostrando o afunilamento das representações nas idades a partir da faixa de 40 anos.

A respeito da identificação étinico-racial, no Censo de 2010, dos 191 milhões de habitantes, 91 milhões (47,7%) se classificaram como brancos, 15 milhões como pretos (7,6%), 82 milhões como pardos (43,1%), 2 milhões como amarelos (1,1%) e 817 mil como indígenas (0,4%). Nesse Censo, foi realizada a investigação em relação a cor ou raça para a totalidade da população (diferentemente das edições anteriores, 1980, 1991 e 2000, em que a investigação só constava no Questionário da Amostra). A distribuição da população por cor ou raça em 2010 diferiu da apresentada em 2000, com redução da população que se autodeclarou branca, que chegou a 53,7% em 2000, e aumento das pessoas que se declaravam pretas, pardas e amarelas, que chegavam a 6,2%, 38,5% e 0,5% na edição do início do século.

**Figura 2 - Gráfico de distribuição percentual da população residente, segundo a cor ou raça Brasil - 2000/2010**




**Fonte:** IBGE, Censo Demográfico 2010

Para o Censo Demográfico, é levado em conta a autodeclaração dos indivíduos em relação à cor ou raça, autoavaliação que não foi possível ser observada em nosso trabalho. A diminuição da população autodeclarada branca e aumento da população preta, parda e amarela difere do movimento ocorrido nas telenovelas já que, além do aumento da proporção de pessoas pretas, pardas e amarelas, em relação às protagonistas, ocorreu o "surgimento" dessas

representações. Na década de 2010, foi apresentada a primeira protagonista negra das telenovelas globais das 21 horas, com Helena, em *Viver a Vida*. Foram três até 2015 – além de Helena, Morena, em *Salve Jorge*, e Regina, em *Babilônia*. Essas representações não se dão por um "aumento" da população preta e parda na população, devendo ser atribuídas às lutas empreendidas por grupos minoritários no campo simbólico, que levaram à inserção de uma maior diversidade de representações nos espaços midiáticos.

Em relação ao rendimento da população, o relatório nos mostra a desigualdade e a concentração de renda no país. Em 2010, o rendimento médio mensal das pessoas de 10 anos ou mais era de R$ 1.202,00. No mesmo Censo, os 10% com maiores rendimentos do país, ganharam 44,5% do total dos rendimentos, enquanto os 10% com a renda mais baixa ganharam 1,1% do total de rendimentos no país. Os 50% com menores rendimentos somaram 17,7% do total de rendimentos do país.

Sobre a distribuição de rendimentos por salário mínimo vigente à época, 37,1% da população com 10 anos ou mais de idade não possuíam rendimentos. Já a soma entre as categorias que recebiam de 1/2 a 3 salários mínimos era de 52,6% da população. Já entre as 13 protagonistas representadas de 2010 a 2015, cinco (menos da metade) se enquadravam nessa população de renda mais baixa no início da trama (Griselda, Rita/Nina, Morena, Cristina e Regina). E, ao fim da trajetória dessas heroínas, apenas Morena permaneceu na mesma classe social (embora termine a novela com Theo, capitão do exército), sendo que as outras, pelo trabalho ou pela sorte, terminaram as tramas em faixas de rendimento bem superiores às do início das histórias.

Os dados abordados acima nos dão pistas das desigualdades nas representações de mulheres protagonistas das tramas das 21 horas na última década, e uma disparidade em relação aos dados oficiais da população brasileira. Esses dados nos trazem alguns marcadores da população, que nos permitem identificar o lugar das mulheres na sociedade brasileira. No entanto, as representações das mulheres protagonistas vão além desses aspectos. Alguns valores ligados à performatividade do feminino foram identificados nessas protagonistas. São valores que tiveram aproximações ou grande distanciamento das personagens mas, mesmo nesses casos, foram marcas estruturais utilizadas no desenvolvimento das tramas. Nos próximos capítulos da tese, buscaremos realizar um diálogo sobre a literatura sobre alguns valores e as representações dessas personagens. São estes: beleza, trabalho, raça e classe, maternidade e amor.

# 1 - A BELEZA COMO VALOR NO PROTAGONISMO

"Emoção é pouco para falar da nova novela da Globo". É com esse título que a matéria publicada no site da Revista CLAUDIA[16], em 8 de setembro de 2009, anunciava a nova trama do horário das 21 horas da emissora, que estrearia no dia 14 daquele mês. O foco estava na "nova Helena", que destoava das outras heroínas de mesmo nome, criadas pelo autor Manoel Carlos desde a interpretada por Lilian Lemmertz, em *Baila Comigo* (1981)[17] (Baila Comigo, 2021). "A grande novidade está na Helena da vez. Maneco queria uma atriz mais jovem do que suas protagonistas anteriores para personificar uma top model no auge da carreira. E escolheu Taís Araújo por seu talento e enorme beleza" (Claudia, 2009).

Esse trecho já deixa claro: Taís Araújo precisou de mais do que competência para interpretar o papel da protagonista de *Viver a Vida*. Pesou na escolha a "enorme beleza" da atriz, associada a sua juventude. Se a qualidade "bela" contou na escolha, adjetivá-la como "enorme" ressalta que precisou ser uma beleza acima da média para caber no papel da top model.

O que chamava a atenção, nas manchetes da época, era o fato de que Taís Araújo interpretaria a primeira Helena negra. Nenhuma outra telenovela escrita por Manoel Carlos foi protagonizada (antes ou após) por uma atriz negra. O autor é reconhecido por suas telenovelas que narram histórias de uma elite carioca, ambientadas no Leblon, e, em uma tentativa de "renovar" suas tramas, traria uma personagem diferente das mulheres desenvolvidas anteriormente para o papel principal da produção (Grijó; Souza, 2012). A atriz não só interpretaria a primeira Helena negra, como também seria a primeira protagonista negra das telenovelas das 21 horas na Rede Globo.

Apesar de uma espécie de rompimento na hegemonia absoluta branca de mulheres protagonistas de telenovelas da emissora, desde a estreia do horário "das oito", em 1965, e da repercussão que o anúncio da "nova Helena" causou à época, o autor buscou minimizar o

---

[16] Fonte: Emoção é pouco para falar da nova novela da Globo: "Viver a Vida" promete mexer com os sentimentos dos telespectadores. **CLAUDIA**, São Paulo, 9 de set. de 2009. Disponível em: https://claudia.abril.com.br/famosos/emocao-e-pouco-para-falar-da-nova-novela-da-globo/. Acesso em: 4 jun. 2021.

[17] A partir de *Baila Comigo* (1981), a trama de uma "Helena" como personagem principal viraria uma marca autoral de Manoel Carlos, "conferindo uma unidade às novelas do autor". Dez anos após a Helena de Lilian Lemmertz, começaria a sequência de outras telenovelas, com protagonistas com o mesmo nome, escritas pelo autor na Rede Globo: *Felicidade* (Maitê Proença – 1991), *História de Amor* (Regina Duarte – 1995), Por Amor (Regina Duarte – 1997), *Laços de Família* (Vera Fischer – 2000), *Mulheres Apaixonadas* (Christiane Torloni – 2003), *Páginas da Vida* (Regina Duarte – 2006), *Viver a Vida* (Taís Araújo – 2009) e *Em Família* (Júlia Lemmertz – 2014).

peso da escolha da atriz para o papel. “Falam que criei uma Helena negra, mas nem pensei nisso ao escolher a Taís. Há muito tempo queria trabalhar com ela, que tem a visibilidade internacional que eu precisava para a personagem” (Claudia, 2009), afirmou em uma declaração para a mesma matéria da revista.

O autor até pode ter declarado não haver pensado na questão racial ao escolher a atriz, mas, certamente, tinha consciência da repercussão da escolha e do caráter inaugural do papel na história da teledramaturgia brasileira. Essa pretensa naturalização da escolha da atriz para um papel não cabe para o contexto em que emerge a “primeira Helena negra”, uma vez que se trata de um marco na história da telenovela nacional. Afinal, as produções de ficção fazem parte da programação televisiva brasileira desde a inauguração dos primeiros sinais.

Por isso, voltamos quase 60 anos antes na história. Em 1950, a TV Tupi faria sua primeira transmissão – que seria, também, a introdução do meio de comunicação no país. Em 27 de novembro do mesmo ano, ia ao ar *A Vida Por um Fio*, de Cassiano Gabus Mendes, uma adaptação do filme *Sorry, Wrong Number*. Já em dezembro de 1951, era transmitida *Sua Vida Me Pertence*, de Walter Forster, obra produzida e transmitida pela emissora (Alencar, 2005). Dez anos depois, em 1960, a TV Excelsior transmitiria sua primeira telenovela diária *2-5499*, que mudaria o status do gênero para um dos principais produtos da indústria televisiva brasileira (Hamburger, 2011, p. 67).

Já a Rede Globo de Televisão, emissora que é a principal produtora de conteúdo teledramatúrgico no país, investe nas telenovelas desde 1965, ano em que foi inaugurada. A padronização de horários para as ficções seriadas foi instituída em 1968, ano em que a emissora implementou o modelo para seu horário nobre (Borelli, 2005; Souza, 2004). As telenovelas, transmitidas de segunda a sábado, seriam identificadas de acordo com seu horário de exibição: “novela das seis”, “novela das sete”, “novela das oito” (embora não seja uma transmissão pontual exata), intercaladas pelos telejornais. O principal horário, após o *Jornal Nacional*, mudaria de nome, passando a ser identificado como “novela das nove”.

A primeira telenovela da emissora, *Ilusões Perdidas*, foi transmitida entre 26 de abril e 30 de julho de 1965, somando 56 capítulos. A trama, escrita por Enia Petri e dirigida por Líbero Miguel e Sérgio Britto, tinha Leila Diniz e Reginaldo Faria como par romântico principal. Essa seria a segunda versão de *Ilusões Perdidas*, que já havia sido transmitida, ao vivo, pela TV Paulista, antes da emissora ser comprada por Roberto Marinho (Ilusões Perdidas, 2021).

A Helena de Taís Araújo entraria em cena apenas 44 anos depois[18]. Já na década que segue a trama, é possível observar uma maior frequência de atrizes não brancas interpretando personagens protagonistas das telenovelas do mesmo horário (saindo do zero, nas décadas anteriores, para algumas representações). Entre elas, podemos citar as atrizes Nanda Costa, Camila Pitanga e Juliana Paes – as duas últimas protagonizaram mais de uma heroína na mesma faixa.

Este trabalho abarca as telenovelas das 21 horas da Rede Globo que tiveram transmissão de capítulos inéditos entre o dia 1º de janeiro de 2010 e 31 de dezembro de 2019 (ainda que tenham começado pouco antes e encerrado após o período). Coincidentemente, a abordagem tem início e se encerra com uma história protagonizada por Taís Araújo, que retorna em 2019, no papel da advogada Vitória da telenovela *Amor de Mãe*, em que divide o posto com as atrizes Regina Casé e Adriana Esteves.

O objetivo deste capítulo é apreender como o valor da beleza emerge nas representações construídas nas telenovelas e protagonistas analisadas. Partiremos de alguns pontos, que estão interligados com esse valor para realizar essa análise: a concepção de beleza e o olhar direcionado às personagens femininas, a manutenção de uma "estética feminina" nessas personagens, as narrativas de transformação e as representações de um protagonismo maduro.

## 1.1 - Sobre a beleza e o olhar sobre essa beleza

A beleza é uma das características recorrentes das mulheres analisadas – e já é anunciada na primeira cena do *corpus* deste trabalho. O primeiro capítulo de *Viver a Vida*, de Manoel Carlos, começa com a personagem Helena (Taís Araújo) gravando uma entrevista com uma equipe de televisão. A sequência sugere que o programa acompanha pessoas de sucesso e que se destacam na mídia. Helena já tem esse destaque por ser uma modelo famosa no Brasil: está entre "as dez caras mais fotografadas do Brasil" naquele ano. Helena tem, em sua apresentação, o "capital da beleza". Mas o que seria esse capital?

A beleza não seria uma constante. Segundo Eco (2004), as ideias sobre o que é o belo variam de acordo com o lugar no mundo, o momento histórico e, ainda, a cultura em que

[18] Neste trabalho, consideramos Taís Araújo a primeira protagonista negra das telenovelas das 21 horas da Rede Globo de Televisão. Em 1969, Ruth de Souza interpretaria Tia Cloé, na trama *A Cabana do Pai Tomás*, exibida no horário das 19 horas (A Cabana [...], 2021). A trama era ambientada durante a Guerra de Secessão e fez parte do ciclo de telenovelas com temáticas distantes da realidade brasileira exibidas pela emissora.

estamos inseridos, estando ligadas aos valores de determinada sociedade que lhe atribui o seu caráter a objetos, atos e pessoas. De acordo com o autor, tendemos a associar o que é belo com o que é bom, definindo como bom aquilo que não só nos agrada, mas que também gostaríamos de ter ou alcançar. No século XX, o nosso modelo de beleza está associado aos ideais propostos pela mídia, fortemente ligados ao consumo.

Esse modelo aparece ligado ao ideal de beleza apresentado pela protagonista, que inaugura nosso objeto de estudo – jovem e realizada profissionalmente exatamente graças a sua beleza. O mesmo padrão, com relação à juventude (e à beleza), não se repete em seu par romântico, mas torna-se objeto de desejo de um possível parceiro do sexo oposto.

Marcos (José Mayer) é um homem mais velho, grisalho, com rugas e filhas com idades próximas à da modelo. Não tem um porte de modelo, seu charme vem exatamente de sua aparência séria, madura e de sucesso[19]. A imagem da primeira vez em que o homem olha para Helena é ilustrativa desse duplo padrão e dos atributos que atrairão o casal: uma mulher extremamente bela e um homem charmoso, ambos de sucesso.

**Figura 3 - Helena sendo observada por Marcos**

**Fonte:** Arquivo pessoal

[19] Cabe destacar que o ator que interpretou o papel de Marcos, José Mayer, figurou como um dos principais galãs das telenovelas brasileiras ao longo de mais de 30 anos, acumulando papéis de homens que se relacionam com atrizes destacadas por sua beleza e, também, juventude, mesmo que houvesse uma grande diferença de idade entre o ator e seus pares românticos.

A televisão e, de forma específica, as telenovelas, podem operar como um ideal a ser alcançado, apresentando exemplos a serem seguidos para atingir o que seriam os corpos, cabelos, vocabulários e modos de se expressar que agradariam ao outro (nesse caso, o olhar masculino).

São certos padrões de corpos, belezas e cores representados como metas a serem atingidas. O que exclui outros corpos, outras etnias, outras mulheres que não se encaixam nos padrões estabelecidos pela mídia. Se uma telenovela das 21 horas demorou 60 anos para contar uma história central protagonizada por uma mulher negra, são 60 anos ignorando diversas histórias e vivências de outras mulheres, e a primeira história escolhida para "subverter a norma" é de uma modelo internacional, rica e famosa, que se encaixa em todos os outros padrões estabelecidos, o que significa um corpo perfeito, uma conta bancária cheia e uma posição de poder. Postos inatingíveis para a maioria das mulheres – e, ainda, com um reforço da meritocracia, já que ela atingiu todos eles por merecimento.

Tal ideia de meritocracia[20] também está presente no discurso da personagem. Nessa mesma apresentação de "quem é a Helena", ela reitera que não gosta das falas de outras modelos que agem como se devessem alguma "satisfação" por ganhar muito dinheiro com a profissão. Aqui, Helena, como classe média alta/rica, se distancia, por exemplo, de um posicionamento social ou da obrigatoriedade – que ela realmente não tem mesmo – de oferecer alguma contrapartida para o outro, já que ela chegou a essa posição de sucesso e reconhecimento – financeiro – sozinha.

> **Helena:** Eu não gosto desse discurso que toda modelo faz: "eu trabalho pra dar casa pra minha mãe, faculdade pro meu irmão...", sabe, essas coisas que todas elas dizem quando começam a ganhar algum dinheiro? Cê tá me entendendo? Ah, desculpa, sempre esqueço o seu nome. Como é mesmo?
> **Repórter:** Cláudia. Eu entendo o que você tá falando. É como se elas tivessem vergonha de ganhar dinheiro e aí quisessem justificar, né?
> **Helena:** Exatamente. Vergonha de tá ganhando. Então precisam dizer que vão fazer alguma coisa muito bonita, elogiável com a grana. Eu não gosto disso. Eu trabalho pra mim. Trabalho pra ter a vida que eu quero ter. É claro que ajudo. Ajudo pai, mãe, irmãos… na medida do possível porque, pra mim, família é isso. Um tem que ajudar o outro.

[20] Aqui, utilizamos o conceito de meritocracia a partir do trabalhado por Jessé de Souza, que aponta a meritocracia como a "ideologia principal do mundo moderno". Segundo o autor, existe, hoje, uma crença de que foram superados os privilégios de sangue e o que seria levado em conta é o "desempenho diferencial" de cada indivíduo. Seria então "a ilusão, ainda que seja uma ilusão bem fundamentada na propaganda e na indústria cultural, de que os privilégios modernos são 'justos'. Sua justiça reside no fato de que 'é do interesse de todos' que existam 'recompensas' para indivíduos de alto desempenho em funções importantes para a reprodução da sociedade. O 'privilégio' individual é legitimado na sociedade moderna e democrática, fundamentada na pressuposição de igualdade e liberdade dos indivíduos, apenas e enquanto exista essa pressuposição'" (Souza, 2009, p. 43).

Por outro lado, essa fala dela é quebrada por um corte seco, de uma tomada totalmente oposta, que mostra uma mulher correndo entre as escadarias e becos de uma favela, fugindo da polícia. A trilha calma, com ondas do mar ao fundo, é intercalada com uma trilha mais agitada, que leva à sequência de ação. Essa é a irmã da protagonista que está em uma perseguição, chegando a ser presa e colocada em um carro de polícia, fugindo logo em seguida. A Helena de sucesso não está isolada e tão distante assim de problemas sociais – atrelados ao consumo de drogas, crimes e também a uma realidade nas favelas do Rio de Janeiro.

Uma narrativa em que a beleza é usada como capital financeiro se repete em outros momentos ao longo das telenovelas das 21 horas da década. A profissão de modelo seria explorada, novamente, através de uma personagem negra, Regina (Camila Pitanga), em *Babilônia*. A jovem, que sonhava em estudar medicina, já na primeira fase da trama, tem a vida transformada e os sonhos interrompidos após uma série de eventos (gravidez indesejada, doença cardíaca da mãe, morte do pai assassinado). Dez anos depois, na segunda fase, Regina, que também é uma mulher negra, porém periférica e moradora do Morro da Babilônia, acumulou funções tipicamente mal remuneradas como garçonete, faxineira, ajudante e dona de uma barraca na praia (a qual perdeu o registro após uma armação). Já como *hostess* do restaurante Estrela Carioca (que funciona no espaço de um antiquário), tem a sua beleza "reconhecida" ao ser convidada para posar para um ensaio de joias feito no espaço.

> **Fotógrafo:** Ô, Regina. Por favor! E se a modelo for você?
> **Regina:** Eu?
> **Fotógrafo:** É!
> **Regina:** Mas como assim?
> **Estela:** Beleza você tem pra isso.
> **Regina:** Não, gente! Imagina. Eu sou totalmente comum, gente. Não tenho idade, não tenho experiência.
> **Simone:** E daí? Vanguarda é transgênero, plus size, a vida como ela é… Escuta a Simone. Ela tá certíssima. O que importa é ser interessante e bela.
> **Estela:** Tudo o que você é, Regina.
> **Assistente:** Ô, Caio. Desculpa. Mas, ela não veste as mesmas medidas da Deise.
> **Regina:** É verdade.
> **Fotógrafo:** Mas, gente, o que tá em destaque aqui, o que que a gente tá vendendo, são as joias. Então, o vestido pode ser uma coisa básica, neutra. Tipo, um pretinho básico. Vai fazer.

A fala de Regina reforça que, apesar de, diante do olhar de outros – principalmente um olhar, presume-se, especializado do fotógrafo –, ser considerada uma mulher bela, não teria outros atributos que a qualificariam para o trabalho. Ser comum não daria a ela o capital para estar na posição de destaque, além de não se considerar jovem, outro valor associado ao da

beleza (considerando que, dez anos antes, a personagem era uma jovem que fazia cursinho para tentar vestibular, à época em que os fatos se passavam na história, Regina teria por volta de 30 anos – a atriz Camila Pitanga estava com 38 quando a novela foi ao ar).

Em sua primeira sessão de fotos, Regina começa nervosa, sem saber se comportar diante das câmeras, mas ouve o conselho das donas do antiquário, de que deveria "pensar em algo muito muito bom, mesmo que estivesse longe", sugerindo que ela pensasse em alguém que gostasse. Seguindo esse conselho, "posar ficou tão fácil" (Estela). "Não vou nem perguntar em quem você está pensando", diz Simone. A ideia transmitida por essas falas à mulher é que, ao posar para uma câmera, imaginasse o olhar do homem pelo qual Regina fosse apaixonada. E assim o faz.

**Figura 4 - Sequência da performance de Regina diante de uma câmera**

**Fonte:** Globoplay

Regina envereda pela carreira de modelo com uma beleza de uma mulher "normal", mas que se destaca. A carreira é mantida paralela à de *hostess* de restaurante. A mulher, trabalhadora, tem a sua melhor chance de ascensão social com o dinheiro que ganha como modelo – usado, inclusive, para propor sociedade às donas do restaurante que gerencia. A boa desenvoltura no trabalho passa por usar sua beleza e posar para um outro olhar (mesmo que imaginado) masculino.

A fórmula da descoberta de um potencial de beleza que renda trabalhos e proporcione uma melhor condição econômica seria utilizada em mais uma telenovela presente em nosso

*corpus*. Helô (Isabelle Drummond/Cláudia Abreu), protagonista branca que vive na fictícia São Dimas (região metropolitana de São Paulo) encontra, nessa oportunidade, a chance de sair da miséria em que vivia com a família. Ela é abordada pela dona de uma agência enquanto andava em uma praça da cidade com o namorado, Pedro (Chay Suede/Reynaldo Gianecchini). Embora acredite ter sido "descoberta" aleatoriamente, trata-se de uma das manobras dos pais do rapaz para separá-los, afinal, por ser muito bonita, poderia atuar como modelo e deixar a cidade.

Assim como Regina, Helô demonstra desconforto diante das câmeras, não conseguindo, a princípio, realizar sua primeira série de fotos, necessária para ser agenciada. Ela precisaria de um estímulo externo, mais uma vez proveniente do olhar e incentivo de seu par romântico.

> **Helô:** Você não vai ficar bravo comigo?
> **Pedro:** De jeito nenhum. Vou ficar bravo o quê? Não vou ficar bravo, não. "Vamo"? Antes, "vamo" aproveitar que a gente tá aqui pra fazer uma foto pra gente? Eu e você?
> **Helô:** É?
> **Pedro:** É. Que nem o dia da quermesse. Você tava linda. Vai ficar mais linda ainda nessa lente profissional. Vamo fazer pra mostrar pro netinho, pra netinha?
> **Helô:** Nosso?
> **Pedro:** Nosso... nosso.
> **Helô:** Tá bom. Com você!

Ao lado de Pedro e diante do olhar dele, Helô, de repente, apresenta uma grande desenvoltura diante das câmeras, conseguindo realizar o ensaio e ser contratada pela agência. A partir desse primeiro *book*, a jovem, que não tinha completado o ensino médio, não tinha trabalho formal e vivia com a mãe em um barracão invadido à beira de uma represa, desenvolve uma rápida carreira em uma profissão cujo principal atributo seria a beleza diante das câmeras. Assinaria diversos contratos para campanhas realizadas em outros estados e países, antes de deixar a profissão (na segunda fase, vinte anos depois, ela já havia abandonado esse tipo de trabalho, dedicando-se a uma galeria de arte).

**Figura 5 - Sequência da performance de Helô diante de uma câmera**

**Fonte:** Globoplay

Esse ponto também pode ser destacado nos capítulos iniciais de *Viver a Vida*: a normalização – e até idealização – do olhar masculino sobre o corpo feminino. Marcos, um homem mais velho, divorciado, galanteador e que, em sua primeira cena, discute com a ex-esposa, deixando claro que a traiu inúmeras vezes durante seus anos de casamento, se interessa por Helena desde a primeira vez que a vê. Por três momentos, o homem dirige seu olhar para Helena, como um predador lança seu olhar atento à caça da vez (a mulher fatal): no restaurante, em que trocam algumas palavras; no desfile de que Helena participa (Marcos está lá porque a filha dele também é modelo e desfila na mesma passarela que a protagonista) e em uma balada pós-desfile. Nos três momentos, Helena se mostra neutra ao olhar do homem (literalmente, a caça não percebe os movimentos do predador).

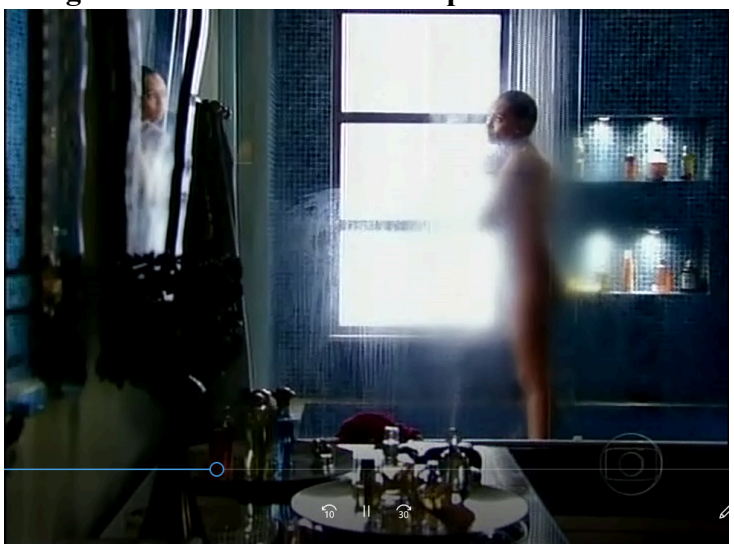
**Figura 6 - Sequência do desfile de Helena e o olhar de Marcos**

**Fonte:** Arquivo pessoal

Já quando eles se aproximam, o comportamento do homem diante da protagonista (contando, inclusive, que já observava seus passos desde outra cidade) é visto exatamente como o charme dele, que mexe com a personagem que o elogia, pois "sabe ser gentil. Me elogiar sem me deixar sem graça. E parece sincero".

O corpo dela também está à mostra para o olhar do espectador. Sequência comum em telenovelas, a personagem pensa sobre o homem durante o banho – em que ela aparece completamente nua, com um jogo de espelhos estrategicamente posicionados e o vidro do box embaçado apenas em uma parte que não deixe uma nudez explícita (a nudez está lá, ainda que não seja completamente mostrada para o espectador).

**Figura 7 - Olhares sobre o corpo - banho Helena**



**Fonte:** Arquivo pessoal

Assim, o espectador também se torna cúmplice desse olhar sobre os corpos das mulheres nas telenovelas. Há uma recorrência de banhos em que a função de mulheres – aquelas protagonistas jovens, com corpos dentro do padrão midiático de beleza – é deixarem-se à mostra, enquanto acariciam o próprio corpo e "refletem" sobre encontros amorosos ou sobre o futuro. Nessas cenas, os planos variam entre planos gerais, situando o espaço e a ação, e *close ups* que focam nas mãos das mulheres por seus corpos.

**Figura 8 - Olhares sobre o corpo - banho Marina (*Insensato Coração*)**

**Fonte:** Globoplay

**Figura 9: Olhares sobre o corpo - banho Helena (*Em Família*)**

**Fonte:** Globoplay

**Figura 10 - Olhares sobre o corpo - banho Maria Tereza (*Velho Chico*)**

**Fonte:** Globoplay

**Figura 11 - Olhares sobre o corpo - banhos Ritinha (*A Força do Querer*) e Clara (*O Outro Lado do Paraíso*)**

**Fonte:** Globoplay

Até nas telenovelas, o olhar ainda é masculino? Diversos autores já discutiram as representações de mulheres em obras, como pintura, fotografia e cinema, a partir de um olhar

masculino: os corpos à mostra e os posicionamentos diante da visão do artista/espectador. Essas representações retratam a mulher como objeto de desejo, a ser observado (muitas vezes, ciente dessa observação), diante do sujeito que lança esse olhar, seja ele o produtor da obra (pintor, produtor, cinegrafista) ou o espectador, masculino.

Na obra *Modos de Ve*r (2000), John Berger aponta o fato de a presença social da mulher ocorrer de um modo diferente do homem e de isso se refletir nas obras de arte em diferentes épocas. Assim, os homens olham para as mulheres, e as mulheres olham para si mesmas com o olhar dos homens.

Inclusive, o próprio aspecto da mulher pode determinar o modo de ver sobre ela e o modo como o homem a trata. O autor aponta para as pinturas renascentistas, em um período em que a maior parte dos artistas e dos compradores das obras são homens, "*os homens representados atuam, enquanto as mulheres aparecem*" (Berger, 2000, p. 55, tradução nossa, grifo do autor)[21].

Berger (2000, p. 55, tradução nossa)[22] destaca os casos recorrentes de nudez nas pinturas europeias, em que a maior parte das figuras retratadas é de mulheres. "Nos nus europeus, encontramos alguns dos critérios e convenções que levaram a ver e julgar as mulheres como visões". As mulheres representadas nos quadros estão conscientes de que são contempladas por um espectador, inclusive, em casos em que a mulher ainda utiliza um espelho, reforçando a consciência de que a sua representação trata-se de um espetáculo.

Consciente de um triplo olhar direcionado a seu corpo (do homem/personagem que lhe lança olhares de desejo, da câmera que a enquadra e do espectador que se deleita com a cena), a personagem Ritinha (Isis Valverde) potencializa uma espécie de mística do corpo feminino ao performar uma sedutora "sereia".

A primeira aparição da personagem que divide o posto de protagonista em *A Força do Querer* é dentro das águas do rio que banha a cidade fictícia de Parazinho, interior do Pará. Ela nada com os botos, tal qual o mito da sereia, presente no imaginário popular, seduzindo os homens que cruzam o seu caminho, de acordo com seu interesse. Enquanto isso, é observada por Zeca (Marco Pigossi) e Ruy (Fiuk).

---

[21] Do original: "*los hombres actúan y las mujeres aparecen"* (BERGER, 2000, p. 55).
[22] Do original: "En los desnudos europeos encontramos algunos de los criterios y convenciones que han llevado a ver y juzgar a las mujeres como visiones" (BERGER, 2000, p. 55).

**Figura 12 - Olhar masculino e sedução: Ritinha**

**Fonte:** Globoplay

A personagem tem consciência de que está sob o olhar interessado masculino, bem como a atriz que a representa sabe que atua diante de uma câmera, que capta sua imagem para o público. Nesse duplo movimento, Ritinha olha para as margens do rio (onde os homens que a observam estão posicionados), lançando o seu olhar diretamente para a câmera e, consequentemente, para o espectador que assiste à cena.

Em sua representação, Ritinha usa de sua beleza e do desejo que "causa" nos homens, para alcançar seus objetivos. A personagem oscila entre a inocência de uma jovem do interior de um estado da região Norte do Brasil com a sedução de uma criatura mítica. Fica deslumbrada com pequenos presentes que recebe de Zeca, bijuterias e enfeites. Utiliza uma série de adornos, sempre coloridos e, por vezes, infantilizados, na composição visual de sua personagem – e até uma cauda de sereia. Ao mesmo tempo que tem uma vida sexual ativa, casa-se (com dois homens, manobrando-os pelo que considera ser o seu bem), tem e cuida de um filho, o que se espera de uma mulher adulta.

**Figura 13 - Ritinha e o imaginário sobre sereias**

**Fonte:** Globoplay

A personagem tem composição visual e personalidade específicas e relacionadas à atração masculina. Sua beleza não estaria apenas acima da média, como seria também uma beleza sobre-humana, que surte efeitos impossíveis de se explicar nos homens seduzidos pelo seu "canto".

**Figura 14 - Ritinha: sereia e seu espelho**

**Fonte:** Globoplay

Por fim, a personagem materializa o imaginário criado sobre si, construindo uma carreira internacional como sereia profissional, apresentando-se em grandes aquários. Leva consigo um dos símbolos do mito da sereia, o espelho, observado também como símbolo do olhar masculino sobre o corpo feminino consciente dessa mirada.

Mesmo passado o tempo, Berger (2000) destaca o fato de essa tradição ainda se manter (o trabalho foi escrito no início dos anos 1970) em outros meios, como a publicidade e a televisão. "As mulheres são retratadas de maneira completamente diferente dos homens, não porque o feminino seja diferente do masculino, mas porque o espectador 'ideal' é sempre considerado o homem e a imagem das mulheres é para lhe adular" (Berger, 2000, p. 74, tradução nossa)[23].

[23] Do original: "Las mujeres son representadas de un modo completamente distinto a los hombres, y no porque lo femenino sea diferente de lo masculino, sino porque siempre se supone que el espectador "ideal" es varón y la imagen de la mujer está destinada a adularle".

Já no cinema, Mulvey (1983, p. 438) recorre à psicanálise para dizer sobre o olhar masculino, o *male gaze*. Para a autora, a essência do olhar cinematográfico também está estruturada a partir de uma percepção masculina, enquanto a mulher é o objeto para a câmera, "presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado". Para a autora, o desequilíbrio entre o masculino/feminino – nas divisões sociais, do trabalho e da ideologia dominante – é refletido na estrutura narrativa cinematográfica, em que "o prazer do olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino" (Mulvey , 1983, p. 444).

Já Kaplan (1995) nos incita a questionar esse olhar masculino e as estruturas que o perpetuam no cinema, sendo essa uma estrutura de domínio/submissão. As representações da mulher são carregadas de uma ideologia patriarcal, as quais refletem as necessidades e o inconsciente dessa ideologia que permeia nossas estruturas sociais. Mesmo o melodrama teria uma dupla função, evidenciando as restrições impostas às mulheres, como também as educando para aceitá-las como "naturais". As mulheres seriam capazes, a partir dessa estruturação voltada para o masculino, de sentir atração e de achar prazerosas tais representações que também objetificam as mulheres.

> O que podemos concluir com tal discussão é que nossa cultura está profundamente comprometida com os mitos das diferenças sexuais demarcadas, chamadas de "masculina" e "feminina", que por sua vez giram em torno, em primeiro lugar, de um complexo aparato do olhar e depois de modelos de domínio-submissão (Kaplan, 1995, p. 52).

Assim como nas pinturas renascentistas, na publicidade, no cinema hollywoodiano, as telenovelas transmitidas, já na década de 2010, também estão inseridas em uma grande estrutura midiática dominada por sujeitos do gênero masculino. Mesmo que sejam produtos tipicamente tidos como para o público feminino e que tenham produção direcionada para ambos os gêneros. Essa estrutura masculina vai desde o alto comando da emissora da família Marinho. No fim de 2014, foi criada a Diretoria de Dramaturgia da emissora, posto assumido pelo autor veterano Silvio de Abreu, sendo substituído por José Villamarim[24]. Por fim, essa estrutura predominantemente masculina chega aos postos de autores e diretores das telenovelas: das 19 tramas exibidas durante o período, apenas quatro tiveram a autoria principal de mulheres (*Salve Jorge* e *A Força do Querer*, de Glória Perez; *A Lei do Amor*, de Maria Adelaide Amaral; e *Amor de Mãe*, de Manuela Dias).

Voltando à narrativa da primeira novela de nosso *corpus*, outro ponto que se destaca na trama é a rivalidade entre mulheres. Em *Viver a Vida,* a situação é traduzida na rivalidade

[24] SILVIO de Abreu. **Memória Globo**, Rio de Janeiro, 28 out. 2021. Disponível em: https://memoriaglobo.globo.com/perfil/silvio-de-abreu/noticia/silvio-de-abreu.ghtml. Acesso em: 17 nov. 2023.

entre Helena e a filha de Marcos. Embora o costume seja o conflito entre a mocinha e a vilã pelo amor do herói, aqui esse posto é deslocado para a filha do interesse romântico da personagem. Essa, sim, uma mulher que tem uma beleza jovem que pode "concorrer" com a da protagonista. A rivalidade é expressa em dois campos: o amor (de um casal e entre pai e filha) e o profissional. Isso é reforçado pela profissão das duas, em que é exatamente a beleza e um padrão – inalcançável para reles mortais – de corpo são destacados. Não tão em disputa, porém possível de se observar, o padrão também está aplicado na ex-esposa de Marcos, Tereza (Lilia Cabral), mulher elegante e sempre bem arrumada, e que também apresenta um porte que remete ao ideal de beleza de outrora, uma vez que também já foi modelo.

A rivalidade entre duas mulheres seria novamente abordada em outras histórias, com novas motivações. Narrativas de rivalidades entre os pares Griselda/Tereza Cristina; Nina/Carminha; e Beatriz/Inês superariam os limites do protagonismo/antagonismo e se tornariam, de fato, o mote das tramas. Uma delas, em especial, entre Griselda e Tereza Cristina, teria, ainda, uma motivação que se insere nas normas de gênero e padrões estéticos atribuídos às mulheres, como será abordado no próximo tópico.

### 1.2 - "Mulher de bigode" – estéticas "feminina" e "masculina"

O "banho reflexivo" com planos fechados no corpo de personagens femininas é subvertido logo no início do primeiro capítulo de *Fina Estampa*. A cena de apresentação de Griselda da Silva Pereira/Pereirão (Lilia Cabral), uma das protagonistas da trama, é de um banho rápido, funcional, modos "grosseiros" que, de início, não deixam claro o gênero da personagem – já se começa, então, com o trocadilho do apelido masculino associado às vestes e aos modos da mulher.

Vamos à descrição da sequência:

A narrativa de *Fina Estampa* começa com uma sequência de imagens que mostram um dia ensolarado em uma praia do Rio de Janeiro, de um plano aberto do mar e do horizonte, os cortes passam a apresentar imagens de pessoas praticando *Kitesurf*, andando (pedalando ou patinando) no calçadão, corpos de roupas de praia e esportes na areia. Tudo ao som de "Vamos dançar", de Ed Motta, música cuja letra entoa: "Eu não nasci pra trabalho/Eu não nasci pra sofrer/Eu percebi que a vida/É muito mais que vencer". E é esse som que vai destoar do que é a Pereirão. A bomba de água da praia estoura e chamam ao telefone "Pereirão, marido de aluguel". A trilha muda para um BG (*background* ou som de segundo plano). Em uma casa simples, um homem, Quinzé (Malvino Salvador), é acordado pelo toque do telefone

fixo: “É, Pereirão, marido de aluguel. Não é o Antenor, é Quinzé. A bomba estourou de novo, é?”. Ele calça um par de chinelos, vê outro rapaz dormindo em cima dos livros, Antenor (Caio Castro), e sobe as escadas para chamar alguém atrás de uma porta de banheiro com barulho de chuveiro: “Ó! A bomba lá da rede de vôlei estourou de novo, hein?”.

Troca a trilha, e começam os cortes com pedaços da ação. Esse é o banho de quem tem pressa, em que os gestos se afastam de qualquer sensualidade, dando lugar a movimentos práticos, rápidos e fortes. A pessoa – que ainda não foi mostrada – se esfrega com uma bucha vegetal, os pés, as pernas. No mesmo banho, coloca o creme dental em uma escova e faz a higiene bucal embaixo do chuveiro. Todos os movimentos são mostrados em planos bem fechados, de modo a identificar a ação, porém, sem revelar, ainda, a personagem. Ela se arruma, calça botinas de segurança pretas, veste um macacão de brim pesado, mexe em cartões de visita (escritos Pereirão), pega sua caixa de ferramentas e desce as escadas. Tudo isso ao som, agora, da música que serve de trilha sonora para a personagem (escrita especialmente para contar a rotina de Griselda) mas, nesse primeiro momento, sem letra.

**Figura 15 - Sequência de olhares sobre o corpo - apresentação Griselda**

**Fonte:** Globoplay

O ponto de virada para os modos e a aparição, finalmente, do rosto da personagem se dá quando ela encontra o filho dormindo em meio a livros e cadernos na mesa da cozinha. Nesse momento, a pessoa grosseira se revela uma mulher, agora com voz doce que, fazendo um carinho na cabeça, acorda o rapaz. A maternidade é o ponto que quebra o jeito rude de Griselda.

**Figura 16 - Griselda e Antenor**

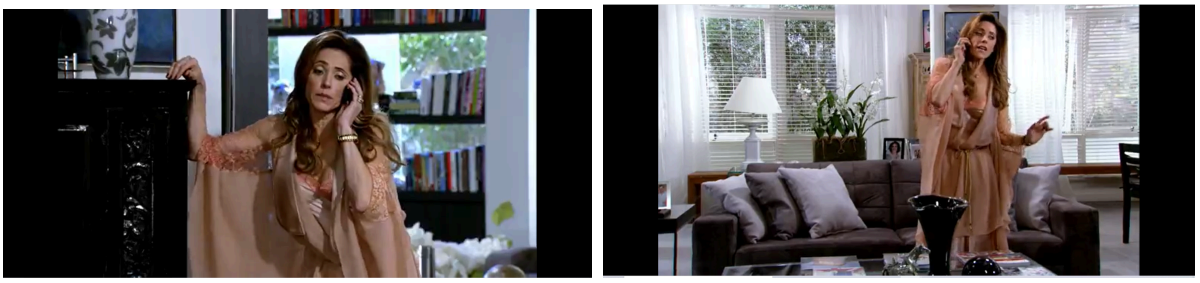
**Fonte:** Globoplay

A personagem é construída em contraposição à outra protagonista da trama, Tereza Cristina Buarque de Siqueira Velmont (Christiane Torloni), a vilã protagonista ou a antagonista que é alçada também ao posto mais alto da trama. É ela quem aparece e tem a "rotina da manhã" mostrada na cena seguinte. O marido, René Velmont (Dalton Vigh), está em uma feira e atende ao telefonema da esposa. A oposição de classes já fica subentendida

pelos lugares em que circulam. René tem um empregado para segurar o telefone enquanto conversa com a esposa fazendo compras. Tereza Cristina fala circulando por uma mansão. O assunto conversado é que o homem não poderia se atrasar para buscar o carro da filha que fazia aniversário no dia. A mulher segue uma sequência de ordens e exigências para o marido, inclusive, ditando que um laço gigante é essencial para a entrega do presente caro.

A casa de Tereza tem móveis luxuosos, vasos e peças de decoração. Enquanto a cenografia da casa de Griselda era escura, mal iluminada, com as paredes "pintadas" em cor que lembra reboco, a casa de Tereza Cristina é bem clara, iluminada, mescla branco com preto. A mulher circula ao telefone usando uma camisola e um roupão de seda e chiffon (ao contrário de um macacão de brim grosso), que são tecidos mais finos e delicados, com movimento e transparência, além de rendas. A mulher usa joias douradas, tem as unhas e cabelos feitos. Ao terminar a ligação, ela passa o dedo sobre o móvel, procurando poeira e se vira para a empregada: "Tá se fazendo de morta por quê? Trata de ressuscitar e limpa isso aqui direito!".

**Figura 17 - Sequência contraste - Tereza Cristina**



**Fonte:** Globoplay

O jogo entre claro e escuro é bastante usado na demarcação de territórios entre as duas, principalmente ao mostrar o lar em que vivem (no período em que Griselda ainda está pobre). Os ambientes em que Tereza Cristina circula são amplos e iluminados, enquanto o lar de Griselda sempre está escuro, com uma tonalidade amarelada.

**Figura 18 - Sequência contraste - Griselda e Tereza Cristina**

**Fonte:** Globoplay

O encontro das duas é no fim do primeiro capítulo, dando gancho para a sequência do segundo. Griselda é chamada para fazer um reparo na caixa de energia que ilumina o jardim de Tereza Cristina. Ao serem exibidas juntas, a contraposição entre as duas personagens fica bem demarcada para o público – e o fato de Griselda ser um corpo estranho no mundo de Tereza Cristina também.

**Figura 19 - Encontro Griselda e Tereza Cristina**

**Fonte:** Globoplay

Griselda é conhecida na região da Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro, como Pereirão das Bocadas, marido de aluguel. Em boa parte da trama, a caracterização da personagem passa pelo figurino e pelo valor do trabalho. A personagem circula, quase sempre, com o macacão funcional (reiterado pelas críticas por seu uso constante por outros personagens, principalmente em falas de seus filhos) e carregando uma caixa de ferramentas. No período antes do recebimento do prêmio da loteria (ponto de virada da personagem), há uma excessiva masculinização da personagem, embora não se trate de um desvio de fato de normas de gênero.

Isso porque o valor associado à performatividade do feminino, que, em uma primeira fase, é diminuído (ao mesmo tempo que reiteradamente cobrado no discurso, exatamente por sua falta), é, de certa forma, compensado por outro valor social, o do trabalho. Griselda assume para si uma personalidade e uma performatividade ligadas ao masculino, porque precisa desse trabalho para sustentar a sua família. Assim como mencionado na apresentação da personagem, a protagonista sempre teve uma vida pobre e, quando jovem, se viu viúva, com três filhos pequenos. Ela atribui a isso a motivação para ingressar em uma profissão tipicamente masculina. O fato de ser e se vestir dessa forma, não porque deseja, mas por necessidade, é reforçado pela fala da personagem em vários momentos da trama. Um dos primeiros, na introdução entre as duas personagens, ainda no encontro do primeiro e segundo capítulos.

> **Tereza Cristina:** E você se veste assim por quê?
> **Griselda:** Primeiro porque é prático. Depois, cada uma se veste de acordo com as suas necessidades. A senhora, por exemplo. A senhora se veste como…
> **Tereza Cristina:** Dondoca?
> **Griselda:** Não. Eu ia falar como uma mulher rica. Que quer mostrar pras amigas que é rica. Quer agradar o marido. É ou não é?
> **Tereza Cristina:** É. Eu gosto de ficar bonita pro meu marido, sim. Quanto às amigas, dureza com elas. E você, meu bem, é casada?
> **Griselda:** Viúva. Três filhos e um neto. Então agora a senhora entende porque eu me visto desse jeito. Eu trabalho de sol a sol para sustentar a minha família.
> **Tereza Cristina:** E precisava ser esse tipo de serviço.
> **Griselda:** Ah,não tinha, né? Mas não teve outro jeito. Na hora do pega pra capar, foi o que me coube. Agora, se a senhora perguntar se eu gosto do que eu faço... eu gosto do que eu faço.
> **Tereza Cristina:** Você fala de um jeito bem engraçado. E além de tudo é filósofa.

A alcunha "mulher de bigodes" remete ao fato de, "por não ter tempo para vaidades", a mulher não retirar os pelos faciais. Antes do encontro, o mordomo de Tereza Cristina, Crodoaldo Valério (Marcelo Serrado), explica para a patroa quem é a mulher que chegou na mansão para oferecer o serviço de marido de aluguel.

> **Tereza Cristina:** Ela já chegou?
> **Crodoaldo:** Já, né. Mas não sei se é apropriado chamar a criatura de ela.
> **Tereza Cristina:** Por quê?
> **Crodoaldo:** Se veste de homem. Tem até bigode.

A partir de então, ao se referir criticamente à rival, Tereza Cristina utiliza o termo "mulher de bigodes". Embora mulheres adultas tenham pelos (inclusive faciais), é constante a crítica a corpos femininos que os mantêm, o que não ocorre em relação aos homens.

Esse exemplo reflete o modo em que opera uma outra ferramenta de opressão sobre as mulheres: o culto à juventude (que pode chegar ao extremo de uma infantilização). Seja na docilidade de seu comportamento (como se mulheres doces e meigas fossem as desejadas socialmente, em contraposição aos modos que destoam, como o de Griselda), como também em um ideal de juventude eterna, que influencia desde o uso de cremes, tratamentos que retardam o envelhecimento e, em seu extremo, há a repulsa aos pelos femininos – afinal, os corpos que naturalmente não têm pelos são os corpos infantis. A infantilização da imagem da mulher nos meios de comunicação, como ferramenta de dominação, já era abordada por Friedan, na década de 1960, no clássico *Mística Feminina*. "A figura de mulher que emerge dessas bonitas revistas é frívola, jovem, quase infantil; fofa e feminina; passiva, satisfeita num universo constituído de quarto, cozinha, sexo e bebês" (Friedan, 1971, p. 34), figura totalmente oposta à da personagem Griselda.

Os pelos femininos já eram rejeitados em suas representações iconográficas desde os quadros de nudez abordados por Berger no já citado *Modos de Ver* (2000). Tal representação corrobora com a prática de a mulher ser colocada como objeto do olhar, moldada a partir do desejo masculino, perdendo sua potência como sujeito.

> Neste caso, e em geral em toda a tradição européia, a convenção de não pintar o pelo no corpo feminino contribui para o mesmo objetivo. O pelo está associado à potência sexual, à paixão. E é preciso minimizar a paixão sexual das mulheres para que o espectador acredite que tem o monopólio dessa paixão. As mulheres têm que alimentar um apetite, não ter seus próprios apetites (Berger, 2000, p. 63-64, tradução nossa).[25]

Tal estética se repete hoje e a "insubordinação" de Griselda à norma com tamanha repercussão e incômodo entre os demais personagens só reforça que há uma norma vigente. É recorrente, por exemplo, quando insistentemente pedem (principalmente os filhos) a Griselda que retire os pelos do buço e a apelidam como "mulher de bigodes". A própria depilação fará parte da "transformação" da personagem após mudança de vida, como será abordado adiante.

O macacão também é outro ponto reforçado no incômodo à aparência de Griselda. Nesse ponto, é cobrado dela o extremo oposto no contraponto da vestimenta. As falas são voltadas ao fato de a personagem não colocar, ao longo de sua narrativa como mulher pobre, "nem um vestidinho".

A oposição vestido-saia/calça-macacão pode ser considerada um dos marcadores de gênero. Embora habitual nos anos 2010 (uma normalização que, por vezes, pode ocasionar um esquecimento ou desconhecimento do passado), o uso de calças é uma conquista relativamente recente para as mulheres. Cerca de 100 anos antes, a peça era um item proibido no vestuário feminino. No Brasil de 1911, as "jupes-culottes", conhecidas também como saias-calção, figuravam em páginas dos jornais e provocavam reações do público.

> Alguns diziam que a roupa dava às mulheres um ar masculino, sendo algo além do impróprio, uma verdadeira afronta à marcada distinção de papéis de gênero do período. Outros criticavam a peça por a julgarem demasiadamente sensual e lasciva, pois se ajustava muito ao corpo, marcando as formas femininas (Batista, 2021).

As publicações do período mostravam a nova moda que ganhava o mundo e, também, atraía a atenção de curiosos, além de críticas e perseguições a quem ousasse desafiar a norma.

---

[25] En este caso, y en general en toda la tradición europea, la convención de no pintar el vello del cuerpo femenino contribuye al mismo objetivo. el vello se asocia con la potencia sexual, con la pasión. Y es preciso minimizar la pasión sexual de la mujer para que el espectador crea tener el monopolio de esa pasión. Las mujeres han de alimentar un apetito, no tener sus proprios apetitos.

**Figura 20 - As jupe-culottes - Estadão, 1911**

As jupe-culottes

No prado de Auteuil, em Pariz, duas damas perseguidas pela curiosidade publica

**Fonte:** Acervo/Estadão

**Figura 21 - A polêmica das calças femininas no Estadão de 1911**

**PORTUGAL**

A nova moda saia-calção — LISBOA, 24 (D.) — Appareceram hontem á tarde nas ruas mais frequentadas da capital, muitas senhoras trajando a nova moda de saia-calção.

Por toda a parte essas senhoras foram victimas de troças, as quaes degeneraram numa tremenda vaia.

As senhoras de saia-calção foram obrigadas a refugiar-se em casas de amigas.

Senhorita de «jupe-culotte» corrida pelo povo — ROMA, 27 (D.) — Telegraphan de Turim que uma senhorita, que tentou sair a passeio vestida de «jupe-culotte», o novo trajo que aqui denominam tambem «harem», foi corrida por muitos populares, que a vaiaram e perseguiram, injuriando-a.

A malfadada foi obrigada refugiar-se numa casa de familia, de onde mandou buscar ao seu domicilio os trajes usuaes.

A nova moda feminina em Nova York — NOVA YORK, 3 (D.) — Nas avenidas Quinta e Brodway appareceram hontem diversas mulheres modelos, vestindo «jupe-culotte».

Os transeuntes acolheram-n'as com pouca curiosidade.

**Fonte:** Acervo/Estadão

Retornando ao início da década de 2010 (objeto deste trabalho), o constrangimento para o uso de vestido como resgate da feminilidade – perdida devido a uma vida de trabalho árduo – é novamente imposto à personagem Griselda. Também é o vestuário que figura como a lembrança de um eu do passado, adormecido por uma vida dura. Griselda tem vestidos em seu guarda-roupa e chega a manuseá-los em frente ao espelho, ainda que sem usá-los no período pré-prêmio. Em dois momentos, a personagem, silenciosa, se encara no espelho.

No quarto capítulo da trama, ainda é trabalhado o contraste entre as duas personagens protagonistas. Enquanto Tereza Cristina assiste, da primeira fileira, a um desfile de moda, com o lançamento de mais uma coleção de moda praia da empresa de seu irmão, o momento é intercalado com imagens de Griselda em seu quarto, em uma crise de si. A personagem de Lilia Cabral penteia os cabelos e depois mexe em seu guarda-roupas, vendo os vestidos que não usa. Nesse momento, ela veste uma camisa de tecido pesado e tamanho bem maior que seu corpo. Se encara no espelho com um vestido pendurado em um cabide em frente ao corpo e, após, uma encarada final, como ela "realmente" é.

**Figura 22 - Sequência contrastes sociais e feminilidade Griselda e Tereza Cristina**

**Fonte:** Globoplay

O jogo espelho/realidade é retratado novamente alguns capítulos depois (capítulo 11). Na ocasião, é organizado um jantar para a apresentação do namorado de Maria Amália (Sophie Charlotte), filha de Griselda. Agora, é a filha quem pede para que ela coloque a peça, nesse caso, alegando ser uma ocasião especial.

> **Griselda:** Vou tomar banho e já volto!
> **Maria Amália:** Sem pressa, tá, mãe? E vê se bota um vestidinho.
> **Griselda:** Também não exagera, Amália
> **Maria Amália:** Ah, mãe. Por favor. Por mim, vai?
> **Griselda:** Vou pensar no seu caso.
> **Maria Amália:** Tá bom.

Novamente, Griselda se vê diante do espelho com vestuário que lhe causa tanto estranhamento e não consegue usar a peça. Ao descer as escadas, não só não usa o vestido, como também está com calças jeans e uma blusa de moletom, cinza, desbotada e com a gola relaxada.

> **Griselda:** E aí, Amália? Que tal?
> **Maria Amália:** Mãe, eu queria que você tivesse posto um vestido, né?
> **Griselda:** Oh, minha filha, eu até tentei. Mas eu vi que eu não ia me sentir muito bem. da última vez que eu usei um vestido foi pra ir pro enterro.

**Figura 23 - Sequência Griselda no espelho e roupas**

**Fonte:** Globoplay

Isso mudaria após uma transformação total de vida de Griselda. Nova milionária da Barra da Tijuca, a protagonista encara o fato de que a mudança total na sua vida também incluiria abandonar (não sem resistência) a personagem de si: Pereirão. A mudança de Griselda, que se assemelha às narrativas de transformação presentes no cinema, nos livros e nas histórias infantis, foi a mais alegórica, porém não a única da década.

## 1.3 - *Makeover*: narrativas de transformação

A gata-borralheira, na história de Charles Perrault, é uma jovem órfã que vive usando trapos, em meio ao interminável trabalho doméstico e refém da madrasta e de suas filhas. A

própria alcunha vinha do fato de estar sempre na cozinha, trabalhando em meio às cinzas do fogão. Ela, que com essa aparência seria invisível aos olhos do príncipe em busca de uma noiva, teria sua transformação com a ajuda de uma fada madrinha. Deslumbrante com um vestido de festa e sapatos de cristal mágicos, é o centro das atenções em um grande baile e conquista o coração do futuro rei, tornando-se princesa.

A narrativa conta a história da princesa que tem a vida completamente mudada e conquista o homem que é desejo de todas do reino (e o seu "e viveram felizes para sempre") só por estar linda e arrumada. Muitas de nós mulheres ouvimos, lemos e assistimos quando crianças. E continuamos sendo expostas a novas roupagens da Cinderela em diversos formatos. De Bette Davis, em *A Estranha Passageira*, passando por Júlia Roberts, em *Uma linda mulher*, a Rachael Leigh Cook, no adolescente *Ela é Demais*, as narrativas da transformação também foram constantemente usadas nas telenovelas. A colombiana *Betty, a Feia* foi um sucesso mundial, tendo versões mexicana, estadunidense, indiana e brasileira, entre outras.

E, na década de 2010, as narrativas de transformação (*makeover narratives*) continuariam sendo usadas, marcando, inclusive, o ponto de virada de algumas das protagonistas abordadas em nosso *corpus* de pesquisa. Essas narrativas trazem, em suas realizações, o valor da beleza e o ideal de beleza vigente em nossa sociedade, que deve ser alcançado após a transformação. São elas: Griselda, em *Fina Estampa*; Cristina, em *Império*, Regina, em *Babilônia*, e Clara, em *O Outro Lado do Paraíso*.

As narrativas de transformação agem como efeitos de forças patriarcais, uma vez que as mulheres são objetificadas a partir de um modelo ideal de aparência que segue noções de feminilidade prescritas. Para Masters (2009), essas narrativas são sintomáticas de uma persistente idealização do feminino na cultura patriarcal ocidental. O que resta nos questionar é para quem é feita a transformação e com qual finalidade.

Nos quatro casos observados no *corpus* da pesquisa, as mudanças ocorrem após elevação do status profissional e monetário das personagens: Griselda havia ganhado na loteria e não precisaria mais trabalhar como marida de aluguel; Cristina, após ser reconhecida como filha de José Alfredo (Alexandre Nero), assumiria um cargo de diretora na Império das Joias, deixando de trabalhar no camelódromo; Regina assumiria o posto de hostess do Estrela Carioca, restaurante que funcionaria no espaço de um antiquário com peças de luxo; Clara, após uma série de violências sofridas, inclusive patrimonial, herdaria uma fortuna e daria início a seu plano de vingança. Os novos status "exigiam" uma adequação na aparência dessas mulheres, em conformidade com o que se espera socialmente.

Logo após ganhar na loteria e abandonar o trabalho, Griselda está em casa, reclamando do ócio, quando chamam à porta, Guaracy e René, os dois interesses amorosos da personagem (mesmo com René ainda sendo casado com Tereza Cristina nessa altura da trama). Os dois a convidam para um jantar no Le Velmont e, quando a personagem aceita, a olham de cima abaixo, já que ela ainda está com macacão e desarrumada.

> **Griselda:** Não se preocupem. Eu não vou com roupa de trabalho. Eu vou vestir alguma coisa assim, mais… esportiva.
> **Amália:** Não acredito (Amália fala entrando e corta para as duas no quarto). Mãe, você vai tirar esse macacão. Esse uniforme horrível, mãe.
> **Griselda:** Não é horrível.
> **Amália:** Mãe. Você só tem macacão no seu armário.
> **Griselda:** Ainda tem quatro lavando. Mas foi metida neles que eu criei vocês. Batalhei de sol a sol, coloquei dinheiro aqui em casa, criei, botei comida…
> **Amália:** Eu sei, mãe (abraça a mãe) e eu tenho muito orgulho disso. Tá bom, vai. Não é horrível. É feiozinho, vai.
> **Griselda:** Mas agora eu vou ter que tirar.
> **Amália:** E vai botar o que? Hein?
> **Griselda:** Isso, ó.
> **Amália:** Hã? Uma camisa e uma calça?
> **Griselda:** E não tá bom?
> **Amália:** Claro que não, né, mãe! Aqueles dois estão esperando que você apareça lá embaixo pelo menos de vestido.
> **Griselda:** Ah, mas isso não.
> **Amália:** Ah sim. Isso sim.
> **Griselda:** Mas eu não vou de vestido.
> **Amália:** Qual o problema de vestido, mãe?
> **Griselda:** Porque eu não me sinto bem. Eu fico insegura. O vento bate na perna. Eu me sinto nua. Não vou de vestido.
> **Amália:** Acontece que de camisa e calça a senhora vai continuar sendo o Pereirão. É isso que a senhora quer?

Enquanto os dois homens estão esperando embaixo, a sequência volta para Griselda e Amália, se preparando no quarto, com uma trilha sonora cômica.

> **Amália:** Vamo tirar esse buço!!!
> **Griselda:** ai ai ai ai ai
> **Amália:** Ô, mãe. Eu nem passei a cera. Por que que você tá gritando?
> **Griselda:** Vai doer. Já tô gritando por conta.

**Figura 24 - Sequência transformação Griselda**

**Fonte:** Globoplay

A transformação de Griselda passa pelo reforço das duas marcas da feminilidade que foram negadas anteriormente pela personagem e destacadas neste trabalho: o uso de vestido e a remoção dos pelos. Para atender aos padrões esperados socialmente da mulher, ela deveria se encaixar nos modos e traços que fossem atraentes para os homens. A cena mostra Amália maquiando a mãe, e  o enquadramento a mostra de frente para o espectador, enquanto Griselda está de costas para a câmera.

**Griselda:** Que nervoso, meu deus.
**Amália:** Mas por quê, mãe?
**Griselda:** Por quê? Porque esse negócio de pinta, perfuma, penteia. Os dois esperando. Eu já fiz tanto conserto lá no Le Velmont, agora jantar? Com ele aberto? Restaurante fino, minha filha. Só vai rico.
**Amália:** E a senhora é o que, mãe? Rica.
**Griselda:** Preciso me acostumar com isso.
**Amália:** Relaxa, mãe. Vai dar tudo certo.
**Griselda:** Então para. Para de borrocação, vai.
**Amália:** Olha, mãe. Eu sei o que que eu to fazendo. Fica quietinha.
**Griselda:** Mas para. Se você continuar com essa maquiagem, quando eu me olhar no espelho, eu vou achar que sou outra pessoa.
**Amália:** Mas a ideia é essa. A senhora acordou Pereirão, mas vai dormir Griselda.
**Griselda:** Nem sei que Griselda é essa.
**Amália:** É essa que tá no espelho agora.
**Griselda:** Será que sou eu mesma?
**Amália:** É sim. Agora é só botar o vestido, mãe.
**Griselda:** E eles vão cair na gargalhada quando olharem pra minha cara.

**Figura 25 - Amália prepara Griselda**

**Fonte:** Globoplay

A narrativa de transformação é frequentemente selada por um "momento borboleta" (Masters, 2009), em que a mulher é revelada em seu novo "disfarce", geralmente em uma ocasião pública. "A avaliação visual que somos convidados a fazer dela pode reforçar uma perspectiva particularmente masculina, sobretudo através de tomadas em Ponto de Vista"[26] (Masters, 2009, p. 3, tradução nossa). Na narrativa, o "momento borboleta" de Griselda ocorre na descida das escadas de casa, surgindo para a visão de René, Guaracy e do espectador.

> **Guaracy:** Griselda
> **René:** É você mesma?
> **Griselda:** Claro que sou eu, pô!
> **Guaracy:** A mim não precisas dizer porque, de qualquer jeito, em qualquer lugar e qualquer maneira, eu sempre te reconheceria.
> **René:** Até mesmo porque, não é o fato de você tá irreconhecível, mas é…
> **Griselda:** Eu sabia. Eu falei tanto pra Amália parar com a maquiagem. Ela me embonecou demais?
> **René:** Não. Não. Você tá ótima. Tá perfeita.
> **Guaracy:** Estás linda, Griselda
> **René:** Muito bonita mesmo
> **Guaracy:** Eu, por mim, nem sequer iríamos jantar. Íamos já daqui direto para o cartório. Esse daí podia ir, mas só se fosse pra servir de testemunha. E nos casava.
> **Griselda:** Pó parar. Senão volto pro meu quarto e coloco meu macacão de novo.
> (os dois uníssonos) NÃO.. não não não
> **Griselda:** Então chega de elogio.
> **Guaracy:** Pronto e não precisas dizer duas vezes.
> **Griselda:** Então, vamo?
> **René:** Por favor.
> Os dois oferecem o braço pra ela
> **Griselda:** Ah, para com isso, gente. E eu lá preciso de braço de homem pra seguir meu caminho? Coisa chata. Vamo, gente. Vai.

[26] The visual appraisal we are invited to make of her may reinforce a particularly male perspective, especially through Point-of-View shots.

**Figura 26 - Sequência "momento borboleta" Griselda**

**Fonte:** Globoplay

A "quebra" do clima, por parte de Griselda, mostra que ainda persiste uma resistência da personagem em se encaixar no padrão esperado. Se, como Butler (2010) argumenta, o gênero consiste em um conjunto de signos refletidos no corpo, em torno de trajes, gestos e assim por diante, essas transformações também carregam em si elementos culturais do que seria uma feminilidade e uma beleza atraentes para essas mulheres.

> O que finalmente torna essas narrativas coletivamente excepcionais, por causa do elemento makeover, é a possibilidade inerente de a mulher se reposicionar completamente. Isso pode ser dentro do contexto íntimo da família e dos relacionamentos, e em termos de classe social, situação de carreira [...], identidade étnica e assim por diante. Como tal, os filmes são capazes de mobilizar uma ampla gama de subjetividades femininas, algumas visivelmente mais progressistas que outras (Masters, 2009, p. 231-232, tradução nossa).

A autora reforça que as narrativas de transformação continuam atuando como um território fértil para a negociação da identidade e da performance de gênero dentro das correntes limitantes de uma cultura patriarcal.

Para Ferriss (2008, p. 41, tradução nossa), em tais representações, as mudanças externas das personagens são signos de uma transformação moral interna em que "a protagonista feminina admite que precisa de amor e companheirismo, apesar de seu aparente compromisso com a independência social e intelectual"[27]. E é justamente após tal

[27] "the female protagonist admits she needs love and companionship despite her apparent commitment to social and intellectual independence (FERRISS, 2008, p. 41)

transformação que Griselda se abre novamente para relacionamentos (15 anos após o desaparecimento de seu primeiro marido) e se envolve, alternadamente, com René e Guaracy.

As narrativas de transformação, quase invariavelmente, envolvem elementos de tensão e resistência, uma vez que a personagem oscila entre os estados antes e depois (Masters, 2009). Apesar da mudança externa, as personagens reforçam em seu discurso que continuariam sendo "elas mesmas".

Na segunda narrativa identificada, Cristina tem a sua transformação ao começar a atuar como executiva. A personagem, inicialmente pobre e comerciante em um camelódromo, assume uma diretoria na empresa de joias do "novo" pai. O cargo exigiria mudança em sua postura e sua aparência, e a adequação passa pelo uso de ternos, saltos, abandonando a calça jeans, o lenço no cabelo e blusas estampadas com a alça do sutiã aparente.

**Figura 27 - Sequência Cristina antes e primeira tentativa de se adequar ao "estilo executiva"**

**Fonte:** Globoplay

Alguns diálogos evidenciam que o modo de ela se vestir e portar anteriormente estaria em desacordo com a nova posição na sociedade.

> Em casa, comentando sobre o novo cargo com a família. Mais uma vez, fala sobre a aparência.
> **Cora:** Faz sim. E ó. Você tem cabelinho nas ventas. Não vai fugir da raia.
> **Cristina:** Pode deixar, dona Cora. Eu vou obedecer ao todo poderoso. E amanhã, bem cedinho, eu vou tá lá, a postos pro meu primeiro dia de trabalho.
> **Cora:** Vai. Linda. Quer saber? Já que você tem esses cabelinhos na venta, você podia dar um jeito aí no… no visual. Nos cabelos.
> **Cristina:** Por quê?
> **Cora:** É. Soltar. Tirar esse cabelo de pobre, essa cara de pobre.
> **Cristina:** Cabelo de pobre, por quê?
> **Cora:** Vai lá na Xana. Dá um jeito nisso, garota.
> **Cristina:** Eu gosto do meu cabelo.
> **Cora:** Dá uma mudada nesse visual, nessa cara de hippie. Hein?
> **Cristina:** Que cara de hippie?
> **Tuane:** Eu vou ter que concordar com a tia de vocês, Cris. Dá aí um tapinha nesse visu, sabe? Vai entrar no clima. Precisa, né?

O “cabelo de pobre” de Cristina é seu cabelo cacheado. Mesmo branca e loira, o marcador da pobreza na mulher é identificado justamente naquilo que a afastaria de um padrão aristocrático branco – o cabelo liso. Então, a personagem vai até a casa da Xana e, mais uma vez, é reforçado o incômodo sobre seu cabelo e roupas.

> **Xana:** Pela primeira vez, eu concordo com a sua tia. Você tem que chegar lá arrasando, Cris. Olha. Quer você queira ou não, agora você é uma executiva. Você tem que chegar lá fazendo boa figura. Apresentável, assim como o seu cargo exige.
> **Cristina:** Ih. Acho isso uma bobagem, Xana.
> **Xana:** Ah, mas não é não. Dá licença. Mas não é mesmo, flor. (Xana tirando o lenço do cabelo de Cristina) Não é mesmo, sabe. Olha, você pode continuar sendo a mesma Cris de antes. Por dentro. Agora, por fora, o mundo exige que você se modifique. Dá licença.
> **Cristina:** Pra eu falar de igual pra igual com as pessoas desse universo que eu tô entrando, só loira.

Além das roupas, o cabelo de Cristina vai ficando mais liso à medida em que a trama se desenvolve. Nos últimos capítulos, quanto mais especial a ocasião, menos ondulado o cabelo da personagem.

**Figura 28 - Sequência Cristina imediatamente pós-transformação feita por Xana; no primeiro dia de trabalho como diretora da Império das Joias; e nos últimos capítulos**

**Fonte:** Globoplay

Dancey (2005) chama a atenção para o fato de os filmes de Hollywood, por exemplo, quase nunca apresentarem uma forte narrativa para personagens não-brancas, muito menos uma narrativa de transformação. “Como a transformação no cinema é uma articulação do

movimento social por meio da aparência, não é de surpreender que as mulheres negras sejam consistentemente excluídas dessa atividade"[28] (Dancey , 2005, p. 210, tradução nossa). Para a autora, a transformação também é um aparato para a construção da identidade branca na cultura popular.

Ainda em casos de mulheres não-brancas integrando esse tipo de narrativa (a autora cita Jennifer Lopez, em *Encontro de Amor*), em que estão em primeiro plano representações de raça e etnia, há um apagamento de seu significado em favor da distinção de classe. Em outras palavras, quando é apresentada uma gama multicultural de personagens, as diferenças entre eles são descartadas. A transformação serviria "para reforçar a branquitude como categoria, enfatizando a capacidade, na cultura de consumo, de comprar e realizar a branquitude"[29] (Dancey , 2005, p. 224, tradução nossa).

A terceira narrativa da transformação se assemelha a esse exemplo. Regina é uma mulher negra, moradora do Morro da Babilônia. E, embora reforce diversas vezes o orgulho de sua origem e sua negritude ao longo da trama, inclusive, ao passar pela transição, também no caso dela, a transformação passa justamente pelo alisamento de seu cabelo. A situação catalisadora da mudança é o novo posto no restaurante Estrela Carioca, para o qual as ideias de criação, organização, escolha de cardápio e gerenciamento de funcionários são todas de Regina. Mas o nome dado ao seu cargo é de *hostess* (recepcionista). Regina tem duas "fadas madrinhas" que ajudarão na transição. A primeira, o namorado Carlos Alberto (Marcos Pasquim), que a leva para uma loja de luxo para escolher um vestido para a inauguração do local. A primeira reação da personagem é olhar as etiquetas com os preços – a cara de preocupação vendo os preços das peças demonstra que não é o que uma mulher, favelada, moradora do Morro da Babilônia, teria condições de pagar.

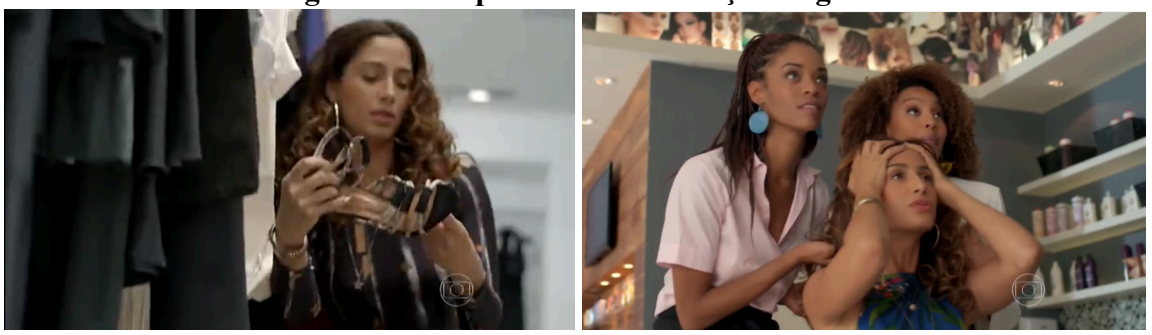
> **Carlos Alberto (rindo):** Amor, você tá proibida de olhar etiqueta de preço. Tá? O vestido da inauguração é presente meu.
> **Regina:** Mas sabe o que eu tava pensando? De eu usar o vestido que eu usei no casamento do Diogo. Porque ele tá novinho ainda.
> **Carlos Alberto:** O quê que isso? Não. Vida nova, vestido novo. (Chega a atendente) Por favor.
> **Atendente:** Oi.
> **Carlos Alberto:** A minha namorada tem um evento muito especial
> **Atendente:** Sim.
> **Carlos Alberto:** Você pode mostrar as melhores peças pra ela, por favor.
> **Atendente:** Claro.
> **Regina:** Eu preciso mesmo de ajuda, porque eu nunca entrei em uma loja assim tão elegante.

---

[28] Do original: "Because the makeover in film is an articulation of social movement through appearance, it isn't really surprising that women of color are consistently excluded from this activity! (Dancey, 2005, p. 210).
[29] Do original: "actually serves to reinforce whiteness as a category, emphasizing the ability, in consumer culture, to purchase and perform whiteness" (Dancey, 2005, p. 224).

**Atendente:** Ah, imagina. Você é linda. Você tem porte. Vou te mostrar aqui. Qualquer roupa da loja vai ficar ótima em você.

**Figura 29 - Sequência tranformação Regina**



**Fonte:** Globoplay

Um vestido não bastaria para que a transformação fosse mantida. Então, entra em cena a segunda "fada madrinha" de Regina, Paula (Sheron Menezzes). A advogada, que também é uma mulher negra, de origem periférica, atingindo o sucesso ao trabalhar em um grande escritório de advocacia, seria a responsável por repaginar a amiga, com roupas vindas de Nova York ("entrei num outlet e enchi uma mala de roupa pra você") e levá-la ao salão. É nessa passagem que há a "amenização" de um importante traço de negritude de Regina.

**Paula:** Você vai ficar linda, amiga. Eu pensei em dar um bom corte.
**Regina:** Mas não pode só aparar as pontas não?
**Paula:** Ai, amiga. Pensa comigo: quando a gente muda de vida assim, a gente tem que mudar o cabelo também. Porque é o nosso cartão de visitas, né?
**Cabeleireira (também negra, de tranças):** Exatamente. A gente já trocou várias referências.
**Paula:** Eu trouxe várias fotos de revista de Nova York pra ela.
**Regina:** Gente. Muita calma. Muita calma nessa hora. Porque eu tô pensando em mudar o penteado. Não tem um negócio de baby liss?
**Paula:** Não…
**Ivete:** Primeiro dá uma boa hidratada, né? Que depois alisa, né? Porque alisando já fica outra.
**Paula:** Ô Ivete, né? Então. Se você tá com tanta vontade de alisar assim, porque não começa alisando essa tua peruca e deixa o cabelo da Regina em paz?
**Ivete:** Peruca. Eu não uso peruca não, minha filha. É natural.
**Paula:** Ah, sim. É natural de fábrica, né? E não é minha filha, não. É doutora Paula. Igual você chamava doutora Inês, Doutora Paula.
**Regina:** Não se compara com a outra doutora, que essa daí, tá na cadeia.

Embora estivesse no discurso a valorização do cabelo de Regina, que é cacheado, ocorre o oposto com a personagem. No "momento borboleta", quando ela surge no lançamento do restaurante, aos olhos de outros personagens e da sociedade, os cachos deixam de existir, dando espaço a um cabelo levemente ondulado. Ou seja, ao "controlar" os cachos, alisaram o cabelo dela, em contraposição ao discurso, e realizaram um apagamento de um

traço de negritude. O ideal de branquitude, nesse ponto, é uma mercadoria que pode ser comprada no salão.

**Figura 30 - "Momento borboleta" Regina**

**Fonte:** Globoplay

A última representação em nosso *corpus* de uma narrativa de transformação de vida capitalizada por uma mudança de visual se deu em *O Outro Lado do Paraíso*. Na trama, mais do que uma história de ascensão social e profissional, trata-se de uma ferramenta de "volta por cima", após uma série de violências sofridas pela personagem.

Clara (Bianca Bin), enquanto casada com Gael (Sergio Guizé), sofreu uma série de violências do marido: física, psicológica, patrimonial, moral e sexual. A jovem de origem humilde, com ares inocentes e apaixonada pelo companheiro, ao casar-se com um homem de família de classe alta, é afastada de sua família e amigos. É alvo, ainda, da ganância da sogra Sophia (Marieta Severo), que descobre haver um veio de esmeraldas nas terras da protagonista.

Para além da violência doméstica, se torna vítima de um complô articulado por Sophia para a exploração das pedras preciosas, envolvendo figuras importantes da elite palmense (um delegado, o juiz da cidade, um médico psiquiatra). Acaba interditada (é retirado dela o poder sobre si e seu patrimônio) e internada em um sanatório. A narrativa da personagem começa a mudar quando faz amizade com outra mulher internada, Beatriz (Nathalia Timberg) e, com a sua ajuda, consegue fugir do local. Beatriz ainda deixaria obras de arte valiosas, revelando seu paradeiro para Clara, que as vende e torna-se milionária. Assim, a protagonista poderia retornar a Palmas e vingar-se daqueles que lhe fizeram mal.

A mudança interna de Clara, que deixaria a postura inocente para a de uma mulher firme em busca de justiça/vingança, de ser uma pessoa pobre para se tornar uma milionária poderosa, de uma pessoa "ignorante" para uma mulher refinada, precisaria refletir também em sua aparência externa.

Sua transformação envolve mais requinte. A fada madrinha (Beatriz), já morta, garantiu-lhe uma fortuna de 125 milhões de dólares. A outra pessoa que faria esse papel,

Patrick (Thiago Fragoso), indica a ela uma *personal stylist* que a ajuda a encontrar roupas e um corte de cabelo que se adeque ao novo perfil pretendido.

**Figura 31 - Sequência de transformação de Clara**

**Fonte:** Globoplay

À medida que vai experimentando roupas, sapatos e fazendo compras, Clara se olha no espelho e, também, transforma sua postura e olhar (para uma mulher com poder). A transformação é brindada com champagne, e a profissional que atende a personagem celebra: "vamos brindar a essa nova mulher".

Clara tem uma prévia de "momento borboleta", sem uma aparição pública, mas diante de Patrick - par romântico que já demonstra um interesse na personagem, e se surpreende com a "nova" Clara - e do público que assiste à telenovela.

**Figura 32 - "Prévia" Clara**

**Fonte:** Globoplay

Assim como o leitor de Cinderela, o público acompanha os preparativos de Clara para uma entrada triunfal na grande festa do "reino" (no caso, da capital tocantinense). Ela deixa o Rio de Janeiro e, com a ajuda de Patrick, chega a Palmas sem que soubessem de seu retorno. O grande "momento borboleta" de Clara ocorre em festa da alta sociedade palmense, em que seria anunciada a "embaixatriz da infância" da cidade. Ela articula o seu destaque na festa garantindo alcançar secretamente o título (bastava vender/comprar o maior número de convites que arrecadariam dinheiro para a causa).

O anúncio da vencedora é feito, e Clara surge diante de todos, em uma aparição pública (inclusive diante daqueles que a prejudicaram). A entrada da personagem é intercalada com cenas que remetem a seu passado. Ela desce as escadas, com a câmera focando na protagonista e nos rostos surpresos dos vilões da história. Cena que é "arrematada" com uma frase de impacto: "Não imaginam o prazer que é estar de volta".

**Figura 33 - "Momento Borboleta" de Clara**

**Fonte:** Globoplay

Seu “momento borboleta” marcaria, então, não só uma transformação de vida, mas o início da execução de um plano de vingança contra aqueles que a prejudicaram, integrantes da alta sociedade e detentores do poder político e econômico da capital tocantinense.

### 1.4 - Protagonismo maduro: apagamentos e disputas

Como mencionado anteriormente neste capítulo, o ideal de beleza está constantemente atrelado à juventude das mulheres. O par oposto “juventude x maturidade” segue sendo elemento de competição nas narrativas femininas, inclusive das personagens que, mais velhas, se sentem ameaçadas pela juventude de outras. Além disso, nas representações desse protagonismo feminino maduro, há um atravessamento entre o gênero e outras questões ligadas à idade.

A protagonista mais velha do *corpus* deste trabalho é Bete Gouveia, na casa dos 80 anos, que lamentava a perda do primeiro filho, concebido fora do casamento, há 55 anos. Ela descobre, no leito de morte do marido, que havia sido enganada por todo esse tempo e que o homem, por não aceitar criar o filho de outro, dera seu bebê aos empregados.

Ela é apresentada como uma mulher forte e ativa, já nas primeiras sequências da trama, quando surge andando de bicicleta com o marido, enquanto comenta sobre situações de esquecimento do sogro. Os sogros de Bete moram na mansão da família com ela, e a protagonista também atua em certos cuidados com eles. As questões da velhice são mais enfatizadas no casal de idosos Brígida (Cleyde Yáconis) e Antero (Leonardo Villar) – ainda que os dois atores que interpretaram os papéis fossem apenas seis anos mais velhos que Fernanda Montenegro.

> **Bete:** E o seu pai, tadinho. Surdo, surdo, surdo. Ele parou e ficou olhando pra mim. Acho que ele estranhou o meu jeito. E eu ali, louca… louca de vontade de rir. Mas eu não podia. Disse pra ele, querido sogro…
> **Eugênio:** Coitadinho do meu pai.. Ele deve ter ficado com vontade de sumir.
> **Bete:** Não. Não. Você não vai pensar que fiz isso por maldade. Eu não fiz por maldade, Eugênio. Eugênio, olha a minha situação. Querido sogro, a temperatura caiu muito. acho que o senhor devia subir e vestir as calças. Ele, só aí, lembrou que tinha descido de gravata e de cueca.

Em relação aos sogros, Bete adota uma postura de mulher, ainda que madura, mais jovem e responsável pelo bom andamento da casa e da união da família. Em contraponto, é em relação aos filhos e netos que o marcador da velhice é atrelado à personagem. Em *A Velhice* (1970), Simone de Beauvoir discute alguns aspectos sobre a percepção da velhice na sociedade (ocidental, principalmente), enfatizando pontos duros na vivência de idosos,

principalmente mulheres. A autora, naquele período, destacava o descaso com aqueles que eram mais velhos por parte dos membros "ativos" da sociedade. "Quem impõe o estatuto das pessoas idosas é a classe dominante; conta, no entanto, com a cumplicidade de toda a população ativa. Na vida privada, filhos e netos poucos esforços fazem no sentido de amenizar o destino de seus ascendentes" (Beauvoir , 1970, p. 242).

Mendonça e Senta (2012) reforçam que as representações do envelhecimento feminino seguem padrões hegemônicos que reforçam estereótipos negativos, que enfoquem ou neguem as perdas diversas dessas mulheres.

> Quando se trata de agregar a essa representação do feminino aspectos relacionados ao processo de envelhecimento, o reforço dessas imagens estereotipadas e a busca de adequação aos padrões masculinos tornam-se ainda mais evidentes. Isso porque, como já colocado, as sociedades residualmente patriarcais tendem a rejeitar o envelhecimento na mulher e o tornam algo negativo ao relacioná-lo apenas a perdas (no trabalho, no casamento, na atratividade/sexualidade) (Mendonça; Senta, 2012, p. 578).

Após a morte do marido, a protagonista enfrenta diversos embates com o filho mais velho e um dos grandes vilões da trama, Saulo Gouveia (Werner Schünemann). O personagem que aspira à presidência da indústria da família que, para ele, seria natural com uma sucessão em família, é barrado pela mãe, que assume o posto. Bete é questionada tanto por ser uma mulher como também por sua idade. A própria sanidade da personagem é questionada ao assumir o posto de presidenta da empresa. Após ameaças, Saulo abre um processo de interdição contra a mãe. O embate com o filho pela presidência da empresa se dá muito mais para impedir que o personagem vilão assuma a posição do que uma reafirmação das capacidades da protagonista. No fim, o autor, inclusive, reforça o pensamento do antagonista, evidenciando que Bete não seria a pessoa mais adequada ao cargo, tendo uma atuação muito mais figurativa – a função é assumida por um homem, branco, ainda que de origem pobre.

Em sua aparência, Bete é uma mulher elegante, branca, magra e rica. A beleza da personagem não está voltada para a atração de outros homens. A perda da jovialidade e a viuvez também acarretam a perda da sexualidade da personagem.

**Figura 34 - Bete Gouveia beija marido no primeiro capítulo de *Passione***

**Fonte:** Globoplay

Os relacionamentos românticos de Bete são retratados como passado, seja pelo casamento de anos, que durou até a morte do marido, seja pela primeira paixão, que deu origem ao filho perdido. Mas a elegância da mulher é destacada, inclusive pelos outros personagens. Bete está sempre arrumada, com cabelos alinhados e maquiada.

**Figura 35 - Bete Gouveia**

**Fonte:** Globoplay

Outras situações apresentadas na década de 2010, através das protagonistas, reforçam o sentido da competição entre mulheres "velhas" e "jovens".

O medo que os interesses amorosos dessas mulheres as substituam por outras mais jovens gera diversos conflitos – e se mostra um medo embasado, uma vez que, de fato, essas mulheres são preteridas exatamente pelas jovens que representariam uma "ameaça". Como abordado, no início do capítulo, a competição que poderia haver entre a Helena de Taís Araújo com Tereza (Lilia Cabral) é transferida para a relação entre a protagonista e Luciana

(Alinne Moraes), jovem modelo que poderia “fazer frente” à top model internacional no auge da carreira.

Tereza Cristina (Christiane Torloni) não só rivaliza com Griselda, mas com Vanessa (Milena Toscano), sobrinha do mordomo Crô (Marcelo Serrado). A jovem, que tem aproximadamente a idade da filha da socialite, passa boa parte da trama empenhada em viver um romance com seu marido.

Para competir com a juventude de Vanessa, Tereza Cristina usa de seu principal capital de controle sobre todos os personagens: o dinheiro. Por diversas vezes, a personagem humilha tanto Vanessa quanto Crô, por ter o controle financeiro sobre eles – Crô é seu empregado, e Tereza Cristina financia os estudos de Vanessa. Ela também reafirma que o “seu mundo” não é próprio para a circulação da jovem, que não seria digna do convívio com René, nem com sua filha, Patrícia. Isso é deixado bem claro desde a primeira aproximação de Vanessa, que se candidata a uma vaga no restaurante de René.

**Figura 36 - Tereza Cristina com o marido e a rival Vanessa**

**Fonte:** Globoplay

> Tereza Cristina também entra no restaurante e convida Vanessa para jantar antes que ela faça a entrevista.
> **Tereza Cristina:** Mas foi um jantar adorável!
> **Vanessa:** Eu achei o máximo.
> **Tereza Cristina:** Ai, que sorte a minha ter um marido tão bonito e, ainda por cima, um excelente cozinheiro. (garçom servindo a mesa e Tereza Cristina grita) Espere! Não se mova. Fique exatamente onde está.
> **Garçom:** Perdão, senhora?
> **Tereza Cristina:** Você está demitido.
> **Garçom:** Mas…
> **Tereza Cristina** (aos gritos): Nem mais uma palavra. Arrume as suas coisas e saia! Vá, vá, vá!
> **René:** Algum problema, meu amor?
> **Tereza Cristina:** Esse rapaz. Esse rapaz, ele não sabe servir um vinho de uma maneira correta, René. Ele não é digno de trabalhar em um lugar de gabarito como esse.

> **René:** Deixe que depois eu me resolvo com ele. Tá?
> **Tereza Cristina:** Agora.
> **René:** Isso é assunto meu, Tereza Cristina.
> **Tereza Cristina:** Não, René. É assunto nosso. Eu sou sua sócia, meu amor. E eu não vou permitir que o nosso restaurante caia de cotação por causa de um funcionário incompetente. A Vanessa é testemunha de que ele nos serviu de uma maneira imprópria e, certamente, vai concordar comigo. Não é, meu bem?
> **Vanessa:** Eu não entendo muito bem de etiqueta.
> **Tereza Cristina:** Como não entende? E quer trabalhar aqui?
> **Vanessa:** Talvez seja melhor eu realmente desistir do emprego.
> **René:** Não. Não. Ela não só quer trabalhar aqui, como ela vai trabalhar aqui.
> **Tereza Cristina:** Tem certeza?
> **René:** Eu acabei de decidir isso.
> **Tereza Cristina:** E tem a minha benção. É claro que você não entende nada de restaurante, meu bem. Na verdade, você não sabe nem segurar um talher direito. Mas, pelo menos, é sincera quanto a isso. E a sinceridade e a humildade são duas qualidades essenciais quando nós temos esse desejo de aprender.

No fim da trama, o enredo que foi anunciado através do ciúme e da competição que Tereza Cristina estabelece com Vanessa se fecha com a jovem terminando a narrativa namorando René. Nessa competição, a vilã protagonista saiu "perdedora".

Já Helena (Júlia Lemmertz) rivaliza com a própria filha Luiza (Bruna Marquezine) em *Em Família*. A jovem tem várias semelhanças com a mãe, principalmente fisicamente, sendo interpretada, inclusive, pela mesma atriz que atuou como Helena na segunda fase da trama. Luiza surge como uma reafirmação da beleza que Helena possuía outrora. Ainda que a personagem atinja padrões que se alinham ao ideal de beleza (corpo magro, branca, cabelos lisos e performatividade de feminilidade), faltaria a ela a juventude que é projetada na filha. O conflito se dá a partir do envolvimento de Laerte (Gabriel Braga Nunes), com quem Helena teve um relacionamento abusivo no passado, com Luiza. O homem literalmente persegue Luiza na primeira vez que a vê por projetar nela uma imagem da Helena do passado.

Embora Laerte seja construído, praticamente, como um vilão, extremamente violento no passado – capaz de agredir Helena e tentar matar Virgílio (Humberto Martins), deixando-o com uma cicatriz no rosto por toda uma vida –, há, no desenvolvimento da narrativa, uma sequência de diálogos e cenas que reforçam que, talvez, o embate entre mãe e filha esteja no fato de Helena não se desprender do passado. Além de mais velha, ela seria rancorosa em relação ao passado e não conseguiria se desvincular dele. Assim, impediria a filha de fazer a sua própria escolha e "viver o grande amor". Um exemplo desse tipo de discurso está em uma briga de Helena e Virgílio.

> **Helena:** Eu não consigo entender. Não é possível que você não entenda o que eu tô sentindo. Eu não consigo acreditar que você ache normal a sua

> filha se relacionar com um homem que quase matou você. Eu não consigo acreditar que você consegue… Você jura mesmo que você consegue dormir tranquilo sabendo que a sua filha está com um homem, um ser humano capaz de tamanha crueldade?
> **Virgílio:** Não. Não. Eu preferia que ela tivesse envolvida com outro homem. Claro que eu queria isso.
> **Helena:** Então.
> **Virgílio:** O que eu não tenho é essa sua soberba. Eu não tenho essa sua prepotência. Eu não acho que eu estou acima do bem e do mal, como você acha que pode mudar as coisas. Eu respeito os sentimentos da Luiza e amo a minha filha, quero que ela seja feliz.
> **Helena:** Por mais que eu ame a minha filha, eu não consigo acreditar que essa seja a felicidade dela. Porque toda vez que eu olhar a minha filha com esse homem eu vou sentir uma dor no meu peito, só de lembrar todo o mal que ele me causou.
> **Virgílio:** Você deve mesmo ser bastante infeliz, Leninha, pra guardar tanta mágoa, tanto rancor, tanto ressentimento dentro de você. Olha, eu acho que essa ida minha pra Goiânia, ela veio em uma boa hora, sabe? Porque assim eu posso me livrar um pouco disso. De ver você com esses sentimentos, sabe? De ver você com essa mágoa de não ter conseguido ter, você tá entendendo, a vida tão feliz que você sonhou tanto em ter, se realizar. Que não se realizou da maneira que você queria.

Mesmo com a objeção da mãe, Luiza segue adiante com o homem, restando à mãe, apenas, conformar-se com a união e, na trama, ver a filha repetir uma história que já vivera. Luiza chega a se casar com Laerte, que tem um fim trágico na porta da igreja. A harmonia entre mãe e filha é restabelecida, de fato, após a morte do homem e de sua ameaça.

Em *A Força do Querer*, nem a alta posição dentro do tráfico de drogas no morro (baronesa), nem as constantes demonstrações de amor de ambos os lados impediram que Bibi (Juliana Paes) fosse traída pelo marido, Rubinho (Emília Dantas) e "substituída" por uma mulher bem mais jovem.

Bibi não é uma mulher velha, não atingiu nem a casa dos 40 anos. Ela também performa e adere a uma série de marcadores de feminilidade e sensualidade em sua composição física: joias, maquiagem, roupas justas, cabelo escovado etc. Também agiu como uma grande parceira do marido, "na riqueza e na pobreza", chegando a ser despejada e dormindo de favor em bares infestados por ratos e outros bichos quando a família atingiu seu limite de pobreza. Ainda assim, quando o marido atinge o mais alto nível de poder dentro da organização criminosa, passa a se relacionar com Carine (Carla Diaz), mulher bem mais jovem. As duas iniciam uma competição e uma série de provocações, que se transformam em agressões físicas, em que as personagens brigam "de fato" por causa do homem. O ódio de Bibi, a princípio, não se volta para o marido, mas para a rival (abordaremos mais sobre o tema do ciúme no capítulo referente ao amor).

**Figura 37 - Bibi em briga com rival Carine**

**Fonte:** Globoplay

Essas narrativas, com destaque nas tramas, reforçam a ideia de que as mulheres competem entre si. As competições influenciam diretamente o comportamento dessas mulheres e suas interações, com a rival ou os contatos mais próximos. Também enfraquecem os laços entre as mulheres, reforçando uma estrutura patriarcal.

Neste capítulo, buscamos realizar nosso primeiro eixo de análise, a partir do valor da beleza. Esse eixo, em muitos momentos, esteve interligado a outros valores (maternidade, raça, amor e trabalho), que serão trabalhados nos próximos capítulos de maneira mais aprofundada.

# 2 - PROTAGONISMO E RAÇA: “NÓS”, “A OUTRA” E “AS EXCEÇÕES”

Algumas questões referentes à desigualdade racial no Brasil e modos como isso foi abordado nas representações das protagonistas vieram à tona já nos capítulos anteriores deste trabalho, ainda que o foco estivesse voltado a outros valores sociais. Tanto os valores como também as opressões vividas pelos sujeitos estão constantemente interligadas dentro do tecido social (e nas tramas urdidas nas narrativas ficcionais televisivas).

A proposta deste capítulo é abordar as diferentes representações raciais a partir das personagens protagonistas, bem como compreender como um ideal de branquitude está inserido como um valor social nas telenovelas e em nossa sociedade. Quais são as rupturas, mas também as continuidades, ao longo dessa década?

Para iniciarmos a análise, partimos de um breve afastamento dos eventos narrativos para termos uma visão panorâmica da década. Como destacado na introdução desta tese, a maior parte das mulheres protagonistas de telenovelas das 21 horas são brancas, jovens, de classe média alta ou alta – geralmente, mulheres bem-sucedidas, inclusive, financeiramente, nas suas respectivas áreas de atuação. Considerando (neste momento) apenas a raça, há uma discrepância entre essas representações e a demografia brasileira. Ainda assim, uma representação concentrada em histórias e vivências relacionadas a pessoas brancas, embora suscite debates e questionamentos como o proposto nesta tese, não causa estranhamento a cada título anunciado. Se “a primeira Helena/protagonista negra” é um acontecimento digno de manchetes, uma expressão como “mais uma protagonista branca” não é vista na mídia *mainstream*. Tampouco tivemos representações de outras etnias até o ano de 2020, seguindo completa ausência de indígenas e orientais entre as protagonistas das telenovelas globais das 21 horas. Durante a década, as exceções – ou seja, representações relacionadas a um “Outro” social dentro desse contexto – ocorreram em oito ocasiões: Helena, em *Viver a Vida*, Morena, em *Salve Jorge*; Regina, em *Babilônia*; Tóia, em *A Regra do Jogo*; Maria Tereza, em *Velho Chico*; Bibi, em *A Força do Querer*; Vitória e Lurdes, em *Amor de Mãe*.

O primeiro eixo deste capítulo se atenta à manutenção do privilégio branco de, inclusive, ter as suas histórias e possibilidades narradas e transmitidas cotidianamente no horário nobre para todo o Brasil, sem que isso se configure como uma história secundária ou

*merchandising social*[30]. Em seguida, nos voltaremos para as protagonistas não-brancas do período estudado, a partir de uma mirada interseccional em suas relações sociais, lugares em que estão inseridas, bem como a observação de seus relacionamentos próximos.

## 2.1 - Branquitude e manutenção do estado das coisas na telenovela brasileira

Se a década de 2010 iniciou com uma ruptura, apresentando a sua primeira protagonista negra em uma "novela das oito"[31] (após mais de quatro décadas de narrativas de ficção seriada no principal horário da emissora), na trama seguinte, *Passione*, já teríamos o retorno da "normalidade" da narrativização de trajetórias de mulheres brancas, a septuagésima terceira do horário. Nos anos posteriores, temos uma continuidade e a manutenção dessa "regra" implícita, mas já com algumas novas recorrências de protagonistas não-brancas: Morena, Regina, Maria Tereza, Bibi Perigosa, Maria da Paz, Lurdes e Vitória – esta última, uma das três protagonistas de amor de mãe, sendo interpretada por Taís Araújo, a mesma atriz que deu vida à Helena, no início da década, repetindo o posto de destaque dez anos depois. Mas por que tal estrutura se manteve como natural e, ainda que tenhamos "exceções", o normal é continuarmos contando histórias da branquitude?

A pesquisadora Maria Aparecida Bento (2002), uma das pioneiras dos estudos da branquitude no Brasil, denomina "pacto narcísico" no racismo a espécie de acordo silencioso que opera na manutenção dos privilégios brancos e na negação do problema racial que impacta em diversas áreas da nossa sociedade. Para a autora, o pacto narcísico entre brancos

> implica na negação, no evitamento do problema com vistas a manutenção de privilégios raciais. O medo da perda desses privilégios, e o da responsabilização pelas desigualdades raciais constituem o substrato psicológico que gera a projeção do branco sobre o negro, carregada de negativiade. O negro é inventado como um "outro" inferior, em contraposição ao branco que se tem e é tido como superior: e esse "outro é visto como ameaçador. Alianças inter-grupais entre brancos são forjadas e caracterizam-se pela ambiguidade, pela negação de um problema racial, pelo silenciamento, pela interdição de negros em espaço de poder, pelo permanente esforço de exclusão moral, afetiva, econômica, política dos negros no universo social" (Bento, 2002, p. 7).

[30] Inserção de temas e questões sociais em telenovelas e minisséries com fins educativos. Os temas são abordados de forma sistematizada e didaticamente, com o intuito de gerar efeitos na sociedade, promover o debate e mudar comportamentos (Schiavo, 2002; Rickli, 2010).

[31] Nome dado às telenovelas globais exibidas após o Jornal Nacional. A nomenclatura foi criada baseada no horário de transmissão da trama (ainda que não fosse uma transmissão pontual). A denominação foi utilizada pela emissora até a exibição de *Passione* e, a partir de *Insensato Coração*, é usado o termo "novela das nove".

Trata-se, portanto, de um “pacto silencioso” de apoio e fortalecimento aos iguais. “Um pacto que visa preservar, conservar a manutenção de privilégios e de interesses” (Bento, 2002, p. 105-106). Esse pacto faz com que grande parcela da sociedade, que é beneficiária de privilégios raciais, não os perceba. Do mesmo modo, segundo a autora, reconhecer a discriminação “significa encontrar um lugar para seu próprio grupo dentro do processo que gera a desigualdade” (Bento, 2002, p. 101).

Afinal, o que é a branquitude e como pensá-la como valor social? E como isso interfere nas representações das ficções televisivas?

De acordo com Pinho (2021), no contexto brasileiro, a concepção de branquitude como um ideal e valor social deve ser pensada considerando o longo processo de escravidão vivido, que é o formador de nossa sociedade. Esse processo deixou como legado uma hierarquia racial em nosso país, que vai desde a crença na superioridade branca aos espaços e funções que “caberiam” aos negros. Tendo isso em vista, a autora propõe que, no contexto brasileiro,

> a branquitude seja entendida também como um valor social, a ser preservado, por aqueles que já o detêm, e a ser obtido, por aqueles que ainda não o possuem. Se as identidades, condições, práticas, ideais e valores são produzidas através dos discursos, então é preciso atentar para os medos e desejos que estes revelam. É importante ressaltar que analisar a branquitude como configuração discursiva e política cultural afetiva não significa ignorar os sentidos da branquitude como experiência vivida e corporificada. Pelo contrário, simultaneamente, como uma expressão e um mecanismo de reprodução do racismo e outras formas de discriminação (Pínho, 2021, p. 37).

A autora ressalta, ainda, que a branquitude opera através de registros que nem sempre são explicitamente raciais, podendo ocorrer em situações de intimidade, sexualidade, mobilidade social e respeitabilidade, entre outras.

Essa ideia é corroborada por Schucman (2012), para quem o branco não só é favorecido em uma estrutura racializada, como também é um produtor ativo de uma estrutura que propaga uma ideia de “democracia racial”, mas em que os privilégios estão associados aos brancos.

> Esses mecanismos de produção de desigualdades raciais foram construídos de tal forma que asseguraram aos brancos a ocupação de posições mais altas na hierarquia social, sem que isso fosse encarado como privilégio de raça. Isso porque a crença na democracia isenta a sociedade brasileira do preconceito e permite que o ideal liberal de igualdade de oportunidades seja apregoado como realidade. Desse modo, a ideologia racial oficial produz um senso de alívio entre os brancos, que podem se isentar de qualquer responsabilidade pelos problemas sociais dos negros, mestiços e indígenas (Schucman, 2012, p. 14)

Sobre as relações raciais e a mídia, Sovik (2009) destaca o importante papel dos meios de comunicação na manutenção das desigualdades e na reprodução de estereótipos, produzindo efeitos na sociedade. A pesquisadora ressalta que, para ser considerado branco no Brasil, é necessário apresentar pelo menos dois dos elementos marcadores (pele clara, feições europeias, cabelo liso). "A branquitude não é genética e não só define um lugar de fala. É uma questão de imagem e, portanto, tem como um de seus principais campos de observação os meios de comunicação" (Sovik, 2009, p. 22).

A autora mostra como os brancos e os mestiços mais brancos estão em evidência de maneira desproporcional nos meios de comunicação, reforçando a branquitude como um valor, inclusive, estético. Ela apresenta o exemplo do carnaval, quando, apesar de a formação das escolas de samba ser de moradores de comunidades (em sua maioria, pessoas negras), os maiores destaques, seja em carros alegóricos ou rainhas de bateria (postos em que há uma evocação do valor da beleza), são dados a mulheres brancas. Ainda, o valor da branquitude é mostrado em um contexto de mistura, em que também está presente a "quase branca" ou não-branca, reforçando a manutenção do estado das coisas.

> Ou seja, o fato de o poder econômico e político ser quase homogeneamente branco e, ao mesmo tempo, os meios de comunicação veicularem representações da convivência racial demonstram que o imaginário da pureza branca, associado a regimes de segregação, não é o único a corresponder a uma sociedade com uma classe dominante branca: um conjunto multifacetado de imagens e discursos sobre a mistura também pode preservar seu poder (Sovik, 2009, p. 37).

Para a pesquisadora, essa valorização do branco na mídia confirma valores de beleza e poder que foram construídos historicamente no país, tendo início no processo de colonização europeia e que permanecem nos tempos atuais.

Araújo (2008), reconhecido pesquisador sobre a história das personagens negras na dramaturgia, também ressalta o valor da branquitude como um dos entraves à diversidade da representação das pessoas negras na telenovela brasileira. Ele observa, para além da ausência de representações negras, a falta de papéis de protagonismo com atores e atrizes negras, majoritariamente escalados para personagens "escadas" (Araújo, 2008; Grijó e Souza, 2011). O autor destaca, ainda, a predominância de representações de brancos como ideal de beleza.

> Mas a pior armadilha para os atores negros tem sido a manifesta opção por profissionais brancos para representar a beleza ideal do brasileiro ou, até mesmo, o típico brasileiro comum – uma estética produzida pela persistência da ideologia do branqueamento em nossa cultura, um discurso construído no século XIX que é revivido no dia-a-dia de nossas telinhas através da exclusiva escolha de louras como apresentadoras ideais dos programas

> infantis e de modelos brancos para os papéis de galãs e mocinhas (Araújo, 2008, p. 981).

Esse pacto silencioso se mantém ainda hoje, com a inserção de algumas representações que diriam sobre a nossa "diversidade". E é possível verificar isso nas telenovelas que compõem o *corpus* de nosso trabalho, não só pela presença, como também pelas narrativas. Às protagonistas brancas são associados, com uma frequência desproporcional, outros privilégios e acessos. Elas, em sua maioria, vivem nas melhores casas, nas vizinhanças com mais alto poder aquisitivo, possuem profissões que são mais valorizadas (social e financeiramente) e, frequentemente, são as donas do capital do negócio em que trabalham. Elas são: médicas (Paloma), empresárias (Bete Gouveia; Marina; Griselda; Helena, em *Em Família*; Cristina; Beatriz Amaral; Helô), advogadas (Inês), designers (Marina) e até herdeiras (Tereza Cristina). Inclusive, às que começam como pobres é dada a chance de uma narrativa de ascensão social ligada a grandes fortunas, quando não só o esforço e a meritocracia lhes garantem uma verdadeira subida no padrão econômico, contando com uma generosa ajuda do autor (Griselda ganha na loteria; Cristina descobre-se filha de milionário; Tóia recebe os valores da patente de remédio desenvolvido por um pai de quem sequer sabia de que era filha; Clara, além de ter esmeraldas em suas terras, também conta com uma fortuna deixada por uma amiga, providencial para se reerguer financeiramente). Enquanto isso, nas "exceções", apenas Helena e Vitória, vividas por Taís Araújo, e Maria Tereza, interpretada por Camila Pitanga, apresentam profissões valorizadas financeira e socialmente, restando às outras postos relacionados à prestação de serviços, como domésticas e atendentes.

Em 2018, o rapper e, então, gari, Jota Jr., publicou em seu perfil na rede social Facebook uma montagem com as imagens de uma turma de medicina e um grupo de garis que escancaravam o contraste racial no Brasil. Em uma das fotos, vêem-se apenas pessoas brancas e, na outra, a maioria de negros. Embora a montagem já tivesse sido publicada anteriormente por outros perfis, a repercussão do *post* chama a atenção por ter recebido uma série de comentários criticando a postagem, ofendendo o autor e falas que afirmavam que o racismo viria "do próprio negro", reiterando aquilo que Pinho (2021) denominou "branquitude injuriada"[32]. Jota Jr. apagou essa primeira publicação e fez uma nova, em que discorre sobre

[32] Segundo Pinho (2021, p. 39): "A branquitude injuriada resulta de uma crise do modelo social devido a uma alteração no status quo e uma perda de poder, real ou imaginada, do grupo dominante. O desafio posto à premissa de que pobres e negros devem ficar em "seu lugar", tanto física quanto simbolicamente, despertou o medo, sempre existente, porém dormente, da alteridade. À medida que o Outro começou a cruzar cada mais as fronteiras que o mantinham separado e contido, a identidade dominante se viu ameaçada. E ao se sentir ameaçada, a branquitude se tornou cada vez mais defensiva e, como consequência, visível".

as diferenças entre as duas imagens e as marcas do legado deixado pelo longo período de escravização oficial de pessoas negras no Brasil.

**Figura 38 - Montagem turma de formandos medicina e garis do Rio de Janeiro**

**Fonte:** Buzzfeed[33]

Do mesmo modo, ao separarmos as protagonistas da década entre as que possuem profissões de alto status social e empregadas domésticas, também podemos visualizar a discrepância entre elas, sendo uma profissão representada predominantemente por mulheres com traços que desviam da branquitude.

[33] **As reações dos brancos à postagem deste gari mostram quem realmente faz "mimimi"**. Disponível em: https://buzzfeed.com.br/post/as-reacoes-dos-brancos-a-postagem-deste-gari-mostram-quem-realmente-faz-mimimi

**Figura 39 - Montagem protagonistas e profissões**

**Fonte:** Autoria própria/imagens de divulgação

A personagem Nina/Rita, interpretada por Débora Falabella em *Avenida Brasil,* é a única branca a desempenhar um papel de trabalhadora doméstica. Não à toa causou estranhamento, entre os moradores e empregados da mansão no Divino (bairro fictício inspirado na periferia da cidade do Rio de Janeiro), a inserção de tal personagem na função na casa de uma família rica, porém suburbana. A personagem destoava por ser mais refinada do que os próprios patrões. Cabe ressaltar que, ainda que servindo à família de Tufão (Murilo Benício), Nina não lidava com a limpeza do ambiente, sendo contratada como cozinheira da casa – tendo, inclusive, um diploma para desempenhar a função de chefe de cozinha.

Outro diferencial da personagem diante das outras protagonistas que trabalham no serviço doméstico está na motivação para assumir a função. Enquanto Morena (Nanda Costa), Regina (Camila Pitanga) e Lurdes (Regina Casé) precisavam de fato de seus trabalhos em casas ou escritórios de terceiros para sustentar suas famílias/filhos, Nina teve o privilégio de desempenhar esse papel para aproximar-se de Carminha (Adriana Esteves), vilã de quem desejava vingança.

Voltando, brevemente, à primeira fase de *Avenida Brasil*: quando criança, Nina/Rita vivia em uma família tipicamente suburbana. Em uma casa de classe média, morava com seu pai, Genésio (Tony Ramos), e a madrasta, Carmem Lúcia/Carminha, que desejava dar um golpe no homem, roubando o dinheiro da venda da casa. Após a morte de Genésio, Nina é abandonada por Carminha e seu amante, Max (Marcelo Novaes), em um lixão da cidade do Rio de Janeiro, aos cuidados de Nilo (José de Abreu), sendo acolhida por Mãe Lucinda (Vera Holtz) na sequência.

A estadia de Nina no lixão durou pouco tempo, já que foi adotada por um casal de argentinos ainda no início da trama. Embora não tenha sido abordado na novela, o fato de se tratar de uma criança branca também é um facilitador na escolha no momento da adoção. Pesquisa do Conselho Nacional de Justiça (CNJ), publicada em 2013, analisou o perfil das crianças disponíveis para a adoção no Cadastro Nacional de Adoção (CNA)[34] referente a agosto de 2012, comparado ao perfil pretendido por candidatos a adotantes no país. Nove em cada dez pretendentes preferiam uma criança de até cinco anos, faixa que corresponde apenas a nove em cada 100 crianças aptas. Já segundo a raça das crianças, os dados mostram que 92,0% dos pretendentes brasileiros aceitavam a adoção de crianças ou adolescentes brancos que, na época, eram 33,1% do total de crianças ou adolescentes aptos para adoção. Já o interesse por crianças ou adolescentes pardos era de 64,0% dos pretendentes, para 46,6% das disponíveis à adoção no período. O número de pretendentes à adoção de crianças ou adolescentes pretos caía drasticamente, sendo 36,8%, diante de 19,0% do universo de crianças ou adolescentes aptos à adoção inscritos no CNA. Indígenas e amarelos tinham mais de 30% de pretendentes interessados e eram menos de 1% das crianças e adolescentes aptos para adoção.

Cabe destacar que a adoção de Nina/Rita foi feita de modo ilegal, não havendo a inclusão da então criança em algum cadastro oficial de adoção. Passados alguns anos, a personagem principal é mostrada como uma mulher fina, vivendo na Argentina, em meio a vinícolas e passeios de barco, trabalhando como chef de cozinha (não "apenas" uma cozinheira). Após a morte do pai adotivo, retorna ao Brasil para colocar em prática seu plano de vingança. O meio para chegar à casa de Tufão/Carminha é através de Ivana (Letícia Isnard), irmã do ex-jogador, com quem Nina iniciou o contato pela Internet. É a Ivana que Nina recorre para se candidatar à vaga de cozinheira em aberto.

[34] O Cadastro Nacional de Adoção (CNA) foi implantado em 2008, através da Resolução n. 54, de 29 de abril de 2008, editada pelo Conselho Nacional de Justiça.

O primeiro comentário de estranhamento à nova funcionária da casa é feito por Zezé (Cacau Protásio), empregada negra da família.

> **Zezé:** Você viu só? É do jeitinho que eu te falei, menina. Metida! Parece até madame. Pior você, toda se querendo do lado dela.
> **Janaína:** Ah, capaz mesmo, Zezé. Eu, hein! Você não vivia dizendo que a gente precisava de mais alguém pra ajudar no serviço?
> **Zezé:** Eu?
> **Janaína:** É! Então? Eu, hein!

O primeiro motivo da aversão de Zezé em relação a Nina é, justamente, por se tratar de uma mulher que "parece até madame". A branquitude, mas também a magreza, o vocabulário e os gestos de Nina destoam dos modos das moradoras do subúrbio representados na trama, que falam alto, gesticulam e dialogam com uma variação linguística que se distancia da norma culta (tanto os empregados quanto os patrões).

Na sequência, Ivana apresenta a Nina a casa da família; a cozinha, que será seu local de trabalho, e o seu quarto de empregada. Quarto de empregada que é outra herança do longo período de regime escravocrata no Brasil. A historiadora Joyce Fernandes, conhecida como Preta-Rara nas redes sociais, afirma que a "senzala moderna é o quartinho da empregada" (Preta-Rara, 2019a). Na obra, a pesquisadora retoma sua experiência como empregada doméstica, filha e neta de empregadas domésticas, além de relatos colhidos na página criada pela historiadora no Facebook, "Eu, empregada doméstica"[35]. A analogia feita por Preta-Rara denuncia e escancara as condições degradantes de trabalho vividas, ainda hoje, por trabalhadoras domésticas no Brasil que, em sua maioria, são mulheres negras.

Mesmo sendo uma mansão construída já nos anos 2000, a ideia do quarto de empregada persiste na trama de João Emanuel Carneiro, exibida em 2012. O diálogo demonstra, além do quarto de empregada (precário, diferentemente do restante da casa), que Nina não precisaria se submeter a algumas das condições vividas pelas outras empregadas, uma vez que ela seria "diferente".

> **Ivana:** Olha, o quarto é pequeno, tá? É compacto. Mas você ficando, a gente pode fazer uma obrinha. Melhorar, aumentar ele um pouco.
> **Nina/Rita:** Não. Pra mim, tá ótimo assim (enquanto olha as roupas de empregada).
> **Ivana:** Olha, se você não quiser, você não precisa usar uniforme. Tá? Você não é que nem as outras duas. É. Eu pensei que você podia colocar, de repente, uma roupinha branca. Com algumas coisinhas…

[35] Conforme constata Silva (2019), em sua pesquisa a respeito das representações do trabalho doméstico a partir da página "Eu, empregada doméstica" no Facebook, essas representações de trabalho doméstico presentes na página contribuem para a compreensão da experiência dessas trabalhadoras no Brasil, estando ligadas a diversos eixos de desigualdade (gênero, raça e classe) que também são próprios de nossa realidade.

> **Nina/Rita:** Não. Não. Eu faço questão de usar uniforme. Depois, também, eu não quero que a Zezé e a Janaína achem que eu me julgo melhor do que elas, né?
> **Ivana:** Se você prefere assim…

**Figura 40 - Quarto de empregada Nina/Rita**

**Fonte:** Globoplay

Das protagonistas que atuaram como empregadas domésticas ao longo do período analisado nesta tese, apenas Nina/Rita e Lourdes (vivida por Regina Casé em *Amor de Mãe*) mantiveram uma rotina de vivência integral na casa/ambiente de trabalho, que incluía também morar no quarto de empregada. No caso de Lurdes, ainda que ela estivesse à disposição, as pernoites na casa da patroa eram raras, com a personagem voltando para casa após o fim do expediente em grande parte da história. Por outro lado, as outras personagens, brancas e, principalmente, de classes sociais mais altas, contavam com empregados à disposição para servi-las ao longo do dia, alguns com mais, outros com menos destaque nas tramas. Ainda as que ascenderam socialmente, Cristina (Leandra Leal), Griselda (Lilia Cabral) e Clara (Bianca Bin) passaram a contratar esse tipo de mão de obra após "subir de padrão social".

## 2.2 - Protagonistas não-brancas

Se, em seu trabalho, Beauvoir abordou a alteridade da mulher (o Outro do homem), a questão é complexificada quando ampliamos nosso olhar para o universo de sujeitos (sujeitas) que vão além do pensado como uma "categoria universal de mulher". Essa categoria "mulher", única e genérica, é formada por um perfil composto por mulheres brancas, de classe média, escolarizadas e vivendo em áreas urbanas (Díaz-Benitez e Mattos, 2019). Afinal, há um espectro de outras mulheres cujas vivências se distanciam desse perfil genérico. A mulher negra, por exemplo, não tem o "privilégio" de ser branca ou ser homem, encontrando-se sempre no extremo da sociedade. "Ela é o 'outro do outro', uma dupla

alteridade resultante de uma dupla antítese, da branquitude e da masculinidade" (Corrêa *et al.*, 2018).

Assim como na sociedade brasileira, aqueles considerados como "O Outro" nas telenovelas constantemente ocupam espaços à margem das tramas principais, sendo representados a partir de estereótipos rasos, em que poucas nuances são trabalhadas por esses papéis ao longo da trama. Como abordado anteriormente, a respeito da representação do negro na telenovela, Araújo (2004) demonstrou uma relação entre os tipos privilegiados nas telas e um referencial hegemônico de sociedade brasileira, com a primazia de um referencial branco que nega a negritude de sua população.

Neste tópico, abordaremos as representações de mulheres não-brancas, uma vez que mulheres mestiças (inclusive, que podem ser lidas socialmente como brancas em outros contextos) figuraram no protagonismo ao longo da década de 2010, atuando em narrativas perpassadas por questões associadas à raça.

No período entre 1963 e 1997, época estudada por Araújo e que resultou no livro *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira* (2004) e no documentário *A negação do Brasil* (2000), predominaram representações de subalternidade e marginalidade nos papéis interpretados pelos negros. Essa forma estereotipada de representação de personagens negras na televisão brasileira, além de simplificar a imagem transmitida ao público, também incide a esses grupos uma carga negativa.

Mesmo uma mulher rica e bem-sucedida (além de extremamente bonita), como na representada no papel de Helena (Taís Araújo), a primeira protagonista negra de uma telenovela das oito/nove, não deixou de ter, ao longo da narrativa, momentos de subalternidade ou, ainda, de ter sua história colocada como pano de fundo para que o destaque fosse dado a uma subtrama de *Viver a Vida*.

No período em que a trama foi ao ar, o desenvolvimento do papel pelo autor e a interpretação da personagem foram alvo de críticas do público e de meios de comunicação voltados à cobertura televisiva. Helena acabou perdendo espaço na trama, principalmente a partir de um evento narrativo: o acidente que levou à tetraplegia da personagem Luciana (Alinne Moraes). A personagem, filha de Marcos (José Mayer) e que até então era uma "rival" de Helena, por disputar trabalhos, sucesso e a atenção do pai, que havia se casado com a protagonista, ganha cada vez mais espaço com sua trama de superação. Enquanto a personagem Luciana é mais evidenciada na narrativa, Helena tem seu espaço diminuído, inclusive em tempo de tela, chegando a ficar pouco mais de cinco minutos no ar no capítulo 206 (última semana de exibição). Se a trama da personagem principal é o tronco a partir do

qual outras narrativas se ramificam (Pallotini, 1998), a história de Luciana aparece como uma grande orquídea, cobrindo e ofuscando a narrativa de Helena.

Taís Araújo relembrou as dificuldades enfrentadas à época em uma entrevista à revista Marie Claire. A atriz declarou se sentir frustrada com a personagem que ela mesma considera ter sido fraca dramaturgicamente:

> Não chegou a ser um trauma, mas é uma puta frustração. Era a primeira Helena negra das novelas e ela tinha que ser um arraso. Mas, dramaturgicamente, era fraca, sem conflitos, tinha a vida ganha. Se eu tivesse forças, teria a transformado numa vilã. Mas estava tão abalada com as críticas, tão frágil, que não tinha forças para pensar. Entrei de cabeça na tristeza e lá fiquei por uns dois anos (Caruso, 2017, online).

A personagem destoava do universo ao qual o autor é reconhecido por representar (o cotidiano de famílias de classe média ou ricas, brancas, do Leblon, no Rio de Janeiro). E nem o protagonismo dessa mulher negra evitou que, na trama, também ocorressem oportunidades de humilhação (clássicas da representação de personagens negras na ficção). Uma das cenas que mais repercutiram foi quando, após ser acusada pelo acidente sofrido por Luciana, Helena pede desculpas à mãe da aspirante a modelo e ex-esposa de seu par romântico, Tereza (Lília Cabral). Em uma cena de mais de 10 minutos, Helena é insultada pela outra mulher – que, entre outras coisas, afirma que a personagem "conseguiu tudo o que quis", já que saiu da pobreza e teria conseguido "superar o preconceito contra a sua cor".

> **Tereza:** Porque não é você. Porque não é a sua filha. Helena, você não sabe o que é ver morrer os sonhos tão cedo. Tão cedo perder a esperança. Você não conseguiu tudo o que você quis? Você não saiu da pobreza para o conforto? Você não conseguiu superar o preconceito contra a sua cor? Você não subiu todos os degraus que almejava subir? Você não subiu na vida? Você não conseguiu um casamento com um homem rico? Você não tem tudo o que você quer?
> **Helena:** Eu não consegui um casamento, Tereza. Eu casei por amor. Amo e respeito o meu marido como qualquer outra mulher.
> **Tereza:** Petulante. É isso que você é. Petulante. Sempre foi. Sempre será. Eu não vou esquecer da sua cara, na minha casa em Búzios, se vestindo de noiva pra casar com um homem que foi meu marido na minha suíte. E não vou me esquecer da sua cara na minha casa que, a partir de então, você deu um jeito, jogou no meu rosto, que aquela casa não era mais minha. Era sua. E quem devia sair da sua casa era eu.
> **Helena:** Não foi da maneira que você tá falando, Tereza.
> **Tereza:** Pois foi da maneira que eu entendi. E é isso que interessa.

Mesmo após uma sequência longa de acusações (questionáveis), Helena se sujeita a ajoelhar-se diante da mãe (branca, rica) para pedir-lhe perdão, aos prantos.

A resposta foi um tapa desferido em seu rosto, diante do qual Helena fica impassível, permanecendo ajoelhada mesmo depois do ato de violência, sem revidar ou dizer uma palavra após ser vítima de mais essa humilhação.

**Figura 41 - Sequência Helena e Tereza**

**Fonte:** Arquivo pessoal

Embora tenha um caráter racista, diferencia nessa sequência a abordagem pretendida pelo autor. Há, na trama e em outras ao longo da década, um apagamento de situações em que o racismo é discutido. O que não impede que situações racistas sejam exibidas e, muitas

vezes, apontadas pelo público, mesmo sem haver uma "intenção" prévia na produção. A temática, historicamente, foi pouco discutida nas tramas globais, tendo um maior desenvolvimento em narrativas a partir dos anos 2000, com a inserção de atores negros em papéis mais centrais (Araújo, 2008; Grijó e Sousa, 2011). Antes disso, como constata Araújo (2008), o racismo brasileiro aparecia na telenovela "somente como uma das características negativas do vilão, e não como um traço ainda presente na sociedade e na cultura brasileira" (Araújo, 2008, p. 981).

Tal percepção reitera o pensamento de Frantz Fanon (2020), para quem o racismo não se trata apenas de uma manifestação individual, mas parte da cultura (racismo estrutural). Ainda assim, seus atos e efeitos são ignorados, inclusive por brancos em sociedades que não se dizem racistas ou se dizem menos racistas. Para o autor, as estruturas coloniais (efeitos do colonialismo europeu) estão introjetadas na subjetividade de colonizados, mas também há uma alienação do branco às questões dos negros.

> E, se solto um grande grito, de modo algum ele será negro. Não, da perspectiva adotada aqui, não existe questão negra. Ou, pelo menos, se existe, os brancos só se interessam por ela por mero acaso. É uma história que se passa na escuridão e será necessário que o sol que transumo ilumine os cantos mais recônditos (Fanon, 2020, p. 44).

Ainda segundo o autor, uma verdadeira mudança dependeria de uma transformação radical das estruturas da sociedade para que não houvesse mais a escravização do ser humano pelo ser humano.

O cunho racial da cena pode não ter sido uma intenção do autor (ou ter sido, simplesmente, ignorada por autor e equipes de produção compostas, majoritariamente, por brancos), mas teve uma repercussão negativa à época, com publicações que acusavam o caráter racista da narrativa. Em texto escrito ao site Observatório da Imprensa logo após a exibição da cena, Gleiciele Oliveira e Shagaly Araujo destacaram o fato de as críticas direcionadas à novela naquele período terem recaído, principalmente, na atuação de Taís Araújo.

> Antes da estreia da supracitada novela, de autoria de Manoel Carlos, a ser exibida pela Rede Globo de Televisão no chamado horário nobre da sua programação, muitos celebravam o fato de, pela primeira vez, uma atriz negra interpretar o papel principal em uma produção com tais características. Porém, o que antes parecia um ponto positivo, atualmente ajuda a colaborar com a contundente exigência da cabeça de Helena em uma bandeja, por parte do público. Personagem esta que é um presente de grego para qualquer atriz, uma vez que protagoniza uma trama que parece legitimar estereótipos sobre a figura do negro cristalizados no imaginário da população brasileira (Oliveira; Araujo, 2009, online).

Sobre a cena em si, as autoras reforçam: “E, como se já não bastassem todos os problemas estruturais do folhetim, a população negra ainda é obrigada a ‘tomar um tapa na cara’ junto com a personagem” (Oliveira; Araujo, 2009, online). Também é abordado o isolamento da personagem de outras vivências negras.

Se uma protagonista negra e bem-sucedida econômica e socialmente era um motivo de celebração, uma postura servil recorrente diante de outras personagens, de uma protagonista que acabou se tornando secundária na trama, não contribuiu para a mudança de estigmas e estereótipos sobre a representação de mulheres negras. A primeira Helena negra orbitaria, durante toda a narrativa, em um universo majoritariamente branco. Helena, ao se caracterizar no primeiro discurso sobre si, em entrevista a um programa de televisão, ressalta que ser “minoria” era o que a unia, desde criança, à sua melhor amiga, Ellen (uma médica, com ascendência asiática).

> **Helena:** Eu moro com uma amiga, Ellen, ela é médica. Estamos as duas solteiras. Mas eu moro com ela desde o ginásio. Conheço ela desde pequena. Uma dessas amizades de uma vida inteira. [...] Mas também... Também porque, no colégio, no clube, em todos os lugares que nós frequentávamos, nós éramos a minoria, as exceções. Porque eu sou negra e ela é nissei. E aí, numa escola de classe média, de brancos “normais”, como eles dizem. Nós éramos as únicas diferentes. As únicas “anormais”.

Cabe destacar que o discurso está na boca da Helena (sendo transmitido pela corporificação de Taís Araújo) e é abordado com uma certa naturalidade, sem aprofundar muito, mas as falas foram escritas por um autor de telenovelas que é um homem branco, de classe alta, que é reconhecido por retratar em suas tramas enredos da classe média e alta do Rio de Janeiro[36].

O “como eles dizem”, que serve de critério para determinar o que é “normal” e “anormal” ou “exceção”, evidencia o racismo que a personagem pode ter vivido durante sua vida – de jovem estudante de escolas de classe média, com maioria branca, em que figurava como exceção. Porém, mais uma vez, não há um aprofundamento da temática nos diálogos e situações seguintes. Dizer que algum grupo é branco “normal” reforça o que Pinho (2021) aponta como o sistema de opressão e privilégio dos brancos que, por muito tempo, permaneceram em um lugar de uma suposta “neutralidade racial da branquitude” (os brancos,

[36] O bairro Leblon, que constantemente serve como plano de fundo para as histórias do autor, figurou por muito tempo como o bairro com o metro quadrado mais caro do Brasil. Em 2021, de acordo com o Índice FipeZap Venda - índice econômico de avaliação imobiliária desenvolvido pelo Portal Zap, o bairro carioca figurava na segunda posição do ranking, Leblon, com o valor de R$ 21.444 por m².
Fonte: https://diariodorio.com/segundo-portal-leblon-nao-tem-mais-o-metro-quadrado-mais-caro-do-brasil/

no caso, são o Eu, enquanto as outras raças, principalmente os negros que permaneciam em posição de subalternidade, como o Outro).

Constantemente, Helena também aparece "isolada" na história. Se temos uma protagonista negra, essa protagonista fica ilhada em diversos convívios sociais com pessoas brancas. A família de Helena é composta por pessoas negras: é filha de Edite (Lica Ribeiro) e Oswaldo (Laércio de Freitas), irmã de Sandra (Aparecida Petrowki) e Paulo (Michel Gomes). Sua mãe namora/vive com Ronaldo (César Melo). O núcleo, no entanto, vive em Búzios, a horas de distância da capital do estado, não tendo participação ativa (em tempo de tela e no dia a dia da personagem). As relações e interações de amizade, amorosas e trabalho se dão, com mais frequência, com pessoas brancas. Isso pode ser ilustrado com o casamento de Helena e Marcos, em que a maioria dos convidados são brancos (exceto os familiares da noiva).

**Figura 42 - Casamento Helena**

**Fonte:** Arquivo pessoal

Em relação aos interesses amorosos, é mostrado que Helena teve um amor do passado, André (Antonio Firmino). No entanto, suas relações ao longo da trama são com dois homens brancos: Marcos e Bruno (Thiago Lacerda) – pai e filho. As relações das personagens não-brancas com homens lidos socialmente como brancos se repetiriam nas tramas seguintes.

Dez anos depois, Taís Araújo voltaria a protagonizar uma trama das 21 horas. A primeira protagonista negra de uma telenovela desse horário também seria a última após dez anos (sem ter assumido o posto outras vezes nesse intervalo). Vitória, personagem na casa dos 40 anos, com carreira estabilizada e realizando o desejo de ser mãe (atingindo esse objetivo de

diversas formas diferentes), tem uma série de aproximações e distanciamentos da primeira protagonista de nosso *corpus*.

Vitória é uma advogada de renome, que construiu uma carreira de sucesso, tal qual Helena. Se, para uma supermodelo, o sucesso se vê em sua exposição em revistas, programas de televisão e entrevistas, o sucesso de uma advogada é representado a partir do seu poder aquisitivo: trata-se de uma mulher rica, com seu próprio escritório, que presta serviços para um dos principais empresários do país.

*Amor de Mãe* pode ser considerada uma novela com maior diversidade no seu núcleo de atores do que a que encontramos em *Viver a Vida*, principalmente em relação aos papéis de destaque. Há, ainda, no caso de Vitória uma complexificação, em relação à raça e classe, dos envolvimentos e vínculos estabelecidos pela advogada. Entre os membros de sua família, colegas de trabalho, amigos e amores, há pessoas lidas como brancas, negras, ricas, pobres e de classe média.

Diferentemente de Helena, que faz parte de uma família negra (ainda que a família viva "isolada" do restante da trama, em outra cidade), Vitória possui laços de sangue com duas irmãs brancas, Miranda (Debora Lamm) e Natália (Clarissa Kiste), filhas da mesma mãe, interpretada por Eliane Giardini (que só aparece ao final da trama), mas cada uma de um pai diferente.

Ela inicia a trama estando em um casamento de sete anos com Paulo (Fabrício Boliveira), um homem negro. E, embora em "anos", seja um longo relacionamento, este tem pouco tempo de tela na telenovela, pedindo o divórcio da personagem logo no terceiro capítulo – e não aparecendo mais. Após esse primeiro casamento, Vitória irá se relacionar amorosamente mais duas vezes na telenovela: com Davi (Vladimir Brichta) e Raul (Murilo Benício), dois homens brancos.

Vitória constitui uma família interracial, tanto na sua primeira relação, com suas irmãs e sobrinhos, no início da trama, como também ao constituir sua família nuclear. Ao optar pela adoção, busca um perfil que destoa do mais procurado pelos adotantes brasileiros, como já abordado anteriormente: ela encontra Tiago, um menino negro interpretado por Pedro Guilherme Rodrigues, que tinha nove anos quando a telenovela estreou, em 2019 (em contraposição ao perfil de criança branca, com menos de cinco anos). Cabe destacar que, nesse caso, a advogada busca a forma legal do processo, ingressando no Cadastro Nacional de Adoção (CNA) e aguarda na fila até uma criança no perfil indicado estar disponível. Em pouco tempo, esse "primeiro filho" ganharia dois irmãos: Sofia (Vitória descobre estar grávida logo na primeira noite com Tiago em casa), bebê negra, filha de Vitória e Davi; e

Sandro (Humberto Carrão), que a mãe reencontra mais de 20 anos depois, branco, filho da protagonista com Raul. Vitória casa-se com o personagem de Murilo Benício que, mais tarde, também adota Tiago.

**Figura 43 - Vitória adota Tiago**

**Fonte:** Globoplay

Na última telenovela de nosso *corpus*, diferentemente da primeira, a personagem interpretada por Taís Araújo assume uma postura de maior poder, destoando de aspectos de subalternidade identificados em Helena. Também em situações vivenciadas, Vitória se mostra mais atenta às questões raciais. A mulher, de alto poder aquisitivo, não é vítima "direta" de racismo durante a trama, mas precisa, mais de uma vez, defender seu filho de casos concretos, bem como é movida, a partir dessa vivência como mãe de uma criança negra, a atuar no enfrentamento ao racismo – utilizando, inclusive, de sua expertise como advogada.

Da própria família miscigenada vem um dos episódios de racismo que Vitória tem de lidar para defender Tiago. A criança tem idade próxima dos primos, que o destratam, dizendo que não é primo de verdade (por ser adotado) ou emprestando apenas brinquedos velhos para a criança, dizendo que Tiago seria "menino de rua". A personagem tenta contornar a situação com a irmã, mas acaba brigando e rompendo o relacionamento com Miranda ao defender o filho.

Tiago seria vítima de racismo em outras oportunidades, sendo apreendido pela polícia em uma ação contra arrastão na praia (o irmão, branco, com quem estava, não é preso),

comentários de vizinhos e ainda é abordado por um segurança enquanto passeava com Raul em um shopping. O último caso leva a advogada a processar o estabelecimento, tendo a ação repercussão midiática.

> **Vitória (lendo a notícia escrita em um jornal):** A justiça do Rio de Janeiro determinou o pagamento de indenização por danos morais ao empresário Raul Camargo e seu enteado de dez anos, filho da famosa advogada criminalista, Vitória Amorim. Vitória conta que seu filho foi confundido com um ladrão por um segurança e entrou com um processo contra o estabelecimento por racismo.
> **Raul:** Parabéns, amor. Eu sabia que você ia voltar a advogar.
> **Vitória:** Agora. Olha que loucura isso aqui. O jornalista cita mais de dez casos parecidos que nunca foram julgados.
> **Raul:** Bom. Sofrer preconceito não é um privilégio nosso. Né?
> **Vitória:** É isso aqui, amor. É isso que eu vou fazer. Eu vou ajudar nos casos de racismo que não vão a julgamento.

Após o episódio, a advogada direciona seu trabalho para atender casos do tipo.

Maria Tereza (Camila Pitanga) é outra mulher negra que integra uma família mestiça de alto poder aquisitivo. A personagem é filha do coronel Afrânio (Rodrigo Santoro/Antônio Fagundes), que domina política e economicamente a região da fictícia Grotas de São Francisco, que fica às margens do rio de mesmo nome no interior da Bahia, com Leonor (Marina Nery), mestiça que vem de uma família pobre e sertaneja. O pai de Maria Tereza é obrigado a se casar com Leonor, após ser ameaçado com arma de fogo pelo pai da jovem por ter tido relações sexuais com ela. A personagem também é irmã de Martim (Lee Taylor), tendo a mãe morrido no parto do filho mais novo.

A personagem tem um padrão de vida alto, tendo o convívio familiar ligado ao pai, uma vez que não há interação com os parentes de sua mãe ao longo da novela. No entanto, como mostrado na primeira fase da trama, a ligação com a mãe, de origem pobre, faz com que Maria Tereza adquira hábitos considerados “rústicos” e de enfrentamento diante da família rica. A protagonista fica, com o passar da trama, em uma espécie de entrelugar, tendo diversos conflitos com o pai e a avó, bem como desenvolvendo uma relação mais próxima dos empregados da fazenda (principalmente os que atuam dentro da casa grande).

Essa dinâmica se materializa durante a festa de 100 anos de Encarnação (Selma Egrei), avó de Maria Tereza, comemoração promovida pelo coronel, que contou com a participação da elite política e econômica da Bahia. O episódio marca o retorno de Maria Tereza à fazenda do pai. Entediada com a festa na casa grande, Maria Tereza se direciona para a comemoração que os empregados fazem em uma área que se assemelha à estrutura de uma senzala. A festa dos empregados é composta por pessoas majoritariamente negras, em contraposição à comemoração da casa grande.

Ao avistar Doninha (Suely Bispo), empregada antiga da casa, a personagem pede a benção, chamando a senhora de “Minha mãe”. Maria Tereza ainda entra em uma roda de dança com os empregados, abraçando a todos, enquanto bebe diretamente da garrafa. Quando é confrontada pelo pai:

> **Coronel Afrânio:** Que diacho é isso aqui agora? Recolhe. Recolhe todo esse champagne aí. Se vocês não sabem beber, é melhor parar agora, antes que alguém faça uma besteira. Vocês são todos meus filhos. Mas tem uma hora que é preciso saber não misturar as coisas.
> **Maria Tereza:** Mas ninguém tá misturando nada não, meu pai. A gente só tá dançando.
> **Coronel Afrânio:** Maria Tereza, Eu preciso ter uma conversa com você.
> **Maria Tereza:** Mas agora? Ô, meu pai, a gente conversa depois. Deixa eu dançar mais um pouquinho com meu povo, vai? Hein? Depois que acabar a festa, a gente conversa. É ou não é, meu povo? Vambora dançar! Vamo balançar o esqueleto, gente. Vamo balançar. (ninguém se mexe diante do coronel) Meu pai…

A festa é retomada com a saída do coronel do espaço. Afrânio adota um tom paternalista próximo ao dos coronéis da região, chamando os empregados de “meus filhos” e tendo o poder para controlar seus subordinados: o trabalho, a diversão, o fornecimento de champagne, mas deixa claro que não devem “misturar as coisas”. Essa mistura se refere a Maria Tereza, que, embora repita constantemente estar com o “meu povo”, resgatando, assim, sua origem materna, trata-se da senhora da casa: a patroa, a dona da fazenda, a herdeira desse sistema.

**Figura 44 - Sequência Maria Tereza (*Velho Chico*)**

**Fonte:** Globoplay

Maria Tereza voltaria a enfrentar o pai por diversas vezes ao longo da telenovela, posicionando-se ao lado daqueles explorados pelo coronelismo na região. Ela se alia aos cooperativados, pequenos produtores, trabalhadores explorados que enfrentam os desmandos da elite no poder, representada pelo pai, coronel, e pelo marido, o deputado Carlos Eduardo (Marcelo Serrado).

Nessa seção, abordamos personagens racializadas que compuseram o *corpus* de protagonistas ao longo da década analisada, mas que possuem alto poder aquisitivo, se aproximando da elite social brasileira. As personagens analisadas na subseção a seguir estão inseridas em contextos sociais em que há um entrelaçamento entre raça, classe e, também, localização, como marcadores da diferença, influenciando em suas vivências.

### *2.2.1 - Raça em intersecção nas representações*

Até este ponto, nossa análise perpassou a intersecção entre gênero e raça, especialmente nas representações das personagens Helena, em *Viver a Vida*; Maria Tereza em *Velho Chico*, e Vitória, em *Amor de Mãe*. No entanto, para prosseguirmos nosso trabalho, precisamos pensar a articulação entre essas categorias e outras que nos dão amostras das desigualdades sociais nessas representações – podemos mirar, assim, as relações entre as personagens dentro do contexto das telenovelas em que estão representadas, em relação às demais protagonistas e, ainda, em relação ao contexto brasileiro na época de exibição das tramas.

Em outras tramas analisadas nesta seção, além de tratar-se de representações de mulheres não-brancas, são, ainda, mulheres pobres, trabalhadoras da área de serviços, moradoras de favelas da cidade do Rio de Janeiro. Nesses casos, sobressaem, em suas representações, como marcadores de desigualdades, categorias como gênero, raça, classe social e geolocalização (Carrera, 2021). Para a análise de eventos que reforçam esses marcadores, partimos de uma perspectiva interseccional.

O conceito de interseccionalidade foi cunhado por Kimberlé Crenshaw (1989), no artigo *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*. No trabalho, a pesquisadora e jurista caracteriza as diversas opressões, sistematizadas e intimamente ligadas, de gênero, classe social, raça, entre outras, que se sobrepõem às mulheres não-brancas. Essas

categorias (como, se ampliarmos também para sexualidade, idade ou peso) tanto são constituintes da identidade como são marcadores de diferenças, preconceitos e violências (também sociais).

Conforme descreve Crenshaw, as mulheres de cor estão em diferentes situações, seja econômica, social ou politicamente. Elas estão em, pelo menos, dois grupos subordinados (mulheres e negros) que, frequentemente, seguem agendas políticas conflitantes. Por isso, a necessidade de uma mirada específica para essas mulheres. "As mulheres de cor ocupam posições tanto física como culturalmente marginalizadas dentro da sociedade dominante e, portanto, a informação deve ser direcionada diretamente a elas para alcançá-las"[37] (Crenshaw, 1993, p. 1250, tradução nossa). As opressões que atingem essas mulheres não operam de forma isolada, mas estão interligadas, complexificando sua posição de marginalizadas. Essas perspectivas ganham força na década de 1990, principalmente com o feminismo negro. Como pontuam Díaz-Benitez e Mattos (2019, p. 67):

> A reflexão sobre o cruzamento ou a intersecção (como a área compartilhada por diferentes conjuntos) entre gênero, raça e classe pautou os importantes debates que inauguraram o que hoje se convencionou chamar de feminismos interseccionais, desdobrando-se na análise de diversas outras categorias. A análise interseccional privilegia a discussão de experiências e vivências que articulam categorias que, historicamente, foram conceituadas isoladamente (como, por exemplo, quando pensamos o gênero sem darmos atenção aos marcadores raciais, ou de classe, que atravessam determinada experiência). Entretanto, as ideias reunidas sob o debate da interseccionalidade não são novas, nem respondem a uma única linha ou escola de pensamento.

Embora o conceito tenha sido sistematizado por Crenshaw, diversas reflexões a respeito da mulher negra na sociedade já haviam sido realizadas por intelectuais e militantes negras, nos anos 1970 e 1980. No Brasil, nomes como Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, Sueli Carneiro, Edna Roland e Luiza Bairros tiveram produções importantes que influenciaram o pensamento feminista negro (Guimarães-Silva, 2020; Lima, 2021), ainda que não tenham tido o mesmo reconhecimento naquele período.

> Como não usaram exatamente esse termo nem encaixaram suas discussões nos formatos aceitos pelos espaços tradicionais de conhecimento, tais produções não foram devidamente reconhecidas como foi feito com a esquematização de Crenshaw, feita em um primeiro momento em 1989 e revisitada outras vezes pela jurista ao longo dos anos (Lima, 2021, p. 15).

Em outro texto fundamental (*The Oppositional Gaze: Black Female Spectators - O olhar opositivo – a espectadora negra*), bell hooks aborda o modo com que a mulher negra é olhada no cinema. O olhar de espectadores negros de filmes e programas de TV também

[37] A case in point: women of color occupy positions both physically and culturally marginalized within dominant society, and so information must be targeted directly to them in order to reach them" (Crenshaw, 1993, p. 1250).

estava ligado à contestação e à confrontação daquelas representações. Olhares que estavam principalmente preocupados com questões de raça e racismo, bem como com a dominação racial dos negros por brancos. No entanto, raramente se preocupavam com o gênero. A autora trata do apagamento e também de como as representações convencionais violentavam a imagem da mulher negra, gerando uma espécie de negociação de sentidos entre as espectadoras negras e as produções às quais tinham acesso.

> Quando voltei ao cinema como uma jovem adulta, depois de um longo período de silêncio, eu havia desenvolvido um olhar opositor. Não só não me machucariam a ausência de mulheres negras, ou a inserção de uma representação violadora, eu passei a interrogar o trabalho, cultivei uma forma de desviar o olhar de raça e gênero em troca de conteúdo, forma, linguagem (hooks, 1992, p. 122, tradução nossa)[38].

No entanto, para a autora, a teoria feminista do cinema, que privilegia a diferença social, suprime o reconhecimento da raça e da espectadora negra. Ao silenciar qualquer discussão da diferença racial e da diferença sexual racializada, recria e espelha o mesmo apagamento da mulher negra que ocorre nos filmes.

Nas telenovelas analisadas, podemos ver, por um lado, alguns movimentos que levaram a apagamentos do debate racial nas tramas – sendo a temática pouco desenvolvida, diluída ou silenciada nas vivências de mulheres negras. Por outro lado, também houve um reforço de certos estereótipos. Nos casos de Morena, Regina, Tóia, e Bibi, personagens que viveram em favelas do Rio de Janeiro, por exemplo, vemos algumas aproximações e repetições na estruturação das personagens – mesmo tratando-se de narrativas diferentes e "inéditas", criadas por autores distintos.

A nossa análise está baseada nessas estruturas que, por um lado, demonstram os atravessamentos de opressões, bem como a ideia de uma narrativa em comum sobre mulheres não-brancas e periféricas.

O primeiro capítulo de *Salve Jorge* mostra a rotina de Morena, jovem moradora do Complexo do Alemão, no Rio de Janeiro, momentos antes da ocupação policial daquele território. A personagem desce de um ônibus, segurando a mão de um menino, quando começa um tiroteio. O confronto entre polícia e traficantes é retratado em uma mistura de imagens produzidas e interpretadas para a telenovela e imagens reproduzidas da transmissão realizada pela emissora, feitas durante o acontecimento real. Morena corre com a criança no colo, em meio aos tiros, chegando em casa e se escondendo abaixada com a criança nos

[38] When I returned to films as a young woman, after a long period of silence, I had developed an oppositional gaze. Not only would I not be hurt by the absence of black female presence, or the insertion of violating representation, I interrogated the work, cultivated a way to look past race and gender for aspects of content, form, language (hooks, 1992, p. 122).

braços. A trama reforça, a partir das sequências e em diversos momentos ao longo de sua exibição, um ideal de que o Complexo do Alemão, após anos de extrema violência devido ao tráfico de drogas e o crime organizado que operava no território, havia sido "pacificado" com a ocupação das forças policiais e do Estado (a história começou a ser exibida em outubro de 2012, quase dois anos após a ocupação).

**Figura 45 - Morena no Morro do Alemão**

**Fonte:** Globoplay

Já à noite, Lucimar (Dira Paes), mãe de Morena, chega em casa, e as duas mulheres comentam o acontecimento. Alguns pontos sobre a representação e a relação entre as duas podem ser levantados antes da reprodução das falas desse diálogo. Morena é uma jovem, pobre e favelada. No primeiro capítulo, é dito que a personagem tem 18 anos. Embora, em outros momentos, a atriz que a interpreta (Nanda Costa) possa ser lida como branca, em nossa análise a consideramos como não-branca. O próprio nome da personagem, "Morena", já indica que a opção, ao retratar uma protagonista moradora de favela do Rio de Janeiro, não se daria por uma mulher branca. No entanto, também não foi um papel dado a uma atriz negra. Cabe destacar que a palavra "morena" é usada constantemente no Brasil como um eufemismo em relação a pessoas negras de pele mais clara. Para Bento (2002),

> A dificuldade de nomear os negros, enquanto tais, é frequente em nossa sociedade, e muitas vezes ocorre entre os próprios negros. Todos aprendemos que não é educado falar sobre cor no Brasil principalmente se a cor for preta… Assim surgem diferentes categorias: morenos, mulatos e outras (Bento, 2002, p. 94).

A personagem é filha de Lucimar, interpretada por Dira Paes, atriz nortista, com fortes traços indígenas (a própria atriz já se definiu como "cabocla"[39], palavra usada no Brasil para designar miscigenados de indígenas com brancos). Não se sabe quem é o pai da personagem, filha de mãe solo. Morena ainda "repete" as vivências de sua mãe: filha de uma mãe solo, criada sem a figura paterna, Morena também engravida na adolescência, tendo seu filho aos 14 anos[40] e sendo abandonada pelo pai da criança ainda durante a gravidez (além do abandono paterno, ela briga diversas vezes para pedir pensão ao pai do menino). A vida no morro também é uma herança, já que mãe e filha cresceram no Complexo do Alemão. Por fim, a repetição da profissão, uma vez que Lucimar, diarista, consegue um emprego para que Morena sirva café na empresa de um de seus patrões, para quem trabalha há anos.

O primeiro diálogo entre Morena e a mãe contextualiza o espectador sobre as histórias das personagens, dando pistas sobre a violência em que estavam inseridas e as condições de vida da jovem.

> **Lucimar:** Isso é vida? Isso é vida? Um lugar que já foi tão calmo, tão bom de se viver. Agora tá assim. Meu Deus do céu, quando eu era pequena isso aqui era um paraíso na terra. Não sei como é que deixaram chegar nesse ponto.
> **Morena:** Ainda dou certo na vida e a gente zarpa daqui pra bem longe.
> **Lucimar:** Vai sair, é?
> **Morena:** Pro funk
> **Lucimar:** Justo hoje? Morena. Depois de um dia que nem esse?
> **Morena:** Mãe. Se eu ficar esperando o dia que não tenha tiro aqui dentro, eu não boto a cara na janela, né?
> **Lucimar:** Lembra que tu vai começar amanhã num serviço. Não vai me chegar atrasada justamente no primeiro dia. O doutor Stenio fez é muito de conseguir essa vaga pra ti no escritório. E fez isso, oh, em consideração a mim. Ao tempo que eu trabalho com ele.
> **Morena:** Já dei a janta do Júnior, hein?!
> **Lucimar:** Olha aqui. Se tu sabe que tu vai pegar amanhã cedo, pra que tu vai te meter em baile até de madrugada? Me diz, Morena.
> **Morena:** Porque eu tô viva. Você não perde os seus rolos, sua gafieira, seu pagode. Eu, agora que o Júnior tá maiorzinho, que eu to conseguindo sair.
> **Lucimar:** Quem manda? Ficar fazendo filho com 14 anos.
> **Morena:** Vai ficar jogando isso na minha cara o resto da vida?
> **Lucimar:** Só tô te lembrando…
> **Morena:** Até parece que não fez igual.

---

[39] Em entrevista ao jornal Extra, a atriz chegou a afirmar: "Eu sou o Pará. Eu nasci lá, sou uma cabocla amazônica. Mas é preciso olhar para o nortista com um olhar de integração, não de regionalização. Sou uma atriz brasileira. O resto do país costuma enquadrar tudo e todos que vêm do Norte como 'exótico'. Temos muito orgulho da nossa cultura, mas conectada a ela há muita modernidade, nós somos muito mais do que 'o exótico'". Disponível em: https://extra.globo.com/famosos/dira-paes-avisa-que-se-cansou-de-rotulo-nao-quero-ser-definida-sempre-como-atriz-do-para-23123288.html. Acesso em 30 de mai. de 2022.

[40] De acordo com o Sistema de Informações de Nascidos Vivos, do Governo Federal, em 2020 foram registradas 380,7 mil gestações na adolescência, sendo 17.526 na faixa entre 10 e 14 anos. No ano de exibição da novela, foram registradas 560.147 gestações na adolescência, sendo 28.236 na faixa entre 10 e 14 anos. Disponível em: https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2022/fevereiro/casos-de-gravidez-na-adolescencia-diminuiram-em-media-18-desde-2019. Acesso em 31 de mai. de 2022.

> **Lucimar:** Fiz mas dei conta. Não dei? Oh tu aí, criada.
> **Morena:** Deu conta, mãe. Deu conta.
> **Lucimar:** Devia é me copiar no que eu faço de certo (enquanto a filha sai).

Apesar de "repetir" a profissão de doméstica da mãe, Morena não se mostra conformada com a situação em que está inserida. Já durante o baile funk, comenta com uma amiga sobre o novo emprego.

> **Morena:** Você viu o emprego que minha mãe arranjou pra mim, Sheila? Lavar louça, servir cafezinho. [...] Sem estudo fica difícil "mermo" arranjar o que preste, né? Tão pedindo até diploma pra balconista agora. Tem que pegar o trampo que aparece.

**Figura 46 - Morena trabalhando como copeira**

**Fonte:** Globoplay

Como salientado nesse diálogo e em outros momentos da narrativa, Morena não chegou a concluir os estudos por ter engravidado na adolescência. A gravidez precoce é uma das principais causas do abandono escolar no Brasil e na América Latina. De acordo com estudo da Fundação Abrinq, quase 30% das mulheres que foram mães na adolescência, com até 19 anos, não concluíram sequer o ensino fundamental[41]. Já um estudo publicado em 2016 pelo Banco de Desenvolvimento da América Latina aponta que, na região, 36% dos casos de desvinculação escolar podem ser atribuídos à gravidez e/ou à maternidade na adolescência[42]. A vida de Morena é uma trama de pobreza, com poucas oportunidades de ascensão social, ainda que se trate de uma representação de mulher trabalhadora, que tem como sonho dar uma vida melhor para o filho e a mãe.

Mesmo com a verbalização de seu incômodo sobre sua situação de pobreza, a personagem se mostra acostumada com a violência do meio em que vivia. O baile na comunidade é representado a partir de um local cheio – de corpos, principalmente, negros – em meio a traficantes portando vários tipos de armas pesadas.

---

[41] Disponível em: https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2019/04/22/gravidez-precoce-e-uma-das-principais-causas-da-evasao-escolar-diz-estudo.ghtml
[42] Disponível em: https://scioteca.caf.com/bitstream/handle/123456789/936/RED2016-16sep.pdf.

**Figura 47 - Sequência Morena em baile funk na favela**

**Fonte:** Globoplay

Uma recorrência na representação de pessoas negras nos meios de comunicação brasileiros (reproduzida, também, nas telenovelas) é a partir de imagens de pobreza e criminalidade, como se fossem corpos que tivessem suas vidas destinadas para tais condições, como apontou a pesquisadora Lélia Gonzalez (1984, p. 225-226), ainda na década de 1980.

> A primeira coisa que a gente percebe, nesse papo de racismo é que todo mundo acha que é natural. Que negro tem mais é que viver na miséria. Por que? Ora, porque ele tem umas qualidades que não estão com nada: irresponsabilidade, incapacidade intelectual, criancice, etc. e tal. Daí, é natural que seja perseguido pela polícia, pois não gosta de trabalho, sabe? Se não trabalha, é malandro e se é malandro é ladrão. Logo, tem que ser preso, naturalmente. Menor negro só pode ser pivete ou trombadinha (Gonzales, 1979b), pois filho de peixe, peixinho é. Mulher negra, naturalmente, é cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta. Basta a gente ler jornal, ouvir rádio e ver televisão. Eles não querem nada. Portanto têm mais é que ser favelados.

Após a ocupação do Complexo do Alemão por forças armadas, Morena se apaixona por Théo, capitão da Cavalaria do exército. Théo termina o namoro com a tenente Érica (Flávia Alessandra) e inicia um relacionamento de idas e vindas com Morena, marcado, principalmente, pelas diferenças entre os personagens (um homem de classe média e militar e uma jovem – cabe lembrar que Morena tem 18 anos, enquanto o ator que interpreta Théo, Rodrigo Lombardi, tinha 36 anos no início da trama – moradora da favela ocupada). Nessa narrativa, entra Áurea (Suzana Faíni), mãe do personagem que, repetidamente, reforça o incômodo com a presença de Morena, já que não a considera "merecedora" de seu filho, ao

contrário de Érica, que seria a "mulher ideal". A mãe do personagem chega a se queixar com a ex-namorada do filho após o primeiro encontro com Morena, dizendo que a protagonista não tem a mesma educação e "nem é do mesmo ambiente" que o filho. A sequência mostra trechos do que foi o encontro, com Morena falando sobre a vida no morro e comendo com modos que não são os esperados por uma classe média branca brasileira, enquanto a mulher a olha com cara de nojo.

Em um confronto direto, Morena questiona o que teria feito para Áurea.

> **Áurea:** Eu quero o melhor pro meu filho (e depois) o melhor pro Théo não é você.
> **Morena:** Por que não? A senhora nem me conhece. O que que a senhora sabe de mim pra dizer que eu não sou a melhor coisa pro Théo.
> **Áurea:** O suficiente.
> **Morena:** E o quê que é o suficiente? O problema é eu ser do Alemão? É esse que é o problema? A senhora acha que lá só tem bandido? Não tem não, dona Áurea. A maioria do povo de lá é trabalhador. Que nem eu e que nem a minha mãe. A minha mãe trabalhou de diarista pra me sustentar e nunca se envolveu com bandido.
> **Áurea:** Olha, minha filha, a paixão passa. Na convivência, o que vai pesar são as semelhanças. Não são as diferenças não.
> **Morena:** E o que é semelhança pra senhora, dona Áurea? É ter o mesmo tanto de dinheiro no banco. É isso?
> **Áurea:** Mas eu não tô falando de dinheiro. Eu tô falando de ambiente. De educação. Eu só quero o melhor pro meu filho. Como eu acho que você também só quer o melhor pro seu.

Mesmo contra a vontade da mãe de Théo, o casal marca uma data de casamento. Assim, Morena sairia do morro e moraria com o capitão (e a mãe) em um bairro de classe média. No entanto, a personagem se desespera com a situação financeira da família, o que culmina no próximo enredo da protagonista, que é ser vítima de tráfico internacional de pessoas e prostituição.

Ela, a mãe e o filho acabam despejados da casa em que viviam no Morro do Alemão, por falta do pagamento do aluguel (embora o dono da casa as deixe voltar para o lugar logo em seguida). Após a humilhação pública, tendo os pertences jogados na rua durante o despejo, Morena faz um trato para pagar os aluguéis atrasados para o dono do imóvel e não quer deixar a mãe ficar "embaixo da ponte", mesmo estando certa sua saída do barraco.

Morena foi copeira, serviu cafezinho para o patrão rico e, acreditando ser uma oportunidade de juntar dinheiro rápido para pagar as dívidas da mãe, faz um teste, com uma amiga, para trabalhar como dançarina no exterior – a personagem não era dançarina profissional, mas fez um teste para trabalhar como tal no outro continente, reforçando o estereótipo de brasileiras, bonitas e jovens, atreladas ao carnaval e ao samba. Apesar de não passar no teste, é convidada para trabalhar como atendente em uma lanchonete em Istambul,

ganhando 1.500 dólares por mês, por três meses. Termina com Théo (que não aceita a escolha) e viaja para a cidade turca, quando descobre que havia caído em uma rede de prostituição.

São vários capítulos com Morena fugindo e evitando fazer programa. Em um deles, retoma a sequência de leilão da personagem, que abre a novela. Embora não sejam mostradas explicitamente cenas em que Morena é obrigada a ter relações com clientes, após um tempo, dá-se a entender que acaba submetida à situação.

Morena cumpre uma trajetória de heroína na trama. Após ser vítima de tráfico internacional e prostituição, a protagonista se junta à polícia para ajudar a desfazer a quadrilha e libertar as mulheres traficadas (já no fim da trama, eram mulheres cis, trans e homens gays). Como uma sequência final, cheia de acontecimentos, tem a filha sequestrada no Brasil e levada justamente para a Turquia, embates com os vilões (com luta corporal) e participa ativamente das prisões. Tem seu final feliz, de volta ao Complexo do Alemão, com a filha recém-nascida recuperada, ao lado do filho mais velho e seu par romântico, Théo.

Se Morena se relaciona com um policial, outra moradora de favela, Tóia (Vanessa Giácomo), inicia a trama indo buscar o noivo preso há quatro anos em uma penitenciária: “Eu vou dormir com o Juliano, mãe. Depois de quatro anos, numa cama de verdade”.

Embora seja inocente, o noivo da personagem, Juliano (Cauã Reymond), é preso e condenado, acusado de aliciar crianças e adolescentes para o tráfico de drogas – uma vivência que outros pares românticos ou outras protagonistas que não vivem em favelas experienciam. Assim como Morena, Tóia é interpretada por uma atriz que, a depender do contexto e do interesse da emissora, atua em papéis de mulheres brancas ou não-brancas: Vanessa Giácomo viveu sua primeira protagonista interpretando Zulmira, personagem principal de *Cabocla* (2004), título que remete a descendentes de indígenas e brancos.

A personagem, que vive em um barraco simples na comunidade, é filha de professora, Djanira (Cássia Kis). O namorado, ex-lutador e professor de luta, enfrenta uma série de dificuldades para se restabelecer financeiramente após conseguir a liberdade. Tóia atua como gerente de uma boate ambientada no Morro da Macaca, comunidade fictícia que retrata uma favela do Rio de Janeiro após ações de pacificação (e que mostra, inclusive, turistas fazendo excursões ao morro para “conhecer a realidade” de uma favela).

O “mal”, que Tóia enfrenta e é vítima na trama, fica a cargo de uma grande facção criminosa secreta, ligada ao crime organizado e que possui braços em diversas esferas da sociedade – tanto no aliciamento de crianças e jovens para o tráfico, na política, na alta sociedade e em ramos da indústria. Ainda na primeira infância, viu o pai ser morto na

“Chacina da Seropédica”, evento ficcional que marca o início do envolvimento dos personagens com a facção. Órfã, é adotada de forma irregular por Djanira, que a cria desde então.

Tóia e a família utilizam o Sistema Único de Saúde. Recorrem a ele quando Djanira passa mal, no início da trama, e precisa de uma cirurgia de urgência. Assustada com a possibilidade da mãe morrer na fila por uma cirurgia eletiva, retira do cofre do seu local de trabalho para pagar o procedimento na rede particular. Embora tenha cometido um crime, é uma protagonista considerada “do bem”, tendo o ato justificado pelo desespero. É presa pelo furto, mas solta poucos dias depois, respondendo por esse crime em liberdade.

Já adulta, descobre-se herdeira de uma grande fortuna, vinda da patente de uma fórmula de remédios desenvolvida pelo pai morto no início da trama pela facção. Devido a sua vivência na favela fictícia e proximidade com integrantes dessa mesma facção (além da grande quantia de dinheiro herdada), seria vítima outras vezes da organização criminosa: o que seria a festa de seu casamento com Juliano transformou-se em um tiroteio entre membros da facção e polícia, matando sua mãe; é sequestrada pelos mesmos bandidos e, depois, acusada de assassinato e presa injustamente. Após se juntar à polícia e ajudar no desmembramento da organização criminosa, tem seu final feliz.

Mesmo rica, após uma passagem de tempo, uma Tóia no último capítulo vive em uma casa pequena, na mesma favela em que cresceu. Apesar de poder ter uma vida de luxo, segue uma rotina simples de mãe de família. O dinheiro que ganha é utilizado na própria comunidade, inaugurando um hospital filantrópico para os moradores do morro: “Esse hospital representa pra mim, hoje, a esperança na recuperação das pessoas. Eu prefiro acreditar no ser humano. Em pessoas melhores. Hospital infantil, Romero Rômulo”.

Morena e Tóia cresceram na favela. Já Regina (Camila Pitanga) se viu obrigada a viver em uma após uma série de revezes em sua narrativa de introdução: assassinato do pai, gravidez precoce, doença cardíaca da mãe, crise financeira. Na primeira fase, iniciada em 2005, Regina é uma jovem que trabalha de dia como garçonete em um clube e faz cursinho pré-vestibular à noite. Seu sonho era fazer faculdade de medicina. O sonho já é mostrado como algo bem distante da realidade de uma jovem negra e pobre, como é possível aferir no diálogo da personagem com o pai, Cristóvão (Val Perré), no primeiro capítulo da trama.

> **Cristóvão:** Era pra você tá em casa estudando, isso sim.
> **Regina:** Eu tô pagando o meu cursinho. Vai. Sem ele, eu não vou passar no vestibular nunca, né? Já tentei, o senhor sabe quantas vezes.
> **Cristóvão:** Eu já não pude pagar o colégio particular pra você. O cursinho eu bem que queria, filha. Mas a saúde da sua mãe…

> **Regina:** Não. A mãe precisa de repouso. Os remédios dela são prioridade. Benção, pai.

Ainda na primeira fase, a jovem se apaixona e começa um namoro com Luís Fernando, jornalista que esconde que é casado e pai de duas crianças. Após um tempo de relacionamento, tem relações sexuais pela primeira vez com o homem (na noite de ano novo) e, no dia seguinte, o encontra na rua com a esposa e os filhos.

Passa um tempo e é véspera de carnaval. Regina descobre estar grávida. Luis Fernando diz que conhece quem tiraria a criança e se recusa tanto a assumir a criança, a pagar um aborto ou a levar Regina até o local. Ela dá um tapa na cara do homem – demonstrando achar inadmissível a opção proposta.

Regina passa por uma série de acontecimentos relevantes na sequência. A personagem é aprovada no vestibular de medicina, porém em uma universidade particular. Sua mãe passa mal e é diagnosticada com uma grave doença cardíaca, com a necessidade de um transplante. O pai é morto (por Beatriz – Glória Pires) em um assalto forjado. Essa série de ocorrências a fazem deixar de lado o sonho de ser médica – assim como Morena, um dos principais motivos que levaram Regina a abandonar os estudos foi a maternidade, que a fez assumir novas responsabilidades como, por exemplo, o sustento da família.

Regina também passa por diversas situações que podemos associar ao racismo estrutural e direto sofridos pela personagem. Após a morte do pai, vai à casa de Evandro (Cássio Gabus Mendes), receber o acerto do pai, que era motorista do homem. É recebida pelo ex-chefe do pai. Ao entregar o dinheiro para ela, a oferece um trabalho. No entanto, por ser uma mulher negra, filha de homem negro, o patrão já associa que ela deve seguir o ciclo de servir como empregada.

> **Evandro:** Você quer um trabalho? Olha, eu não lido com nada aqui na minha casa, mas eu posso ver com os empregados se eles estão precisando de alguém. Você cozinha?
> **Regina:** Não. Obrigada. É que eu trabalho no clube aqui perto. Meu pai conseguiu esse emprego.
> **Evandro:** Ah, claro. Bom, eu te acompanho. Por favor.
> **Regina:** Ah. Eu tive na delegacia, viu? Situação lá é bem difícil.
> **Evandro:** É, né?
> **Regina:** Mas eu não perdi a esperança de descobrir quem atirou nele não.
> **Evandro:** É claro que não.

O pai de Regina morreu enquanto estava no carro de Evandro, a princípio, a serviço do homem. Ainda assim, o empresário rico não oferece outras ajudas ou indenizações à família da vítima. Nem cogita que a jovem negra poderia cumprir outras funções além de empregada doméstica ou cozinheira.

Com dificuldades financeiras, Regina e a família passam a morar no Morro da Babilônia. “É o que a gente tem pra hoje, meu irmão. E um monte de amigo pra ajudar. É, tá bom demais”, diz a personagem ao se mudar para o local. Dificuldades somadas, inclusive, por ter uma filha para criar e o pai da criança, constantemente, atrasar o pagamento da pensão alimentícia.

Com a passagem do tempo, a personagem trabalha em uma barraca na praia e, mais tarde, consegue a licença para ter sua própria barraca na prefeitura. Já namorando Vinícius (Thiago Fragoso), assim como Morena, é rejeitada pela mãe do namorado, Olga (Lu Grimaldi), que afirma que Regina não é “mulher para o filho”, ao contrário, novamente, da ex-esposa branca de classe média. Só que, no caso da “rival” nesta trama, Cris (Tainá Müller) arma constantemente situações contra Regina que a levam à cadeia.

Regina é presa três vezes ao longo de *Babilônia*. Primeiro, por agredir Inês (Adriana Esteves) em uma briga. Em seguida, são duas armações forjadas por Cris. A primeira, quando a vilã paga para esconderem uma arma ligada a bandidos na areia da área da barraca de Regina na praia e faz uma denúncia anônima à polícia. Após o flagrante e a ida de Regina para a prisão, a mulher perde a licença da barraca. Logo em seguida, também a mando de Cris, Wolnei (Peter Brandão), jovem que frequenta a casa de Regina, coloca drogas na mochila de sua filha Júlia (Sabrina Nonata). Na descida do morro, levando a filha para a escola, a personagem é parada e revistada pela polícia, que encontra o pacote. Mãe e filha são levadas para a delegacia.

O episódio ainda leva a uma futura condenação de Regina, por tráfico de drogas, e à perda da guarda da filha (situação revertida com a ajuda do namorado e da amiga, que são advogados). Os eventos ocorridos com Regina não foram registrados com as outras protagonistas da trama (rica ou de classe média alta), nem são prisões recorrentes a outras protagonistas, uma vez que são acusações de ligação justamente com o tráfico de drogas, direcionadas a uma mulher negra, mãe solo e moradora de favela. Essas vivências incluem, ainda, ver a filha, uma criança negra, tendo a mochila revistada por policiais ao ir para a escola (violência sofrida pela mãe e, principalmente, pela criança).

Regina, então, passa a trabalhar de faxineira em um antiquário e tem a ideia de transformá-lo em um espaço gourmet, o Estrela Carioca. Atua, na sequência, como *hostess* no espaço (não é chamada diretamente de gerente, por exemplo, mas como *hostess*, termo usado como sinônimo de recepcionista).

A personagem consegue uma melhora de vida com o esforço de seu trabalho. Ela compra um apartamento também no Morro da Babilônia. “Olha, como vocês só querem morar

na subida do morro, tem pouca opção de apartamento desse tipo", comenta Karen, ao vender o imóvel para Regina. Assim, Regina realiza o sonho da casa própria, mas não deixa o Morro da Babilônia.

**Figura 48 - Regina de uma casa simples no morro e brindando pela casa própria**

**Fonte:** Globoplay

Já Fabiana/Bibi Perigosa se envolve de fato com uma quadrilha criminosa. Ainda que não tivesse um maior poder aquisitivo, Bibi vivia em bairros do subúrbio do Rio de Janeiro, em casas de aluguel típicas da classe média. A princípio, é enganada pelo marido, Rubinho (Emílio Dantas), que passa a integrar o tráfico em um morro do Rio de Janeiro. Ao descobrir o envolvimento, a princípio, rejeita a possibilidade, mas é "seduzida" pelo dinheiro proporcionado. Ela sobe o morro deslumbrada com os luxos proporcionados pelo dinheiro vindo do tráfico. De manicure a "mulher de traficante", ganha do marido uma casa no morro equipada com objetos que não teria acesso anteriormente, digna de seu novo posto de "baronesa do pó".

Ao envolver-se com o crime, Bibi é uma protagonista que pega em armas sendo uma das criminosas. Alimenta uma richa com a outra protagonista da trama, Jeiza (Paolla Oliveira), policial que atua no combate ao tráfico na favela. Já Bibi é a protagonista que tem envolvimento próximo a bandidos, convivendo e se tornando amiga deles. Presencia operações e confrontos entre polícia militar e traficantes na favela – estando ao lado dos bandidos, em oposição à outra protagonista da trama.

Ainda assim, o envolvimento de Bibi com o tráfico de drogas é justificado pelo grande amor que nutria pelo marido. Após separar-se de Rubinho, recebe a oferta do chefe do tráfico, Sabiá (Jonathan Azevedo), para assumir o comando de outro morro. Sem a motivação do "amor", recusa a oferta e deixa o crime:

> **Sabiá:** Vai sair de baronesa e vai virar rainha.
> **Bibi:** Morro velho. (deixando a arma) Tô fora.
> **Sabiá:** O quê? Tá fora? Tu tá fora? Logo você. Queria luxo. Chegou aqui no morro atrás do luxo. Roupa de marca, carro do ano. Arrumou a maior

> quizumba por causa de carro do ano. Fechei contigo com o bagulho lá que você falou da pensão. Não fechei contigo? Então… vai pra casa, refresca essa tua memoriazinha. Tá ligado? E, depois, você vem conversar comigo. Tu vai ficar de frente do morro velho, tá ligado? Vai me fortalecer que nem eu te fortaleci. Tu é bandida. Pegou a visão?
> **Bibi (fazendo um carinho em sabiá e saindo):** Tô fora.

Ao fim da trama e com a morte do ex-marido em uma operação policial, se arrepende do envolvimento com o tráfico e se entrega para a polícia. É presa e cumpre uma pena referente aos crimes cometidos.

Diferentemente das outras personagens moradoras de morros e favelas do Rio de Janeiro, não retorna para o local ao fim da trama. Retoma uma vida de classe média alta, forma-se em um curso superior de direito e se distancia do passado representado na trama.

As diversas opressões e condições de vida dessas personagens as levaram a exercer funções de serviço, atribuídas, no Brasil, principalmente a mulheres negras e pobres, como garçonetes, copeiras, faxineiras, manicures e até prostitutas. Além disso, são personagens que também reforçam a representação da heroína forte e trabalhadora, que se empenham para dar uma vida melhor para si e para sua família (mesmo que isso as leve a cometer crimes, menores ou mais graves).

Elas também reiteram o ideal de meritocracia, demonstrando que, com esforço e dedicação, conseguem superar obstáculos e ter uma vida digna (ainda que não ascendam efetivamente de classe ou se tornem ricas). O trabalho como um valor social importante na representação das protagonistas será o tema abordado no próximo capítulo.

# 3 - O VALOR DO TRABALHO

Nos capítulos anteriores, pudemos observar maneiras com as quais valores como a beleza, a branquitude e a negritude podem influenciar na trajetória social e até profissional das personagens principais das telenovelas, de forma próxima ao que encontramos na sociedade brasileira e, também, em outras representações das mulheres na mídia. Essas categorias estão entrelaçadas com a visão do trabalho como um valor social, atribuído de formas diferentes a esses perfis de mulheres. Ainda que tenham "ganhado" o mundo do trabalho, permanecem, também, nas representações, atribuições em torno do trabalho doméstico, aquilo que, ao longo dos tempos, é considerado "trabalho" ou "competência" de mulher (Biroli, 2018).

Neste capítulo, analisaremos como o trabalho opera como eixo relevante no desenvolvimento das representações das personagens femininas protagonistas das telenovelas da década em questão, bem como a importância da profissão nas relações estabelecidas com outras personagens. Para desenvolvermos a análise, levamos em conta aquilo que é considerado trabalho reprodutivo (âmbito em que está inserido o trabalho doméstico) e o trabalho que visa lucro dentro do sistema capitalista (Marx, 1985; Arruzza, Bhattacharya, Fraser, 2019).

Alguns enredos foram comuns nas tramas, como a valorização do "ter uma profissão", da "mulher independente", que se mostra ocupada profissionalmente, mesmo em casos em que as personagens são as donas dos estabelecimentos e meios de produção – reforçando um estereótipo empreendedor entre as personagens.

No entanto, essas narrativas se diferenciam quando tratamos de representações de mulheres brancas e representações de mulheres negras, bem como a divisão do trabalho e a realização do trabalho doméstico, que ocorre de forma interligada às categorias de raça e classe.

## 3.1 - Sobre trabalho, sociabilidade e valor

Não é o objetivo deste capítulo assegurar que as protagonistas das telenovelas das 21 horas da Rede Globo de Televisão possuem empregos/profissões ou não. Uma breve mirada nas sinopses das tramas ou perfil das personagens já atestaria uma gama de funções, como advogada, executiva, empregada doméstica, designer, leiloeira, entre outras (mais comuns ou não). Ao longo das próximas páginas, analisaremos como o trabalho faz parte do constructo

dessas representações, influenciando posturas e interpretações, atividades desempenhadas, assim como os lugares sociais em que são posicionadas e os acessos possíveis.

Dessa forma, não compreendemos o trabalho apenas como sinônimo de emprego. Assim como ressalta Granemann (2009, p. 2): "[e]mbora com evidentes relações, trabalho e emprego não podem ser reduzidos a uma e mesma coisa; aliás tal redução ideológica serve às conclusões apressadas que nos informam o fim do trabalho". Consideramos, portanto, o trabalho como parte fundamental da nossa sociabilidade e que faz parte da natureza humana.

A concepção que reconhece o trabalho como fundador da sociabilidade e da essência humana entende que os processos e as relações sociais se dão, desde o início, a partir da realização de atividades de trabalho pelo ser humano, que transformaram a natureza e a si próprio. E por ser tão importante em nossa sociabilidade, voltemos brevemente para entender essa visão.

Se, dos gregos até Hegel, as principais concepções da essência humana eram a-históricas – no sentido de que determinaria a história da humanidade, mas não poderia ser alterada por ela –, há uma reviravolta a partir de Marx, que atribui uma nova relação para o ser humano e sua história – sendo esta um constructo humano, não havendo uma dimensão transcendente que determinaria os processos sociais (Lessa, 2001). Segundo Marx, o ser humano, no processo do trabalho, passou a transformar a natureza (externa a ele) e, assim, modificar sua própria natureza. Para o pensador, nessa concepção, o trabalho "pertence exclusivamente ao homem" (Marx, 1996, p. 298) e esse é o único capaz de usar e criar meios de trabalho.

> A mesma importância que a estrutura de ossos fósseis tem para o conhecimento da organização de espécies de animais desaparecidas, os restos dos meios de trabalho têm para a apreciação de formações socioeconômicas desaparecidas. Não é o que se faz, mas como, com que meios de trabalho se faz, é o que distingue as épocas econômicas. Os meios de trabalho não são só medidores do grau de desenvolvimento da força de trabalho humana, mas também indicadores das condições sociais nas quais se trabalha (Marx, 1996, p. 299).

Essa concepção teve grande influência sobre o pensamento de Lukács a respeito da ontologia humana. Para o autor, o projeto revolucionário marxiano supera todas as concepções a-históricas da essência humana (e as visões teleológicas que as acompanham). A gênese do ser social consubstanciou um salto ontológico para fora da natureza. O que determina o desenvolvimento do ser humano não é sua porção natural-biológica, mas a qualidade das relações sociais que ele desdobra. O trabalho realizado pelo ser humano produz, objetiva e subjetivamente, algo novo (Lessa, 2001). Ou seja, ao transformar a natureza, o

indivíduo e a sociedade também se desdobram. “É esta produção do novo que revela um dos traços ontologicamente mais marcantes do trabalho: ele sempre remete para além de si próprio” (Lessa, 2001, p. 95).

Para Ferreira (2022), associado à comunicação, o trabalho está atrelado à nossa camada ontológica mais profunda, uma vez que é essa categoria que determina a própria existência do ser humano como ser social, como conhecemos hoje. Ele estaria intrinsecamente ligado à linguagem, no desenvolvimento de uma consciência e interação. “Isso significa também dizer que a atividade de trabalho e de linguagem estão circunscritas em um contexto sócio-histórico e que articulam o subjetivo e o objetivo” (Ferreira , 2022, p. 62).

Se o trabalho é fundador da sociabilidade humana, também permeia as relações sociais com o passar dos tempos. Essas relações sociais se modificaram com o advento do capitalismo, justamente com o trabalho ganhando outra dimensão, agora subordinado ao capital. Assim, “[o] processo de trabalho, em seu decurso enquanto processo de consumo da força de trabalho pelo capitalista, mostra dois fenômenos peculiares. O trabalhador trabalha sob o controle do capitalista a quem pertence seu trabalho” (Marx, 1996, p. 304).

Ao discutir o trabalho, é importante também atentar para a mão de obra que o executa. Nesse sentido, ao fazer uma atualização a respeito da classe trabalhadora, Antunes aborda a classe-que-vive-do-trabalho para “conferir *validade contemporânea* ao conceito marxiano de *classe trabalhadora*” (Antunes, 2009 p. 101, grifos do autor). Ou seja, seria o ser social que trabalha, que vende sua força de trabalho. Engloba, para além dos trabalhadores manuais diretos, que realizam trabalhos que são considerados produtivos (produzem mais-valia) na concepção de Marx, os trabalhadores improdutivos, cujas formas de trabalho são utilizadas como serviço. “São aqueles em que, segundo Marx, o trabalho é consumido como *valor de uso* e não como trabalho que cria *valor de troca*” (Antunes, 2009, p. 102, grifos do autor). Esse tipo de trabalho – invisibilizado e não-remunerado – foi associado, ao longo da história da sociedade capitalista ocidental, ao gênero feminino.

E, chegando ao século XXI, na sociedade (capitalista) brasileira, boa parte de nossa estrutura social, nossos modos de nos relacionarmos e ideais de vida, nossa sociabilidade e sucesso estão atrelados ao valor do trabalho – e também ao consumo –, bem como os status alcançados pelos indivíduos dentro desse sistema. Como a estrutura social se molda associada a esse formato, também é preciso refletir sobre como capitalismo e machismo andam lado a lado, como duplo operador da subordinação das mulheres (Arruzza, Bhattacharya, Fraser, 2019).

Por que precisamos pensar de forma atualizada sobre o valor do trabalho e sua transversalidade com o gênero?

Os debates sobre o capitalismo e a divisão de classes, por muito tempo, foram centrados na esfera da produção capitalista, ou seja, na criação e apropriação da riqueza por parte de uma classe. Assim, o conceito de trabalho passou a ser associado à noção de produção de mercadorias. Tanto que dois dos principais teóricos que influenciaram o pensamento político de esquerdas no mundo (e têm influência nesta pesquisa), Marx e Engels não reconheciam o trabalho doméstico como um tipo de trabalho que gera valor, como ressalta Teixeira (2008, p. 35):

> É, inclusive, desta tradição de "trabalho produtivo" e "trabalho improdutivo", formulada por Marx, que surge a noção do trabalho doméstico como "improdutivo", hierarquicamente inferior ao "produtivo", e é desta hierarquia que deriva a visão do trabalho das mulheres.

Cabe destacar que as mulheres de camadas sociais mais baixas nunca estiveram alheias ao trabalho (Teixeira, 2008; Saffioti, 1976), inclusive, em sistemas sociais anteriores ao capitalismo, participando ativamente da produção de bens, serviços e da manutenção e sustento de suas famílias. E, mesmo com a ascensão do capitalismo, grande parte das mulheres não foi poupada, sendo "privadas" do trabalho fora da esfera doméstica "apenas" as mulheres de classes mais abastadas. "O primeiro contingente feminino que o capitalismo marginaliza do sistema produtivo é constituído pelas esposas dos prósperos membros da burguesia ascendente. A sociedade não prescinde, entretanto, do trabalho das mulheres das camadas inferiores" (Saffioti, 1976, p. 36). E, mesmo àquelas, muitas vezes, cabiam as atividades domésticas (ou improdutivas).

Segundo Teixeira (2008), a divisão sexual do trabalho parte de dois princípios: o primeiro, de separação, havendo a diferenciação entre "trabalho de homem" e "trabalho de mulher"; seguido pelo princípio de hierarquização, que considera que o trabalho do homem tem mais valor que o trabalho de mulher. O preconceito patriarcal permanecia com o desenvolvimento do capitalismo, criando as "profissões femininas", "como enfermagem e ensino, o que reforça a crença de que as mulheres, sendo menos capacitadas que os homens, só podem exercer funções extensivas de sua tendência 'natural', isto é, cuidar dos outros" (Teixeira, 2008, p. 36).

A ampliação do trabalho feminino na esfera produtiva nas últimas décadas, por um lado, é representativa de uma emancipação parcial feminina. Por outro, o capitalismo também soube se apropriar das relações desiguais de gênero. Em alguns espaços, como, por exemplo, o fabril, é enfatizada a transversalidade das dimensões de classe e gênero. Segundo Antunes

(2009), o aumento do trabalho feminino em espaços como esse tem significado inverso quando se trata da temática salarial. O autor aponta que, na divisão sexual do trabalho no espaço fabril, geralmente as atividades de concepção ou baseadas em capital intensivo são preenchidas pelo trabalho masculino; enquanto os de menor qualificação, mais elementares e, muitas vezes, fundadas em trabalho intensivo, são destinadas às mulheres trabalhadoras (e, muito frequentemente, aos trabalhadores e trabalhadoras imigrantes e negros).

Um trabalho que não acaba ao bater o ponto, uma vez que grande parte desse contingente exerce dupla (ou tripla) jornada em seus lares, executando atividades domésticas e de cuidado. "Ao fazê-lo, além da duplicidade do ato do trabalho, ela é duplamente explorada pelo capital" (Antunes, 2009, p. 108).

Pensadoras feministas, como Fraser (2009, 2013), Vintges (2019) e a própria Beauvoir, na obra *O Segundo Sexo* (1970), apontam como ideais próprios do feminismo, como a emancipação feminina, podem ser usados pelo capitalismo na exploração de mulheres trabalhadoras. Por isso, a análise de representações de gênero, também no trabalho, é relevante para a compreensão de relações de poder na sociedade.

Como apontado por Almeida (2007), grande parte das representações de heroínas está ligada a mulheres que compõem e possuem ideais e possibilidades de vida ligadas à classe média alta. São mulheres que conseguem desempenhar bem seu papel profissional (se destacando em suas categorias), conciliado à maternidade, ao amor e a uma vida social ativa. Trabalham e também têm tempo e flexibilidade para resolver questões pessoais durante o dia (no horário de trabalho), se ausentar do local de trabalho, não batem ponto. Boa parte por valer-se do trabalho de outras mulheres – que cuidam de seus filhos, seus netos, da limpeza, de sua alimentação e ainda são boas amigas e boa parte porque são elas as donas dos meios de trabalho.

Dentro do *corpus* analisado neste trabalho, das 26 protagonistas, seis são, desde o início da trama, proprietárias ou herdeiras de grandes fortunas e do negócio em que estão inseridas (Bete Gouveia, em *Passione*; Marina, em *Insensato Coração*; Tereza Cristina, em *Fina Estampa*; Paloma, em *Amor à Vida*; Beatriz, em *Babilônia*; Maria Tereza, em *Velho Chico*). Quatro tornam-se herdeiras ou proprietárias de grandes fortunas (Griselda, em *Fina Estampa*; Cristina, em *Império;* Tóia, *A Regra do Jogo*; Clara, em *O Outro Lado do Paraíso*). Seis são profissionais liberais com um padrão de vida de classe média alta (Helena, em *Viver a Vida*; Helena, em *Em Família*; Inês, em *Babilônia*; Helô, em *A Lei do Amor*; Luzia, em *Segundo Sol*; Vitória, em *Amor de Mãe*, além de Rita/Nina que, apesar do trabalho como cozinheira em uma casa de família, em *Avenida Brasil*, também possui um padrão de vida

elevado e só se submete ao trabalho como empregada doméstica para realizar a vingança de sua ex-madrasta, deixando a função logo em seguida). Outras possuem profissões e padrões de vida associados à classe média brasileira (Ritinha, que, embora passe a maior parte de *A Força do Querer* sem trabalho remunerado, constrói uma carreira performando uma sereia em aquários; Bibi, que trabalha em salão de beleza, na mesma novela; Luz, como professora, em *O Sétimo Guardião*; e Telma, como dona de um restaurante, em *Amor de Mãe*). Assim como abordado no capítulo anterior, as profissões de serviço doméstico estão ligadas a protagonistas racializadas, sendo elas Regina, em *Babilônia*, Morena, em *Salve Jorge*, e Lurdes, em *Amor de Mãe*.

As mulheres bem sucedidas financeiramente que protagonizaram as telenovelas que integram nosso *corpus* se aproximam de representações de um modelo neoliberal de pessoa. Para Dardot e Laval (2016), o chamado "homem empresarial" (no caso das personagens abordadas neste trabalho, "mulher empresarial"), emerge no contexto do neoliberalismo, com o culto ao empreendedor. Essa ideologia dá ênfase à ação individual e ao processo de mercado, relacionada também à dimensão antropológica do homem-empresa. Segundo os autores, no contexto do neoliberalismo e da valorização do sujeito "empresarial", a cultura de empresa e o espírito de empreendimento podem ser aprendidos desde a escola, do mesmo modo que as vantagens do capitalismo sobre qualquer outra organização econômica. O combate ideológico é parte integrante do bom funcionamento da máquina. Algo que também encontramos em nossos exemplos inseridos dentro de uma cultura da mídia.

Na década de 2010, boa parte das protagonistas apresenta justamente esse perfil, condizente à valorização de ações individuais de empreendedorismo. Algumas personagens se destacam, diante de seus pares sociais, por apresentarem, em suas narrativas, uma "veia empreendedora". Precisariam "apenas" de uma oportunidade (investimento) e muito trabalho para alcançar o sucesso em suas respectivas áreas.

Oportunidade que vem "mais fácil", por exemplo, quando se trata de uma mulher já rica, com uma herança de família e anos de preparo no exterior. Marina (Paolla Oliveira), jovem designer, retorna da Itália com o objetivo de montar um escritório no Rio de Janeiro. Neta de uma empresária que já tem um patrimônio consolidado, formou-se e trabalhou um tempo em Milão, "a principal cidade do mundo em termos de design", nas palavras da própria personagem. O primeiro passo para a "empreitada" era contratar (de imediato) o "mais premiado dos designers do Brasil", André Gurgel. O argumento dela para convencer o designer foi justamente seu capital financeiro, que já traria prestígio para uma empresa iniciante, como é possível observar no primeiro diálogo entre os personagens.

> **Marina:** Eu fiquei um ano em Milão, na agência do Cesare Marchetti. Tô aqui no Rio, vou abrir um escritório e eu quero você.
> **André:** Opa! Vai ter! Vai ter. Agora mesmo, se você quiser. Eu tinha marcado com uma garota aí, mas eu dispenso ela na hora, até.
> **Marina:** Desculpa, André. Eu acredito que você não entendeu. Você não entendeu muito bem. Olha, eu quero contratar você pra trabalhar pra mim.
> **André:** Cê acha mesmo que eu seria capaz de dispensar o Aquiles pra trabalhar pra uma iniciante?
> **Marina:** Olha! Eu vou fazer uma viagem curta para Florianópolis. Eu já tenho clientes europeus, eu já fiz muitos contatos lá em Milão… meu capital inicial é em euro e não há salário no mercado que eu não possa cobrir. Mas na minha volta a gente conversa! Tá bom? Até lá.

Nos capítulos seguintes, Marina consegue o que quer e monta seu escritório, que já inicia assinando grandes contratos. A ficção se entrelaça com a realidade através do trabalho da designer: em uma ação de *merchandising*, a fabricante de tintas Lukscolor anuncia, através da telenovela, seu novo logotipo e identidade visual. Na trama ficcional, a conta da grande empresa teria sido assumida pelo escritório de design da personagem. Outras sequências também a mostram em seu dia a dia no trabalho.

**Figura 49 - Sequência Marina montando seu escritório e convidando André para sua equipe**

**Fonte:** Globoplay

**Figura 50 - Marina usa do trabalho como fuga de sua lua de mel e vida pessoal**

**Fonte:** Globoplay

Para aquelas que não nascem ricas, pode ajudar um "golpe de sorte" criado pelo autor. Em *Fina Estampa*, Griselda já é apresentada, desde as primeiras cenas da trama, como uma mulher trabalhadora, que realiza diversos serviços (inclusive, considerados masculinos) para sustentar sua família. Fazendo aquilo que seria considerado "trabalho de homem" dentro da divisão sexual do trabalho, Griselda cria os filhos – agora adultos. Nessa trama, podemos identificar que, através de seu "trabalho de homem", Griselda também teria acesso ao chamado "salário família", comumente destinado aos homens e às funções masculinas, mais valorizadas que as executadas pelas ou associadas a mulheres (Fraser, 2009) – mesmo que continuem pobres.

Isso mostra que, em uma sociedade de classes e racializada, além do fato de ser mulher, outras variáveis também contribuem para a exploração do trabalho e a baixa renda desses sujeitos. Para Saffioti (1976), embora a valorização da força física do homem tenha servido como justificativa para a hierarquização dos sexos, trata-se de uma justificativa vulnerável, uma vez que homens desempenham funções que não requerem força muscular (ganhando mais) ou, quando um trabalhador do gênero masculino emprega força física na execução de suas atividades, é colocado nas mesmas condições que (e com salários tão baixos quanto) mulheres. "Preconceitos de raça e sexo desempenham, pois, um papel relevante quer na conservação do domínio do homem branco, quer na acumulação do capital" (Saffioti, 1976, p. 47).

O valor do trabalho permeia toda a construção da personagem, que deixa de lado a vaidade (característica associada à feminilidade) para se tornar uma mulher funcional, cuja rotina, roupas (macacão do Pereirão) e persona se formam em torno do desenvolvimento das atividades.

A trilha sonora é elemento fundamental na construção das personagens da telenovela brasileira, com canções escolhidas ou compostas para as tramas, sendo preponderante "a identificação com o personagem, com o contexto e com a história em si" (Toledo, 2010, p. 65). No caso de Griselda, sua canção-tema, *O nome dela é Griselda*, é uma música interpretada por Zeca Pagodinho e Arlindo Cruz e foi escrita especialmente para a personagem, traçando um panorama da personagem e ressaltando exatamente o valor do trabalho no seu desenvolvimento.

*Partiu de Portugal, e veio pra vencer*
*Faz serviço braçal, tem muito o que fazer*
*É muito mulher, disposição!!*
*Não é pêra doce não*
*Só ela pra cuidar do lar e toda tristeza varrer*
*Se algum problema pintar, é ela quem vai resolver*

> *É luz que não pode faltar pra iluminar meu viver*
> *O nome dela é Griselda*
> *Só ela pode religar o fio da nossa paixão*
> *Se a coisa quiser complicar, é ela quem baixa a tensão*
> *Só ela é quem pode tirar as manchas do meu coração*
> *O nome dela é Griselda, o nome dela é Griselda, o nome dela é Griselda*
> (Composição: Jesse Gomes Da Silva Filho / Montgomerry Ferreira Nunis / Arlindo Domingos Da Cruz Filho)

A mesma divisão sexual do trabalho atinge Griselda de outra forma, uma vez que a mulher também é sujeita a uma dupla jornada de trabalho, executando tarefas relacionadas ao cuidado da família: ajuda a cuidar do neto, cozinha para a família, ainda é a responsável pelos filhos (adultos) e cuida da limpeza de sua casa.

Como abordado no primeiro capítulo deste trabalho, Griselda é construída como o extremo oposto de Tereza Cristina, esta assumindo o perfil de uma protagonista-vilã. Isso inclui o fato de ser uma *socialite*, que vive desfilando com roupas finas e unhas feitas e tem uma vida de luxo graças à fortuna da família, não procurando se ocupar de alguma forma – seja através do trabalho produtivo, com recebimento de salários ou com o trabalho doméstico, que fica a cargo de empregados comandados por seu mordomo.

Mesmo ganhando milhões de reais na loteria (o que poderia livrá-la da obrigação de trabalhar para o sustento de sua família), Griselda sente-se incomodada em ficar "à toa". O trabalho permanece como valor fundamental para a mulher, desta vez desatrelado de forma imediata ao dinheiro: ela trabalha, porque gosta de trabalhar. Assim, além de sócia no restaurante da amiga Celeste (Dira Paes), Griselda monta seu próprio negócio.

A protagonista usa de sua expertise para inaugurar a "loja do Pereirão", uma grande loja de materiais de construção, cujo diferencial é uma equipe de "maridas de aluguel". Formada por mulheres treinadas pessoalmente pela personagem, a equipe atende serviços semelhantes ao que Griselda realizava antes de ganhar na loteria.

Como reconhecimento por ser um exemplo de dedicação, é convidada para discursar na formatura da turma de seu filho (que cursou medicina, área que não tem relação, a princípio, com a profissão de Griselda). Em seu discurso, a personagem enfatiza o valor do trabalho para os novos profissionais formados:

> O que eu tenho pra dizer para vocês é o seguinte. O estudo é muito importante. O saber é uma benção. Mas não é um diploma que faz um homem e, sim, o valor que ele dá ao seu trabalho. O estudo prepara, mas o trabalho duro e honesto é que dignifica. Sim. Saber é uma benção. E ninguém aqui deve se sentir menor porque um dia não pode estudar. Todos vocês devem dar muito valor ao que fazem. E seja qual for a tarefa, ela deve ser feita com honestidade, com integridade, com alegria e com orgulho. Pois um trabalho bem feito e honesto faz o mundo andar. E a gente percebe que a

> vida dá certo. Assim como o caráter e não os títulos, muito menos a aparência, que faz a nossa caminhada no mundo valer a pena e nos torna uma pessoa de verdade.

Outra protagonista analisada que inicia a trama como uma pobre e trabalhadora é Cristina (Leandra Leal). A jovem divide a vida entre o trabalho no box da família, no camelódromo do Rio de Janeiro, e a faculdade de administração, que faz à noite. A rotina de suburbana muda, e seu esforço é "recompensado" ao ter a paternidade assumida por José Alfredo (Alexandre Nero) e assumir um cargo na diretoria da Império das Joias.

Com a falsa morte do pai, a mulher assume o comando da empresa da família (que mostra suas dimensões inclusive no nome), mesmo antes de se formar na faculdade e a despeito do irmão (que, aos olhos dos demais, era mais preparado, tendo concluído a mesma graduação, só que em uma universidade do exterior). Com as contas no vermelho, é a "veia empreendedora" de Cristina que salva a empresa da falência: a personagem propõe a produção de anéis de formatura e exportação para outros mercados, como o chinês.

À competência empreendedora também é atribuído o sucesso de Maria da Paz (Juliana Paes), em *A Dona do Pedaço*. Nessa representação, o sucesso da personagem não vem de uma sorte do acaso, tratando-se da contação de uma história de trabalho árduo, de uma mulher que contou com o apoio de sua comunidade de amigos e vizinhos.

A personagem migra do interior do Espírito Santo para a capital de São Paulo, com pouco dinheiro e ameaçada de morte. Vai morar na casa de uma senhora aposentada, prima do padre de sua comunidade: Marlene (Suely Franco). Com dificuldades para se sustentar, consegue um emprego como doméstica na casa de uma família rica, mas no primeiro dia descobre estar grávida e é dispensada. Assim como Griselda, Maria da Paz usa de sua expertise para garantir o seu sustento e da filha que irá nascer. Começa a fazer receitas de bolos que aprendeu com a avó, ainda criança.

Há um grande empenho de sua vizinhança para que o seu trabalho "dê certo". São os próprios amigos que sugerem que ela venda bolos pelas ruas da capital paulista. Em um primeiro momento, Maria da Paz sai para vender seus bolos usando o carro de um amigo emprestado, Antero (Ary Fontoura), sendo dirigido por outro, Eusébio (Marco Nanini). Após baterem o carro, conseguem e reformam para a protagonista um carrinho próprio para a venda ambulante de doces – que ela pode sair empurrando pelas ruas. Após o parto prematuro de sua filha, Maria, é convencida de que precisa abrir um ponto para seu trabalho. Ela aluga uma pequena loja de Antero, que lhe dá seis meses de carência no pagamento, abrindo, então, sua primeira confeitaria: Bolos da Paz.

Maria da Paz trabalha dia e noite, fazendo bolos, vendendo, trabalhando na confeitaria e, ainda, cuida da filha recém-nascida. Com um trabalho precário, ganha um berço da vizinha para que consiga deixar a criança, ainda bebê, ao seu lado, enquanto lida com as tarefas do empreendimento. As condições precárias e o subemprego não são discutidos na trama como um problema social. Pelo contrário, são mostrados, na primeira fase, como desafios que a mulher enfrentou e que, com muito trabalho, construiu um verdadeiro império, abrindo uma rede de confeitarias e uma fábrica de bolos com seu nome. A passagem de tempo de uma fase para outra se dá, inclusive, a partir do trabalho de Maria da Paz, que começa se assemelhando a uma produção caseira/pequena, passando para uma escala industrial – sem perder, ainda, o toque especial da proprietária.

**Figura 51 - Sequência desenvolvimento Maria da Paz**

**Fonte:** Globoplay

Ainda que, no início de sua trajetória, Maria da Paz tenha contado com a ajuda (inclusive, financeira) e o trabalho (gratuito) dos vizinhos, essa é retratada como uma história de sucesso individual. Aqueles que a ajudaram permanecem na mesma comunidade, enquanto Maria da Paz vive em um apartamento e, depois, casa de luxo. Ela emprega parte da família de Eusébio, mas não em empregos de destaque. E usa, esporadicamente, o trabalho de Antero como seu advogado. Por boa parte da telenovela, Eusébio, que deu a ideia de vender bolos na rua, cobra a protagonista parte de sua fortuna, uma vez que acredita ser um dos responsáveis pelo seu sucesso (sendo criticado imediatamente por aqueles que estão ao seu lado, que creditam tudo a Maria da Paz).

Essas tramas mostram a aproximação no desenvolvimento de personagens que se aproximam do perfil da mulher neoliberal.

> a concepção do indivíduo como um empreendedor inovador, que sabe explorar as oportunidades é resultado, portanto, de várias linhas de pensamento, entre as quais a "praxeologia" de Von Mises e a difusão de um modelo de gestão empresarial que aspira a uma validade prática universal. essa dimensão do discurso neoliberal se manifestará sob múltiplas formas [...]. A educação e a imprensa serão requeridos para desempenhar um papel determinante na difusão desse novo modelo humano genérico. (Dardot, Laval, 2016).

Mas narrativas que privilegiam a ascensão individual de mulheres que "chegam ao topo" são, de fato, os melhores exemplos dentro de uma sociedade desigual como a brasileira (em que nem todos têm dinheiro à disposição ou são premiadas com verdadeiras fortunas)? A filósofa feminista Nancy Fraser critica o fato de o feminismo, nos dias de hoje, ter se tornado

uma espécie de "serviçal" do neoliberalismo. Os ideais de emancipação e libertação feminina teriam sido assimilados aos ideais neoliberais de livre mercado.

> Isto explicaria como pode ser que as ideias feministas, antes parte de uma visão radical de mundo, cada vez mais têm sido expressas em termos individualistas. Se antes feministas criticavam uma sociedade pró-carreirismo, agora aconselham as mulheres a se envolver mais nas carreiras. Um movimento que antes priorizava a solidariedade social e agora celebra empreendedores femininos. Uma perspectiva que antes valorizava o "cuidado" e a interdependência e agora encoraja o crescimento individual e a meritocracia (Fraser, 2013, online).

Essas personagens, apesar da possibilidade de atuarem como "exemplos de sucesso" profissional, são exemplos de ações e realizações individuais, transformando apenas suas vidas (e, no máximo, a de pessoas próximas). Estão longe de promover mudanças no nível coletivo.

Beauvoir já observava o problema em uma sociedade que atrela o valor da pessoa ao seu sucesso (também no sentido profissional), sem compromisso com a coletividade. Ela lembra, em *O Segundo Sexo*, o argumento dos antifeministas, de que a situação da mulher não impediu o aparecimento de mulheres de destaque. Em uma resposta a esses antifeministas, a filósofa afirmou que: "Tais afirmações são eivadas de má-fé; os êxitos de algumas privilegiadas não compensam nem desculpam o rebaixamento sistemático do nível coletivo; e o fato de serem esses êxitos raros e limitados prova precisamente que as circunstâncias lhes são desfavoráveis" (Beauvoir , 1970, p. 172).

Vintges retoma a obra de Beauvoir argumentando como o feminismo emerge como "um conjunto de políticas plurais" em seu trabalho. A pesquisadora também aponta como o feminismo teria se tornado um ingrediente do neoliberalismo, associando o capitalismo às demandas emancipatórias das mulheres. Analisando especialmente o romance *Les belles images*, escrito por Beauvoir, a autora destaca, na obra:

> [a] crítica oportuna do modelo neoliberal de pessoa, do self empreendedor, e especialmente da bem-sucedida mulher "Faça Acontecer" dos tempos atuais, isto é, do tipo de mulher emancipada que o neoliberalismo quer que as mulheres sejam e que "feministas" neoliberais promovem (Vintges, 2019, p. 6).

As representações anteriores tratam de mulheres empreendedoras que, de certa forma, se dedicam a negócios próprios ou da família. Porém, isso não é um fator preponderante para que essas mulheres cultivem a dedicação e a determinação para o exercício de suas funções. Jeiza (Paolla Oliveira), em *A Força do Querer*, é uma policial empenhada, ocupando o posto de major, patente avançada na carreira militar. A personagem ainda concilia o cargo público

com a luta profissional de MMA (sigla em inglês para Artes Marciais Mistas), sendo bem-sucedida em ambas as funções que são exercidas majoritariamente por homens.

Assim como Griselda, Jeiza enfrenta uma série de abordagens preconceituosas referentes ao posto que ocupa. No início da trama, após ter o caminhão revistado em uma blitz pela policial, Zeca (Marco Pigossi), que seria, mais tarde, par romântico de Jeiza, reclama por ter sido abordado justamente por uma mulher policial.

> **Zeca:** Uma mulher! Acredita? Falando grosso comigo. Toda metida, cheia de pavulagem. Ameaçou até de me prender. A vontade que eu tinha era de voar no pescoço dela pra deixar de ser besta.

Além desse tipo de questionamento, também são exibidos assédios que a mulher recebe ao longo do exercício de sua função, não por parte da corporação, mas por pessoas abordadas por Jeiza. Em uma outra blitz, um homem a questiona se não "ganharia uma revista" da personagem. Assim como em outros momentos, a mulher não demonstra se abalar com o assédio e segue cumprindo o trabalho, ignorando tais tipos de abordagens.

Os questionamentos sobre as escolhas de profissões predominantemente masculinas não se encerram no cumprimento do expediente, tendo reflexos, também, dentro de casa. O esforço no trabalho e o tipo de profissão é capaz de, inclusive, afetar suas relações pessoais. A personagem inicia a trama em um relacionamento de três anos com um bancário, tendo constantes brigas devido a seu ofício.

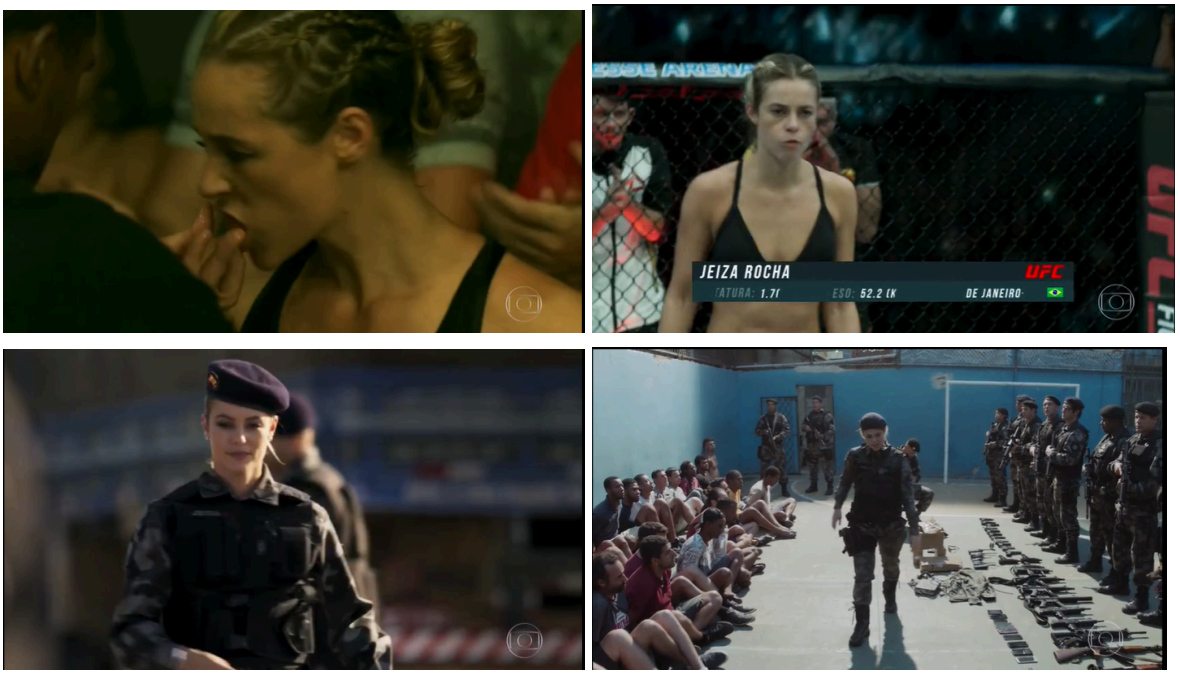
> **Jeiza:** É por isso. É por isso que não dá certo. Entendeu? Policial namorar paisano.
> **Vitor:** Não vem não, hein. Não vem que eu sou muito compreensivo com você. Tá? Te dou toda força pra tuas lutas de MMA, não dou?
> **Jeiza:** Acho bom. Que bom
> **Vitor:** Te acompanho lá no treino. Agora, querer, Jeiza, que eu goste de te ver todo dia, só no meio de homem. Você só anda no meio de homem. E nunca tem hora pra chegar. Nunca. Nem pra chegar, nem pra sair.
> **Jeiza:** Escuta. É meu trabalho. Tá bom? O seu trabalho tem hora certa pra entrar, pra sair. O trabalho de uma porção de gente tem hora certa pra tudo. O meu não tem. Quer que eu faça o quê?
> **Vitor:** Tá. Mas não é possível que dentro da polícia não tenha um posto, um cargo com hora certa pra você entrar e pra sair. Não é possível. Por que que você não vai… olha aqui, vai pro administrativo. Por que que você não vai para o administrativo? Vai pro administrativo.
> **Jeiza:** Não vou nem morta. Tá me ouvindo? Eu não vou nem morta.
> **Vitor:** Por que não?
> **Jeiza:** Porque eu gosto de fazer o que eu faço. Tá bom? Eu gosto. Eu nasci pra isso. Poxa. Eu sou da ação, do combate, do desafio. Essa é minha energia.
> **Vitor:** Cê quer saber, Jeiza? Quer saber? Se esse é o tamanho da importância que você dá pra mim, melhor a gente dar um tempo então. Vamo dar um tempo, pô.

> **Jeiza:** Melhor mesmo, então, Vitor. Melhor. Sabe por quê? Porque é isso que eu sou, tá? É isso que eu gosto de ser. Não tem "lado b", não. E quem me quiser, vai me querer assim. Ou então não me quer.

O homem cobra de Jeiza que ela assuma postos mais "condizentes" com o seu gênero, ao mesmo tempo em que, em sua fala, reforça ser um apoiador de sua carreira: a apoia desde que não tenha que vê-la, todos os dias, "só no meio de homem". O machismo diante da atuação profissional não se encerra no primeiro namorado, tendo reflexos no seu relacionamento seguinte, com Zeca. Tampouco é questionada apenas com homens com quem se envolve. A mãe de Jeiza constantemente critica o "jeito" da filha, inclusive com vizinhos. Ao dizer que a filha teria um "gênio ruim", Cândida (Gisele Fróes) concorda com Nazaré (Luci Pereira) que afirma: "Jeiza precisa, minha filha, é de um homem mais forte do que ela".

Durante a trama, Jeiza oscila entre três performatividades que estão ligadas ao ambiente e à função que desempenha. Quando está atuando como policial, fardada, assume uma postura séria (até mais ereta), de autoridade, sem brincadeiras ou sem demonstrar proximidade, inclusive, com pessoas de seu convívio pessoal. Ao entrar para uma luta, assume ares brutos, exibe força muscular e gritos que externam uma espécie de raiva primitiva. Já quando não está atuando em nenhuma das atividades, assume ares mais associados ao feminino, roupas justas e tom mais solto e relaxado. O cabelo também acompanha as três personas assumidas por ela: preso em um coque baixo para a policial, tranças embutidas para a lutadora, escova feita para a "civil".

**Figura 52 - Variações de performances em Jeiza**



**Fonte:** Globoplay

Jeiza integra um conjunto de protagonistas que alcançam um sucesso individual em suas profissões. Ainda que haja, durante a transmissão de cada telenovela, a exibição e o desenvolvimento de mulheres protagonistas que se destacam, elas são vistas como exceções à regra, em uma sociedade que normatiza que certas funções sejam desempenhadas prioritariamente por homens.

Cabe destacar que, embora sejam representações de mulheres determinadas e que se dedicam a seus ofícios, essas representações, não necessariamente, são de mulheres da classe trabalhadora, mulheres que vivem do trabalho (em algumas tramas, após eventos narrativos que promovem guinadas sociais às personagens). Como define Antunes (2009, p. 104):

> A classe trabalhadora hoje exclui, naturalmente, os gestores do capital, seus altos funcionários, que detêm papel de controle no processo de trabalho, de valorização e reprodução do capital no interior das empresas e que recebem rendimentos elevados (Bernardo, 2009) ou ainda aqueles que, de posse de um capital acumulado, vivem da especulação e dos juros. Exclui também, em nosso entendimento, os pequenos empresários, a pequena burguesia urbana e rural proprietária.

E, mesmo com representações que priorizam mulheres em posições de poder, não significa que todas elas, de fato, exerçam tal poder. Apesar de ocupar a presidência de uma grande metalúrgica após a morte de seu marido, a personagem Bete Gouveia (Fernanda Montenegro) tem um papel apenas figurativo à frente da corporação. De fato, a personagem ocupa o cargo, como viúva e herdeira direta, apenas para impedir que seja assumido pelo filho "mau caráter", Saulo, um dos vilões da trama e um "incompetente pretencioso" nas palavras de seu pai. E é justamente esse filho que questiona as capacidades da matriarca de ocupar tal posição: por se tratar de uma mulher, idosa e que dedicou sua vida prioritariamente à criação dos filhos e às atividades domésticas.

No discurso em que propõe seu nome aos acionistas, a personagem destaca sua atuação para o sucesso da empresa (ainda que à sombra do marido):

> **Bete Gouveia:** Senhores, por favor. Silêncio. Por favor, me ouçam. Por favor, me ouçam. Quem fundou esta empresa com o meu marido fui eu. Foi

> comigo ao lado dele que esta empresa alcançou o tamanho que ela tem hoje. A minha ideia de me afastar para me dedicar mais à minha família, à minha casa, isso nunca me tirou dos negócios. Pelo contrário. Mesmo sem a minha presença física, regular, eu sempre acompanhei, passo a passo, todos os trabalhos da nossa organização, contribuindo, inclusive, com ideias que deram um prestígio ímpar. Repito, um prestígio ímpar aos nossos produtos. Colocando esses produtos no patamar que hoje eles desfrutam na preferência popular. [...] Por isso, senhoras e senhores, eu lhes peço um voto de confiança. Eu lhes dou a minha palavra de que eu estou à altura pra defender todos os interesses e representar a nossa empresa.

**Figura 53 - Bete Gouveia assume a presidência da metalúrgica da família**

**Fonte:** Globoplay

A personagem ocupa a posição, mas se aproxima mais de um papel decorativo, uma vez que "baseará suas decisões a partir da opinião" e do trabalho de Mauro (Rodrigo Lombardi), filho do motorista e empregado de confiança da matriarca, quem realmente conduzirá a administração da metalúrgica. Mais uma vez, não há uma movimentação social real na ascensão de uma protagonista a um cargo de poder. Biroli (2018, p. 30-31) avalia sobre esse movimento na sociedade:

> O aumento paulatino do número de mulheres em posições de poder e cargos de alta remuneração tem-se mostrado duplamente ineficaz. Não tem sido capaz de romper o chamado teto de vidro para outras que partilham com elas origem e condições profissionais e, principalmente, não implica mudanças para as assalariadas, posicionadas em atividades mal remuneradas e precarizadas.

Algumas análises sobre representações de protagonistas assalariadas serão abordadas na seção seguinte.

## 3.2 - Mulheres sempre trabalharam

Se o aumento do acesso ao trabalho remunerado pela mulher brasileira e na América Latina (além do aumento ao acesso à educação formal) significou, para muitas, sua

emancipação e o acesso à esfera pública, também evidenciou o acúmulo das funções de produção social (emprego formal) e também suas tarefas de reprodução social (atividades domésticas). Cabe destacar que, desde sempre, a sociedade capitalista, por um lado, se vale do trabalho reprodutivo, mas, por outro, renega o seu valor (Arruzza, Bhattacharya, Fraser, 2019).

Biroli (2018) aponta que a divisão sexual do trabalho seria uma forma de opressão comum às mulheres, afetadas como grupo, uma vez que o trabalho doméstico seria realizado pelas mulheres, porém, não significaria dizer que o mesmo seja realizado da mesma forma e nas mesmas condições por mulheres brancas ou negras ou por mulheres ricas e pobres, por exemplo. Da mesma forma, o acesso ao mercado também se dá de forma distinta, de acordo com a posição em que essas mulheres se encontram em outros eixos (como raça, classe, nacionalidade, idade etc.). "Em outras palavras, a produção do gênero não ocorre de forma isolada de outras variáveis que, em dado contexto, são relevantes no posicionamento e na identificação das pessoas, assim como no seu acesso a espaços e recursos" (Biroli, 2018, p. 36).

A mulher pobre e racializada sempre trabalhou. "Em todas as épocas e lugares tem ela contribuído para a subsistência de sua família e para criar a riqueza social (Saffioti, 1976, p. 32). Como destacam autoras feministas negras como Angela Davis e bell hooks, a bandeira do feminismo pelo acesso ao mercado de trabalho é uma questão que atinge apenas uma porção específica de mulheres (mulheres brancas e de classes média e alta). hooks reforça que, no livro *A Mística Feminina*, de Betty Friedan, uma das obras consideradas inaugurais do pensamento feminista contemporâneo, a questão do querer além de sua casa, marido e filhos é uma questão que se refere a um grupo seleto dessas mulheres.

> A autora definiu esse "mais" como profissões, sem discutir quem seria chamado para cuidar dos filhos e manter a casa se mais mulheres como ela própria fossem libertadas do trabalho doméstico e tivessem o mesmo acesso a profissões que têm os homens brancos. Ela não falou das necessidades das mulheres sem homem, sem filhos, sem lar, ignorou a existência de todas as mulheres não brancas e das brancas pobres, e não disse aos leitores se era mais gratificante ser empregada, babá, operária, secretária ou uma prostituta do que ser dona de casa da classe abastada (hooks, 2015, p. 194).

Isso porque mulheres negras, pobres, imigrantes já trabalhavam fora de suas casas (inclusive, nas casas daquelas mulheres mais privilegiadas) para sustentar suas famílias. Assim, como destacam Díaz-Benitez e Mattos, "a ideia de 'sair do lar para trabalhar' como forma de libertação não era uma utopia que as contemplasse" (Díaz-Benitez; Mattos, 2019, p. 71).

> "Sair de casa" para as mulheres privilegiadas implicaria que outras mulheres menos favorecidas trabalhassem para elas como empregadas domésticas e babás, justamente cuidando dos filhos e das famílias brancas e, por sinal, oferecendo menos de seu tempo às próprias famílias. A tal "desorganização" e o "abandono" das mães negras para seus filhos seriam nada mais do que produto de extrema desigualdade – e não uma característica própria da raça (Díaz-Benitez, Mattos, 2019, p. 72).

Ou seja, inclusive o trabalho doméstico (de mulher) também se valeu, prioritariamente, da mão de obra de mulheres racializadas. Uma herança que se atrela à formação de uma sociedade escravagista, como a brasileira, e que se perpetuou ao longo dos anos.

> Sociedades capitalistas sempre instituíram uma divisão racial do trabalho reprodutivo. Quer por meio da escravidão e do colonialismo, quer pelo apartheid ou pelo neoimperialismo, esse sistema forçou mulheres racializadas a fornecer esse trabalho de graça - ou a um custo muito baixo - para suas "irmãs" de etnicidade majoritária ou brancas (Arruzza, Bhattacharya, Fraser, 2019, p. 53).

Alcançada a "possibilidade" de acesso ao mercado de trabalho formal, "para um grupo determinado de mulheres, ele pode não assumir a forma de obstáculo para sua atuação na vida pública porque elas têm a possibilidade de contratar o trabalho doméstico remunerado de outras mulheres" (Biroli, 2018, p. 46).

Pode ser considerada uma marca autoral de Manoel Carlos a construção de protagonistas (Helenas) que vão usar dessa mão de obra e, assim, conseguem dedicar-se a suas vidas profissionais. A receita é repetida nas duas tramas exibidas na década de 2010 de sua autoria, em que as Helenas contam com empregadas-amigas que estão à disposição para ajudar nas mais diversas tarefas domésticas e assumirem o papel de confidentes – ainda que tenham menos destaque que as empregadas de telenovelas anteriores do autor. Ambas as empregadas são racializadas, sendo elas Zilda (Sheila Matos), em *Em Família*, e Rosa (Tânia Toko), em *Viver a Vida*.

**Figura 54 - Helenas da década de 2010 e suas empregadas**

**Fonte:** Arquivo pessoal (imagem 1) e Globoplay (imagem 2)

Regina (Camila Pitanga), em *Babilônia*, e Morena (Nanda Costa), em *Salve Jorge*, trabalham desde muito novas para sustentar os filhos. Aqui, o valor do trabalho, ainda que as narrativas componham as personagens como mulheres esforçadas, está diretamente ligado à necessidade de recebimento de um salário – situação que não muda ao longo da trama como em outros casos.

Essas mulheres racializadas não tiveram profissões de prestígio ou teriam um curso superior, que poderiam dar acesso a empregos mais bem remunerados. No caso de Morena, ela não conseguiu concluir nem o ensino médio por ter abandonado a escola por conta de sua gravidez precoce e cuidados com o filho que teve aos 14 anos. Lurdes, imigrante nordestina no Rio de Janeiro, passou uma vida trabalhando como doméstica para sustentar seus quatro filhos. E, ainda que no tempo narrativa da trama já estejam adultos, não houve uma ascensão social ou financeira para essa família que fosse o suficiente para que ela deixasse de trabalhar ou mudasse de profissão. A personagem, aos 57 anos (a idade mínima para aposentadoria de mulheres no Brasil é 60 anos), varia entre o desemprego e funções domésticas.

Fabiana/Bibi Perigosa (Juliana Paes) que, no início da trama, é apresentada como uma estudante de direito que teria uma carreira promissora, abandona o conforto ao se casar com Rubinho (Emílio Dantas). Sem conseguir se formar na faculdade, Bibi trabalha como manicure/cabeleireira em um salão de shopping. Ela assume esse posto e o deixa algumas vezes na trama de acordo com as condições financeiras em casa. Não há momentos na trama em que a Carteira de Trabalho e Previdência Social (CTPS), documento que reúne os registros de trabalho formais dos brasileiros, tenha sido assinada.

Ao descobrir que o marido se tornou traficante em uma favela do Rio, a personagem começa a assumir funções dentro da quadrilha criminosa. Apenas no último capítulo, após cumprir pena por seus crimes, surge uma Fabiana, agora formada em direito, escritora, e com uma vida estável.

Embora o trabalho de Rita/Nina como cozinheira em uma casa de família não tenha sido por necessidade financeira, em diálogo com Carminha, a personagem traz um panorama das condições do quarto de empregada em que vive. Esse discurso pode servir como um símbolo da estrutura a que as empregadas domésticas são submetidas no Brasil (não é um espelho da realidade, mas traz pistas da nossa sociedade).

> **Rita/Nina:** Eu vou te explicar umas coisas sobre esse quarto, que você mal conhece apesar de fazer parte da sua casa. Entra! Trata-se de um cômodo simples, pouco iluminado, pouco arejado, mas uma patroa do seu tipo deve achar que uma empregada não precisa mais do que isso pra sobreviver, não é? Ó! Temos TV! Que às vezes pega, às vezes não. Se chover, não pega mesmo. Vem ver o banheiro! Vem! Vem cá! Olha só! Vem! Ó. Temos

> chuveiro elétrico. Vem aqui pra você ver. Ó. Ih, mas não temos água quente. Ó (mostrando a água do chuveiro). Olha só. Geladinha! Porque, apesar das promessas, a resistência nunca foi trocada. O ralo entope, formando uma poça de água que inunda o banheiro inteiro. Cuidado para não escorregar. Tá bom? E o cheirinho? Ó. Sente! Tá sentindo? Ruim, né? É da caixa de gordura que fica colada na área de serviço. Mas com o tempo você se acostuma. Anda, vem! Sobre a cama, é uma porcaria. Mas eu vou te dar uma dica, tá? Você dorme assim bem na beirinha, no lado direito que você nem vai notar o estrado quebrado. Olha só! Mas cuidado. Não se mexe muito não porque senão você cai e acorda no chão. Alguma dúvida?

No dia seguinte, a personagem, como vingança contra a ex-madrasta, "reivindica" melhorias para os cômodos.

> **Rita/Nina:** Eu quero que você deixe aquele quarto, no mínimo, apresentável, como qualquer outro cômodo dessa casa. Porque, apesar de você não achar, empregada também é ser humano e, em muitos casos como o seu, por exemplo, melhores que as patroas. E eu quero que esse benefício se estenda aos quartos da Janaína e da Zezé. Digamos que é uma reivindicação da categoria. E muito justa, por sinal.

Reivindicação que só é feita, na narrativa, por tratar-se de uma vingança, uma rivalidade pessoal entre a protagonista e a vilã, não estando diretamente ligada a uma real consciência de classe ou uma preocupação nas narrativas ao longo da década (os quartos de empregada nas outras tramas ou não são mostrados ou sequer existem).

Esse tipo de ruptura/posicionamento diante da patroa de Rita/Nina não é uma possibilidade para Lurdes, em *Amor de Mãe*. Afinal, seu trabalho como empregada doméstica e babá não é uma opção para executar uma vingança contra a vilã. Lurdes precisa trabalhar para garantir o sustento de uma família de classe C, em que a mão de obra e o salário de todos os seus membros adultos são necessários. A ascensão social no núcleo familiar de Lurdes ficou para a geração seguinte.

A personagem é apresentada, ainda no início do primeiro capítulo, como uma candidata ao posto de babá na casa de Vitória. Ela conta, para a mulher que a entrevista, ter migrado para o Rio de Janeiro após a morte do marido, para dar condição aos filhos (omitindo o real motivo da morte do marido e sua procura pelo filho vendido). Há 24 anos no Rio de Janeiro, Lurdes se orgulha de ter trabalhado "apenas" em cinco casas:

> **Lurdes:** E, mesmo assim, só fui embora porque os meninos já estavam crescidos.
> **Vitória:** Você sabe que essa é a melhor referência que uma profissional pode ter.

Alguns capítulos depois, Lurdes é chamada pela advogada para a vaga de babá de seu filho adotivo. Vitória, uma mulher negra na casa dos 40 anos de idade, é uma advogada que construiu uma carreira de sucesso, dedicando-se ao trabalho e cursos em sua área. Após os 40,

com uma vida estruturada, deseja ser mãe. Assim como, ao longo da novela, a personagem não se dedica à tarefas domésticas cotidianas, ao decidir ter filhos, ao mesmo tempo em que segue com sua emancipação profissional, usa da mão de obra de outras mulheres, o que permite "livrar-se" dessa barreira profissional – são as babás e as empregadas domésticas pagas por Vitória que fazem o trabalho "reprodutivo" que tomaria seu tempo de dedicar-se ao trabalho "produtivo".

Ao chegar no apartamento de Vitória, Lourdes é recebida pela outra empregada doméstica da casa, Edilene, que lhe apresenta o seu quartinho de empregada, embora seja um cômodo visualmente mais amplo, claro e limpo do que o de Rita/Nina, ainda segue o padrão de dependências de empregada nos lares brasileiros de classe média e alta.

> **Edilene:** Esse é o seu quarto.
> **Lurdes:** Nossa Senhora! Que chiquê!
> **Edilene:** Pode guardar as suas roupas aqui, viu?
> **Lurdes:** Brigada
> **Edilene:** O meu quarto fica aqui do lado, mas eu só durmo quando precisa.
> **Lurdes:** Entendi.
> **Edilene:** Dona Vitória adora diluir tudo que é produto.
> **Lurdes:** Ah é?
> **Edilene:** Ela diz que tem alergia, mas não gosta mesmo é do cheiro.

As colegas de profissão seguem comentando as regras da casa e experiências anteriores como empregadas domésticas, ainda no espaço entre a área de serviço e os quartos de empregada.

**Figura 55 - Lurdes e o espaço para empregada doméstica**

**Fonte:** Globoplay

No primeiro dia como babá, Lurdes passa a noite na casa de Vitória, sendo liberada pela patroa quando a criança dorme e ainda se atenta à criança durante a noite. A personagem usa, durante o horário de expediente, um uniforme branco, que se diferencia do uniforme da outra empregada doméstica da casa, mas é típico das babás brasileiras.

**Figura 56 - Lurdes como babá**

**Fonte:** Globoplay

As duas protagonistas, assim como nas representaçõe das Helenas, constroem uma relação de proximidade – diferenciando, nessas representações, o fato de que, embora seja uma relação entre patroa e empregada, ambas dividem o protagonismo, tendo o mesmo destaque e tempo de tela na narrativa. Vitória, ainda que não precise, também contrata Sandro (Humberto Carrão), suposto filho que Lurdes reencontra, como motorista. O vínculo empregatício é rompido ao descobrirem que Sandro é, na verdade, o filho que Vitória entregou ao nascer.

Após algum tempo, Lurdes consegue um novo emprego na trama, agora como empregada doméstica de Lídia (Malu Galli). Na outra casa, Lurdes limpa, lava, cozinha e serve a nova patroa rica. Tudo devidamente uniformizada.

**Figura 57 - Lurdes como empregada**

**Fonte:** Globoplay

As funções realizadas, então, pelas protagonistas racializadas são: Morena, como copeira e prostituta (ainda que seja uma trama que relata a personagem sendo vítima de tráfico internacional de mulheres, é a única das protagonistas que chega a exercer esse tipo de função); Regina, como garçonete, barraqueira, faxineira, *hostess* (recepcionista) e modelo; Bibi (Juliana Paes), manicure e, depois, integrante de quadrilha de tráfico de drogas; Lurdes, como babá e empregada doméstica. Boa parte dos empregos das duas personagens também as submete à informalidade, não tendo algum registro na carteira de trabalho ou algo que as

assegure. “Escapam” desse perfil as personagens racializadas Helena (Taís Araújo), que possui uma carreira reconhecida como modelo internacional, em *Viver a Vida*; Maria Tereza (Camila Pitanga), empresária na exportadora de frutas e fazendas da família, em *Velho Chico*; e Vitória (Taís Araújo), advogada, em *Amor de Mãe*. Maria da Paz, em *A Dona do Pedaço*, começa a trama como boleira, tornando-se empresária, ainda que no mesmo ramo – o que a faz mudar de classe social e condição financeira.

O trabalho nos mostra uma afinidade entre as representações de mulheres protagonistas com a valorização social do sujeito empreendedor e o que Dardot e Laval (2016) nomeiam como “homem empresarial”. Se consideramos nossas “mulheres empresariais” à frente das tramas exibidas ao longo da última década, são reforçadas trajetórias de sucesso, de mulheres trabalhadoras dedicadas e seres incansáveis que, através de seu esforço, alcançaram o sucesso, este, individual. Ao mesmo tempo em que a maior parte das protagonistas não-brancas está ligada às funções domésticas ou postos de trabalho pouco valorizados economicamente em nossa sociedade. Ainda que trabalhem muito e se esforcem, as evoluções sociais não estão ligadas, diretamente, a esses tipos de carreira.

Há, ainda, mulheres protagonistas que “ousaram” cruzar a fronteira do que é convencionado socialmente como “trabalho de homem” e “trabalho de mulher”, assumindo postos ocupados, majoritariamente, por pessoas do gênero masculino no Brasil. Isso não ocorre sem que elas passem por preconceitos e sejam alvo de diferentes tipos de assédio por desviarem daquilo visto como norma, seja por terceiros ou por aqueles com quem têm relacionamentos próximos.

Algumas representações de protagonistas ainda acumulam o trabalho remunerado com o trabalho doméstico, sendo responsáveis pelo cuidado da família. Principalmente nos casos em que são transmitidas histórias de mães. São exploradas representações de mulheres que se desdobram para, além de ganhar seu sustento, manter as boas condições de seus lares e filhos. Bem como, nos casos das protagonistas com condições financeiras mais favoráveis, utilizar da mão de obra de terceiros para poderem dedicar-se, também, a uma carreira de sucesso. As representações de mulheres que se desdobram entre maternidade e carreira serão aprofundadas no capítulo dedicado ao tema nesta tese. A seguir, o valor a ser analisado nas representações do corpus é o amor.

# 4 - SOBRE AMAR E SER AMADA – UMA DÉCADA DE REPRESENTAÇÕES DE RELACIONAMENTOS ENTRE MULHERES E HOMENS

*"Eu amo grande! E eu quero ser amada grande! Eu mereço isso!"*
***Fabiana Feitosa/Bibi Perigosa (Juliana Paes)***

Logo no primeiro capítulo de *A Força do Querer*, uma de suas protagonistas, Fabiana Duarte Feitosa (Juliana Paes), enquanto ainda era conhecida só pelo apelido de Bibi (antes de alcançar a alcunha de "Perigosa"), manifesta sua concepção a respeito do amor, que repetiria ao longo da narrativa. Bibi queria amar e ser amada "grande". A despeito do que outros personagens do convívio da manicure/estudante de direito – que é uma das três protagonistas da trama, ao lado de Ritinha (Isis Valverde) e Jeiza (Paolla Oliveira) – a alertavam, Bibi era movida por grandes gestos de amor, sendo capaz de diversos sacrifícios e cometer atos (crimes) que escapariam daquilo que seus princípios consideravam como certos, com base no que acreditava (ou queria?) ser amor.

E, assim, a primeira ação da protagonista, ainda neste capítulo de abertura que traz uma fase de introdução à história, é abandonar o noivo, Caio (Rodrigo Lombardi), um advogado com "carreira e futuro promissores", padrão socioeconômico alto e status, para viver seu amor "grande" com Rubinho (Emílio Dantas), um garçom de restaurante. Nas palavras de Bibi, ela deixa o relacionamento anterior "porque falta romance, falta encantamento", uma vez que o então noivo teria outras prioridades, além de se dedicar inteiramente a ela. Ao tentar definir o tipo de emoção que busca em sua concepção de amor – ou da falta dele no noivado com Caio –, Bibi aciona uma série de sensações fisiológicas: "não fico mais sufocada, não perco mais o ar quando eu te vejo, o coração não dispara, não entala mais na minha garganta".

Por outro lado, o relacionamento entre Bibi e Rubinho era permeado de grandes gestos de afeto, tanto voltados um para o outro como, também, para a exibição pública. Ainda estamos no primeiro capítulo e, após uma passagem de tempo, a ex-estudante de direito havia se casado e tido um filho, abandonara os estudos por dificuldades financeiras e, agora, andava de ônibus e trabalhava em um salão de beleza para sustentar sua família (já que o marido estava desempregado e vivia de "bicos"). Apesar das dificuldades, dizia-se mais feliz, pois tinha ao lado um marido "apaixonado". A constatação se confirma na sequência da fala de

Bibi, quando a personagem escuta sons de fogos de artifício e se depara com um balão sobrevoando sua vizinhança (a despeito do fato de que soltar balões seja considerado um crime no Brasil[43]), rodeado por um show de pirotecnia. Para a surpresa da personagem (além de sua mãe e seu filho, que participavam da cena), o balão carregava uma mensagem que se iluminava: "BIBI TE AMO". Seria a primeira de uma série de declarações e exibições do marido ao longo da trama.

**Figura 58 - Declaração de amor - Bibi e Rubinho**

**Fonte:** Globoplay

Mas, afinal, o que é, de fato, amar, ou até mesmo amar grande? E quais tipos de histórias de amor tivemos como mote das narrativas da última década? A vivência amorosa de Bibi, que abre essa seção de nosso trabalho, é permeada por uma série de eventos que atribuímos ao amor. São declarações, vivência a dois, juras de amor eterno, ciúmes, sacrifícios, infidelidade, entre os diversos obstáculos que movem a narrativa. Não só na história dela, mas da maioria das personagens retratadas na última década. Neste capítulo, abordaremos as representações sobre o amor nas telenovelas das 21 horas, partindo das jornadas de suas protagonistas.

Direcionamos essa abordagem sobre o amor para aquele vivido entre "casais". Trataremos do imaginário do amor romântico, tão presente em diversas narrativas ao longo do tempo. Não iremos nos dedicar, neste capítulo, a outros tipos de amores possíveis, seja pela

[43] Art. 42 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998 (Brasil, 1998).

profissão/ofício (as representações acerca do trabalho já foram abordadas anteriormente), por causas, ou por familiares como pais, mães e filhos (a maternidade será abordada em uma próxima seção). Em tempo, já adiantamos ao leitor deste trabalho: tratam-se de histórias de amor e relacionamentos heterossexuais, vividos estritamente entre parceiros femininos e masculinos. Essa não é uma exclusão feita deliberadamente na investigação, mas a constatação de que as mulheres cis que protagonizaram as tramas no período sequer flertaram com a possibilidade de um relacionamento em que esse amor fosse direcionado a um par que não fosse um representante cis do gênero oposto.

Assim como as outras temáticas acionadas ao longo desta tese, vamos acionar o amor como um valor social, ou seja, uma referência cultural. Nos interessa como esse valor é expresso nas narrativas, mobilizando o imaginário, direcionando a percepção e noções sobre o mesmo. Sendo o amor um valor, "ele orienta as ações e as interações humanas, norteando a vida dos sujeitos e perpassando o próprio movimento de construção social da realidade" (Simões, 2004, p. 71).

Essa perspectiva se aproxima da apresentada por hooks (2021), para quem a prática do amor é uma potência, uma força, uma ação (capaz de promover as mais diversas transformações).

> Pensar que as ações moldam os sentimentos é uma forma de nos livrarmos de suposições aceitas convencionalmente, como a de que pais amam seus filhos, de que alguém simplesmente "cai" de amores sem exercer desejo ou escolha, de que existe algo chamado "crime passional", isto é, a ideia de que ele a matou porque a amava demais. Se nos lembrássemos constantemente de que o amor é o que o amor faz, não usaríamos a palavra de um jeito que desvaloriza e degrada o seu significado. Quando amamos, expressamos cuidado, afeição, responsabilidade, respeito, compromisso e confiança (hooks, 2021, p. 55).

E, por mais que o amor, em boa parte dessas telenovelas, não tenha sido o motor principal de ação das protagonistas, ainda assim, esteve no desencadeamento de suas histórias, como um dos fios presentes na tessitura da narrativa. Mesmo naquelas que não sejam, de fato, histórias de amor, o amor, tal qual a relação vivida por casais formados por homem e mulher está, de certa forma, na vida dessas personagens. São mulheres que amaram, em diferentes medidas e de diferentes modos, outras pessoas.

## 4.1 - "Inventando" o amor

Se o tema amor está tão presente em nosso cotidiano, muito se dá pelos produtos culturais que consumimos, seja na literatura, na música, no cinema e, também, nas

telenovelas. Nós, que fazemos parte da cultura ocidental contemporânea, vamos experienciar o amor em certa medida, mesmo que tangencialmente, através das mais diversas mídias e narrativas. Mas o que é o amor? Sentimento, experiência individual, construção social, acontecimento histórico, valor social, ação, reação neuroquímica? Esse é um tema para o qual pensadores dos campos da filosofia, psicologia, história, ciências sociais e medicina têm se debruçado ao longo dos últimos séculos. Para realizar a análise das representações postas em tela ao longo dos anos 2010, no campo da comunicação, acionamos alguns pensamentos desenvolvidos anteriormente sobre o tema.

Para Jurandir Freire Costa, essa imagem do amor, que domina nosso imaginário e nos é familiar, é aprendida a partir de diversas fontes, seja por conselhos dos mais antigos, opinião pública, discursos médicos e científicos ou, também, por personagens de telenovela. O amor, nessa perspectiva de "enamorar-se" pelo outro, segundo o autor, não é algo inerente à existência humana, mas forjado, como diversos aspectos de nossa cultura. De acordo com Costa (1998, p. 12):

> O amor é uma crença emocional e, como toda crença, pode ser mantida, alterada, dispensada, trocada, melhorada, piorada ou abolida. O amor foi inventado como o fogo, a roda, o casamento, a medicina, o fabrico do pão, a arte erótica chinesa, o computador, o cuidado com o próximo, as heresias, a democracia, o nazismo, os deuses e as diversas imagens do universo. Nenhum de seus constituintes afetivos, cognitivos ou conotativos é fixo por natureza. Tudo pode ser recriado, se acharmos que assim deve ser, em função do que julgarmos melhor para todos e cada um de nós.

Ou seja, não é porque o ser humano tem a possibilidade de vivenciar o amor, que ele é algo que ocorrerá na vida de cada um, nos mesmos moldes, independentemente da sociedade (como o fato de que todos aqueles que se comunicam através da linguagem falada tem a possibilidade, por exemplo, de cantar, o que não significa que todos desenvolverão essa capacidade, apesar do potencial, e esse canto não vai, necessariamente, ser expresso nas mesmas sequências harmônicas e nos mesmos conjuntos tonais; ou seja, existem diferentes modos de expressar o canto e o amor).

Essa crença emocional seria, segundo o pensador, sustentada por três ideias arraigadas na cultura ocidental: 1) de que o amor seria um sentimento universal e natural ao ser humano; 2) trata-se de um sentimento "incontrolável", que vai além da voz da razão, e, ainda, 3) como um ideal de "máxima felicidade" que nos cabe desejar.

A associação entre o amor romântico e a felicidade não é feita sem fundamento:

> O amor romântico, quando se estabilizou como norma de conduta emocional na Europa, respondeu a anseios de autonomia e felicidade pessoais [...]. Sua íntima associação com a vida privada burguesa o transformou em um

> elemento de equilíbrio indispensável entre o desejo de felicidade individual e o compromisso com os ideais coletivos (Costa, 1998, p. 19).

E, se hoje o compromisso do amor romântico com o bem comum tornou-se dispensável, ele segue como um dos pontos aspirados na busca da felicidade (além de ter se transformado em mercadoria de consumo).

Voltando à história do amor na sociedade ocidental, Costa (1998) retoma os pensadores da Grécia Antiga ao nos lembrar de sua idealização como "um valor em si", fonte da qual o romantismo bebe na construção da crença do amor. O pesquisador vê em *O Banquete*, obra de Platão, a origem do mito do amor (Costa, 1998; Simões, 2004), visto como algo que seria bom, belo e verdadeiro. Característica continuada pela Igreja Cristã ao exaltar o amor, que devia ser direcionado exclusivamente a Deus (o único "amor verdadeiro").

O ponto de virada e a ascensão do amor romântico podem ser identificados histórica e espacialmente na cultura ocidental, com origem na Europa Medieval – da qual a cultura brasileira herda uma série de traços. Foi na sociedade cortesã do século XII que nasceu o – daí o nome – "amor cortês" (Rougemont, 1988; Costa, 1998; Simões, 2004; Del Priore, 2012; Lins, 2012; Silva, 2014). O amor passaria de unilateral (a Deus somente, sem esperar algo em troca), para o amor recíproco – ou, dedicado a outrem. Uma noção de amor que estaria entrelaçada à cultura da época, quando nobres, poetas, trovadores dedicavam seus textos, declamações e cantos ao objeto de sua paixão. Um amor que estava associado ao "culto ao sofrimento" (Rougemont, 1988; Costa, 1998).

Denis de Rougemont empreende um dos primeiros esforços do século XX com vistas a traçar um percurso sobre a história do amor – e do "amor-paixão" – no Ocidente, desde seu nascimento. Tomando como ponto de partida o relato de Tristão e Isolda, o ensaio *O amor e o Ocidente* (1938) retoma as tensões entre relacionamentos/paixão/casamento, destacando as concepções dominantes a respeito do mesmo. Para isso, o ensaísta revista as representações do amor tomando como objeto, principalmente, as obras literárias, histórias contadas, narrativas sobre o amor.

No mito de Tristão, o cavaleiro é encarregado de buscar em outro reino a princesa, Isolda, destinada a seu rei. Porém, ambos são acometidos por uma paixão arrebatadora após beberem, por engano, uma poção destinada aos noivos. Apesar de recíproco, o sentimento (que não deveria, nem teria ocorrido caso o casal não fosse "vítima de um acaso") é um amor infeliz, proibido, cheio de percalços, encontros e desencontros, e só se realiza na morte.

O mito, segundo o autor, realiza um duplo movimento: se, por um lado, aflorava um novo ideal de amor, direcionado para outrem, também continha impulsos do "ardor da

paixão". Cabe destacar que se trata de uma época em que o casamento não tinha relação com a vontade individual, mas feito através de arranjos, bem como uma forte imposição da moral da Igreja.

> O mito, no sentido rigoroso do termo, se constituiu no século XII, isto é, num período em que as elites realizavam um grande esforço em prol da ordenação social e moral. Tratava-se de conter precisamente os impulsos do instinto destruidor: pois a religião, ao combatê-lo, aguçava-o ainda mais. Os cronistas, os sermões e as sátiras daquele século revelam que houve uma primeira "crise do casamento" nessa época. Impunha-se uma reação enérgica. O sucesso do *Romance de Tristão* foi, portanto, o de ordenar a paixão num quadro em que ela pôde se exprimir através de satisfações simbólicas. (Desta forma, a Igreja havia "incorporado" o paganismo em seus ritos.) (Rougemont, 1988, p. 21, grifos do autor).

O desenvolvimento do romance entre Tristão e Isolda é uma série de sucessivos encontros e separações entre os amantes, sendo as separações ocasionadas ou por circunstâncias externas ou por dilemas do próprio Tristão. Os obstáculos são "artifícios romanescos" (Rougemont, 1988), que seriam repetidos em várias outras histórias que mantiveram o sucesso ao longo dos séculos. Afinal, como destaca Del Priore ao se referir à saga dos amantes em questão: "sem obstáculos, não haveria paixão. Quando os amantes se casam e vão viver felizes para sempre, o romance acaba. A trama romanesca é precisamente a dificuldade" (Del Priore, 2012, p. 71). A "busca pelo amor impossível" como engrenagem da narrativa romântica é uma herança desses tempos (Rougemont, 1988; Del Priore, 2012).

E foi somente no século XIX que a formação de laços matrimoniais passaram a ir além dos acordos (econômicos). Para o sociólogo Anthony Giddens (1993, p. 50), os ideais de amor romântico se difundiram para além das camadas mais abastadas, alcançando a população de massa muito em virtude da "literatura de romance".

> O amor romântico introduziu a ideia de uma narrativa para uma vida individual – fórmula que estendeu radicalmente a reflexividade do amor sublime. Contar uma história é um dos sentidos do "romance", mas esta história tornava-se agora individualizada, inserindo o eu e o outro em uma narrativa pessoal, sem ligação particular com os processos sociais mais amplos. O início do amor romântico coincidiu mais ou menos com a emergência da novela: a conexão era a forma narrativa recém-descoberta.

A ascensão e a manutenção do amor romântico, nos séculos XIX e XX, foi fundamental na consolidação das formas de organização social , fundamentadas em torno do mesmo. Como explica Barbosa (2009, p. 21-22):

> Na companhia do conceito de amor eterno vieram os preceitos do casamento eterno, da constituição familiar como núcleo social dominante, das relações afetivas e sexuais monogâmicas e heterossexuais. Em grande medida estimuladas e preconizadas pela Igreja e pelo Estado, essas relações

> ajudaram a formar as mentalidades dos chamados "casais", uma instituição típica de meados do século XX".

Para Giddens (1993), os ideais de amor romântico afetaram mais as mulheres – e suas aspirações amorosas – do que os homens, sendo uma das ferramentas da sociedade capitalista e burguesa que as mantiveram "em seu lugar", ou seja, dentro do lar – lembrando que, para mulheres pobres e negras, por exemplo, tal "regra" não se aplica, como visto em capítulo anterior.

O autor ainda destaca que a ascensão do amor romântico está na origem do que ele denomina como "relacionamento puro". Este, derivado dos impactos das transformações sociais, principalmente ao longo do século XX, como a emancipação feminina, maior possibilidade de exercer a diversidade sexual e de gênero, bem como a equidade entre os casais.

Nesse caso, o "puro" da expressão não está associado a uma "pureza sexual", mas a situações em que aqueles que fazem parte da relação, estão nela pelo relacionamento em si, "pelo que pode ser derivado por cada pessoa na manutenção de uma associação com outra, e que só continua enquanto ambas as partes considerarem que extraem dela satisfações suficientes, para cada uma individualmente, para nela permanecerem" (Giddens, 1993, p. 69) – se, antes, a sexualidade estava ligada ao amor pelo casamento, agora, os dois se ligam pelo relacionamento puro. E, no conflito entre o ideal de amor romântico e relacionamento puro, o autor enfatiza o advento do "amor confluente", amor mais ativo, que se afasta da identificação projetiva (típica do amor romântico, ainda que seja uma forma de chegar ao amor confluente), em que o comprometimento afetivo é mais igualitário entre os gêneros.

> O amor confluente é um amor ativo, contingente, e por isso entra em choque com as categorias "para sempre" e "único" da ideia do amor romântico. A "sociedade separada e divorciada" de hoje aparece aqui mais como um efeito da emergência do amor confluente do que como sua causa. Quanto mais o amor confluente consolida-se em uma possibilidade real, mais se afasta da busca da "pessoa especial" e o que mais conta é o "relacionamento especial" (Giddens, 1993, p. 72).

Esse tipo de amor, segundo o autor, é o que se aproxima mais do que podemos considerar como o relacionamento puro. "Neste momento, o amor só se desenvolve até o ponto em que se desenvolve a intimidade, até o ponto em que cada parceiro está preparado para manifestar preocupações e necessidades em relação ao outro e está vulnerável a esse outro" (Giddens, 1993, p. 73).

Das canções trovadorescas, contação de histórias, à literatura, os ideais de amor foram se disseminando e diversificando com o passar dos tempos e criação de produtos culturais. As

revistas e panfletos, os discos tocados nos gramofones, os programas de rádio, os filmes hollywoodianos: as histórias de amor, que destacavam os relacionamentos afetivos, estiveram à disposição de espectadores e espectadoras por todo o mundo. No Brasil, temos um produto particular: nossas telenovelas – com ênfase nos ideais contemporâneos. Ainda herdamos muito dos romances, no entanto, alguns enredos e valores evidenciados foram se atualizando. A instituição do casamento, outrora indissolúvel, e o amor eterno, dão lugar a relações que terminam e reiniciam com novos pares. O beijo na boca: se o primeiro, transmitido, em 1951, entre Vida Alves e Wálter Foster, foi um acontecimento que chocou a sociedade brasileira, hoje é corriqueiro – ainda que não tenha perdido seu poder como elemento audiovisual e narrativo para o desenvolvimento da história. A virgindade deixou de ser um valor que as mulheres deveriam preservar se não quisessem arriscar um bom casamento. E as protagonistas das últimas décadas acompanharam essas mudanças, vivendo histórias que se aproximam do "relacionamento puro" em que, segundo Giddens (1993), o vínculo afetivo entre duas pessoas é restrito à própria relação, que pode ser desfeita caso as partes (ou uma delas) assim o deseje – afastando a ideia do "para sempre".

## 4.2 - São histórias de amor

As histórias de amor são fundamentais e são tramas presentes em todas as telenovelas exibidas pela Rede Globo de Televisão até os dias de hoje. São narrativas que são continuamente atualizadas, ao mesmo tempo em que preservam características herdadas dos primeiros romances: assim como Tristão e Isolda, são recorrentes enredos que retratam o primeiro encontro dos futuros amantes, destinados um ao outro; uma série de encontros e desencontros, obstáculos causados por outrem ou por questões internas aos amantes; um amor que se realiza no final – pela morte, pelo casamento, por uma união que dá a entender que será "feliz pra sempre". Após a resolução dos conflitos e estabelecimento de uma relação sem empecilhos, acaba a trama romanesca, acaba a telenovela, dá-se início a uma nova história na segunda-feira da semana seguinte.

Nesta seção, vamos tratar de alguns pontos que foram recorrentes ao longo do período estudado, com relação ao amor. O primeiro encontro (ou o reconhecer do amor), os obstáculos para a realização, o ciúme – com nuances diferentes em casos de incidência do "sentimento" sobre homens e mulheres –, a possibilidade de se encontrar e viver novos amores ao fim de relacionamentos, e a possibilidade de se ter um final feliz e completo, independentemente de uma relação estável e família formada.

*4.2.1 - Reconhecendo o amor: o primeiro olhar, os primeiros contatos*

No primeiro capítulo deste trabalho, tratamos do olhar masculino sobre o corpo feminino, tomando como um dos exemplos o olhar de Marcos (José Mayer) direcionado a Helena (Taís Araújo). Ainda que os dois personagens viessem, mais tarde, a viver como um casal, esse olhar inaugurador da relação estava muito mais associado ao de um predador em direção a sua presa. Associamos esses atos ao conceito de *male gaze*, descrito por Mulvey (1983), em que a imagem (e o corpo) da mulher está submetida a uma representação a serviço do prazer masculino.

No entanto, um outro tipo de olhar inaugurador das relações pode ser identificado nas representações entre casais. A partir desse movimento – ou ação –, as personagens (re)conhecem seus pares. E o espectador também é situado na narrativa de amor romântico que se inicia a partir dali.

De acordo com Silva (2014, p. 183), sobre o olhar fundador entre os amantes como força narrativa, essa ação seria um primeiro guia – fornecido pelo sujeito – a dar sentido à imagem que temos em cena, além do direcionamento para a trama. Assim, ele vai conhecer o seu amado e, nós, a história de amor.

> O olhar é, também, uma das instâncias instauradoras do amor: o amor à primeira vista é uma tradição discursiva ao longo da história da representação amorosa [...] Ainda que não se enamorem imediatamente no momento em que se veem, o primeiro olhar de um sujeito amoroso tem impactos duradouros na narrativa amorosa. Pousar os olhos sobre o outro, pela primeira vez, é um momento disruptivo.

Há novelas que, desde o primeiro capítulo, se anunciam como histórias de amor. E, ao utilizar esse recurso, somado à trilha sonora, compartilham com o espectador a narrativa pretendida (e já anunciada, anteriormente, pelas chamadas da trama que se inicia).

Agosto de 2011, *Insensato Coração*, primeiro capítulo. A história começa com clima de adrenalina. Marina (Paolla Oliveira), uma rica herdeira da sociedade paulistana (algo que é deixado claro nos primeiros momentos da trama), viaja para Florianópolis, onde será madrinha do casamento de uma amiga (não muito próxima). Ela é uma das vítimas de um sequestro de uma aeronave. No caso, Marina e a prima, Bibi (Maria Clara Gueiros), são o alvo do sequestrador, um ex-segurança que trabalhou para a família de Marina e havia sido preso injustamente, acusado de ajudar em um assalto à mansão da família. O que deveria ser

um caso de injustiça processual, tornou-se um enredo de vingança e crime, que culminou no sequestro de um voo comercial, estando a bordo, além da personagem e sua prima, o noivo do casamento em questão, piloto de aeronaves e protagonista masculino da narrativa. Em meio à confusão, avião caindo, sequestrador na cabine, os dois protagonistas da novela tiveram um ímpeto de heroísmo e se direcionam à cabine de comando para salvar a aeronave. É nessa sequência de tensão, reforçado com *takes* rápidos, aumento do volume do som do motor do avião e música de *background* que remete à ação, que os olhares dos personagens se cruzam, em um close que dura três segundos.

Não só os olhares se encontram e fixam um no outro, como os corpos "acidentalmente" se encaixam. Sendo interrompidos pela interferência do "mundo real": um avião em queda livre.

**Figura 59 - Primeiro olhar Marina e Pedro**

**Fonte:** Globoplay

Na sequência, é selada uma parceria entre os "heróis" da trama: ambos conseguem entrar na cabine e Pedro, com a ajuda de Marina, rende o sequestrador e pousa o avião em segurança. A paixão imediata, decorrida do primeiro olhar, em meio a uma sequência de ação, culmina no beijo apaixonado do casal. Uma representação de "amor à primeira vista", que se repetirá outras vezes ao longo da década.

**Figura 60 - Beijo Marina e Pedro**

**Fonte:** Globoplay

Assim como no conto de Tristão e Isolda, trata-se de uma representação de amor romântico, "impossível", pois já nasce com obstáculos. Afinal, neste caso, o homem é "prometido" a outra mulher, à qual a protagonista deve fidelidade. Pedro tem noiva: amiga de Marina, que seria madrinha da cerimônia. O público é convidado a ser cúmplice dessa narrativa, que começa com um ato de traição. Isso porque os personagens são apresentados aos espectadores antes de se conhecerem. Pedro tem uma noiva fútil, com comportamentos que se distanciam dos seus valores. Já Marina, a despeito do convite de madrinha, não era tão próxima da noiva, nem sequer conhecia o futuro marido da amiga – o que a exime do julgamento por ter beijado aquele que seria o seu "par".

Já com uma jovem mãe solteira e moradora de favela, esse primeiro reconhecimento se dá em uma cena que envolve incidente com o filho, discussão com tom de voz mais alto (famigerado "barraco de gente favelada") e desacato à autoridade. No princípio, Morena (Nanda Costa) "vê, mas não enxerga", ainda, o policial que estava em cima de um cavalo e quase atropelou a criança que soltou a mão da mãe e saiu correndo em meio à multidão. Começam uma discussão devido ao incidente. O homem, cobrando da mãe por deixar "essa criança solta". Morena, pelo fato de o policial quase atingir seu filho. Aquele homem lhe afeta. E como é possível perceber que o encontro com o homem em cima do cavalo, em meio à confusão, é mais que um mero policial? Mais uma vez, por um olhar especial direcionado ao outro. Ambos têm a expressão transformada, vendo além de uma pessoa estranha. A câmera acompanha esse olhar, se aproximando dos rostos dos protagonistas, enquadramento com *zoom* enfatizando o *close* em seus rostos. A trilha sonora, de tensão, passa para uma trilha instrumental, formada por uma harmonia entre piano e violino, que acompanhará o romance de Morena e Théo (Rodrigo Lombardi) ao longo da trama. Esse encontro, seguido pela voz de prisão de Morena por desacato, é o gancho do fim do primeiro capítulo da trama, em que ambos os personagens sustentam o olhar um no outro.

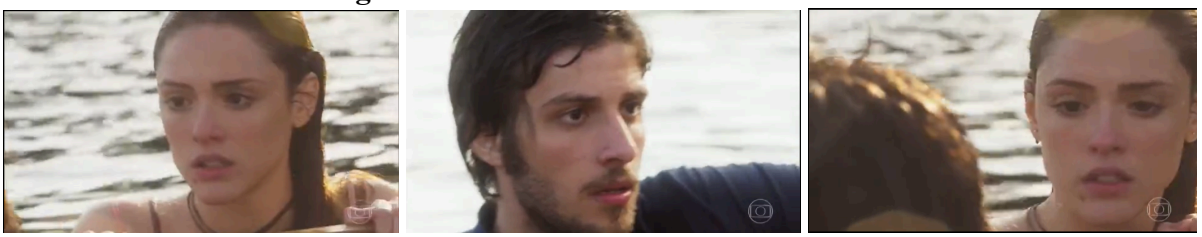
**Figura 61 - Primeiro olhar Morena e Théo**

**Fonte:** Globoplay

*A Lei do Amor* é uma telenovela que traz uma história clássica de amor entre homem e mulher, com seus desencontros, armações e tramas de vilões com o objetivo de prejudicar/separar o casal principal: Helô (Cláudia Abreu/Isabelle Drummond) e Pedro (Reynaldo Gianecchini/Chay Suede). A primeira cena se passa em uma represa (com os escritos para situar o espectador local e temporalmente: Represa de São Dimas, São Paulo, 1995). O clima calmo – com planos fechados em um jovem em seu veleiro, partes do barco, suas mãos na água e braços, intercalados com os planos também fechados de uma jovem, sozinha, remando um barco simples, colocando anzol em uma linha de pesca – é interrompido por outros dois jovens em motos aquáticas que derrubam a jovem. Pedro tenta ajudá-la enquanto a moça reclama que perdeu o peixe que serviria de alimento. Em meio ao desespero (os dois dentro da água e ela sem ter o que comer), eles se vêem. A música, que era agitada devido à sequência de ação, cessa e dá lugar a mais uma trilha instrumental direcionada ao casal[44], em um ato que se arrasta por alguns segundos. Nesse caso, é a primeira vez que o homem vê a protagonista, mas ela deixa claro que o conhece – ele é membro de uma família da qual ela não quer ajuda por ter prejudicado a sua. É um olhar rápido, mas que direciona ao enamoramento dos dois, que se relacionam em seguida a despeito de serem de famílias "inimigas" (com o detalhe de se tratar de uma poderosa contra uma pobre que cai na miséria após o pai ser demitido da fábrica pertencente à família do protagonista masculino).

[44] *Amor Criança*, de Ricardo Leão.

**Figura 62 - Primeiro olhar: Helô e Pedro**



**Fonte:** Globoplay

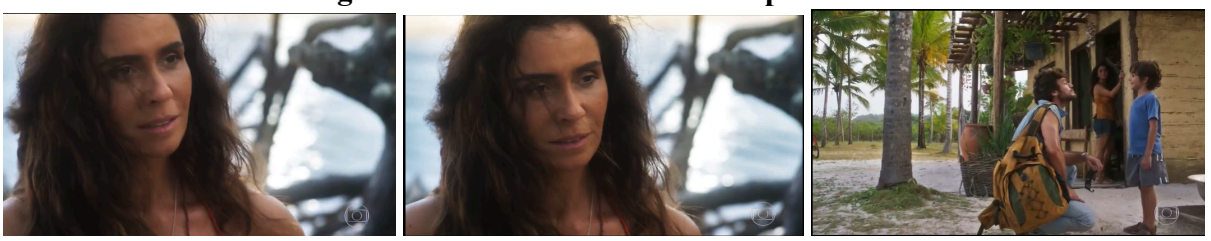
Após uma separação provocada a partir do plano da família de Pedro para que ele não ficasse com Helô, ele retorna depois de 20 anos. O recurso do olhar é utilizado mais uma vez, agora para que ambos se reencontrassem. Agora, em uma praia na qual os dois estiveram na primeira fase, deixando um coração feito com anzol pendurado em uma árvore. O encontro é uma coincidência, mas que só teria significado para aqueles que tinham uma história prévia.

**Figura 63 - Reencontro: Helô e Pedro**

**Fonte:** Globoplay

Em *Segundo Sol*, a marisqueira Luzia (Giovanna Antonelli) está na beira de um mangue lavando roupas à mão quando o filho anuncia a chegada de um "forasteiro" interessado em alugar a casa de sua irmã. Ao visualizar o homem que se apresenta como Miguel, é Luzia quem pousa os olhos em Beto Falcão (Emilio Dantas). Nesse momento, um breve silêncio se faz entre os personagens, ao mesmo tempo em que a visada é acompanhada por uma música instrumental, feita especialmente para a trilha da telenovela. *Encontro*, de Daniel Musy e Victor Pozas, é uma das faixas que acompanhará o casal dali em diante.

**Figura 64 - Primeiro olhar Luzia para Beto**



**Fonte:** Globoplay

O olhar interessado, nesse primeiro momento, não é acompanhado pelo homem, que direciona o interesse para a casa, enquanto Luzia segue observando-o. E o olhar continua sendo utilizado como ferramenta para a narrativa de aproximação entre os personagens, em que o objeto amado é transformado enquanto se conhecem, reconhecem, observam, analisam e se exploram. O olhar dela passa a ser correspondido à noite, entrecruzado através das molduras das janelas de casas que são vizinhas. O olhar dele não se firma muito tempo na Luzia real, mas, logo em seguida, a procura em um porta-retrato que fica em cima do móvel da casa que acaba de ocupar.

**Figura 65 - Olhares Luzia e Beto**

**Fonte:** Globoplay

A seguir, enquanto "cuidam de suas vidas", há uma sequência não só de trocas de olhares, mas de olhares direcionados ao objeto de desejo. É uma sequência de um minuto e quarenta segundos, em que ela é o objeto do olhar do homem e ele é o dela, sem falas, ao som de outra música da trilha sonora da trama que servirá como tema do casal (*Por Amor*, de Zé Maria). Nesse trecho, é o olhar que serve como único "dispositivo de comunicação" (Silva, 2014) entre os amantes e para o público.

**Figura 66 - Sequência da olhares Luzia e Beto**

**Fonte:** Globoplay

Uma jovem e já viúva Maria da Paz (Juliana Paes) anda a cavalo pelos arredores da fazenda de sua família durante o primeiro capítulo de *A Dona do Pedaço*. No meio da cavalgada, o animal fica arisco e sai em disparada. É um estranho que ouve seus gritos de socorro e a salva de cair de um penhasco. A sequência de adrenalina dá espaço à calmaria que permite que os dois estranhos se olhem nos olhos pela primeira vez. Um olhar que se prolonga, agora acompanhado por uma trilha instrumental, provocando um sorriso no rosto do homem. Ainda sem trocarem uma única palavra, o homem a deixa enquanto vai acudir o cavalo arisco e a protagonista o admira.

**Figura 67 - Primeiro olhar Maria da Paz e Amadeu**

**Fonte:** Globoplay

Não se vê apenas com os olhos, o corpo participa da paixão. Morin (2005) evidencia os múltiplos componentes associados ao amor, presentes também em suas representações. O autor destaca sua complexidade, necessitando, na sua existência, por um lado, do componente físico/biológico – que está na dimensão do sentir, exigindo "engajamento do ser corporal". Por outro, do imaginário, presente na realidade humana. Esses dois componentes são modulados pelas culturas e pelas sociedades (Morin, 2005, p. 8). O que é verdadeiramente notável é que a união do mitológico e do físico realiza-se no rosto. Há algo no olhar amoroso que, tendencialmente, poderia ser descrito em termos magnéticos ou elétricos, algo que se origina na fascinação, que pode ser recíproca (Morin, 2005, p. 25).

O amor age em nossos cérebros. Assim, alguns comportamentos associados à paixão são desencadeados, também, por uma série de reações neurológicas. De acordo com Borges (2015), três substâncias estão mais ligadas às sensações relacionadas ao amor romântico: dopamina, norepinefrina e serotonina. E é aos altos índices de dopamina que devemos os processos fisiológicos que são socialmente aceitos como sensações que estão ligadas ao amor – e que foram associadas por Bibi ao seu "amar grande" no início deste capítulo.

> Altas doses de dopamina produzem outras sensações associadas à paixão: aumento de energia, hiperatividade, falta de sono, tremor, respiração acelerada, coração pulsante, além de ser responsável pelo êxtase, que é sentido pelos apaixonados como um êxtase amoroso. Soma-se a isso o efeito de aumentar a persistência: quando a recompensa é postergada, a dopamina aumenta a energia do cérebro para que esse tenha uma maior atenção e leva

> o amante a lutar mais e mais para conseguir a reciprocidade do amado (Borges, 2015, p. 131-132).

Os processos fisiológicos como sinais de uma paixão são acionados diversas vezes nas histórias. Ao verbalizar o que sentem, esses personagens influenciam nessa didática do amor. Afinal, dizem o que o amor é: nesse caso, um sentimento, que provoca diversas sensações:

> **Marina (*Insensato Coração*):** O que eu sinto pelo Pedro não é nenhum capricho, nenhuma aventura de… eu não consigo nem falar, que me dá um aperto no coração. O que que eu faço? O que que eu faço? Eu não "tô" sabendo o que fazer. Eu não sei mais de nada. Eu só sei que eu morro se eu fugir da raia. Eu "tô" amando esse homem. Um amor que eu nunca imaginei que pudesse existir nessa vida.
> **Cristina (*Império*):** Eu sei. Eu amo. Ele é o homem da minha vida. Eu faria qualquer coisa por ele. Eu daria a minha vida por ele.
> **Bibi (*A Força do Querer*):** Com ele é paixão. É adrenalina. É uma coisa que eu preciso pra viver, pra me sentir viva.
> **Helô (*A Lei do Amor*):** Depois de tanto sofrimento, eu me dei conta do que importa na vida, que é a força do nosso amor. Tudo o que a gente viveu juntos. Um amor profundo que a gente tem um pelo outro. Isso é muito maior do que qualquer erro.

Até agora, tratamos de histórias de mulheres adultas, que (re-)conhecem seus amores no início da trama. São primeiros olhares e, ainda que não sejam "amor à primeira vista", tratam-se das primeiras conexões amorosas, prelúdio de uma trama que pode ser identificada pelo público.

Outra narrativa recorrente ao longo da década sobre o encontro do amor é a das paixões de infância que evoluem para relações da vida adulta – não sem passarem por distanciamentos e obstáculos típicos dos romances. Essas personagens conhecem seus pares em uma primeira fase, encantam-se com o grande amigo do gênero oposto, têm um primeiro esboço de namoro – performando as relações típicas da vida adulta – e se vêem distanciadas dos mesmos, por forças externas, os reencontrando vários anos depois.

Assim, a pequena Nina (Débora Falabella), em *Avenida Brasil*, conhece Jorginho (Kauã Reymond) ainda criança, no tempo em que viveu no lixão em que foi abandonada por Carminha (Adriana Esteves) – e Jorginho respondia pelo apelido de Batata. As duas crianças chegam a performar as etapas esperadas de um relacionamento adulto, com namoro, beijo e casamento. Relação que não se encerra pela "vontade" da menina e do menino, mas com a adoção de Nina por um casal de argentinos. Rompimento que dura 12 anos, até que eles se reencontrem (ainda que o "final feliz" ao lado do amado só venha ao fim da novela).

**Figura 68 - Rita/Nina e Jorginho crianças**

**Fonte:** Globoplay

Em *Império*, na primeira fase, Cristina (Leandra Leal), ainda criança, também mantém um laço de amizade com um vizinho (amizade que é desaprovada por Cora, tia da protagonista e vilã da novela, interpretada por Marjorie Estiano, que chama o menino de "favelado"). Essa é uma passagem breve da novela, que apresenta as duas crianças brincando de soltar pipa e o menino anuncia que é a última vez que eles brincam, pois se mudaria para Campina Grande.

**Figura 69 - Cristina e Vicente crianças**

**Fonte:** Globoplay

O menino promete procurá-la caso voltasse ao Rio e cumpre a promessa anos depois. Com a passagem de tempo, Vicente (Rafael Cardoso) volta e se torna vizinho e namorado de Cristina. Os dois se separam mais uma vez e Vicente chega a noivar e se posicionar no altar para se casar com a meia irmã de Cristina, Maria Clara (Andreia Horta). Mas, é Cristina quem

caminha em direção ao noivo. Já nos últimos capítulos da telenovela, essa caminhada, e a troca de olhares entre os personagens, reforçam a narrativa de amor romântico e predestinação entre os dois. Há, primeiro, uma expressão de medo no rosto de Cristina e surpresa no de Vicente. Os olhares são intercalados com imagens de momentos entre os dois – a infância, a despedida dos amigos, o reencontro, o beijo, o sexo, a cumplicidade em um momento importante (a formatura de Cristina). Até que Vicente sorri, assim, aceitando a "noiva surpresa". Cristina sorri de volta com a afirmação de seu lugar – como mulher dele, do mesmo modo que ela disse que ele seria o "homem da vida dela", selando então o "destino" amoroso dessa protagonista.

Já em *Velho Chico*, Maria Tereza (Julia Dalavia/Camila Pitanga) e Santo dos Anjos (Renato Góes/Domingos Montagner) são, no início da história, crianças de famílias rivais, sendo ela filha do coronel Afrânio (Rodrigo Santoro/Antônio Fagundes), que detém o poder na região, e ele, de Belmiro dos Anjos (Chico Diaz), imigrante que enfrenta os desmandos do coronel na região. As crianças são colocadas frente a frente pela primeira vez durante a procissão para São Francisco em que Tereza faria o papel de Maria e Santo, de José. A presença do filho do inimigo (e de sua família) na procissão, próximo a sua filha, desencadeia uma reação de ódio em Afrânio, que interrompe o momento religioso, dizendo que não quer que a filha ande com "essa canalha". Os adultos brigam – inclusive com arma de fogo em punho – enquanto as crianças pulam no rio, alheias à confusão dos pais.

Assim ocorre uma das passagens de tempo, com eles adolescentes, nadando e se beijando nas águas do São Francisco. Na segunda fase, Maria Tereza, interpretada por Julia Dalavia, é uma adolescente, que estuda fora e tem um namoro escondido com Santo. Num *Romeu e Julieta* abrasileirado, é uma história de amor proibido, entre dois jovens de famílias rivais, que envolve mortes, brigas e violência antes que se realize plenamente ao final: neste caso, não pela morte dos amantes, mas pelo casamento.

**Figura 70 - Passagem de tempo Maria Tereza e Santo em *Velho Chico***

**Fonte:** Globoplay

Embora sejam histórias em que há uma espécie de predestinação para as personagens principais, prometidas aos seus primeiros amores, nos três casos, as personagens estiveram em outros relacionamentos durante o hiato de tempo existente entre o namoro de infância e o reencontro com seus pares.

No caso de Maria Tereza, o casamento com Carlos Eduardo (Rafael Vitti/Marcelo Serrado) serve como recurso narrativo para o desenvolvimento da história de amor romântico com Santo dos Anjos. Faz parte da série de obstáculos a serem superados pelos heróis da trama. Para além disso, há uma representação enfatizando o machismo e o poder do coronelismo no interior do Nordeste brasileiro – em uma região ribeirinha no interior da Bahia, no não tão distante ano de 1984 –, que perdura até a atualidade. Ela teve o casamento arranjado pelo pai, coronel Afrânio, por estar grávida de Santo, membro da família que fazia frente aos desmandos do homem mais poderoso da região. A personagem é negociada tendo "a mão" entregue a um jovem advogado, que, embora nessa primeira fase, esboçasse um sentimento por Tereza, aceita o bom negócio político de se casar com uma filha de coronel. Somado a isso, na teia de fatos que culminaram na separação dos dois no enredo romântico, o casal também se desencontra quando Luzia (Lucy Alves), apaixonada por Santo, intercepta as cartas de Maria Tereza, que vê o momento em que a rival beija o amado e, assim, desiste do relacionamento e aceita os desmandos do pai.

**Figura 71 - Maria Tereza é obrigada a se casar**

**Fonte:** Globoplay

Nestes três casos de histórias de amor com início na infância mas que só se realizaram anos mais tarde, as personagens femininas tiveram outras relações antes de reencontrar seus "verdadeiros pares" nas tramas. Essas relações "intermediárias" não foram longamente abordadas nas narrativas, com exibição de detalhes sobre o início e o tipo de relação que mantiveram (apenas a de Maria Tereza, com seu retorno ainda casada, trabalhado o fim e o pós casamento com Carlos Eduardo, porém, os 30 anos anteriores ficam de fora do tempo da

trama). Contudo, nas três telenovelas, as personagens principais decidiram pôr fim à relação anterior quando o relacionamento em si já não faria mais sentido. Bem como evidenciado por Giddens (1993), ao dissertar sobre a ascensão do chamado relacionamento puro (vínculo afetivo cujos interesses dos parceiros são restritos à própria relação), as mulheres da década de 2010 têm a possibilidade de viver relações que se afastam do "para sempre" (ao menos as anteriores), findando a partir da insatisfação de uma das partes.

### *4.2.2 - Seria o amor a origem do ciúme? Representações do sentimento, do normal ao patológico, e violência contra a mulher*

*Esta flor é o coração,*
*Aquele verme o ciúme.*
***Machado de Assis***

Assim como vamos experienciar o amor, o ciúme também se mostrará nas relações humanas. É possível observá-lo nos mais diferentes vínculos: relacionamentos entre irmãos, entre colegas de trabalho, pais e mães e, também, nos relacionamentos amorosos. O sentimento está na literatura (nos poemas, nos romances), no cinema, na música e nas telenovelas. As histórias de amor que envolvem boas doses de ciúmes nos são familiares antes mesmo da chegada e da popularização de produtos culturais midiáticos.

Um dos casos mais emblemáticos de ciúmes na literatura brasileira é o de Bento Santiago (Bentinho), na obra Dom Casmurro, de Machado de Assis. Lançado em 1.900, um dos principais romances da nossa produção literária suscita até os dias de hoje a pergunta "traiu ou não traiu?". Esse não é o foco da nossa pesquisa, mas cabe a nós destacar que, ao longo de suas páginas, em uma história contada por um narrador em primeira pessoa (o próprio Bento), e que não apresenta outros pontos de vista (tampouco a defesa de Capitu), é possível reconhecer rompantes de ciúmes do personagem principal em várias situações. É o ciúmes do personagem/narrador que está no centro e no desenvolvimento da estrutura de ficção (Quinet, 2011). Os "gatilhos" apareceram já na adolescência. Um dos exemplos pode ser observado quando, ainda no seminário, o personagem recebe a visita de José Dias e pergunta sobre a amada. Saber que Capitu estava "alegre" causou grande incômodo no personagem: "A notícia de que ela vivia alegre, quando eu chorava todas as noites, produziu-me aquele efeito, acompanhado de um bater de coração, tão violento, que ainda agora cuido ouvi-lo" (Assis, 2019, p. 100). A escalada de ciúmes cresce à medida que os anos

passam e o relacionamento se desenvolve, chegando ao ponto que “nem os mortos escapam aos seus ciúmes”.

As características e a escala dos ciúmes de Bento na obra de Machado de Assis já foi objeto de estudos, principalmente à luz da psicanálise freudiana (Quinet, 2011; Tripicchio, Tripicchio, 2001). Algumas elucidações dessas análises nos serão úteis para entender algumas representações desse sentimento (e das ações desencadeadas pelo mesmo) nas relações amorosas das personagens estudadas neste trabalho.

Para isso, faremos uma breve consideração a respeito do que se entende por ciúmes. Freud ([1922] 2011) afirmara que o ciúme, bem como o luto, está entre os estados afetivos considerados normais. O “pai da psicanálise” inicia o artigo sobre o tema alertando que: “Quando parece estar ausente no caráter e na conduta de alguém, justifica-se concluir que sofreu uma forte repressão e, por isso, tem um papel tanto maior na vida psíquica inconsciente” (Freud, [1922] 2011, p. 189). Para ele, do mesmo modo que a “ausência” revelaria um problema, a intensidade apontaria outro, em direção à patologia. O ciúme, nessa perspectiva seria dividido em três estratos: competitivo ou normal; projetado; delirante. O que vai os diferenciar é o grau de intensidade e os mecanismo emocionais (Freud, [1922] 2011; Mallmann, 2015).

O ciúme avaliado como “normal” a partir dessa perspectiva está associado a situações temporárias e reais, em que há o medo da perda do objeto amado, a dor (narcisística) de se descobrir não tão indispensável ao outro, e, ainda, a presença de um rival (Mallmann, 2015). Para Tripicchio e Tripicchio (2001, p. 20), “a manifestação do ciúme tem sua roupagem que segue a moda cultural, isto é, obedecendo aos usos e costumes de uma dada região numa determinada época” e, nas sociedades ditas monogâmicas, está estreitamente relacionado a questões de moral e honra. Sendo assim, há um controle maior sobre corpos e da fidelidade feminina.

Apresentaremos, a seguir, algumas personagens em que as situações desencadeadas pelo ciúme influenciam no enredo amoroso das protagonistas. Nesses casos, é possível perceber os diferentes graus de intensidade do mesmo e, também, ações sofridas e desencadeadas pelo sentimento – que podem ser relacionadas aos níveis observados na psicanálise. Um outro fator se destaca nas representações: enquanto o ciúme que as mulheres sentiram está relacionado ao sentimento de perda do objeto amado, nas situações em que os pares sentiram ciúmes delas há, também, tentativas de controles de seus corpos, desencadeando, inclusive, ações de violência.

Uma representação pode ser atribuída às manifestações do sentimento por Helô com relação a Pedro, em *A Lei do Amor*. São duas ocasiões em que a personagem manifesta seu ciúme, direcionado a mulheres específicas e diante de situações reais. Ambas as situações servem para afastá-la de seu par romântico. Na primeira fase da novela, Helô se incomoda com a presença constante de Suzana (Gabriela Duarte), secretária que trabalha na casa da família rica de seu namorado. O ciúme é fundamentado, uma vez que Suzana foi contratada pelos pais do homem para seduzi-lo e como um dos fios da teia formada para separar o casal. E Helô manifesta seu desgosto para o namorado, perguntando diretamente a ele sobre sua relação e proximidade com a empregada. Até que a fantasia da modelo se "confirma" quando, ao chegar de uma viagem de trabalho e ir direto para a casa em que vivia o namorado (com quem tivera a comunicação cerceada pela família dele), se deparar com ele e sua "rival" deitados na cama – sendo que a outra mulher, que estava nua, havia entrado no quarto em que Pedro dormia e se deitado ao lado dele a mando da madrasta de Pedro e vilã da trama, Magnólia (Vera Holtz). Em choque, Helô não tem uma reação de externar sua raiva, tampouco confronta Pedro ou a suposta amante. Retira-se da porta do quarto em silêncio, sem acordar o namorado, e decide sair da vida de Pedro, sem uma conversa, "mergulhando" em seu trabalho como modelo.

**Figura 72 - Helô vê namorado com outra**

**Fonte:** Globoplay

Vinte anos depois, o casal se reencontra e retoma a relação. Helô havia se casado com Tião Bezerra (José Mayer), tendo dois filhos. Já Pedro, teve uma vida de aventuras em seu veleiro, viajando o mundo e conhecendo outras mulheres. Os relacionamentos passados de Pedro são alvo da curiosidade de Helô repetidas vezes, ainda que o par diga a ela que não tiveram importância. Uma mulher especificamente a incomodava mais: Laura (Heloísa Jorge), uma angolana com quem Pedro teria namorado por "mais tempo", tendo um relacionamento "sério" de seis meses. Helô demonstra seu ciúme por Laura em várias oportunidades. Questiona a vinda da ex-namorada de Pedro ao Brasil e a proximidade/amizade que ele mantinha com ela. A concretude se dá por dois fatores: Laura realmente nutre uma paixão por Pedro (embora não correspondida) e, após um tempo, revela que teve uma filha com o

ex-namorado, que sonhava ser pai – um desejo que Helô não conseguia realizar, já que tinha dificuldades para engravidar. Aqui há uma rival, uma situação concreta e, também, a dor da não-completude (já que Helô não poderia dar aquilo que o homem tanto desejava, embora não a cobrasse – Helô se sentia mais frustrada com a dificuldade em ter um filho do que Pedro).

Mais uma vez, ela o encontra na cama com a rival projetada. E a cena da primeira fase se repete. Porém, dessa vez, não se tratava de uma armação dos vilões da novela: Pedro traiu, de fato, a namorada.

**Figura 73 - Helô vê traição do namorado**

**Fonte:** Globoplay

O ciúme de Helô foi justificado na trama como sendo fundamentado diante de uma traição. No entanto, apesar de se dar em situações concretas, não pode ser visto como racional. Há um grande incômodo, manifesto, a presença de uma rival e a relação do casal é perpassada por "fantasias triangulares" (Mallmann, 2015), alimentadas pela personagem, que questiona, cobra e reclama da existência e proximidade de uma terceira mulher – gerando incômodo, também, no seu objeto amado, Pedro. Embora não seja o ciúme de fato que acaba por destruir (ainda que temporariamente) sua relação com Pedro – uma vez que houve a consolidação de fato da fantasia e medo de Helô –, ele contribui para a desestruturação da relação. A situação se "resolve" ao fim da novela. Helô supera seu ciúme de Laura – afinal, a mulher, além de procurá-la para interceder pelo amigo que, apesar de ter traído Helô com ela, sempre amou apenas a protagonista (amor e sexo se separam nesse caso), está em um outro

relacionamento. A traição de Pedro é superada, sendo considerada, a partir dali, um erro "irrelevante" diante do amor deles e de toda a história e obstáculos que tiveram que superar para que esse amor se concretizasse em um "final feliz".

Já em *A Força do Querer* temos situações diferentes de manifestações de ciúme. No caso de Ritinha (Isis Valverde), isso se dá em pontos diversos. O primeiro: Ritinha, personificação de uma sereia, que seduz os homens que tem interesse, é noiva de Zeca (Marcos Pigossi). Eles vivem em Parazinho, interior do Pará, sendo que Zeca é caminhoneiro (que percorre longas distâncias), enquanto Ritinha sonha em sair do povoado (conhecer o mar, ir para Belém, conhecer o Rio de Janeiro…), promessas que são repetidas pelo noivo que, ao contrário, a mantém isolada na pequena comunidade. Ela vê na chegada de Ruy (Fiuk) uma possibilidade de realizar esses sonhos e, indiscriminadamente, como a "sereia" que é, seduz o rico forasteiro (de quem, nesse caso, Zeca tem ciúmes). Embora siga no jogo de sedução com o outro homem, Ritinha não chega a trair Zeca (se considerarmos neste trabalho, como traição, beijos ou sexo com um terceiro). No dia de seu casamento, durante a festa, Ruy aparece na beira do rio e pede que Ritinha vá ao seu encontro – prontamente atendido pela personagem. Ao ver a noiva no barco com outro homem, Zeca é "tomado" pelo sentimento. Ritinha e Ruy zarpam da beira do rio, fugindo da fúria de Zeca que pega uma espingarda e atira na direção dos dois supostos amantes. Com a escuridão da noite, Zeca erra o tiro destinado a Ritinha e Ruy e acaba acertando um outro barqueiro que passava pelo local.

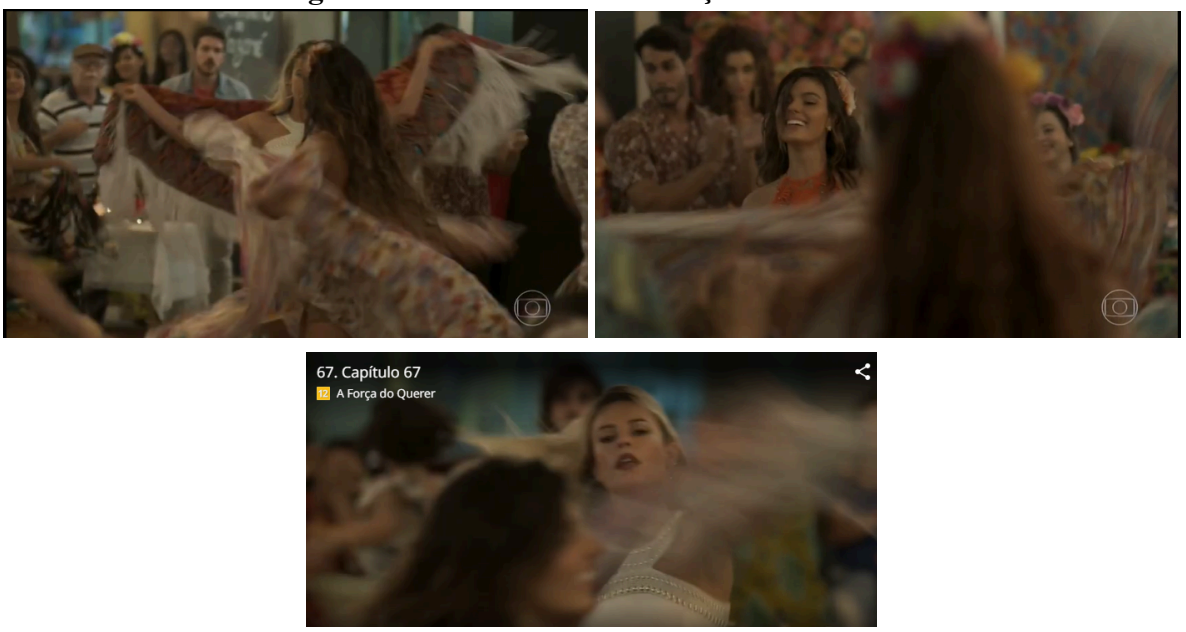
Zeca comete o crime, justificado pelo seu ciúme. Aqui, temos uma manifestação de ciúme patológico, em que o ciumento mórbido comete o ato violento. No entanto, entre os outros personagens da trama, a culpa pela violência cometida por Zeca é atribuída aos atos de Ritinha, que teria provocado o ciúme no noivo. Inocenta-se o homem, afinal, "é um bom rapaz", trabalhador, que teria cometido um erro em função do amor que sentia pela sereia que o seduziu. A punição de Zeca não passa por um processo ou condenação pela tentativa de homicídio contra a noiva e o outro homem, tampouco pelo tiro dado no barqueiro, mas por perder o caminhão para pagar uma quantia em dinheiro para a vítima atingida por seu disparo.

Já ao fugir com Ruy, Ritinha "consegue" casar-se com o novo par, com quem constitui uma família (ela estava grávida de Zeca quando fugiu do casamento, mas atribuiu a paternidade da criança a Ruy). E, dessa vez, é Ruy que direciona seu ciúme. O rival é o próprio Zeca, relacionamento anterior da esposa.

Como uma forma geométrica que ganha mais um ângulo, Ritinha também rivaliza com Jeiza (Paolla Oliveira), segunda protagonista da história e que também se relaciona amorosamente com Zeca. Em dada cena, as duas disputam a atenção dos que estão ao seu

redor, rivalizando em uma performance de carimbó. Como se fosse uma batalha, sem palavras, Jeiza "desafia" a rival, com os passos de uma dança que Ritinha domina.

**Figura 74 - Jeiza e Ritinha dançando carimbó**




**Fonte:** Globoplay

Aqui, não se trata de um casal com ciúme de um terceiro. Mas são quatro pessoas que se interrelacionam e têm ciúmes de um rival do mesmo gênero. Trata-se do casal "central" Zeca e Ritinha: Zeca e Ruy rivalizam por Ritinha, enquanto Ritinha e Jeiza rivalizam por Zeca.

Na mesma novela, Bibi (Juliana Paes) vive uma relação com Rubinho (Emílio Dantas), que pode ser entendida como um tipo de relacionamento que Giddens (1993, p. 103) aponta como codependente: "aquele em que um indivíduo está ligado psicologicamente a um parceiro cujas atividades são dirigidas por algum tipo de compulsividade". No começo do relacionamento, Rubinho se comporta tal qual os "garanhões" que o autor denota como aqueles que atraem mulheres para relacionamentos marcados pela codependência, assumindo qualidades que são traços comuns aos do amor romântico: grandes declarações, presentes e sacrifícios. Bibi é codependente de Rubinho e expressa diversas vezes ciúmes do homem, desde o início da trama, quando o personagem se apresentava como um pobre, porém, apaixonado marido. No caso da personagem, também podemos identificar o ciúme projetado, o qual Freud afirma ser o resultado da projeção de sua própria infidelidade (Freud, [1922] 2011; Tripicchio, Tripicchio, 2001). Bibi já havia traído o ex-noivo, Caio (Rodrigo Lombardi), com Rubinho, com quem havia se casado e constituído família. Com a volta de

Caio, a personagem, apesar de ser apaixonada pelo marido, também nutre desejo pelo ex-noivo, tendo impulsos de infidelidade, muitas vezes contidos. Podemos ver isso verbalizado pela própria personagem, nos últimos capítulos da novela, ao contar de sua infidelidade para o marido (em visita a Rubinho na prisão):

> **Bibi:** Eu encontrei o homem que era o meu noivo. Um homem, lindo, maravilhoso, gostoso. E ele me queria. Ele me queria de volta. E eu teria ido com ele, linda. Se eu não tivesse feito a merda de colocar fogo naquele restaurante por tua causa, eu teria ido. Sabe por que que eu não fiquei com ele? Porque eu achei que não tinha mais volta pra mim. Só por isso. Só por isso que eu não fiquei com ele. Porque eu achei que não tinha mais volta pra mim.
> **Rubinho:** Ótimo.
> **Bibi:** Ah. Só esqueci de falar quem foi.
> **Rubinho:** Eu não quero saber.
> **Bibi:** O Caio. O Caio, seu advogado.
> **Rubinho:** Mentira.
> **Bibi:** Você achou o que, meu amor? Hum? "Cê" achou que ele tava fazendo aquilo de graça? "Cê" achou que ele ia defender um merdinha como você, um Zé Ninguém. Ou você achou que era pelos belos olhos da Heleninha que adorava você?

O ciúme projetado pode estar junto ao estrato "competitivo ou normal", termos usados por Freud para cunhar formas mais brandas de ciúmes, bem como formas mais graves. Bibi briga constantemente com outras mulheres para "marcar território". E, ao ver concretizada a infidelidade do marido, começa a agir em disputa contra a rival (mais jovem, em uma sociedade em que o etarismo[45] transforma mulheres mais novas em objetos mais desejados pelos homens). Disputa que desencadeia brigas em locais públicos, o fim do relacionamento (perda do objeto amado), e, após isso, o ódio direcionado ao, agora, ex-marido.

Voltando alguns anos, ainda nas representações de relacionamentos com ciúmes patológicos vivenciados por protagonistas femininas da década de 2010, em 2014, a jovem Helena (Bruna Marquezine/Júlia Lemmertz) era vítima de constantes rompantes violentos de seu primo/namorado/noivo, Laerte (Guilherme Leicam/Gabriel Braga Nunes), na segunda fase de *Em Família* (foram três fases nesta novela). Ao mesmo tempo, é possível perceber nas manifestações de ciúmes de Laerte uma projeção de  seu próprio comportamento, uma vez que o namorado traía Helena com outras mulheres. Ele também direcionava seu ciúme a um

[45] O preconceito por idade, também denominado idadismo ou ageismo, se dá quando a mesma é utilizada para "categorizar e dividir as pessoas de maneiras que levam a danos, desvantagens e injustiças e corroer a solidariedade entre gerações" (World Health Organization, 2021, p. 2). A Organização Mundial da Saúde (OMS) define o etarismo como "estereótipos, preconceitos e discriminação dirigidos em relação aos outros ou a si mesmo com base na idade" (World Health Organization, 2021, p. 2), com aspectos inter-relacionados em três dimensões: estereótipos, preconceito e discriminação; que se manifestam nos níveis profissionais, interpessoais e institucionais; de forma explícita ou implícita.

rival específico, Virgílio (Nando Rodrigues/Humberto Martins). Nesse caso, o ciúme servia como justificativa para atos machistas, violentos e de controle da personagem feminina.

Helena ignora os conselhos da mãe, que a alerta várias vezes: "Seu primo não funciona bem. O ciúme dele não é normal. Isso não é amor, é doença". E ela é vítima da violência dele mais de uma vez: são brigas, apertos no braço, ele a retira dos locais que ela frequenta, inclusive, da escola. Essa fase da trama se passa (no tempo da narrativa) antes da chamada Lei Maria da Penha (Lei n. 11.340, sancionada em 7 de agosto de 2006), que visa a coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher. Ainda assim, a personagem é estimulada, inclusive, a prestar queixa pelas agressões sofridas pelo noivo. O tema "ciúme" também é constante nas brigas do casal:

> **Laerte:** Eu tenho ciúmes
> **Helena:** Todo mundo tem ciúmes, eu sei, Laerte. Quem ama tem ciúmes. Isso é normal. Só que você extrapola. Minha mãe vive dizendo que isso..
> **Laerte:** Isso não é amor, é doença.
> **Helena:** Exatamente. E você sabe de cor e continua doente, sem querer se tratar. Laerte, escuta o que eu vou te dizer: se você não procurar um médico, um psiquiatra pra tratar esse seu comportamento agressivo, criminoso até. Se você não fizer uma terapia, você tira da sua cabeça o nosso relacionamento. Nem namoro, nem noivado, muito menos, casamento. E eu já te falei e vou repetir: se continuar assim, eu fujo de você. Eu vou pro Rio morar com a minha tia Juliana.
> **Laerte:** Eu vou atrás de você.
> **Helena:** Aí que eu dou queixa de você. Falo que você tá me ameaçando.
> **Laerte:** Você tem coragem?
> **Helena:** Tenho.
> **Laerte:** Você deixou de me amar?
> **Helena:** Ainda não, Laerte. Mas falta pouco.

Apesar disso, nessa representação, o autor também desenvolve traços de "culpa" atribuídos à personagem Helena pelas manifestações de ciúme do noivo. Helena "provocaria" a ira de Laerte diversas vezes por sua proximidade e sua relação com Virgílio, que era apaixonado pela personagem central da trama. Chega a dizer, algumas vezes, na frente de Laerte, que seriam ambos os homens de sua vida e que "pode amar mais de uma pessoa ao mesmo tempo", o que justificaria o ciúme do primo. Tais situações desencadeiam, às vésperas do casamento entre Helena e Laerte, a tentativa de homicídio e ocultação de cadáver cometida pelo noivo contra Virgílio (que sobrevive). Mesmo sendo, mais uma vez, o homem quem cometeu o crime, há uma transferência de acusações sobre a mulher, que teria provocado tal reação. No julgamento de Laerte, mais se falava das ações de Helena que o teriam levado a tentar matar o rival. Ela era uma espécie de ré a ser julgada pelo espectador, com homens e mulheres atacando ou defendendo a protagonista:

> “Ela provocava e se divertia muito com as crises de ciúmes dele. Adorava, achava o máximo”.
> “Ela namorava, tava noiva, ia casar. Mas vivia dando bola para todos os garotos. Inclusive pra mim”.
> “Eu sou a irmã da vítima. Olha, eu posso garantir que eu jamais vi a Helena dar chance a qualquer outro rapaz. Inclusive o meu irmão. Ele sentia ciúmes por nada, sabe. Coisa de doente mesmo”.
> “O ciúme dele não era segredo pra ninguém”.

Após esse episódio, Laerte é considerado culpado (pela tentativa de homicídio), condenado a seis anos de reclusão, pena que é diminuída para um ano em regime fechado. A história iria se desenvolver e repetir. Helena se casa com Virgílio (o rival de Laerte), tem uma filha idêntica a si, Luiza (também vivida por Bruna Marquezine, na terceira fase da trama), que se envolve com Laerte. O ex de Helena, fixado na prima, projeta seu amor de adolescência na filha dela, repetindo os mesmos rompantes de ciúme em cenas públicas e agressões veladas. Laerte não responde judicialmente pelas agressões cometidas contra Helena (ainda que fosse uma época, na narrativa, em que o crime não fosse tipificado pela Lei Maria da Penha, havia possibilidade de responder, por exemplo, por lesão corporal), nem é impedido pela família de se relacionar com a filha de suas vítimas. Ele sofreria, de certa forma, a consequência de seus atos, ao final do arco narrativo, sendo assassinado (na saída do altar, casando-se com Luiza) por uma outra mulher, também apaixonada pelo músico sedutor.

Na escalada da patologia dos ciúmes, chegamos à representação mais contundente de violência contra a mulher (a princípio, “justificada” pelo ciúme). Em *O Outro Lado do Paraíso*, Clara (Bianca Bin) é vítima de violência doméstica cometida pelo marido, Gael (Sérgio Guizé). A jovem professora, moradora de uma pequena cidade no interior de Tocantins, se apaixona pelo homem rico, de Palmas, que se apresenta como um “príncipe”. Gael, a princípio, tem o comportamento sedutor, típico dos garanhões (Giddens, 1993) já abordado anteriormente neste texto. Ele se declara imediatamente para Clara, diz chavões típicos do amor romântico como, por exemplo, que seu maior sonho é ser pai. A personagem, ainda carregada de certa ingenuidade, acredita ter encontrado o “homem dos sonhos”. Em um breve período de namoro, Gael já apresenta traços violentos, motivados pelo ciúme que tinha de Clara com Renato (Rafael Cardoso) – médico que atuava voluntariamente no quilombo em que Clara lecionava e já havia manifestado interesse pela personagem. Ele briga com o médico e ameaça jogá-lo de um penhasco. A primeira cena de ciúme de Gael com relação à Clara tem a câmera voltada para o olhar do namorado ao vê-la cumprimentar o suposto rival. Há closes na expressão do namorado e nos toques e risadas entre Clara e Renato, como se fossem o foco da visão do ciumento.

**Figura 75 - Expressão de ciúmes de Gael**

**Fonte:** Globoplay

Toda essa sequência narrada se deu no primeiro capítulo da telenovela. O ciúme patológico de Gael daria início à série de violências cometidas contra Clara ao longo dos capítulos seguintes. No tecer dessa trama, há uma articulação entre ciúme, violência de gênero, machismo e ânsia por poder e dinheiro. Em pouco tempo, a personagem sofreu violências física, psicológica, sexual e, ainda, patrimonial – cometidas por Gael, mas, também, pela mãe do marido, Sophia (Marieta Severo) e a irmã dele, Lívia (Grazi Massafera).

A construção dos dois personagens é carregada de estereótipos associados aos ideais modernos de masculinidade e feminilidade, disseminados na sociedade capitalista ocidental ao longo dos séculos XVIII, XIX e XX (Oliveira, 2004), em que o masculino estava associado, positivamente, com características como poder, força e domínio, enquanto "do ponto de vista das imagens, símbolos e representações sociais, a mulher e o feminino apareciam como o outro polo, a alteridade do masculino (Oliveira, 2004, p. 72). Em sua

construção, Gael performa constantemente uma masculinidade exacerbada, nos seus trejeitos e falas, em contraposição a uma Clara caracterizada por ser uma personagem doce, extremamente amorosa e ingênua em certa medida (características tipicamente associadas a uma feminilidade). Inclusive, em seus gestos, Gael é extremamente expansivo, enquanto Clara tem um gestual mais contido. Isso se reforça na segunda cena de ciúmes protagonizada pelo casal.

No segundo capítulo, Clara e Gael se casam, em uma cerimônia luxuosa em um barco, contando com a participação da "alta sociedade" da capital tocantinense. Ao ver o seu rival, Renato, cumprimentar Clara pelo casamento, o noivo dá início a mais uma briga, aos gritos, dizendo que o outro havia sido convidado para "dar em cima" da esposa e que, em mais uma fala estereotipadamente machista, não existiria amizade possível entre homem e mulher. Clara, contida, apenas se defende diante do escândalo, enquanto o noivo expulsa os convidados da festa. Ao fim do ciclo "amor-explosão-amor", Gael pede perdão à noiva, dizendo que a ama – e sendo prontamente perdoado.

Porém, na sequência, a personagem, que aparentava se sentir em um paraíso com a realização do casamento, se viu do outro lado. Foi a primeira manifestação de violência direcionada ao corpo de Clara, ainda que disfarçada de desejo. Na "noite de núpcias" e, também, a primeira relação sexual de Clara, há uma quebra da expectativa romântica da personagem, diante do ato praticado por seu marido. Apesar de esta primeira fase da narrativa se passar em 2007, tempo em que não havia mais uma valorização extrema da virgindade feminina, a personagem reviveria uma socialização em que a mulher é iniciada sexualmente por um marido. Também nesses moldes, Gael afirma que teria uma surpresa para Clara, a levando para uma mansão que ficava à beira do Rio Tocantins. A mulher demonstra encantamento com o cuidado do preparo, enquanto ambos fazem declarações de amor. Ao deitar na cama, o homem muda de fisionomia.

> **Clara** (com expressão de medo)**:** Gael... tá me olhando de um jeito… vou botar a camisola.
> **Gael:** Que camisola o quê.
> **Clara:** É rapidinho.
> **Gael:** Não. Não precisa… para com essa camisola (tomando a camisola da mão da esposa e partindo para cima de Clara).
> **Clara:** Eu quero trocar de roupa.

O homem começa a rasgar a camisola com brutalidade e, a despeito de Clara dizer que está machucando, tira a roupa da noiva e começa o ato.

> **Clara:** Eu tô com medo!
> **Gael:** Cala a boca.

A seguir, há a cena do sexo. As imagens de Gael atacando Clara, ora focadas, ora desfocadas, são intercaladas de outras em que a mulher aparece vestida de noiva, se afogando em um rio com água cristalina. Sugere uma desconexão da mulher com a realidade que está vivendo naquele momento. Nessa outra dimensão, Clara aparece submersa, erguendo a mão, como se pedisse ajuda, porém, não há ninguém que a socorra.

**Figura 76 - Sequência estupro marital em *O Outro Lado do Paraíso***

**Fonte:** Globoplay

O rompimento da expectativa e o sofrimento de Clara também são evidenciados por um jogo de signos na sequência seguinte. A silhueta de Clara, vendo o dia nascer, com o seu buquê nas mãos. A personagem começa a destruir o objeto, cujas pérolas caem pelo chão, espalhando-se até caírem no rio. Gael chega.

> **Gael:** Fui um bruto, não fui? (Clara segue em silêncio) Desculpa. Eu te amo muito. Eu te desejava tanto. Tanto que eu não tive como te esperar. Ser carinhoso como você merecia. Me desculpa.
> **Clara:** Eu sonhei tanto com essa noite. Pensei que fosse ser de outro jeito... Tô aqui com o rosário que era da minha mãe. Isso aqui é a única lembrança que eu tenho dela.
> **Gael:** É lindo.
> **Clara:** Minha mãe morreu logo quando eu nasci. Foi meu pai e meu vô que me criaram. Eles sempre me amaram muito, mas, eles nunca foram de fazer carinho não. Quando eu te disse sim, eu tava era sonhando com um príncipe gentil.
> **Gael:** Desculpa.

Embora não verbalizem, os dois demonstram saber que não foi um acontecimento "comum". Gael tem consciência de que, no mínimo, "foi um bruto". Clara também questiona o comportamento do marido, distante do "príncipe gentil" idealizado. Ela mostra as marcas roxas deixadas em seu corpo.

> **Clara:** Oh. Aqui a marca que você deixou no meu braço
> **Gael:** Perdão. Me perdoa. Eu vou provar que eu sou o príncipe do teu sonho. Príncipe gentil. Eu te amo. Te amo. Bora banhar e trocar de roupa. Pegar as malas na casa da minha mãe, depois aeroporto. Rio de Janeiro. Vou te levar pra conhecer o mar, Clara.
> **Clara:** O mar?

> **Gael:** O mar.
> **Clara:** Eu quero conhecer o mar.

Os dois se beijam – ela o perdoou. Embora não se fale, a violência sexual presente na representação, ainda que dentro de um casamento, está prevista na Lei Maria da Penha, que considera:

> III - a violência sexual, entendida como qualquer conduta que a constranja a presenciar, a manter ou a participar de relação sexual não desejada, mediante intimidação, ameaça, coação ou uso da força; que a induza a comercializar ou a utilizar, de qualquer modo, a sua sexualidade, que a impeça de usar qualquer método contraceptivo ou que a force ao matrimônio, à gravidez, ao aborto ou à prostituição, mediante coação, chantagem, suborno ou manipulação; ou que limite ou anule o exercício de seus direitos sexuais e reprodutivos (Brasil, 2006).

A representação, ainda que tenha usado recursos que não a deixasse tão explícita, é capaz de causar incômodo a quem assiste (e mesmo na descrição deste trabalho). No entanto, não se trata de uma prática isolada ou nova, sendo observada ao longo de toda a história de uma sociedade patriarcal, em que os corpos das mulheres são violados e que, por muito tempo, foram considerados pertencentes aos maridos após o casamento. Como descreve Del Priore (2012, p. 177):

> O historiador pouco sabe de como se comportavam na cama, homens e mulheres. Tudo indica, porém, que a noite de núpcias fosse uma prova. Era o rude momento da iniciação feminina por um marido que só conhecia a sexualidade venal. Donde a prática da viagem de lua-de-mel, para poupar a família de um momento tão constrangedor.

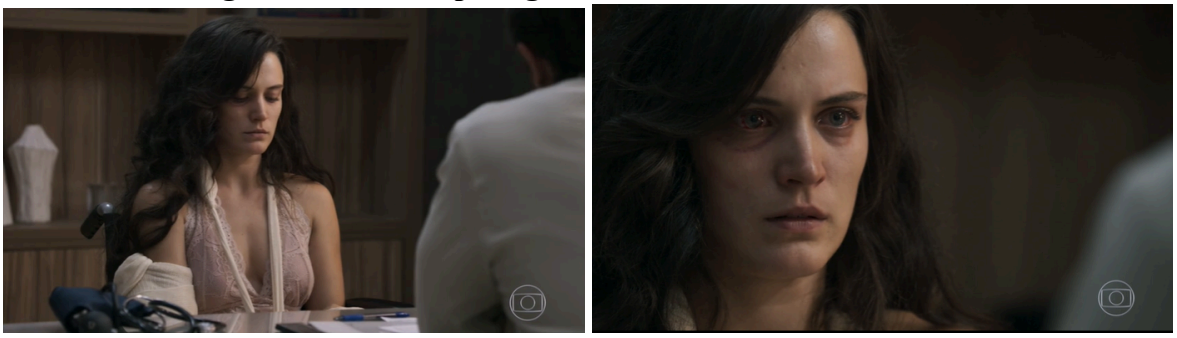
Clara vive sua “lua de mel” no Rio de Janeiro, tendo uma nova relação sexual com o marido:

> **Gael:** Foi como você queria?
> **Clara:** Foi. Foi sim. Agora sim eu posso te chamar de príncipe.
> **Gael:** Gentil
> **Clara:** Gentil. Pra mim foi como se fosse a primeira vez.

O ciclo de violência vivido por Clara, intercalado por momentos em que há manifestações exacerbadas de amor, segue. Do mesmo modo, o nível de agressividade aumenta, sem disfarces. Logo após o retorno do casal, com o mote do ciúme, mais uma vez ela é agredida. Um garçom reconhece Clara durante um jantar e eles se cumprimentam, despertando a ira de Gael, ainda contida. Após isso, tendo o sentimento inflado pela mãe (interessada nas minas de esmeraldas existentes nas terras de Clara, que não deseja explorá-las), que afirma que o homem teria ido para Palmas atrás da protagonista e usa de jargões machistas: “eu acho que você tem que ser mais firme com a tua mulher”/"mostra quem manda naquela casa".

Gael inicia, ao chegar em casa, uma série de agressões contra Clara. São diversos tapas desferidos, até que a empurra da escada. Ao vê-la machucada, a leva para o hospital. Clara está com diversos hematomas, além do braço imobilizado.

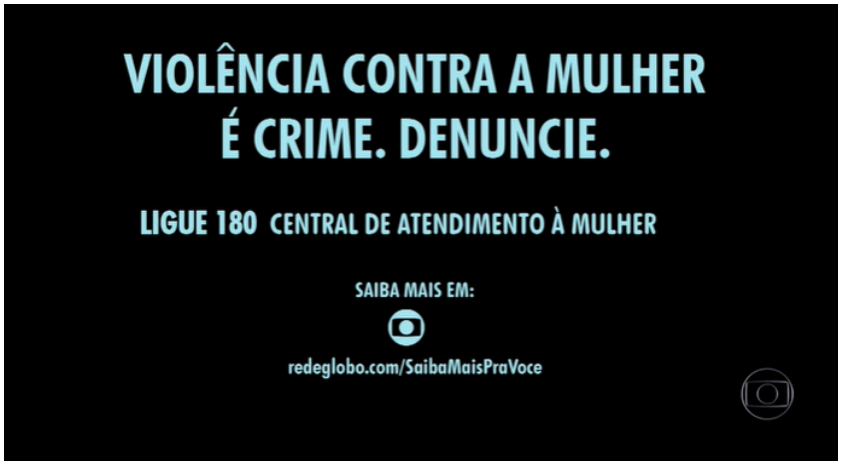
**Figura 77 - Clara após agressão em *O Outro Lado do Paraíso***



**Fonte:** Globoplay

E, embora todos na situação saibam o que ocorreu, e a despeito do aconselhamento feito pelos médicos do hospital para que Clara denuncie Gael, a personagem se recusa. O capítulo, que tem cenas mais explícitas de violência contra a mulher, termina com uma mensagem de alerta sobre violência doméstica, acrescido da indicação do número 180, canal de denúncia do governo para esse tipo de ocorrência.

**Figura 78 - Alerta sobre violência contra a mulher exibido ao fim do capítulo**




**Fonte:** Globoplay

Peixoto (2020, p. 94), ao investigar as representações da violência doméstica na trama escrita por Walcyr Carrasco, conseguiu identificar os cinco tipos de violência categorizados pela Lei Maria da Penha.

> Isso se dá de maneira explícita nas representações da violência física, em que, por meio de vários recursos dentro da obra, como a citação da Lei Maria da Penha após as cenas de espancamento, é possível enquadrar a situação como violência doméstica contra a mulher. No caso das demais violências

> (sexual, psicológica, moral e patrimonial), um desconhecimento da lei relegaria este sentido a apenas um conflito de casal.

A representação de Clara joga luz sobre uma realidade brasileira. De acordo com dados disponibilizados no *Atlas da Violência* do Ipea (2022), houve um aumento considerável da violência doméstica no país, enquanto tivemos redução da violência urbana, sendo que, de 2008 a 2018, a taxa de homicídios de mulheres na residência subiu 8,3%. Se considerarmos o recorte de raça, 66% das mulheres assassinadas no país eram negras (ou seja, a cada mulher não negra morta, duas mulheres negras são assassinadas no Brasil). Entre os anos de 2009 e 2019, foram registrados no Brasil 50.056 assassinatos de mulheres.

Esse tipo de vivência da personagem segue e se intensifica nos capítulos seguintes. Até que ela se divorcia do marido abusador. Após isso, sofre um golpe da mãe e da irmã de Gael, Sophia e Lívia, respectivamente, interessadas em suas terras e seu filho. Clara é considerada louca e internada em um sanatório – com a ajuda de médico e juiz corruptos comprados pela sogra.

Porém, em seu retorno, na fase seguinte da novela, mesmo com sua jornada de vingança, Clara não busca justiça ou denuncia Gael pelas agressões sofridas. Pelo contrário, encontra nele um aliado contra a ex-sogra para recuperar suas terras e seu filho. E cogita, inclusive, retomar a relação com o ex-marido agressor, agora, por ela, regenerado, vivendo um triângulo amoroso entre ela, Gael e Patrick (Thiago Fragoso). Gael se arrepende de ter sido "o pior marido do mundo", porém segue se declarando para Clara – ignorando que manteve o histórico de agressões nos relacionamentos seguintes.

É apenas no último capítulo que Clara encerra qualquer possibilidade de reatar com o ex-marido e "escolhe" por um novo amor, o de Patrick. Nas palavras da personagem: "Você é o pai do meu filho. Você já tá no meu coração. Mas quando eu penso assim no futuro, casar de novo, ter uma vida assim com outra pessoa, é no Patrick que eu penso. Mas eu queria que você soubesse que você vai ser sempre bem-vindo.".

Apesar do divórcio e mesmo após anos de separação, o fim de fato do relacionamento entre Clara e Gael se dá nesse último capítulo, quando ela encerra qualquer possibilidade de retorno com o homem, dizendo que se tratava de um amor do passado. E se direciona para uma nova vivência amorosa, agora, ao lado de Patrick, com quem se casa em seguida.

Diferentemente da relação que mantinha com Gael, em que prevaleceu uma dominação da parte masculina da relação (inclusive, fisicamente), enquanto Clara despendia esforços para agradar o homem, sua relação com Patrick representava, também, uma forma de

relacionar-se após a emancipação (financeira e cultural). Há, nessa relação, uma equidade entre os integrantes do casal.

Assim como Clara, outras personagens também viveram relacionamentos amorosos que se afastaram da vivência de um "amor único", "para sempre", predestinado desde o início da trama para a realização do "final feliz" típica das representações de amor romântico. As representações de vivências amorosas que se distanciam desse modelo e se aproximam da concepção de relacionamentos puros e amor confluente, proposta por Giddens (1993), serão tratadas na seção seguinte.

### *4.2.3 - Gosto. Mas gosto mais de mim*

Assim como apontado por Giddens (1993), o aumento no número de divórcios e separações, bem como a busca e vivência de novas relações, pode ser visto como um efeito da emergência do amor confluente, bem como suas representações vistas ao longo da década de 2010. Para além das representações de romances vividos com certa pessoa especial (destinada à protagonista), há, nesse contingente, mulheres que vivem diversos amores, "relações especiais".

Helena (Taís Araújo), em sua primeira aparição, conta, durante uma entrevista, ter vivido mais de um grande amor. E atesta: "Um namoro nunca termina de repente, não é? Ele vai morrendo, aos poucos, todo dia, até ele morrer de vez". A mulher se envolveria e se casaria com Marcos (José Mayer), uma relação turbulenta por causa da família do marido. Com o fim do casamento entre Helena e Marcos, ela dá início a uma nova relação, agora com Bruno (Thiago Lacerda) – fotógrafo e filho "bastardo" de Marcos. É com Bruno que Helena constitui família e tem seu "final feliz".

Griselda intercala namoros com dois interesses amorosos: o português dono de bar Guaracy (Paulo Rocha) e o chef de cozinha Renê Velmont (Dalton Vigh). Este último que se divorcia da outra protagonista da trama Tereza Cristina (Christiane Torloni), após um casamento de mais de duas décadas, antes de se envolver com a "faz-tudo".

Em *A Regra do Jogo*, Tóia (Vanessa Giácomo), que namorou desde a infância com Juliano (Cauã Reymond), coloca fim na relação. A personagem se envolve e casa com Romero Rômulo (Alexandre Nero), tendo um filho com o político. Depois, retoma seu relacionamento com Juliano, com quem tem outras crianças ao fim da trama.

Vitória (Taís Araújo), uma das protagonistas de *Amor de Mãe*, última novela do corpus deste trabalho, inicia a trama em crise em um casamento de sete anos com Paulo (Fabrício Boliveira). Após ter sofrido um aborto aos seis meses de gravidez, a personagem se empenha em ter um filho, seja engravidando ou adotando uma criança, o que, na narrativa, acaba causando o distanciamento do marido.

No segundo capítulo da telenovela, a personagem desconfia quando o marido diz ter mais uma partida de tênis, em um dia que não era usual. A desconfiança se confirma quando Paulo lhe entrega um batom, dizendo que ela havia esquecido no carro. Ainda com a ideia fixa de engravidar, Vitória pega o objeto fingindo que era seu, sem desmentir o homem. Em conversa com as irmãs, ela revela a descoberta afirmando quando questionada por sua passividade diante do ocorrido: "eu no lugar dele eu acho que também teria uma amante".

A estratégia não funciona e o marido pede o divórcio, revelando ter um caso. No capítulo seguinte, ela encontra um desconhecido no bar, se beijam e Vitória vai para a casa dele, engravidando na primeira noite. Após descobrir a gravidez, ela reencontra o desconhecido e começa um relacionamento. Os dois mantêm um relacionamento amoroso por um tempo, mas terminam, seguindo como amigos e com a criação da filha.

Por fim, Vitória reencontra o namorado da adolescência, Raul – revelando que este é o pai do filho que havia abandonado anos antes. Ambos são pessoas divorciadas, que saíram de outros namoros mantidos ao longo da trama e se envolvem novamente, passando a viver juntos como esposa e marido – sem a necessidade de uma cerimônia formal e/ou religiosa –, formando uma família com os três filhos: Sandro (Humberto Carrão), filho mais velho, tido na adolescência, fruto do relacionamento que os dois tiveram; Tiago (Pedro Guilherme Rodrigues), filho adotivo de Vitória, que também é adotado, mais tarde, por Raul; e Sofia, fiha do relacionamento da personagem com Davi.

Nessas situações, as personagens tiveram a escolha de colocar fim às relações que já não interessavam mais a elas como relacionamentos amorosos. Retomando ou dando início a novos vínculos à medida que suas vivências eram desenvolvidas ao longo dos capítulos.

De um universo de 26 protagonistas, quatro terminaram suas tramas sem um final feliz que envolvesse uma figura masculina ao seu lado. Outras quatro, morrem ao fim do capítulo. Em *Passione*, a matriarca da família, Bete Gouveia (Fernanda Montenegro), encerra sua jornada celebrando seus 77 anos, ao lado da família reunida – sogros, filhos e netos. A viúva, já idosa, consegue encontrar e conquistar o amor de seu filho perdido, integrado à família. Após a viuvez, a vivência de outro relacionamento amoroso não é trabalhada por ela.

Já Ritinha, apesar de ser disputada por Zeca e Ruy, prefere, por ela mesma, seguir sua vida e sua profissão (de sereia, apresentando-se em um aquário). Após revelada a paternidade verdadeira de Ruyzinho, que é filho de Zeca, recebe a proposta do primeiro noivo, de casar-se e retomar a vida em Parazinho, formando uma família com ele. Ao mesmo tempo, Ruy propõe deixar os últimos acontecimentos (divórcio, descoberta da não-paternidade do filho) e viverem juntos. A sereia sedutora acena positivamente para ambas as propostas, ganhando tempo para fugir com a criança. Ao ser encontrada pelos dois homens, já trabalhando em um aquário nos Estados Unidos, Ritinha recusa-se a retornar ao Brasil e descarta o vínculo amoroso com os homens, declarando: "Não volto não. Só volto depois. Agora vou voltar não. Nasci pra ficar presa não. Tô é gostando daqui. Olha pra isso aqui. Eu gosto de vocês dois. Mas eu gosto mais de mim".

Ritinha não nega amar os dois homens, inclusive ao mesmo tempo. Porém, esse amor não é o suficiente para abandonar a vida que desejou desde o início da trama, tampouco é maior que o amor próprio que nutre. Com isso, na narração final da trama, é enfatizado que a mulher fez sucesso "nos aquários do mundo", bem como Ruyzinho agora teria duas famílias.

Em *Amor de Mãe*, além de Vitória, protagonista abordada anteriormente nesta seção, temos outras duas protagonistas, Lurdes (Regina Casé) e Telma (Adriana Esteves), que são viúvas que dedicaram a vida à criação dos filhos. Agora, mais velhas, têm breves relacionamentos com outros homens, com demonstrações de interesse, flertes ou rápidos namoros, mas não chegam a aprofundar nessas relações. Lurdes encerra sua trajetória na trama reunindo, enfim, seus cinco filhos. Já Telma, que ao fim da trama ultrapassa os limites da mãe superprotetora e passa a se portar como uma vilã – principalmente após a constatação de que Danilo (Chay Suede) é, na realidade, Domênico, filho perdido de Lurdes. A personagem mais uma vez se desvincula de qualquer relacionamento amoroso para direcionar suas intenções na relação com o filho. Morre ao fim da narrativa, apenas com o filho aos pés da cama de hospital.

**Figura 79 - Morte de Thelma em *Amor de Mãe***

**Fonte:** Globoplay

A morte é um fim comum às protagonistas-vilãs da década. Além de Telma, somam-se o encerramento da trama e de suas vidas Beatriz (Glória Pires) e Inês (Adriana Esteves), em *Babilônia*. Já *Fina Estampa* faz um jogo narrativo em que Tereza Cristina (Christiane Torloni) é considerada morta após o naufrágio do barco em que estava no mar, em meio a uma tempestade, porém, é vista pela outra protagonista, Griselda (Lilia Cabral), na última cena da sequência.

Por fim, Luz Vidal (Marina Ruy Barbosa), em *O Sétimo Guardião*. Ela vê o seu par romântico, Gabriel (Bruno Gagliasso), morrer para salvá-la e recusa o amor de Júnior (José Loreto). A personagem se interessa pelo trabalho realizado pelos arqueólogos na gruta. O fascínio pela profissão, até então desconhecida por ela, a leva a querer estudar para se profissionalizar. Deixa a cidade fictícia de Serro Azul para estudar arqueologia, voltando ao local anos depois, dirigindo a fundação que atuará na preservação do tesouro arqueológico da cidade.

Luz da Lua termina a trama encontrando uma outra forma de poder. Diferentemente das outras mulheres, também se realiza, além de solteira, sem filhos, quebrando uma "regra" velada de que o final feliz das personagens envolve, além de um relacionamento romântico heterossexual, a vivência da maternidade. É para esse valor que nos voltamos no próximo e último capítulo desta tese.

# 5 - “AMOR DE MÃE”: REPRESENTAÇÕES DA MATERNIDADE E DO AMOR MATERNO

Este capítulo propõe a discussão sobre as representações da maternidade e da maternagem a partir das narrativas das personagens principais das telenovelas das 21 horas, ao longo da década de 2010, que tiveram experiências relacionadas à temática.

De acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, em 2015, a taxa de fecundidade total brasileira era de 1,72 filhos por mulher. O número é bem distante da média de 6,2 filhos por mulher brasileira na década de 1950 (IBGE), período que compreende a chegada da televisão e início da produção de ficção seriada em um país ainda agrário. Uma época anterior à adesão aos métodos anticonceptivos, além da ampliação da escolaridade e ocupação das mulheres no mercado formal de trabalho.

Apesar dos indicadores apontarem uma queda no número de gestações e de filhos por mulheres, a maternidade continua sendo um valor social fundamental no contexto brasileiro contemporâneo em diferentes âmbitos. Está na medicina, em questões relacionadas à saúde da mulher e da família; nas políticas públicas governamentais; no debate político; bem como nos produtos culturais, principalmente, aqueles difundidos pelos meios de comunicação. Especialmente nestes últimos, há uma difusão de concepções do que seria desejável no imaginário materno (O’Reilly, 2016; Mendonça, 2021).

Neste capítulo, iremos nos basear nos chamados “Estudos Maternos” (Mendonça, 2021) ou *Motherhood Studies*. O termo foi tratado por Andrea O’Reilly (2006) ao abordar as diversas dimensões abarcadas pela maternidade/maternagem, desde as políticas públicas, ideologias, experiências sobre o cuidado e “modos como a cultura da maternidade e a experiência da maternagem transformam a vida das mães" (Mendonça, 2021). A pesquisadora brasileira Maria Collier de Mendonça retoma os pressupostos ideológicos, apontados por O’Reilly, que estão envoltos na cultura da maternidade patriarcal em países capitalistas ocidentais, sendo ferramentas de opressão às mulheres:

> A essencialização posiciona a maternidade como fundamento da identidade feminina. A privatização situa o trabalho materno exclusivamente nas esferas reprodutiva e doméstica. De maneira similar, a individualização transforma a maternagem em um trabalho de responsabilidade individual, centrado, unicamente, na figura da mãe. A naturalização pressupõe que a maternidade seja natural para as mulheres, inferindo que todas nós, mulheres, já nascemos sabendo como maternar “naturalmente”. Isto reforça o entendimento da maternagem como um trabalho guiado por “instintos” e “hábitos”, que não exige o uso da inteligência nem o aprimoramento de diversas habilidades e qualificações. A biologização enfatiza laços sanguíneos, posicionando a mãe

> biológica como a mãe autêntica e "real". A normalização limita e restringe as identidades e práticas maternas ao modelo específico da família nuclear, no qual a mãe é a esposa e principal cuidadora dos filhos(as), enquanto seu marido encarna o papel de provedor econômico (Mendonça, 2021, p. 62).

As autoras ainda apontam a despolitização da maternidade, fazendo com que seja vista como uma questão privada, sem implicações sociopolíticas, e a idealização da mesma. Essa idealização faz com que sejam valorizados modelos maternos que, embora inatingíveis, se tornam a expectativa das mães, sobre a própria maternidade, e da sociedade, que espera que as mulheres correspondam a esses modelos.

Mendonça (2014, 2021) aborda a distinção dos conceitos *motherhood*/maternidade e *mothering*/maternagem, utilizados nos estudos maternos, sendo o primeiro referente à instituição que está em consonância com os valores patriarcais. Já o conceito de maternagem abarca as "experiências vividas pelas mães em suas atividades de cuidado com os filhos" (Mendonça, 2014, p. 26).

As representações da maternidade/maternagem, a partir das protagonistas das telenovelas globais durante a década de 2010, podem ser observadas a partir de dois vieses. Por um lado, o valor da maternidade, quando ligado a protagonistas tidas como mulheres boas e justas, está associado a representações positivas, com mães carinhosas, empenhadas, que amam seus filhos incondicionalmente e dispostas a sacrifícios pelo bem daqueles que trouxeram ao mundo. O chamado "instinto materno" também é acionado em mais de uma ocasião nessas representações, como algo natural das mulheres protagonistas. Nesses casos, ainda que a narrativa tenha obstáculos, afastamentos e dificuldades na vivência de uma dita maternidade plena, não há questionamentos a respeito do amor despendido por essas personagens. Ele é apresentado, nessas vivências, como um amor incondicional, ainda que diante de situações em que o dever de justiça leve essas mães a ter embates com parte da prole.

Por outro lado, esse valor, quando associado a protagonistas que não performam a bondade (protagonistas-vilãs), é apresentado a partir de representações de relações conflituosas. São mães que, apesar de dizerem amar seus filhos, os desrespeitam constantemente, sendo o afeto condicionado à obediência de seus mandos; que se valem de filhos para alcançarem objetivos outros; ou reiteram não possuir "o instinto materno", ainda que participem da criação de outrem. Neste último caso, o fato de verbalizar a inexistência do desejo de ter filhos ou se posicionar como uma mulher que não quer estar associada à maternidade é visto como uma característica na construção de um caráter de vilania: são as mulheres más que negam a maternidade, o que não é nem posto para as protagonistas típicas.

Ao longo da década, também não é incomum que as narrativas ligadas às representações de maternidade tragam mulheres que foram, por algum motivo, separadas de seus filhos (geralmente, recém-nascidos) e que despendem sua força, seus recursos e seu empenho para: 1) reencontrar-se com seus filhos perdidos; 2) reestabelecer o vínculo com aquela criança da qual foi separada anos mais tarde (às vezes, já adultos) e reconquistar o laço de amor perdido – encontrando resistência daqueles que desenvolveram uma vivência distante da mãe não conhecida.

A maternidade é, ainda, idealizada como caminho para a realização da felicidade e da feminilidade. Os finais das tramas das protagonistas (nesse caso, no protagonismo das não-vilãs) exaltam frequentemente esse valor, sendo a felicidade associada à união da família, ao lado dos amados filhos (e, em alguns casos, netos). E mesmo aquelas mulheres que, ao longo da trama, não tiveram a experiência da maternidade, a terão como parte da completude de sua felicidade, estando grávidas ou com crianças nos braços nos desfechos de suas histórias. A única telenovela em que não há uma variação desse enredo é *O Sétimo Guardião*, cuja protagonista tem seu final se especializando e realizando profissionalmente.

A partir desses eixos, faremos nossa análise das representações da maternidade nas próximas páginas.

### 5.1 - "Um amor incondicional": o mito do amor materno

> *"O amor de mãe é o amor mais forte que existe nesse mundo. Esse amor vai ser o teu alicerce" (Mercedes, O Outro Lado do Paraíso);*
> *"Quando você nasceu, Ícaro, eu entendi o que era o amor. Assim, um amor incondicional, sabe?" (Luzia, Segundo Sol);*
> *"O que eu peço a você, por Deus: mesmo que você não me ame como sua mãe, por favor, eu te peço, eu te peço, não me negue o direito de te amar" (Bete Gouveia, Passione);*
> *"Ser mãe não é só parir. Tem que criar, tem que educar, tem que sofrer muito pra ganhar o título" (Griselda, Fina Estampa).*
> *"Mãe é assim mesmo. Às vezes a gente ama tanto que dá vontade de chorar" (Thelma, Amor de Mãe)*
> *"A coisa mais sagrada que tem nesse mundo todo, que é o amor de uma mãe por um filho" (Lurdes, Amor de Mãe)*

"Amor de mãe". O sentimento nutrido por uma mulher em relação a seus filhos, bem como o exercício da maternidade, sempre foi exaltado nas narrativas ficcionais brasileiras.

Na década de 1960, uma multidão se aglomerou no Ginásio do Ibirapuera, São Paulo, e no Maracanãzinho, Rio de Janeiro, para acompanhar a transmissão ao vivo dos capítulos finais de *O Direito de Nascer*, com direito à participação dos principais ídolos: Amilton Fernandes e Isaura Bruno, que davam vida a Albertinho e Mamãe Dolores (Araújo, 2004). A história central da telenovela trata de Albertinho, fruto de um romance proibido e seria morto logo após o nascimento a mando do próprio avô. É a empregada da família rica, Dolores, que resgata a criança do fim trágico, fugindo com o bebê e o criando (a mãe de sangue, já enviada a um convento, jamais esqueceu o filho que foi arrancado de seus braços). Ao criar a criança, Mamãe Dolores vira símbolo de amor e devoção maternos, conquistando uma legião de fãs[46]. A trama foi um dos maiores sucessos registrados na história da telenovela brasileira.

E o "amor de mãe" segue tão importante, quase seis décadas depois, que dá nome à última trama analisada em nosso corpus (e, também, a este capítulo). Por ser tão disseminado em nossa sociedade, acaba, por muitas vezes, visto como algo inerente às mulheres (principalmente às mulheres que têm filhos biológicos), incondicional e inabalável, estando associado a outros "consensos" como o do "instinto materno".

Longe de ser algo natural do ser humano, o amor materno tal qual conhecemos hoje é uma construção cultural, sendo um valor que está ancorado nos ideais de sociedade vigentes no Ocidente capitalista. Sua origem, estreitamente ligada à do amor romântico, pode ser identificada espacial e temporalmente, fazendo parte das transformações sociais vividas, a princípio, na Europa do século XVIII, e logo disseminadas em sociedades com modelos próximos, como na América do Norte e Latina, incluindo, assim, o Brasil (Badinter, 1985; Giddens, 1993; Mendonça, 2014).

Giddens (1993) destaca os vários "conjuntos de influências que afetaram as mulheres a partir do final do século XVIII" (p. 53), estando integrados: o surgimento da ideia do amor romântico, modificação nas relações entre pais e filhos e o que chamam de "invenção da maternidade". Essas foram transformações sociais que atingiram, especialmente, as mulheres

[46] A personagem Mamãe Dolores é um exemplo de representação da mãe-preta (conhecida como "mammy", na cultura de massa estadunidense), comum na produção cultural (literatura, cinema, televisão, entre outros), principalmente nos países do continente americano, em que a mão de obra de pessoas escravizadas foi explorada por séculos. Aproxima-se da relação existente entre a escrava negra e os filhos dos senhores brancos. São relações que envolvem o desenvolvimento e o estabelecimento de laços afetivos concomitantemente a uma estrutura escravocrata, de exploração e dominação dessas mulheres. Cabe reforçar que esses laços e exercícios de maternidade são direcionados aos filhos de senhores e patrões brancos, frequentemente impedindo que os mesmos sejam estabelecidos com os próprios filhos das mães-pretas. "Finda a escravidão, e rareando essas mães-pretas 'históricas', suas representações continuam por muito tempo ainda ativas, e sendo constantemente reelaboradas" (Deiab, 2006, p. 2).

– aqui enfatizamos que estamos tratando de mulheres de sociedades ocidentais e capitalistas. Nesse período, segundo o autor, o centro da família deslocou-se da "autoridade patriarcal para a afeição maternal".

> A idealização da mãe foi parte integrante da moderna construção da maternidade e, sem dúvida, alimentou diretamente alguns dos valores propagados sobre o amor romântico. A imagem da "esposa e mãe" reforçou um modelo de "dois sexos" das atividades e dos sentimentos. (Giddens, 1993, p. 53 e 54).

Para Giddens, foi essa invenção social da maternidade que "deu forma concreta à ideia de que a mãe deveria desenvolver um relacionamento afetuoso com o filho, relacionamento este que confere um peso específico às necessidades da criança" (Giddens, 1993, p. 111).

A filósofa feminista Elisabeth Badinter, reconhecida também por suas pesquisas sobre a maternidade, inclinou-se ao tema em duas obras que permanecem relevantes ainda nos dias de hoje: *Um amor conquistado: o mito do amor materno* e *O conflito: a mulher e a mãe*. Na primeira, a pesquisadora faz um apanhado histórico e social para fundamentar a argumentação de que o amor materno está mais próximo de ser um sentimento construído a partir dos ideais de uma época, do que algo natural. Segundo a pesquisadora, o que há de novo no século XVIII é "a exaltação do amor materno como um valor ao mesmo tempo natural e social, favorável à espécie e à sociedade. Alguns, mais cínicos, verão nele, a longo prazo, um valor mercantil" (Badinter, 1985, p. 145-146). Como apontou a filósofa, no período logo antes, também no século XVIII, a grande maioria das parisienses sequer amamentavam seus recém-nascidos, enviando as crianças em sua primeira infância para amas que viviam distantes (muitas dessas crianças nem retornariam ao lar e morreriam sem conhecer, de fato, suas mães; já as que voltariam anos mais tarde, tinham uma estranha como mãe e não haveria garantias do afeto materno). Foi no fim do mesmo século que houve uma promoção do exercício da maternidade e um empenho em diversas esferas para que as mulheres "retornassem" a reconhecer o amor materno e cuidassem de seus filhos.

A obra foi bastante questionada na época de sua publicação. Tanto que, no prefácio à edição de bolso da mesma, a autora retoma as críticas e contestações ao seu trabalho, reforçando a dificuldade de se questionar o amor materno e a maternidade, por tratar-se de um tema "sagrado" socialmente. Afinal, ela aborda o fato de que, apesar da alta taxa de mortalidade das crianças enviadas para amas em uma sociedade francesa do século XVIII (ainda que já tivessem perdido seus próprios filhos ou presenciado a vivência de outras mulheres próximas), as mães continuavam mandando seus filhos na primeira infância para outros lares, o que é um indicativo também de desinteresse dessas mulheres por seus filhos e

pelo próprio exercício da maternidade. Como descreveu a autora, muitos de seus interlocutores argumentaram que a prática do envio de crianças para casas afastadas do centro urbano seria uma espécie de sacrifício dessas mulheres em prol da sobrevivência de seus filhos – que seria mais difícil numa Paris urbana e industrial. No entanto, Badinter afirma que essa argumentação seria uma tentativa de eximir essas mulheres de seu próprio desinteresse. Ela não nega que, em alguns casos, esse tenha sido o motivo para a prática, mas, diante dos altos números registrados (de crianças afastadas de seus lares e mortes precoces), do mesmo modo que não seria possível inferir que seja um ato de desinteresse, tampouco poderia-se dizer que trataria de um ato de amor e sacrifício. Assim, a autora se contrapunha ao valor do amor materno vigente em um período posterior ao retratado – e contemporâneo a sua obra.

Nesse sentido, a argumentação de Badinter (1985) não se volta para simplesmente mostrar a inexistência do amor materno. Ela busca demonstrar, através de seu levantamento, que não se trata de um sentimento inato a todas as mulheres e determinado biologicamente pelo gênero de nascimento (Badinter, 1985; Souza, 2022).

> Quanto a mim, estou convencida de que o amor materno existe desde a origem dos tempos, mas não penso que exista necessariamente em todas as mulheres, nem mesmo que a espécie só sobreviva graças a ele. Primeiro, qualquer pessoa que não a mãe (o pai, a ama, etc.) pode "maternar" uma criança. Segundo, não é só o amor que leva a mulher a cumprir seus "deveres maternais". A moral, os valores sociais, ou religiosos, podem ser incitadores tão poderosos quanto o desejo da mãe. É certo que a antiga divisão sexual do trabalho pesou muito na atribuição das funções da "maternagem" à mulher, e que, até ontem, esta se afigurava o mais puro produto da natureza. Será preciso lembrar também que em outras sociedades — e não das menores — a "boa natureza maternal" tolerava que se matassem as crianças do sexo feminino ao nascer? (Badinter, 1985, p. 17).

A maternidade como concebemos hoje é resultado de uma série de discursos de autoridades, voltados para o convencimento das mulheres à maternagem de seus filhos, principalmente na primeira infância, com o objetivo de possibilitar uma maior chance de sobrevivência a essas crianças. Isso porque estamos falando de um tempo em que a perda dessas vidas passa a interessar a um Estado que costumava negligenciá-las (Badinter, 1985, p. 146). E, assim, era preciso convencer as mães a se aplicarem nessa empreitada.

Kehl (2016, p. 41-42) observa que o crescente interesse e a proliferação de discursos especializados (medicina, científicos, filosóficos) a fim de determinar a natureza e controlar o lugar e o papel feminino na sociedade indicariam um distanciamento há tempos entre as mulheres e o ideal esperado de feminilidade.

> A insistência com que pensadores e cientistas afirmaram que o único lugar digno para a mulher seria o lar e que sua tarefa mais valiosa seria aquela para a qual sua natureza a preparou – a maternidade – pode ser vista, hoje, como

> reação a um início de desordem social que se esboçou no século XVII e tornou-se alarmante no fim do XVIII, quando a Revolução Francesa destruiu as fronteiras que no Antigo Regime separaram a esfera pública da vida privada.

A mulher que assume a maternidade passa, então, a ser valorizada em uma sociedade burguesa – principalmente entre suas classes médias. Uma vez assumindo uma função (agora) exaltada, essas mulheres se viam melhorando sua posição social e adquirindo status. A partir de então, elas são as "rainhas do lar", responsáveis pelo bem estar material e dos membros da família.

A imagem da mãe, idealizada, é comparada à de uma santa, em um modelo inspirado na própria Virgem Maria, afinal, este é o exemplo máximo de mulher, que trouxe ao mundo o Cristo e devotou sua vida a ele (Badinter, 1985). À medida que o discurso era assimilado e colocado em prática, as atribuições das mulheres-mães e da instituição da maternidade como realização feminina se tornam ainda maiores. No século XIX, o discurso do instinto materno será associado à moral da época. "Nessa época, os deveres maternos foram enaltecidos por meio de um vocabulário religioso, que passou a vincular os sofrimentos da maternidade aos sacrifícios que as mulheres deveriam pagar na Terra para ganhar os céus (Mendonça, 2014, p. 77). Os sacrifícios e sofrimentos maternos enaltecidos na consolidação do ideal social de maternidade.

E, no século XX, principalmente no período de guerras, podemos observar dois movimentos em relação ao discurso voltado para as mulheres. Se durante as guerras, a mão de obra feminina passou a ser valorizada e incentivada por Estados cujos homens foram enviados aos fronts de batalha, ao fim dos conflitos, com a volta dos homens para casa, essas mulheres que ganharam o espaço público eram desvalorizadas e incentivadas a retornarem ao lar, principalmente a partir dos anos 1950. "Para isso, as mensagens veiculadas pelos meios de comunicação enalteceram novamente a imagem da 'rainha do lar' e, mais uma vez, o modelo da dona de casa e esposa-mãe submissa voltou a ser o mais difundido socialmente" (Mendonça, 2014, p. 81)

E esse culto à domesticidade não se deu só nas sociedades capitalistas ocidentais. Beauvoir retoma as coações do patriarcado sobre as mulheres (em regimes tanto capitalistas como em regimes socialistas, como na União Soviética), alterando mais profundamente suas vidas do que ser unicamente uma "força produtora". "Não seria possível obrigar diretamente uma mulher a parir: tudo o que se pode fazer é encerrá-la dentro de situações em que a maternidade é a única saída; a lei ou os costumes impõem-lhe o casamento, proíbem as medidas anticoncepcionais, o aborto e o divórcio" (Beauvoir, 1970, p. 79).

Cabe destacar que as dimensões da maternidade e suas vivências não se limitam ao incentivo para que mulheres se atenham ao lar e aos cuidados domésticos, pelos discursos midiáticos e de outras autoridades sociais. Quando observados levando em consideração suas interseccionalidades, entre raça e classe, por exemplo, outras dimensões emergem no maternar.

> Entre as feministas negras, a mobilização da maternidade como símbolo de poder vem sendo compreendida como reação à violência e ao racismo que oprime seus filhos, não como uma forma de ação política de menor valor ou maturidade. Não se trata, entendo, de uma nova forma de idealização, mas do reconhecimento de que o "matriarcado da miséria" produz identidades e ações políticas (Biroli, 2018, p. 37).

Ao mesmo tempo em que há uma promoção do exercício da maternidade, associado ao "amor", houve um deslocamento, na família, de uma centralidade baseada na autoridade paterna para um foco ideológico que valoriza mais o amor de mãe (Mendonça, 1985). A paternidade passa pela disposição do homem em "assumí-la" (Corrêa, 2011). De acordo com Corrêa, "a paternidade tem um caráter simbólico ainda mais forte e preponderante do que a maternidade" (Corrêa, 2011, p. 85), estando constituída socialmente e variando de acordo com a cultura. Na sociedade capitalista patriarcal em que estamos inseridos, a figura paterna está fortemente ligada à autoridade, distanciamento da prole e à função de provedor do lar. Esses ideais não são fixos, tendo havido transformações, nas últimas décadas, com as discussões sobre os papéis de gênero, que envolveram tanto a discussão sobre as condições da mulher em nossa sociedade, como também a própria masculinidade e a divisão sexual do trabalho.

Ainda assim, nas histórias relacionadas à maternidade e paternidade das telenovelas brasileiras, há um maior destaque para as representações que enfatizam a maternidade como um valor associado ao amor e a paternidade à autoridade, ainda na década de 2010. Um dos exemplos de narrativa protagonizada por personagem masculino, *Império* traz a representação de José Alfredo (Alexandre Nero), pai autoritário, que exerce controle e poder soberano sobre a família (carregando, inclusive, a alcunha de "comendador"), que fica a mercê de seus mandos e desmandos. Enquanto isso, nas protagonistas femininas, predomina a maternidade vinculada ao afeto e ao sacrifício por seus filhos, como analisaremos a partir do subtópico a seguir.

### *5.1.1 - Amor de mãe: Ideias de mães e mães ideais*

Partiremos, neste tópico, das representações de maternidade exibidas com as três personagens principais de *Amor de Mãe*, última telenovela exibida na década de 2010 e que tem a maternidade como tronco principal nas narrativas de suas três protagonistas. Além de possibilitar a observação de diferentes representações e como se relacionam, partindo da última trama presente em nosso corpus, é possível realizar uma análise retroativa que possibilite um retrato do período, tramas recorrentes, reincidentes e suas rupturas.

Dona Lurdes, personagem interpretada por Regina Casé em *Amor de Mãe* é a representação personificada da idealização da figura materna. A personagem é uma mãe amorosa, que mantém a família unida, capaz de diversos sacrifícios para criar e fazer feliz cada um de seus filhos, gerados por ela ou não. A empregada doméstica pobre, retirante nordestina e moradora da periferia do Rio de Janeiro, desdobrou-se entre o trabalho e a criação de quatro filhos, "não deixando faltar nada". O sacrifício e o empenho como mãe é verbalizado no discurso de Camila (Jéssica Ellen), uma de suas filhas mais novas, em sua formatura na faculdade de História.

> **Camila:** E eu quero dedicar o dia de hoje à pessoa que mais me apoiou em todos os dias da minha vida. A minha mãe, Dona Lurdes, que tá bem ali. Sabe, mãe, às vezes eu acho que a senhora não tem noção do que conseguiu fazer. Educar quatro filhos sozinha, com salário de doméstica e babá não é fácil. Mas eu sei! Eu sei de tudo o que a senhora fez. Eu vi a senhora acordando todos os dias tão cedo, mas tão cedo, que ainda era de noite. Eu vi a senhora preparar o nosso café da manhã antes de sair pra trabalhar. Eu vi todo o seu esforço pra colocar sustento dentro de casa e nunca deixar nada faltar pra gente. E, mesmo nessa correria, mesmo nessa luta, a senhora sempre teve tempo pra elogiar qualquer coisa que a gente fizesse. Qualquer coisa. Tempo pra abraçar. Pra dar beijo. A senhora ensinou a gente a amar a vida, mesmo quando ela é tão dura. E se não fosse pelo seu esforço, talvez eu não estivesse nem aqui, né? Porque, gente, a gente nunca teve condição. Mas a senhora chegou a dormir na fila da escola pra conseguir me matricular. A senhora sempre acreditou em mim, mãe. E eu só sou essa pessoa forte que eu sou hoje graças à senhora. Graças ao seu esforço, mãe. Você é uma guerreira. Você é minha heroína. Eu te amo muito. Brigada por tudo. Esse diploma aqui é seu!

A personagem é a que liga as três protagonistas da última trama exibida na década de 2010 (iniciando em 2019 e terminando apenas em 2021, por causa da interrupção das gravações devido às medidas sanitárias contra a Covid-19[47]). Com Thelma (Adriana Esteves) e Vitória (Taís Araújo), o trio de personagens principais retrata, principalmente, vivências

[47] "A Covid-19 é uma infecção respiratória aguda causada pelo coronavírus SARS-CoV-2, potencialmente grave, de elevada transmissibilidade e de distribuição global". Fonte: **Ministério da Saúde.** Disponível em: https://www.gov.br/saude/pt-br/coronavirus/o-que-e-o-coronavirus. Acesso em 08 ago. 2023.

maternas, que se fazem completamente diferentes considerando que são mulheres de raças, classes, regiões (ainda que vivam no Rio de Janeiro, cada uma ocupa uma zona distinta da cidade) e idades distintas.

A trama começa com Lurdes se apresentando em uma entrevista de emprego para o posto de babá na casa de Vitória. Nessa primeira cena, o espectador é apresentado à ficha da personagem: Lurdes dos Santos Silva, 57 anos, é de Malaquitas, interior do Rio Grande do Norte, e vive no Rio de Janeiro há 24 anos. Tem mais de uma filha caçula: "uma é de barriga e a outra é um presente que a vida me deu". Ela diz que a ida para o Rio da Janeiro se deu por motivos famíliares. É nesse ponto que, mais que a busca do emprego, o espectador é apresentado à principal motivação da personagem, que irá guiar sua trajetória ao longo de toda a trama: encontrar o filho Domênico.

A história é transportada ao passado, quando uma jovem Lurdes entra em trabalho de parto. Ela vive em uma casa pobre, no interior do Rio Grande do Norte. A mulher, que já tem três filhos, é levada pela parteira para um hospital, porque o novo bebê está atravessado em sua barriga. Enquanto Lurdes está parindo um filho, o marido (que só aparece alcoolizado na sequência) vende a criança mais nova que ficou em casa para uma mulher do Rio de Janeiro. Ao retornar e descobrir a venda de uma de suas crias, ela começa uma discussão com o marido, que se torna corporal (ele, em mais um ato de violência, tenta estuprá-la dizendo que "acalmaria sua histeria"). Ao empurrar o homem, ele bate a cabeça em um objeto de madeira e morre. Diante do corpo do marido, a mulher recém-parida arruma as coisas da família e, junto a seus quatro filhos restantes, sobe em uma carroça e parte rumo ao Rio de Janeiro, atrás da única pista que tem sobre o paradeiro de Domênico. No caminho, encontra um bebê abandonado e decide adotar a criança: "O destino me tirou um filho, Deus tá me dando outro. O divino tá do nosso lado. Onde comem quatro, comem cinco, né, neném?".

A história volta para a entrevista de emprego e sua interação com Vitória. Lurdes ainda mostra um retrato de seus filhos e conta, orgulhosa, que uma das mais novas se formaria na universidade naquele dia. Vitória, a futura patroa, que até então só ouvíamos a voz, é enquadrada pela câmera. Esta diz a Lurdes que ainda não tem filhos. Sofreu um aborto aos seis meses de gravidez, mas pretende ter uma criança em breve – entrou na fila de adoção e tentaria inseminação artificial. Após Lurdes deixar a casa de Vitória, a advogada é apresentada ao público com suas motivações. Sugerindo uma memória da personagem, ela surge grávida, defendendo um grande empresário no tribunal, acusado pela morte/desaparecimento de um empregado, diante de um público que inclui a mãe do desaparecido, que se altera e ameaça a advogada. A advogada vence a disputa, e o cliente é

inocentado. Já no corredor de saída, Vitória é empurrada pela outra mulher, batendo a barriga na queda e sofrendo o aborto. Agora, a personagem, ainda em luto pela perda da gravidez, quer um filho.

Na sequência, a terceira protagonista, Thelma, surge, atravessando a rua quando passa mal e cai no meio da pista. É salva por Lurdes que a leva ao hospital. O diagnóstico é um aneurisma inoperável e, diante da possibilidade de morte, Thelma se preocupa com o filho. Outra memória é apresentada como a motivação da personagem. Uma jovem Thelma chegando em casa, se depara com um grande incêndio, que vitimou sua família. Ela entra no meio das chamas para salvar o filho, enquanto encontra o marido morto.

São perfis e motivações diferentes abordadas nas três representações de maternidade. Também o tipo de maternagem exercida nessas representações.

A composição do papel de Lurdes envolve uma série de características e estereótipos típicos de mães brasileiras, principalmente da classe C[48]. A caracterização de uma personagem é dotada de significados partilhados pelo público, fundamentais para a identificação da personagem com o espectador (ou a mãe idealizada desse público). Medeiros (2018, p. 52) reforça a importância da caracterização na constituição de uma personagem:

> Especificamente no contexto de criação de identidade visual de um personagem, o processo precisa ser criado levando em consideração também a leitura social que se faz de cada elemento inserido na criação, pois é no contato entre artista-obra-público que podem ser reforçados ou ressignificados estereótipos sociais positivos ou negativos.

Assim, a identidade visual da personagem se vale de elementos que estão no imaginário social. Está sempre de roupas simples (geralmente, vestidos ou conjuntos estampados). Os óculos no rosto estão sempre presos com um cordão. Na rua, dorme no trajeto da van e está sempre com um paninho para secar o suor das mãos, uma sombrinha e/ou uma garrafinha de água. Em casa, ocupa-se do trabalho doméstico, usando um avental velho e um pano de prato estampado pendurado no ombro. Cuida das plantas, cozinha, lava e costura em uma máquina antiga. Tudo isso enquanto escuta no rádio Roberto Carlos cantando *Nossa Senhora*, santa da qual é devota.

---

[48] O próprio nome da personagem tem grande incidência no país, principalmente entre as mulheres nascidas dos anos 1940 a 1960. Os nomes Lurdes e Lourdes eram os primeiros nomes, de acordo com o Censo Demográfico 2010, respectivamente, de 83.562 e 65.031 brasileiras, o equivalente a 0,05% e 0,04% da população. Fonte: Nomes no Brasil. **IBGE.** Disponível em: https://censo2010.ibge.gov.br/nomes/#/search/response/481. Acesso em 24 ago. 2023.

**Figura 80 - Lurdes e o ideal de mãe comum no Brasil**

**Fonte:** Globoplay

Mas, para além disso, a personagem oferece sempre um olhar bondoso e afetuoso, principalmente quando fala ou o direciona aos filhos. A primeira imagem de Lurdes, arrumada para entrevista de emprego e para a formatura da filha já denota tratar-se de uma personagem amorosa. Ela fala deles durante a entrevista e exibe uma foto que carrega consigo em seu celular. Ela exibe o olhar de orgulho da mãe empregada doméstica ao ver sua filha se formar em um curso superior e dedicar o diploma ao esforço que teve durante a vida. Lurdes ainda é a mãe que dá colo aos filhos adultos quando estes passam por problemas, protege-os de terceiros ou situações adversas (chegando a encobrir um crime em que o filho mais velho esteve envolvido), bem como briga com terceiros para defender a sua prole.

**Figura 81 - Lourdes e a imagem de mãe amorosa**

**Fonte:** Globoplay

Além de criar e sustentar os quatro filhos presentes, Lurdes ainda tem um mote para sua trama na narrativa: a busca pelo filho Domênico, vendido ainda criança. E, assim, sua história se liga à de Vitória, não só pelo vínculo empregatício (agora, ela como babá dos filhos da advogada). Enquanto Lurdes passou anos procurando o filho perdido, Vitória, personagem que tem forte em sua composição o valor do trabalho, havia aberto mão, na adolescência, do filho que teve com Raul (Murilo Benício).

Lurdes havia sido enganada por Kátia (Vera Holtz) – a traficante de crianças que comprou Domênico no passado. Esta afirmou no leito de morte que Sandro (Humberto Carrão), jovem que criou, seria seu filho perdido. Ela busca o suposto filho reencontrado e que agora está preso. Visita-o na cadeia, luta para conseguir a liberdade do mesmo e "tirá-lo do crime", conseguindo um emprego com a patroa. Ao conhecer a história do motorista, vem à tona o grande segredo da advogada: uma Vitória adolescente é mostrada, tendo o bebê e deixando ele na casa de Kátia.

A personagem justifica seu ato pelo medo, na época, de que um bebê atrapalhasse a carreira pretendida. É alvo da fúria de Sandro, o bebê abandonado e, agora, adulto: "Sabe o que é passar fome? Eu fui preso. Não poder ir pra escola. Ser criado pra ser bandido…". Com seu segredo revelado, Vitória e Raul buscam aproximação com o filho encontrado, tornam-se um casal e estabelecem um laço familiar com Sandro, que passa a chamá-los de mãe e pai.

Vitória é uma profissional de sucesso, que priorizou a carreira e, agora, aos 42 anos, corre "contra o relógio biológico" para realizar seu desejo de ter um filho. Como na fala da própria personagem, justificando sua vontade:

> **Vitória:** Miranda. Eu não vivo num conto de fadas que nem você, não. Eu tenho 42 anos. Até me separar, encontrar uma pessoa, namorar e engravidar, eu to com 46. Não dá tempo.

Nos primeiros capítulos da novela, a personagem está decidida a ter um filho e realizar seu desejo de ser mãe, postergado em prol da carreira. Após sofrer um aborto aos seis meses de gestação, ela tem a ideia fixa de ter um filho de qualquer maneira (por adoção ou inseminação). O casamento entra em crise e ela se separa do primeiro marido, Paulo (Fabrício Boliveira). Adota Tiago (Pedro Guilherme Rodrigues), uma criança de cerca de dez anos e se descobre grávida, depois de um encontro casual com Davi (Vladimir Brichta). Vitória é uma mulher independente financeiramente, com carreira consolidada e que, já após os 40, decide ser mãe. De uma mulher solitária, torna-se mãe de três filhos, de pais diferentes (e que não precisa/resiste a receber ajuda financeira dos mesmos).

Em sua maternagem, Vitória enfrenta outras questões, que não são abordadas na vivência de Lurdes. Mesmo todo o dinheiro e a conquista de um padrão alto de vida não impedem que ela, mulher preta dentro de uma família interracial (com irmãs e sobrinhos brancos, o filho mais velho, Sandro, também branco), tenha que lidar com o racismo, sofrido na trama pelo filho adotivo, inclusive dentro de casa. A mulher, elegante, que em um primeiro momento tenta relevar situações vividas pela criança, tem que sair em defesa do filho, o que envolve uma briga com uma de suas irmãs e o rompimento temporário com familiares. Até então, eram situações sutis, somadas ao fato de a criança ser adotiva.

A mobilização dessa profissional por causa da maternidade progride com o passar da trama. Vitória, que via a profissão como uma forma de crescer financeiramente, abandona o posto de advogada de um empresário mau caráter (um dos vilões da trama), uma vez que esse tipo de defesa, agora, iria contra o que acredita e as pessoas com quem se envolve (um de seus filhos e o pai de sua caçula, ativista ambiental). E é na luta contra o racismo sofrido pelo filho que ela se reencontra profissionalmente, ao processar um estabelecimento em que o filho é vítima do crime de racismo e decide se dedicar à defesa de outros casos parecidos.

Finalizando a análise das representações nesta telenovela, apresentamos a história de Thelma, que se torna grande amiga de Lurdes. Essa é a representação da mãe superprotetora que, com o excesso de zelo, impede o crescimento do filho. Após perder o marido em um incêndio, quando Danilo (Chay Suede) tinha dois anos, passa a dedicar sua vida ao filho,

isolando-o do mundo. Com o desenvolvimento da história, vemos que é uma relação cheia de segredos ou verdades contadas em partes. O primeiro segredo apresentado para o público é o aneurisma descoberto pela mulher, que esconde seu estado de saúde do filho, afinal: "meu filho não tem estrutura pra receber uma notícia dessas". Danilo, adulto, ajuda no restaurante da família, mas não tem uma profissão. Ele se queixa do excesso de proteção da mãe. Um dos exemplos é no término de um namoro do jovem. Em uma discussão, ele conta os motivos da ex-namorada para a mãe.

> **Danilo:** Sobre nesses dois anos ela ter virado uma mulher, ela ter crescido, e eu ter continuado sendo o mesmo menininho que vive debaixo da sua asa.
> **Thelma:** Ela falou isso? Que você vive debaixo da minha asa?
> **Danilo:** Eu não vivo, mãe? Você traz o pijama dobrado pra minha cama todo dia, pô. Água…
> **Thelma:** Filho, eu sou a sua mãe.
> **Danilo:** É, é sim. Mas você resolve tudo pra mim.
> **Thelma:** É natural que eu te ajude.
> **Danilo:** Ajudar é uma coisa. Você é natural que ajude. Você tem que entender que enquanto eu não resolver os meus próprios problemas, eu nunca vou saber quem eu sou de verdade.

Thelma também é capaz de cometer diversos atos condenáveis para influenciar na vida e manter sua relação de mãe com Danilo. Com o desejo de ser avó, ela fura as camisinhas que Danilo usa com Camila, sua namorada. Com a perda do bebê e as complicações sofridas por Camila, se oferece para ser barriga solidária dos dois. Com o avançar da história, Danilo descobre ser adotado – e, no fim da trama, ser o verdadeiro Domênico, filho roubado de Lurdes. Para evitar que ele descubra que foi comprado/roubado, a mulher esconde, sequestra e mata quem descobre seu segredo.

Os modos de vida e as "consequências" das escolhas dessas mulheres em suas vidas pessoais são evidenciados ao público em uma cena que poderia ser comum. No capítulo seis, vemos como são os jantares dessas três mulheres – Lurdes com seus filhos, Thelma em crise com Danilo e Vitória antes da maternagem. A mesa de Lurdes está cheia, e as outras jantam sozinhas. Lurdes, em sua casa de periferia, tem uma mesa pequena, redonda, cadeiras desiguais, mas está rodeada por sua família, que fala alto, todos ao mesmo tempo. Thelma, que se isolou com o filho após ter comprado a criança, viúva. O filho, agora, busca a independência da relação que tem com a mãe. Toma um copo de água sozinha, em uma sala escura, de classe média, enquanto chora. Vitória, que priorizou a carreira e teve sucesso financeiro, também está sozinha. Janta uma salada em uma cozinha equipada de um apartamento decorado de classe alta. Enquanto come, revisa seu trabalho por uma tela.

**Figura 82 - Mesa de jantar como representação das vivências maternas**

**Fonte:** Globoplay

As experiências dessas mulheres também são exemplos de maternagens independentes. Elas criam, ou estão dispostas a criar, seus filhos sozinhas. Lurdes e Thelma são viúvas, que criaram seus filhos sem a ajuda de um marido. Vitória se envolve com os pais de dois de seus filhos, mas não com a função de criá-los como uma família tradicional. Elas namoram ou têm interesses amorosos que variam em cada um dos casos. Apesar de seus relacionamentos ditos românticos, são personagens que destoam da configuração familiar tradicional (pai, mãe e filhos), um tipo de representação que têm crescido nas últimas décadas[49].

Também são três casos de mulheres que são afastadas de seus filhos biológicos ainda pequenos, impedidas de maternar a criança que saiu de seu ventre. Lurdes, que tem o filho vendido pelo marido e busca por ele durante a trama. Thelma, que perde o filho, morto no incêndio e, como solução, compra uma criança para substituí-lo. Vitória, que abre mão do filho recém-nascido e o entrega para ser vendido, reencontrando o mesmo anos depois.

A jornada de mães separadas de seus filhos é uma trama recorrente nas telenovelas da época, como veremos no subtópico na sequência.

[49] De acordo com o Dieese (2023), com base em dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PnadC), em 2022, as famílias monoparentais com filhos chefiadas por mulheres somavam cerca de 14,7% dos arranjos familiares brasileiros (número bem maior que as com chefia masculina, 2,3%).

*5.1.2 - Busca e reconciliação: jornadas de mães separadas de seus filhos*

Mulheres que gestaram uma criança, tiveram a experiência do parto e foram afastadas de seus filhos por longos anos – em grande parte, logo após o nascimento –, reencontrando-os após esse período e restabelecendo os laços afetivos e maternos. Esse tipo de narrativa, com algumas variações, se repetiu em cinco das 19 telenovelas estudadas neste trabalho. Assim como Lurdes e Vitória, mais quatro personagens também têm seus filhos desgarrados e, principalmente, lutam para reconquistar/assumir, junto a eles, o posto de mãe e o processo de maternagem.

Entre as mães separadas de seus filhos logo no nascimento, temos Bete Gouveia (Fernanda Montenegro), em *Passione*, e Luzia (Giovanna Antonelli), em *Segundo Sol*, que foram enganadas por outros personagens, acreditando terem dado à luz a um bebê natimorto. Assim, após velar seus filhos e passarem anos sentindo a perda dos mesmos, descobrem que foram enganadas. Na outra ocorrência, de Paloma (Paolla Oliveira), em *Amor à Vida*, a mulher, que pariu em condições insalubres, no banheiro de um bar em São Paulo, após ter sido deixada pelo namorado depois de uma briga (afinal, o homem não queria ter uma vida comum, em uma "família burguesa", em suas palavras). Logo após o parto, a personagem desmaia e tem a filha roubada pelo irmão, Félix (Mateus Solano), que deixa a criança em uma lata de lixo. Paloma ainda é acusada, pela família, de ser responsável pela perda da filha, uma vez que o fato teria ocorrido por irresponsabilidade dela.

Nos casos de Paloma e Luzia, uma suposta conexão entre mãe e filho, ainda que inconscientemente, é utilizada recorrentemente, denotando que são mães que sofrem pela perda de um filho que está muito próximo. Essa conexão que permanece, ainda que de forma subjetiva, é materializada no ato de amamentar, um dos principais exemplos de vínculo entre mãe e filho. Pouco tempo após o nascimento, ainda sem saber, encontram-se com seus filhos e os têm nos braços.

Paloma está no hospital, se recuperando do parto difícil e do trauma de ter perdido a filha. Decide ir ao berçário do lugar, ver as crianças que estão ali e "imaginar se alguma seria sua filha". Encontra Bruno (Malvino Salvador) no berçário, este com sua filha nos braços. Eles têm um breve diálogo, em que ele diz que perdeu a mulher no parto e ela conta ter perdido a filha. Então, ela pede para segurar a criança nos braços.

> **Paloma:** Você me deixa pegar ela um pouquinho?
> **Bruno:** Claro. Eu não tenho muito jeito ainda.

> **Paloma:** Daqui a pouco você pega o jeito, né, princesa? Ah, que coisa linda. Hum, que cheirinho bom. É enorme, gostosa. Eu sinto como se fosse minha. Minha. Minha nenenzinha.
> **Bruno (incomodado com a cena e com semblante mais fechado):** Me dá minha filha. Dá licença. Me dá minha filha.

**Figura 83 - "Instinto materno": Paloma e seu bebê**

**Fonte:** Globoplay

Paloma abraça a criança, sem querer devolvê-la ao suposto pai. Esse é o gancho do capítulo. Já no capítulo seguinte, Paloma pede desculpas ao homem pela atitude, justificando que teria sentido como se a criança fosse sua filha. A protagonista, já de saída do berçário, se volta mais uma vez para a criança.

> **Paloma:** Enfermeira, tá na hora dela mamar, né? Eu tenho tanto leite. Meu peito dói muito também (virando-se para Bruno). Você se importaria se eu amamentasse a sua filha?
> **Bruno:** Faz favor.

Assim, há uma sequência em que Paloma amamenta a própria filha sem saber, enquanto Bruno, que resgatou a criança e a assumiu no lugar de sua filha que morreu no parto com sua esposa, a observa admirado.

> **Bruno:** Foi lindo você ter amamentado a minha filha.
> **Paloma:** Eu me senti tão bem. Completa. Não sei.
> **Bruno:** Meu nome é Bruno. Eu sinto muito pela sua filha.
> **Paloma:** Perder um filho é uma dor que você não... não pode imaginar.. Mas eu não quero atrapalhar a sua felicidade, não, papai. Parabéns. A tua menina é a coisa mais linda do mundo.
> **Bruno:** Obrigado. Espero que você seja feliz.
> **Paloma:** Obrigada.

**Figura 84 - "Instinto materno": Paloma amamenta bebê**

**Fonte:** Globoplay

Já em *Segundo Sol*, Luzia, grávida de Miguel/Beto Falcão (Emílio Dantas), está foragida da polícia, suspeita de matar o ex-marido. Com medo de ser presa e ficar sem os filhos, aceita ajuda de Carola (Deborah Secco), que finge também estar grávida enquanto arma para ficar com o bebê da rival. Luzia também tem um parto com outras intercorrências. Ela acredita na versão da vilã de que seu filho nasceu morto – Carola chega a comprar o corpo de um recém-nascido no IML para enganar a protagonista. Luzia vela o corpo de uma criança que não é sua. Alguns dias depois, ela procura Carola e vê o filho, sozinho, dentro da casa que alugava para Beto Falcão. Ao encontrar a criança, a primeira reação da mulher é pegá-lo no colo e também oferecer seu seio e esboçar um alívio ao ter a criança se alimentando de seu leite.

**Figura 85 - "Instinto materno": Luzia amamenta seu bebê**

**Fonte:** Globoplay

Tais impulsos representados nas cenas fazem parte da construção simbólica que reforçam uma ideia generalizada de instinto materno, algo tão forte que não seria explicado pela racionalidade. E, ainda que "reconhecendo que as atitudes maternas não pertencem ao domínio do instinto, continua-se a pensar que o amor da mãe pelo filho é tão forte e quase geral que provavelmente deve alguma coisinha à natureza" (Badinter, 1985, p. 21). Ainda sobre a amamentação e uma possível relação com um "estado natural", Badinter (1985) retoma os escritos de Rousseau, nas suas propostas sobre a educação das crianças, que são baseadas em termos da moral. O pensador fala sobre o fato de a mãe amamentar as crias, a

princípio, por "necessidade própria" e, só após se afeiçoar aos filhos, por necessidade destes. A autora reforça:

> Observe-se que nesse estado quase animal, a mulher-fêmea não amamenta a princípio o filho senão para satisfazer a própria necessidade, isto é, para aliviar-se das dores provocadas pela subida do leite. É a necessidade, e não o amor, que a leva primeiro a dar o seio, e que é portanto a primeira causa da maternagem. Todos os que discorreram sobre o amor materno e a dedicação espontânea da mãe pouco falaram sobre esse aspecto das coisas. Esqueceu-se que o aleitamento era em primeiro lugar mais o efeito do egoísmo materno, do que do seu altruísmo (Badinter, 1985, p. 165).

Assim, segundo a autora, ainda que tenha sido criado um imaginário social que reforça (inclusive nas representações) o ato de amamentar como decorrente do amor e altruísmo da mãe, em um primeiro momento, trata-se de uma necessidade fisiológica de "livrar-se de seu leite".

Cabe destacar que não estamos questionando, neste trabalho, a importância do leite materno, cuja superioridade sobre outras formas de alimentar a criança na primeira infância já é comprovada cientificamente, protegendo contra infecções e evitando a mortalidade infantil (Ministério da Saúde, 2015), além de promover a interação entre mãe e filho. Tampouco há, nas cenas citadas ou nos capítulos analisados, um reforço da importância do aleitamento materno para o desenvolvimento do bebê. Por este motivo estamos, nesta passagem, abordando as representações que relacionam o ato de amamentar com um instinto natural que se evidenciaria nas protagonistas, ainda que inconscientemente.

Ainda no âmbito do instinto, as duas mães têm interações com seus filhos, anos mais tarde, sem o conhecimento de que se trata de pessoas que foram geradas por elas. E, nos diálogos e interações, há menções sobre uma conexão "inexplicável" que teriam com o filho e a filha, cuja maternidade ainda é desconhecida:

> **Paloma (sobre Paulinha):** Mas eu nunca esqueci a tua filha. Nunca. Eu fiquei até com medo de te procurar. Sei lá. Porque eu senti uma ligação tão forte com ela. É como eu sinto agora, que eu vi a Paulinha de novo.
>
> **Valentim:** Eu sinto uma conexão entre a gente, sabe? Que você fala e eu tenho certeza que você tá falando a verdade. É isso.
> **Luzia:** Eu também sinto essa conexão com você. Essa energia, assim. Eu... eu sei lá o que que é isso. Deve ser uma coisa de outra vida, se isso existir. Eu não sei.

Outras representações priorizam a busca ativa das mães em recriar uma possível conexão com seus filhos, uma vez que o laço "natural" foi rompido pelo tempo e pela distância.

Nas narrativas de busca pelo filho retirado de seu convívio, nos são apresentadas mães capazes de dedicar sua vida e despender seu empenho a fim de  ter de volta aqueles que lhes foram tomados. Esse reencontro esperado se dá nas narrativas ou pela busca ativa das mães atrás de pistas que as levem a encontrar o filho perdido, como no caso de Bete, Paloma e Lurdes. Ou, no esforço de volta para casa depois que estivessem prontas para enfrentar as adversidades externas que forçaram a separação – Luzia e Clara (Bianca Bin).

Após o reencontro, um outro obstáculo se impõe diante dessas mães: reestabelecer laços com esses outros seres humanos, agora, crescidos, que não desenvolveram vínculo com essas mulheres. Pelo contrário, no caso dos filhos, são personagens que foram criados e desenvolveram vínculo afetivo com outras pessoas que assumiram as responsabilidades do cuidado cotidiano necessários para seu desenvolvimento. Ou seja, exerceram a experiência da maternagem.

Como o destaque maior das tramas nas narrativas ficcionais recai sobre as protagonistas, há um enfoque nos obstáculos e motes dessas personagens, bem como o círculo de personagens que lhes dão apoio. Há um foco na resistência e no desprezo dos filhos diante do "sofrimento" da mãe. Assim como Sandro, nos casos em que o reencontro ocorre anos após a separação, a primeira reação dos filhos é de estranhamento com o retorno de uma mãe desconhecida, bem como o desejo de não tê-la em suas vidas.

> **Ícaro:** Você me conhece?
> **Luzia:** Eu tenho certeza que eu lhe conheço.
> **Ícaro:** Você me conhece? Você não me conhece, não. Você pode até ter conhecido o pivetinho, né? De Boiporã, que tava sempre grudado com a irmã, com a mãe, catando conchinha na praia, que acreditava que a vida podia ser feliz. Esse aí você pode… isso aqui, ó, foi só o que sobrou mesmo. Você consegue entender? Você consegue entender porque que eu não consigo te perdoar?

No caso de Clara, ainda, além do afastamento temporal e do fato de Tomaz (Vitor Figueiredo) ter crescido pensando que a mãe estava morta, a cunhada que criou o filho, Lívia (Grazi Massafera), também influencia a criança contra a mãe.

> **Lívia:** Não vai ser bom pra você, Tomaz.
> **Tomaz:** Não?
> **Lívia:** Não, meu amor. A sua mãe, ela sempre fez o Gael de idiota. Ela fazia ele de bobo. Ela sumiu. Ela abandonou você. Se ela gostasse de você, ela não tinha te abandonado bebê. E se não fosse eu, meu amor, você tava jogado num canto.
> **Tomaz:** É. Carinho você sempre me deu.
> **Lívia:** Todo o amor do mundo. Todo o amor do mundo. E ela quer tirar você de mim, Tomaz.
> **Tomaz:** Me tirar de você?

> **Lívia:** Ela não vai conseguir. Foi pra isso que ela veio. Ela não vai conseguir. Ela não gosta de você, Tomaz. Se ela gostasse, ela não tinha te abandonado ainda bebê, meu amor.
> **Tomaz:** Mas ela não é minha mãe?
> **Lívia:** De sangue. Olha pra mim. Eu. Eu sou tua mãe de coração. Promete que você não vai. Você não vai olhar pra ela. Você não vai. Você não vai chegar perto dela. Promete, meu amor? Não deixa ela chegar perto de você. Promete isso pra tua mãe. Eu sou a tua mãe. Promete? Eu vou te proteger. Não vou deixar ninguém tirar você de mim. Tá? Ninguém.

E o que essas mães têm a oferecer? O ideal de amor de mãe, incondicional e espontâneo, sem outro típo de vínculo com a outra pessoa.

> ***Passione***
> **Bete Gouveia:** Ele é meu filho. Ele foi roubado de mim quando nasceu, mas ele saiu de mim. Ele saiu de dentro de mim. Ele viveu comigo durante nove meses, se alimentando do meu sangue, da minha energia, do ar que eu respirei. Isso é muito forte, Gemma. Forte demais pra ser ignorado. Ele vai me olhar e vai sentir todo o imenso amor que eu tenho sufocado, pronto para ser entregue a ele, ao meu filho. Por mais que isso doa em você, eu sou a mãe dele. Eu sou a mãe dele.

> ***O Outro Lado do Paraíso***
> **Clara:** Desde que eu tava grávida, eu já amava tanto o Tomaz. Tanto. O tempo que eu passei no hospício, também. Eu pensava nele. Pensava nele e era como uma luz, assim, que não me deixava perder as esperanças. Eu só pensava nele pra sair daquele lugar. Eu tinha que reencontrar o meu filho.

Por mais que outras pessoas tenham exercido a maternidade, nas narrativas, fica bem claro que não foram "mães de fato" que os criaram – papel exercido por um pai, irmã mais velha, tia, família adotante –, sendo pessoas desconsideradas desse posto. Mesmo quando esses filhos crescem com uma personagem que acreditam ser sua mãe, há uma maternidade problemática e doentia – como os casos de Carola, em *Segundo Sol*, e Thelma, em *Amor de Mãe*, que performam mães superprotetoras, com excesso de zelo, e que interferem constantemente nas decisões e impedem o desenvolvimento de seus filhos.

De forma implícita, há um reforço na biologização da maternidade, em que o vínculo afetivo está estreitamente ligado ao vínculo sanguíneo, e o amor de mãe "verdadeiro" e saudável é proveniente daquela que deu à luz, independentemente de ter exercido ou não a maternagem em relação a esses herdeiros.

Nos encerramentos das histórias narradas sobre essas mulheres, também há um reforço do valor da maternidade, bem como da família. Os finais felizes das protagonistas separadas de seus filhos são formados pela família reunida com a matriarca rodeada de sua prole.

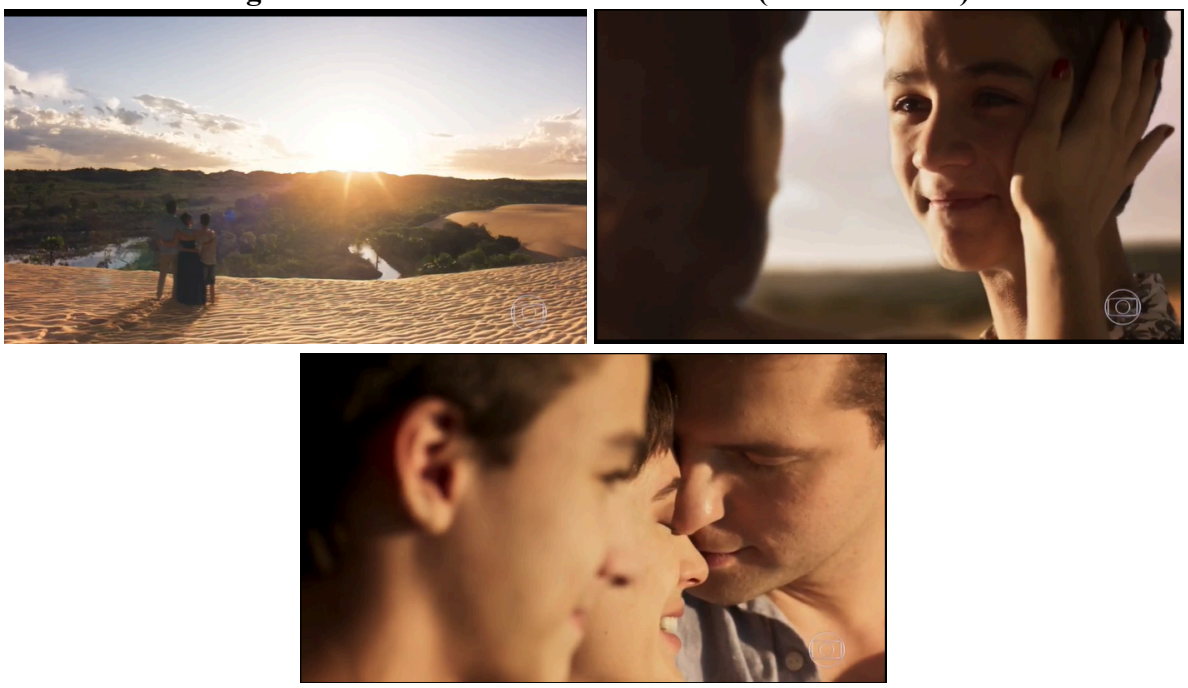
**Figura 86 - Mães reunindo a família**

**Fonte:** Globoplay

Um exemplo que evidencia esse reforço na completude dessas personagens é o da novela *O Outro Lado do Paraíso*. Rejeitada pelo filho após seu retorno, diferentemente das outras personagens, o estabelecimento de um vínculo mais próximo entre Clara e Tomaz não ocorreu ao longo da trama. A criança manteve-se distante da mãe biológica que retornara e seguiu atribuindo essa "posição" à tia que o criou. É apenas na cena final da trama que a barreira entre a personagem e o filho é "derrubada", simbolizada pelo uso da palavra "mãe" e a expressão da emoção provocada pelo dito. Ali, com o homem por quem Clara é apaixonada e tendo o amor do filho, é que a personagem e sua narrativa atingem sua completude, emolduradas por um pôr-do-sol no Jalapão.

> **Clara:** Eu me emociono toda vez que eu venho pra cá.
> **Tomaz:** É lindo mesmo, mãe. Maravilhoso!
> **Clara:** Você me chamou de mãe.
> **Patrick:** Chamou de mãe, sim, hein?
> **Tomaz:** Sim. Eu te chamei de mãe. Eu esperei o meu coração ter vontade de dizer que você era minha mãe. E agora eu tô sentindo de verdade. Eu te amo, mãe.
> **Clara:** Meu filho! Te amo, meu filho! Te amo!

**Figura 87 - Fim feliz ao lado da família (filho e marido)**



**Fonte:** Globoplay

*5.1.3 - Maternidade, trabalho e vida: acúmulo de funções e mães heroínas*

Os valores da maternidade e do trabalho (já abordado em capítulo anterior) não estão descolados na experiência feminina: seja no trabalho formal ou no trabalho doméstico do cuidado, historicamente atribuído às mulheres. De certa forma, o acúmulo de funções esteve presente nas representações de maternagem, principalmente, entre as protagonistas de menor poder aquisitivo.

Em 2010/2011, a mais velha das protagonistas analisadas em nosso corpus, Bete Gouveia, em *Passione*, foi questionada por ter deixado os negócios a cargo do marido e se dedicado aos cuidados do lar. Bete, interpretada por Fernanda Montenegro, é uma mulher de mais de 70 anos (no último capítulo, é celebrado o aniversário de 77 anos da mulher), branca, rica, e sua família é dona de uma indústria metalúrgica (uma grande fábrica de bicicletas). Ela, inclusive como dona dos meios de produção, viveu uma maternidade privilegiada, em que os cuidados com os filhos quando pequenos se deu em outro período histórico – todos os filhos têm mais de 30 anos na trama – contando, ainda, com todo aparato de funcionários. Já com a morte do marido, decide assumir a presidência do grupo e tem sua capacidade colocada em xeque pelo filho mais velho. O personagem Saulo Gouveia (Werner Schünemann), corporifica os valores patriarcais de perpetuação do capital, argumentando a partir da lógica

de que, como filho homem mais velho, teria o direito de assumir o "império" construído pela família.

No entanto, tampouco Bete coloca em questão esse argumento, uma vez que a posição de assumir o controle do grupo se dá mais diante do caráter duvidoso do filho, o que, como uma mulher justa, não poderia permitir, do que baseado em sua própria capacidade de exercer o cargo. Tal qual um rei que "reina mas não governa", ela assume o posto, mas as tarefas são desempenhadas por Mauro (Rodrigo Lombardi), filho do motorista, porém, alguém que ela acredita ser mais competente e honesto. Ela assume apenas para evitar um confronto maior com o filho.

Ainda no mesmo ano, estreia *Fina Estampa*, que mostra outra mulher rica e branca, uma herdeira que não precisa trabalhar para sustentar os filhos e se dedica ao controle de uma casa e seus empregados. Tereza Cristina (Christiane Torloni) é uma representação de mulher fútil, que se dedica mais a si do que aos filhos.

Se, na matriz melodramática da telenovela brasileira, o sofrimento é um dos ingredientes na construção das tramas de seus protagonistas, no caso das mulheres protagonistas que maternam, há um apreço ao sacrifício e dificuldades financeiras que essas mães enfrentam para garantir o sustento de suas casas. São representações de boas mães e trabalhadoras esforçadas, que desempenham com boa desenvoltura as duas funções.

Fernandes (2012) e Mendonça (2014) comparam essas representações midiáticas de mães que desempenham com desenvoltura diversos papéis sociais à representação da *mulher-elástico*. Essa representação é personificada pela personagem Mulher Elástica em *Os Incríveis*[50], uma super-heroína que cuida da casa, dos filhos, trabalha e, literalmente, se estica de modo sobre-humano para salvar o mundo. Seria, portanto, a sintetização da mulher pós-moderna: o passar do tempo social trouxe uma ampliação/acúmulo de ideais que devem ser alcançados, desde a identificação materna, acúmulo do trabalho remunerado e fora de casa, somados aos ideais de beleza, magreza, juventude, entre outros.

> A fim de corresponder a essa amplitude de ideais, a mulher-elástico precisa ainda ter o corpo ideal: ser magra, bonita e bem cuidada. Como também, ser uma mãe dedicada, compreensiva e bem-humorada; amante ardente e bem disposta; medianamente culta e bem informada; economicamente independente; bem sucedida profissionalmente e, finalmente, serena e controlada (Mendomça, 2014, p. 41).

Uma das representações das protagonistas da última década que mais evidenciam essa *mulher-elástico* é a da personagem Maria da Paz (Juliana Paes). Ela personifica uma trajetória

[50] Filme de animação produzido pela Pixar e Walt Disney Pictures.

de sucesso, em que a motivação e o empenho são suficientes para o bom desempenho em todas as funções, desconsiderando o cansaço físico e mental do acúmulo de obrigações.

Maria da Paz, após acreditar ter perdido o noivo no altar e descobrir-se grávida e sem emprego em São Paulo, começa a empreender para garantir o futuro da filha. Grávida, trabalha dia e noite, sem aparentar cansaço e, ainda, sem descuidar-se de sua beleza, simbolizada por momentos em que se admira no espelho enquanto passa seu batom vermelho. A personagem entra em trabalho de parto prematuramente e a criança, que nasce após apenas seis meses de gestação, fica internada no hospital. Incansável, Maria da Paz, após ganhar alta, põe-se a fazer bolos aproveitando o tempo em que a criança está na UTI Neonatal.

> **Maria da Paz:** Eu preciso fazer bolo! muito bolo!
> **Marlene:** Que? Você tem é que descansar!
> **Maria da Paz:** Eu tenho que ganhar dinheiro, dona Marlene. Daqui a pouco a minha filha vai chegar e eu vou precisar de dinheiro. Até lá eu vou ficar indo no hospital, vou visitar ela, vou ficar olhando de longe, pelo vidrinho, elazinha. Mas, quando ela chegar, eu vou precisar de dinheiro. A bichinha nasceu de seis meses, já sei precisa de um monte de cuidado. E eu nem o enxoval eu fiz.
> **Marlene:** Maria da Paz…
> **Maria da Paz:** Eu dou conta, dona Marlene. Pela minha filha, eu dou conta de tudo.

Mesmo no puerpério, Maria da Paz já está magra (a barriga volta ao "normal" imediatamente após o parto), trabalhando, visitando a filha no hospital e se arrumando. Nesse tempo, ela deixa de vender bolos na rua e abre sua própria confeitaria, montando o estabelecimento do zero. E, quando a filha finalmente retorna para casa, ela não deixa de trabalhar, tendo, literalmente, o bebê junto a si, com um berço colocado em um canto da confeitaria.

**Figura 88 - Maternidade e trabalho: Maria da Paz**

**Fonte:** Globoplay

Boa parte da crítica feminista à maternidade se dá por esta estar estreitamente ligada a uma divisão do trabalho que sobrecarrega principalmente as mulheres, com as atividades

ligadas ao cuidado, restringindo seu acesso à esfera pública e ao trabalho formal, ao mesmo tempo que libera os homens que estão livres desta obrigação (Biroli, 2018). Entretanto, com as configurações sociais mais recentes, e uma maior inserção das mulheres no mercado de trabalho, os papéis assumidos pelas mulheres-mães, bem como suas representações, foram se tornando mais complexos, como explica (Corrêa, 2011):

> Ao longo da história da humanidade, as mulheres sempre trabalharam. Entretanto, o trabalho feminino remunerado e fora de casa, necessário ao funcionamento do sistema capitalista atual, gera um desencaixe nas relações de gênero, principalmente no que toca ao cuidado das crianças e pessoas dependentes. Diante dessas questões e de tantas outras, veem-se hoje diversos modelos e valores para o feminino e para o masculino, construídos e oferecidos nas interações midiáticas (Corrêa, 2011, p. 74).

Entre as mulheres mais pobres, a maternidade nunca foi uma atividade única, uma vez que estas sempre tiveram que trabalhar "fora de casa". Como atenta Hill Collins (2007, p. 311-312, tradução nossa), as experiências de maternidade de mulheres que não são brancas (nativas americanas, mulheres de origem africana, hispânica ou asiática) não devem ser analisadas isoladas de seu contexto. Como a pesquisadora enfatiza, não é possível minimizar, na teoria feminista, a importância da articulação entre gênero, raça e classe.

> Vários princípios orientadores enquadram essas análises. Em primeiro lugar, tais teorias postulam uma divisão dicotômica entre a esfera pública do discurso econômico e político e a esfera privada das responsabilidades familiares e domésticas. Esta justaposição de uma economia pública e política com uma família doméstica privada, não econômica e apolítica, permite que o trabalho e a família sejam vistos como instituições separadas. Em segundo lugar, reservar a esfera pública aos homens como um domínio "masculino" deixa a esfera doméstica privada como um domínio "feminino". Os papéis de gênero ficam ligados às construções dicotômicas destas duas instituições sociais básicas – os homens trabalham e as mulheres cuidam das famílias. Terceiro, a dicotomia público/privado, que separa a família/agregado doméstico do mercado de trabalho remunerado, molda os papéis de gênero segregados por sexo na esfera privada da família. O arquétipo da família nuclear branca de classe média divide a vida familiar em duas esferas opostas – a esfera "masculina" de provisão econômica e a esfera "feminina" de nutrição afetiva, principalmente a maternidade. Esta normativa familiar consiste idealmente num pai trabalhador, que ganha o suficiente para permitir que o seu cônjuge e filhos dependentes se retirem da força de trabalho remunerada. Devido, em grande parte, ao seu poder aquisitivo superior, os homens, como trabalhadores e pais, exercem poder sobre as mulheres no mercado de trabalho e nas famílias. Finalmente, a luta pela autonomia individual face a uma sociedade controladora, opressora e "pública", ou ao pai como patriarca, constitui o principal empreendimento humano. Os homens adultos bem-sucedidos alcançam essa autonomia. Mulheres, crianças e homens menos bem-sucedidos, nomeadamente aqueles que pertencem à classe trabalhadora ou a grupos étnicos raciais, são vistos

> como pessoas dependentes, menos autônomas e, portanto, como objetos adequados para a dominação masculina da elite[51].

E essas mulheres têm que conciliar o trabalho formal e o cuidado da família, em um contexto de exploração que não incorpora as necessidades dessas trabalhadoras. Como, por exemplo, o culto a um empreendedorismo que normaliza e valoriza a representação de uma mulher, imigrante em São Paulo, manter um bebê em um berço enquanto cuida de uma confeitaria – narrada como uma história de sucesso. Também não escapam das representações das protagonistas-mães de menor poder econômico cenas em que estão envolvidas no trabalho doméstico e no cuidado com a família.

**Figura 89 - Maternidade e trabalho: tarefas domésticas e cuidado**

**Fonte:** Globoplay

[51] Several guiding principles frame such analyses. First, such theories posit a dichotomous split between the public sphere of economic and political discourse and the private sphere of family and household responsibilities. This juxtaposition of a public, political economy to a private, noneconomic and apolitical, domestic household allows work and family to be seen as separate institutions. Second, reserving the public sphere for men as a "male" domain leaves the private domestic sphere as a "female" domain. Gender roles become tied to the dichotomous constructions of these two basic societal institutions—men work and women take care of families. Third, the public/private dichotomy separating the family/household from the paid labor market shapes sex-segregated gender roles within the private sphere of the family. The archetypal white, middle-class nuclear family divides family life into two oppositional spheres—the "male" sphere of economic providing and the "female" sphere of affective nurturing, mainly mothering. This normative family household ideally consists of a working father who earns enough to allow his spouse and dependent children to withdraw from the paid labor force. Due in large part to their superior earning power, men as workers and fathers exert power over women in the labor market and in families. Finally, the struggle for individual autonomy in the face of a controlling, oppressive, "public" society, or the father as patriarch, comprises the main human enterprise. Successful adult males achieve this autonomy. Women, children, and less successful males, namely those who are working-class or from racial ethnic groups, are seen as dependent persons, as less autonomous, and therefore as fitting objects for elite male domination..

A representação do trabalho de maternagem nas telenovelas, apesar da exaltação do esforço dessas protagonistas-mães, é facilitada por tratarem-se ou de mães de pessoas adultas, em que não são mostrados os diversos percalços no trabalho da maternagem, ou de crianças que pouco trabalho dão – raramente vão parar no hospital, tiram notas baixas, fazem birras ou outros desafios típicos do desenvolvimento infantil. Além disso, nem sempre são exibidas as articulações feitas pelas mães na administração do tempo e das tarefas entre a maternagem, o trabalho formal e outros relacionamentos.

Fazer o recorte de gênero por raça e classe também possibilita compreender as nuances também nas representações. Mulheres ricas, historicamente, encontram-se em vantagem em relação às mulheres pobres e periféricas, utilizando a mão de obra destas (assalariadas ou não). Inclusive, no movimento de independência de mulheres de classe média da estrutura patriarcal e conquista do mercado de trabalho extradoméstico, muitas valeram-se da possibilidade de contratar a mão de obra de outras mulheres mais pobres para suprir as demandas domésticas.

> O segundo fator deriva das assimetrias *entre mulheres*, tanto quanto entre mulheres e homens. O conjunto de problemas que a divisão do trabalho suscita, nesse caso, pode ter baixa prioridade não apenas para os homens, mas também para muitas mulheres. Para um grupo determinado de mulheres, ele pode não assumir a forma de obstáculo para sua atuação na vida pública porque elas têm a possibilidade de contratar o trabalho doméstico remunerado de outras mulheres. Nessa condição, os problemas não estão ausentes (mesmo as mulheres em posição vantajosa dedicam mais tempo aos afazeres domésticos do que os homens como visto), mas seu impacto é reduzido pelo acesso a produtos e pela contratação dos serviços de outras mulheres. Por isso, podem não ser "percebido[s] como um problema de gênero porque não faz[em] parte da experiência das mulheres dos grupos dominantes". Embora esse grupo seja minoritário entre as mulheres, é sua posição que predomina entre as que ocupam cargos políticos (Biroli, 2018, p.46, grifos da autora).

Assim, estabelecem-se e reforçam-se as desigualdades entre as mulheres, ficando em desvantagem, principalmente, as mulheres negras, pobre e imigrantes, que historicamente são as que ocupam em maior número os postos de trabalho doméstico na casa de outrem, recebendo uma remuneração menor – uma vez que são associados ao privado, ao cuidado, a tarefas "típicas" de mulheres.

> Cuidando dos filhos de outras mulheres, permitiram que estas se "emancipassem" e tivessem maior autonomia e reconhecimento profissional. Enquanto isso, para elas, a rotina de trabalho pode ter dificultado o cultivo de laços amorosos e, quando mães, enfrentaram o dilema da criação dos próprios filhos em conjunto com o exercício do trabalho remunerado, em condições de precariedade (Biroli, 2018, p. 68 e 69).

Embora tenham representações que se assemelham a essas vivências, não há, de fato, uma problematização sobre o acúmulo e a precariedade dessas mulheres mais pobres que atuam como domésticas.

Como abordado anteriormente, Vitória, uma mulher negra bem sucedida em sua carreira, optou por adiar a realização da maternidade para conquistar uma boa posição como advogada. Já estabelecida financeiramente, vivenciou essa maternidade valendo-se, também, do trabalho doméstico de outras mulheres, entre elas Lurdes, uma mulher não-branca, imigrante nordestina, moradora da periferia. Lurdes, inclusive, tem um quartinho e dorme algumas vezes na casa da patroa, estando à disposição para os cuidados com os filhos de Vitória. Lurdes, aos 57 anos no tempo da trama, já havia trabalhado por toda uma vida em outras casas de família, como doméstica e babá, para sustentar os seus próprios filhos – agora, crescidos, que não expressam carência sobre a falta da mãe solo, cujo trabalho foi valorizado pelo sacrifício realizado para "nunca faltar nada em casa".

As representações de maternagens associadas ao trabalho extradoméstico na última década predominantemente valorizaram o perfil de mulheres que acumularam o trabalho do cuidado (com relação à criação dos filhos, da casa e bem-estar da família), com o trabalho para provisão econômica. Em sua grande maioria, são mulheres que têm uma maternidade solo, principalmente entre as mais pobres, ficando responsáveis pelo cuidado e pelo sustento de suas famílias. Essas mulheres que, ainda assim, conseguem prosperar financeiramente ao longo da narrativa, são exaltadas como mulheres que conquistaram o sucesso apenas pelo grande esforço e grandes heroínas.

> A valorizada conciliação atribuída às mulheres, muitas vezes sob a forma de elogio, é fator importante de desigualdade de gênero na divisão do trabalho. O discurso da conciliação muitas vezes supõe, na mulher, uma capacidade e uma habilidade naturais para se desdobrar nas diversas tarefas e responsabilidades do cotidiano (Corrêa, 2011, p. 95).

Há uma valorização desse esforço nas representações e no discurso de terceiros sobre elas, pelos sacrifícios realizados em prol da família. Assim como a imagem da Virgem Maria, que tem uma vida inteira de sacrifício seguindo seu filho, até ser arrebatada aos céus.

## 5.2 - Maternidade, moral e justiça

Ainda nos anos 1980, em seu texto *Beyond caring: The de-moralization of gender* (Além do cuidado: desmoralizando o gênero), a filósofa estadunidense Marilyn Friedman retoma a discussão proposta por Carol Gilligan, que distinguiu um "raciocínio moral"

marcado pela diferença entre mulheres e homens, as primeiras com uma preocupação moral mais pensada em termos do cuidado (com julgamentos ligados a empatia e compaixão), em contraponto a uma abordagem anterior de uma voz moral padrão "masculina", baseada em princípios universalizados socialmente, relacionados à justiça e ao direito.

Se, estatisticamente falando, não há uma confirmação de que exista uma diferença de gênero no julgamento moral, Friedman (1987) aponta, em seu trabalho, como os gêneros acabam sendo "moralizados" de maneiras diferenciadoras. Ou seja, valores e práticas morais acabam sendo culturalmente associados ao gênero masculino e feminino, moldando, inclusive, nossa concepção de masculinidade e feminilidade a partir de comportamentos vinculados a estereótipos que contribuem para uma "construção de gênero".

Mais do que serem de fato, espera-se, culturalmente, que sujeitos dos diferentes gêneros ajam de forma diferente a partir de estereótipos. E, enquanto dos homens espera-se um comportamento moral categorizado em torno da justiça e da lei (socialmente valorizados), o das mulheres seria associado ao cuidado (categoria e ocupação socialmente desvalorizada), como se fossem categorias dicotômicas. O que Friedman (1987) argumenta é que esses são conceitos mutuamente compatíveis, inclusive em relações caracterizadas por afeto e proximidade. De acordo com a autora, o papel materno, exercido historicamente pelas mulheres, também é associado à justiça dentro das relações familiares.

Para além do cuidado, nas telenovelas em que o processo de maternagem esteve presente na última década, também foram abordadas representações em que o senso de moral das protagonistas-mães (cujas representações se aproximam de heroínas "boas") emerge de uma articulação entre o dever de justiça e do cuidado e defesa se sua prole.

Quando os filhos são os verdadeiros vilões de suas histórias, as protagonistas se vêem em um dilema. Ficam entre o amor incondicional que têm por aqueles a quem deram a vida, o dever de proteger esse filho, e a autopreservação diante do outro que as prejudica/humilha. Ao memo tempo, é acionado, por essas personagens, o valor da justiça, no sentido de que esses filhos, seres humanos, adultos, devem responder pelos seus atos (afinal, as representações ainda incluem crimes cometidos e o mal causado para outrem).

As cenas que retratam os embates entre mães e filhos-vilões focam no ódio e no desprezo direcionados à figura materna, comumente menosprezando os feitos e as capacidades dessas mulheres para a tomada de decisões e na administração de suas vidas. Os perfis dos filhos também se assemelham pelo fato de tratar-se de personagens ambiciosos, que almejam posições de poder e dinheiro (não fornecidos pelas mães, que se tornam obstáculos).

Em *Passione*, Saulo (Werner Schünemann), em seus embates pelo controle da metalúrgica da família, reclama de injustiça e de diferença de tratamento entre os irmãos, acusa a mãe de não ter capacidade e, para além das falas, tem posturas, gestos violentos e gritos direcionados à mulher que o ouve contida (mas não acuada) e raramente levanta o tom de voz.

**Figura 90 - Maternidade, moral e justiça: filho vilão**

**Fonte:** Globoplay

O homem chega a abrir, em vão, um processo de interdição contra a mãe. Ao ser questionado pelo advogado sobre a sanidade da mãe, o filho acusa:

> **Saulo:** O que que "cê" acha? Uma mulher da idade dela, que não trabalha há não sei quantos anos, não tem experiência administrativa, nunca comandou nada. Vai assumir a presidência de uma empresa do porte da Metalúrgica Gouveia? Tá senil! Tá gagá! Tudo isso. E não adianta falar com ela. Não adianta. Eu tentei chamá-la à razão. Ela tomou conta da presidência que era do meu pai e ninguém tira ela de lá.

Em *Fina Estampa*, o filho ambicioso, Antenor (Caio Castro), enfatiza ter vergonha da mãe, Griselda (Lilia Cabral), por causa de sua profissão e seu modo de vestir, além da condição de pobre (não-condizente, em sua fala, com a de um estudante de medicina que vislumbra um futuro promissor). Se o jovem almeja "subir na vida", em grande parte pelo estudo, também articula seu esforço com o relacionamento com pessoas ricas que conhece na faculdade, escondendo sua real condição financeira. Julgando que a mãe atrapalharia um possível casamento com a herdeira rica de Tereza Cristina (Christiane Torloni), Patrícia

(Adriana Birolli), contrata uma atriz para apresentar à família da noiva, o que leva ao rompimento entre Griselda e o filho. Por um lado, ela quis punir o filho (para que ele respondesse por seus atos e moldasse seu caráter em direção a um senso de moral próximo ao seu), rompendo com a proximidade e, inclusive, o mandando para fora de casa; por outro, Griselda segue sustentando o estudante, sua estadia e os custos de vida de um homem que não trabalha por, na trama, se dedicar a um curso superior.

Há uma redenção do personagem de moral desviante e reconciliação com a mãe, após a protagonista ganhar o prêmio da loteria. Ainda que seguisse expressando sua ambição por dinheiro e poder, este deixa de ver a mãe como um obstáculo ou os outros como ferramentas para alcançar um objetivo maior.

Nos dois casos anteriores, as mães identificam e reconhecem a existência de desvios nas condutas dos filhos em relação ao padrão moral convencionado socialmente. Elas lidam com as vilanias e se posicionam em relação às atitudes tomadas de forma clara desde o início da trama. Já em *A Dona do Pedaço*, ao longo de boa parte da narrativa, a personagem nega as ações da filha, ainda que "alertada" por outros personagens, recorrendo ao "amor de mãe" como justificativa para sua impassibilidade. Muitas vezes, durante a narrativa, o cuidado materno é confundido com a maleabilidade do senso moral em prol dos filhos.

Josiane (Agatha Moreira) é apresentada como uma jovem mimada pela mãe, que sempre lhe deu tudo o que queria. Ambiciona entrar para a alta sociedade paulistana (algo que não seria possível apenas com o dinheiro, embora Maria da Paz tenha reunido um grande patrimônio com sua fábrica de bolos e rede de confeitarias, mas mantendo hábitos e amizades do tempo de pobreza). A filha é a principal vilã da trama, sendo responsável pelos percalços enfrentados pela protagonista. Entre os atos moralmente condenáveis de Josiane está a armação articulada com seu amante, Régis (Reynaldo Gianecchini), para que ele se casasse com a mãe e, assim, conseguir mais dinheiro dela, além de convencê-la a passar todo o patrimônio para o seu nome.

Após essa passagem, há o evento narrativo da trama em que Maria da Paz descobre as armações e sofre um golpe da filha. A protagonista vê Josiane e Régis em uma relação sexual, no quarto da filha, e atira no, então, marido, com o argumento de que atirou para defendê-la de Régis. Presa, sozinha, e vendo-se vítima de um golpe, a personagem associa o desencadeamento dos fatos com a falta de controle como mãe.

> **Maria da Paz:** Eu errei porque mimei. Eu errei porque eu não enxerguei. Porque eu fechei os olhos. Fechei os olhos pra minha filha. Minha filha é tão bonita. Mas isso, encontrar a minha filha nos braços do meu homem. Isso é

> demais. Isso é demais. Até pra mim. Eu não sei de quem que eu tenho mais raiva. Se é dele ou se é dela. Não sei mais.

Com o rompimento, Josiane deixa a mãe sem nada (casa, trabalho, empresa, fonte de renda e dependendo dos outros para se reerguer). No embate entre mãe e filha, há um dos diversos momentos em que o amor de mãe é apontado, não como um valor, mas o ponto fraco da heroína.

> **Maria da Paz:** Burra? Nenhuma mãe é burra. Você é a única pessoa desse mundo que eu nunca ia desconfiar. Quantas vezes eu tive a intuição, Josiane, de que você não prestava. Tantas vezes eu desconfiei disso. *Nenhuma mãe é cega. O que cega a gente é o amor, o amor que a gente tem por filho.* A gente não enxerga nada que tá aqui, ó, na frente (grifo nosso).

Com a telenovela se aproximando do fim, a filha-vilã é presa (por outros crimes, como homicídio e tentativa de homicídio). A mãe, mesmo após ser vítima de Josiane e ainda se recuperando do golpe financeiro, segue a visitando na prisão e apostando na recuperação da filha. A justificativa, nas palavras de Maria da Paz, é por sentir que Josiane está mudando e pelo fato da filha ter pedido o perdão dela e se tornado evangélica. Ela convence o pai de Josiane, Amadeu (Marcos Palmeira), que é advogado, para que tente reduzir a pena. Em uma articulação entre justiça e condescendência, a protagonista afirma que deseja que a filha "cumpra o que ela tem que cumprir", ainda que esteja pedindo justamente uma atenuação da sentença.

O amor de mãe foi trabalhado, nos casos detalhados até aqui, em articulação com os padrões de moral das personagens. Já em uma outra chave, vemos que, em representações de protagonistas-vilãs, há a "ausência" de uma inclinação materna, associada a representações de mulheres que vão contra a idealização da maternidade. Assim, essa ausência é uma das constituintes de traços de vilania.

Em *Babilônia*, na primeira fase, Beatriz (Glória Pires) dissimula uma inclinação materna para se aproximar de Evandro (Cássio Gabus Mendes), multimilionário, dono de uma construtora, seu alvo para um casamento que lhe trará dinheiro e poder. Ela começa a interação com o homem fingindo uma amizade com a esposa em fase terminal. Já com a morte da mulher, usa o filho do empresário como ponte para estabelecer um laço afetivo. Ainda no velório da primeira esposa de Evandro, a protagonista-vilã consola e acolhe a criança, usando o gesto como isca para se aproximar do seu objetivo, reforçando que "uma presença feminina pode ajudar".

> **Evandro:** Você tem jeito com ele. É maternal.
> **Beatriz:** É? Não sei. Eu não tive filhos. Eu quis muito, mas o Antônio não quis.

A vilania da personagem (uma mulher que mata, rouba, desvia dinheiro e age como corruptora dentro de um sistema político e econômico) também é desenvolvida a partir da sua capacidade de se desviar ao mesmo tempo em que subverte e se vale de valores tradicionais como a família, sexualidade e maternidade. Ao acionar o lugar "vago" de mãe e esposa na família de Evandro, ela domina não só o espaço da casa, mas também o controle da empresa, tornando-se presidenta da construtora, e dos membros da família anos depois (já na segunda fase da novela): Evandro, o marido, abandona o trabalho e vive uma vida de luxo e rodeado de prostitutas; Guto (Bruno Gissoni), agora adulto, é um playboy que não trabalha, não tem grandes habilidades e é constantemente manipulado por Beatriz, uma vez que esta encobre seus erros. Evandro e Guto, que poderiam ser considerados simples vítimas de um golpe de Beatriz, na verdade, também se valem dela na manutenção de seus privilégios.

O vínculo só se rompe quando é descoberta a traição de Beatriz com o motorista morto ainda na primeira parte da trama. Mais do que o ato sexual em si, o escândalo causado por um vídeo divulgado na imprensa dá fim ao relacionamento, ou seja, não o ato em si, mas a impossibilidade de performar o papel da mãe e esposa dedicadas, entendidos como papéis valorizados socialmente.

Ainda que não seja considerada mãe de Guto, a performance da maternidade é usada por Beatriz como ferramenta de manipulação. Ao mesmo tempo, ela está submetida a uma moral convencionada socialmente que exige da personagem um comportamento atribuído ao de uma mãe ideal, com os desejos voltados apenas para o bem estar da família. Essa articulação fica explícita em alguns diálogos e embates decorridos do acontecimento narrativo (da exposição de Beatriz).

> **Guto:** Só você me entendeu naquele momento.
> **Beatriz:** Eu quis tanto ter filho. Mas, não deu. Quando eu te vi tão desamparado, eu senti que eu tinha que te proteger
> **Guto:** Você sempre foi a minha mãe. Sempre ficou do meu lado. Muito mais que o meu pai ficou.
> **Beatriz:** Guto, eu não quero que você sinta raiva do seu pai.
> **Guto:** Beatriz. Pelo amor de Deus também. O cara erra o tempo todo. O cara sempre faz besteira. E agora ele faz isso com você. Vem cá. Que moral que ele tem pra fazer isso.
> **Beatriz:** Uma coisa não tem nada a ver com a outra, Guto. Eu errei. Tenta entender o seu pai como eu tô tentando.
> **Guto:** Beatriz, você errou uma vez em dez anos. Todo mundo erra, pelo amor de Deus. Vem cá. Vamo fazer o seguinte. Vamo comparar os seus erros com os dele.
> **Beatriz:** É. Mas é que teve o escândalo também né.
> **Guto:** Escândalo! Isso é negócio de internet. Passa rápido. Em uma semana todo mundo esquece. Ele pegou muito pesado com você. Sabe qual que é o nome disso? É hipocrisia.

> **Beatriz:** Não, não. Você não pode falar assim do seu pai, Guto.
> **Guto:** E o jeito que ele fala comigo? Que eu sou irresponsável, que eu não sirvo pra nada. E isso?
> **Beatriz:** Você tem que aprender a negociar com o seu pai. Eu sempre te falei isso. Guto, se administração não é a sua, procura uma coisa que você goste. Pronto.
> **Guto:** Tá vendo. Você sempre me tratando com carinho. Enquanto isso, o meu pai fica me criticando o tempo todo. Não me mostra um caminho. É por isso que eu considero você mais minha mãe do que ele meu pai.
> **Beatriz:** Ô, meu bem. Eu fico tão emocionada de ouvir você falar assim.
> **Guto:** Você pode contar comigo pro que der e vier. Eu vou fazer de tudo pra você voltar pra casa. Tá?
> **Beatriz:** Obrigada. Obrigada. Eu sei que se eu voltar vai ser por sua causa.

Ao longo da trama, ainda que Beatriz não esteja ligada à figura materna, é a responsável pelo desenvolvimento de Guto, inclusive, pela formação do caráter duvidoso do jovem.

Na mesma trama, outra vilã que assume o protagonismo é Inês (Adriana Esteves). Sua vilania (para além da série de crimes) também é representada a partir de uma relação conflituosa com a filha, que é mais próxima do pai, Homero (Tuca Andrada), homem "bom" que morre no início da trama. Neste caso, a maternidade é vista pela personagem como uma ferramenta para alcançar poder e dinheiro, uma vez que a beleza da filha, Alice (Sophie Charlotte), seria o suficiente para garantir um "bom casamento" – a princípio, com um xeique árabe, e, com o passar da trama, com Evandro (a essa altura da trama, ex-marido de Beatriz, o que lhe renderia a presidência da empresa). Quando contrariada, desfere uma série de agressões verbais e físicas contra a filha.

> **Inês:** Incompetente. Nem para vagabunda você serve. Era pra você transar com o Youssef, não com o segurança dele.
> **Alice (cuspindo no rosto de Inês):** Você é uma péssima mãe. Você não é mãe.
> **Inês (jogando café na filha):** Sabe o que eu vou fazer com você? Você só me dá desgosto e decepção.

A falta de cuidado é somada à manipulação: quando Alice se apaixona por Evandro, Inês muda o tratamento com ela, se aproximando e agradando a filha, que cede com a oferta de um "falso amor materno", chegando a verbalizar: "Eu sempre quis ter uma mãe, dona Inês. Agora que eu arrumei, você acha que eu vou te abandonar?".

O amor de mãe condicionado ao comportamento e obediência dos filhos também está presente na representação de Tereza Cristina (Christiane Torloni). Esta oscila entre a mãe excessivamente amorosa e controladora, que mima e quer agradar os filhos com uma série de presentes, e a mãe que também agride, verbal e fisicamente, quando se comportam em desacordo com seus mandos.

**Figura 91 - Maternidade, moral e justiça: mães vilãs e agressões contra filhas adultas**

**Fonte:** Globoplay

Essas representações de maternidade, por fazerem parte de uma construção de personagens vilãs, se distanciam da representação dominante de protagonistas que são mães dedicadas e amorosas, ligadas ao ideal de amor materno, analisadas no início deste capítulo.

## 5.3 - Aborto como tabu e gravidez como realização

Além de representações que privilegiem modelos mais próximos da mãe devota e do amor incondicional pelos filhos, ao longo da década de 2010, a gravidez em si foi valorizada como realização para as mulheres protagonistas das telenovelas do principal horário na emissora de maior audiência do país. Ao mesmo tempo, questões relativas a direitos sexuais e reprodutivos foram pouco trabalhadas. Quando abordadas, os discursos exibidos nas narrativas se aproximaram mais de uma ideia de moral ainda vigente, pouco tratando, por exemplo, de questões relacionadas à saúde coletiva.

Quando o tema é o aborto, ainda há um tabu nas representações das protagonistas, prevalecendo decisões pró-vida, ainda em casos em que a gravidez dessas personagens não é planejada – ou até indesejada – sem haver, ao menos, a cogitação da hipótese de interromper a gestação. Isso em um país em que a interrupção da gravidez é uma realidade, ainda que seja ilegal. De acordo com a Pesquisa Nacional de Aborto realizada em 2021, cerca de 10% das

mulheres entrevistadas afirmaram ter feito, pelo menos, um aborto na vida – número menor do que o registrado pelo levantamento feito no início da década, quando 15% das entrevistadas disserem ter recorrido ao aborto (Diniz, Medeiros, Madeiro, 2023).

Nas telenovelas analisadas, em alguns casos, a possibilidade é mencionada, havendo a inclinação das personagens em seguir com a gestação. Na narrativa de *Em Família*, Helena (Bruna Marquezine/Júlia Lemmertz), grávida do namorado Laerte (Guilherme Leicam/Gabriel Braga Nunes), nega a proposta feita por seu pai e pela mãe do rapaz, apesar da relação conturbada e violenta, optando pelo casamento – antes que a barriga crescesse. O casamento não se concretiza, e a personagem sofre um aborto espontâneo pouco tempo depois.

Já na telenovela *Babilônia*, Regina (Camila Pitanga) engravida do namorado Luís Fernando (Gabriel Braga Nunes), sem saber que o homem é casado. Ao descobrir que a personagem esperava um filho, Luís Fernando oferece dinheiro para que ela procurasse uma clínica e retirasse o bebê. Regina, na primeira fase ainda uma jovem estudante, se nega a fazer o procedimento e discute com o homem, dizendo que "não quer dinheiro nem pra pensão". Torna-se mãe solo e, apesar do homem ter assumido a paternidade, segue como a principal provedora da filha diante de constantes atrasos no pagamento da pensão.

Em *Segundo Sol*, Luzia (Giovanna Antonelli), grávida de Beto Falcão/Miguel (Emilio Dantas) e acreditando ter sido enganada, cogita retirar a criança. Nesse caso, a personagem, que vive no interior da Bahia, não vai em busca de médicos ou alguma assistência de saúde, ainda que privada/clandestina – uma vez que o aborto é proibido no país. Ela busca o auxílio de uma benzedeira da região, que prepara uma "beberagem".

**Figura 92 - Aborto como tabu: desistência de Luzia**

**Fonte:** Globoplay

No entanto, prestes a beber o chá, desiste do ato para criar mais um filho sozinha – ela já é mãe de duas crianças, que cria sem o marido.

> **Luzia:** Não posso. Não posso. Não posso porque essa criança que tá aqui em minha barriga é meu filho. Se eu dou conta de criar dois meninos sozinha, também dou conta de criar três. Miguel não precisa ficar sabendo de nada.

A primeira protagonista negra das telenovelas das 21 horas, Helena (Taís Araújo), de *Viver a Vida*, é a única que, de fato, chega a recorrer ao procedimento. A abordagem da temática não se refere a um acontecimento do tempo da narrativa, mas anterior. Por algum tempo é sugerido e, depois, confirmado pela personagem. Helena fez um aborto no início de sua carreira como modelo, mas a culpa por ter realizado a seguia até então, refletindo em seus valores: a personagem é contra a possibilidade de que a irmã faça o mesmo, convencendo-a a seguir com uma gravidez. Além da própria culpa, também é hostilizada por outras personagens, que rivalizam com a protagonista, pelo fato de ter interrompido uma gravidez. Como Luciana (Alinne Moraes), que usa disso para provocar a fúria de Helena, como ela relata mais tarde para uma amiga.

> **Helena:** Disse na minha cara que eu, pra subir na carreira, tinha feito um aborto. Matado uma criança pra chegar onde eu cheguei. Eu não podia nem lembrar isso, Ellen. Essa é uma lembrança que só pertence a mim, a mais ninguém. Fora a minha mãe, só você e a Alice sabiam da história. Nunca contei pra ninguém.
> **Ellen:** Meu Deus do céu.
> **Helena:** Claro que meu empresário na época deve ter comentado. Foi ele quem me levou pra fazer o aborto no começo da minha carreira. Pior que isso é verdade. Era só pra cumprir um contrato. Só isso. Mas eu não queria. Não queria de jeito nenhum. Mas eu era tão menina, cara. Eu era tão novinha e me sentindo tão pressionada, que eu fui e fiz.

A representação de Helena acompanha uma estatística nacional. Ainda segundo a Pesquisa Nacional de Abortos 2021, a maior parte dos abortos são feitos por mulheres no início da vida reprodutiva, chegando ao nível de 52% de mulheres que fizeram com 19 anos ou menos. Também foi registrada uma taxa maior entre as entrevistadas com menor escolaridade, negras, indígenas e mulheres que vivem em áreas mais pobres (Diniz, Medeiros, Madeiro, 2023).

O recorte de classe não se aplica à personagem de Taís Araújo, ainda que no início de carreira fosse uma modelo em ascensão. E, embora em termos de raça e idade, refira-se a uma mulher negra e jovem, em que há uma maior incidência de acordo com as respostas obtidas na pesquisa nacional, em dez anos, essa é a única representação de uma protagonista que de fato fez um aborto por decisão própria. A primeira protagonista negra é a única na década a

realizar um procedimento que é considerado crime pelas leis brasileiras e, ainda, algo tão condenável no debate social.

É válido destacar que a última protagonista negra da década, também interpretada por Taís Araújo, Vitória, ter sido a única mãe que entregou o filho para uma traficante de crianças – outro crime e ação socialmente condenável. Embora sejam em tramas distintas, as ações das duas personagens não são abordadas como um ato criminoso. Porém, são moralmente questionadas por ações feitas no passado. Nos dois casos, a justificativa das personagens é ter tomado a decisão ainda muito jovens e com medo do futuro e que um filho prejudicasse a carreira. No entanto, são dois casos, nos extremos temporais da década, em que uma mulher de pele negra está ligada a ações que destoam do ideal social de mãe. Mais do que representar uma estatística de maior incidência, acompanhando os índices nacionais, elas figuram como as únicas, dentro de um universo em que a maioria das protagonistas são brancas. Gomes e Zucco (2018, p. 110) reforçam a necessidade de uma ressignificação do debate sobre o aborto no país, de forma que possamos reconhecer as consequências da colonização e das desigualdades decorrentes do processo de construção da sociedade brasileira.

> Ao compreendermos que a autonomia das mulheres está associada aos marcadores de classe e raça, visibilizamos quem são as principais atingidas pela criminalização do aborto. Entretanto, a disseminação de informações advindas dos meios de comunicação de massa e dos sistemas ideológicos tradicionais perpetua a crença de que as classificações e os valores da cultura ocidental branca são os únicos verdadeiros e universais.

Essas representações focaram, ainda, mais no campo da moral, não abordando, por exemplo, aspectos de acesso à saúde pública ou uso de contraceptivos pelas protagonistas que engravidaram sem planejamento, ou buscaram métodos abortivos. Não houve uma discussão, a partir das representações das personagens, sobre a legalização do direito ao aborto no Brasil, bem como quais as condições em que poderia ser feito ou implicações na saúde da mulher. Deixou-se implícito, ainda, que, no Brasil, faz aborto quem quer, seja com recursos para recorrer a uma clínica ou através de chás.

Ao não aprofundar o debate e focar apenas em um discurso ligado à moral patriarcal, as produções da década de 2010 demonstraram-se, assim, fortemente alinhadas com os discursos pró-vida. Isso em um país que, em 2023, mantém rígidas e restritivas regras em relação à realização do procedimento. No país, o abortó é considerado legal apenas em casos

de anencefalia, gravidez decorrente de estupro ou quando a gestação implica risco de morte à mulher[52].

Ao fim de *Viver a Vida*, Helena realiza seu sonho de ser mãe e termina a trama com uma criança nos braços, ao lado de seu companheiro, Bruno (Thiago Lacerda). O fim feliz da personagem, como tantas outras, é a formação de uma família típica, baseada no núcleo mãe, pai e filhos. Praticamente todas as outras protagonistas que tiveram suas histórias narradas ao longo da década e não tinham filhos durante a trama, nem mesmo como meta, tiveram o mesmo final feliz, grávidas ou com uma criança nos braços (a única exceção é Luz da Lua, interpretada por Marina Ruy Barbosa em *O Sétimo Guardião*). São representações que reforçam a exaltação da maternidade como valor social.

[52] A descriminalização do aborto no Brasil começou a ser julgada pelo Supremo Tribunal Federal (STF), em 22 de setembro de 2023. Os ministros julgarão a legalização do procedimento até a 12ª semana de gestação, sem os condicionantes atuais.
Fonte: Agência Brasil https://agenciabrasil.ebc.com.br/saude/noticia/2023-09/legalizacao-aborto-debate-publico-julgamento-stf.

# VALORES APRENDIDOS E APREENDIDOS

Esta é uma tese essencialmente sobre mulheres: suas diferentes representações, possibilidades e valores acionados por ideais de feminino e feminilidade que nos são apresentados de segunda a sábado no horário nobre da televisão. Também estão disponíveis, hoje, a qualquer momento, em qualquer lugar, basta ter o acesso a uma tela e conexão com a internet.

Esta é uma tese escrita por uma mulher. A pesquisa e a escrita acadêmicas, ao longo dos quase cinco anos de sua realização, foram, a todo momento, atravessadas pela experiência de ser mulher e estar inserida na mesma sociedade em que os valores acionados nas representações se aplicam, em certa medida, à minha experiência pessoal. Um trabalho que está inserido no que Donna Haraway (2009) nomeou como "conhecimento situado", ou, de acordo com Winship (2007), um saber "ricamente 'sobredeterminado'", cuja "perspectiva parcial" diante do objeto foi fundamental para a análise dos diferentes valores que emergiram e que perpassam tais representações. Por isso, ao fazer as considerações finais desta tese, é importante me situar como pesquisadora para que o/a leitor/a do trabalho também saiba de onde parte esse conhecimento.

Encerro a trajetória de escrita desta tese aos 33 anos, sendo uma mulher branca, heterossexual, nascida em Pirapora, na região norte de Minas Gerais e que cresceu em um bairro de periferia de Ribeirão das Neves, cidade da Região Metropolitana de Belo Horizonte. Sou jornalista de formação e o interesse na pesquisa esteve, a todo momento, voltado para a pesquisa da comunicação perpassada por questões de gênero. A princípio, com uma primeira reflexão sobre um ideal de masculinidade (analisando entrevistas da extinta revista Playboy, um dos símbolos de mídia voltadas para homens heterossexuais), que daria origem a um novo questionamento, sobre as representações de personagens LGBTQIAPN+ em telenovelas brasileiras, desenvolvido no mestrado, que se voltou para essas representações ao longo da carreira de autor de telenovelas de Aguinaldo Silva. Apenas ao entrar no doutorado, me senti encorajada e com capacidade de me dedicar a um objeto que me era tão próximo (que eu me identificasse diretamente com ele). Isso foi, em grande parte, alimentado por um discurso tão difundido sobre distanciamento entre pesquisadora e objeto, em busca de uma suposta neutralidade/objetividade da ciência que, tanto quanto no jornalismo, se mostra irreal, uma vez que, como discutido por Freire (1987), todo sujeito está posicionado a partir de uma base – ideológica, de vivências e de possibilidades apresentadas.

Ainda, como pesquisadora feminista, me vi, ao longo da minha trajetória acadêmica, questionando e sendo questionada a respeito do trabalho desenvolvido e, principalmente, por pesquisar um objeto que segue sendo considerado "menor", inclusive dentro do campo da comunicação. No século 21, me vi, como pesquisadora, diante dos mesmos questionamentos das estudiosas do CCCS, na década de 1970 e que abordamos na introdução desta tese. Mais de 50 anos depois, as produções tipicamente voltadas para as mulheres, mesmo que alcancem grandes audiências, investimentos em suas produções e, principalmente, sejam fonte de lucro para as empresas produtoras, seguem no imaginário como produções menos importantes ou sérias, menos dignas de serem estudadas.

Afinal, por que estudar representações de gênero em telenovelas no Brasil seria fazer um trabalho de pesquisa sobredeterminado dentro do campo da comunicação? A cultura construída pela mídia (e pela televisão) perpassa nosso imaginário, fazendo-se presente ao longo de nossa construção como sujeitas e sujeitos. Algumas de minhas primeiras memórias estão relacionadas ao que vi na televisão. Aos cinco anos de idade, mudando do interior de Minas para a Região Metropolitana de Belo Horizonte (sem chegar à capital), todo um modo de vida se transformaria. Tornar-se mulher vivendo em um bairro periférico na RMBH é diferente de tornar-se mulher na capital de Minas Gerais ou no interior do estado, em algum estado da região Norte, Nordeste ou Sul do país, bem como nas metrópoles retratadas com mais frequência nas tramas (Rio de Janeiro e São Paulo). Impedida de continuar brincando na rua, sem acesso a equipamentos públicos, como parques, praças ou outros espaços, e em uma família em que gastos com lazer não eram opção, os momentos de diversão viriam das imagens que via naquela caixa preta na sala. A TV ficava ligada do momento em que acordávamos até todos dormirem. Ainda que não tivesse alguém sentado em frente ao aparelho, o som era companhia para as atividades domésticas.

Como a antena só captava o sinal da Rede Globo e do SBT, o consumo se restringia ao que era oferecido por essas emissoras. E assim como milhares de casas brasileiras, ao longo de décadas, nos adaptamos ao "padrão Globo de qualidade", em que a grade da programação é fixada intercalando telejornal/telenovela – o nosso consumo seguindo essa lógica.

Consumir uma telenovela é consumir também os modos de vida e absorver ou confrontar o que nos é apresentado, em forma de debate ou através de sutilezas. É usar o "anel pulseira da Jade" e acreditar que um final feliz envolve casamento com o "amor de sua vida". Afinal, como dizia uma canção da bossa nova tão presente nas trilhas das "novelas das oito": "Fundamental é mesmo o amor/ É impossível ser feliz sozinho" (Wave, 1967).

As questões de gênero emergem constantemente nessas representações. A virgindade de alguma "mocinha", considerada uma virtude e tão valorizada em pleno século XXI; a personagem que apanha do marido, resolve denunciá-lo, mas volta a viver com o homem, agora "empoderada", sem correr o risco de voltar a sofrer esse tipo de violência doméstica, contrariando as estatísticas de um país que levou anos para que a Lei Maria da Penha fosse sancionada; mães dispostas a grandes sacrifícios para o bem dos filhos; mulheres trabalhadoras, que "vencem na vida", acumulando capital em uma época de valorização da meritocracia e do consumo.

Esta pesquisa se apresenta e se encerra como um exercício de sair do raso a respeito dos tipos de representações e tramas abordadas nas telenovelas brasileiras. Não se trata de demarcar "o que tem e o que não tem" nos fios narrativos que teceram as tramas ficcionais televisivas ao longo da década de 2010, mas promover uma reflexão aprofundada de como esses valores são esmiuçados ao longo de mais de uma centena de capítulos (às vezes, duas centenas), e como estão intrinsecamente relacionados ao tempo vivido socialmente. Afinal, tratamos de mulheres contemporâneas. Falar do feminino dessa década é, também, falar do imaginário a respeito desse gênero no próprio século XXI.

Enfim, nesta tese, refletimos sobre **quais representações de mulher e de feminilidade emergem a partir das protagonistas das telenovelas das 21 horas da Rede Globo de Televisão que foram ao ar durante a década de 2010.** O trabalho mostrou-se, desde sua proposta, plural e abarcando uma multiplicidade de perfis: foram 26 personagens analisadas, em 19 telenovelas inéditas, com algumas variações de classe, raça, localização, idade. Para que a análise de um *corpus* extenso fosse viável, adaptamos duas metodologias para análise de telenovelas/audiovisual, propostas anteriormente por pesquisadoras brasileiras: a "etnografia de tela", ancorada no trabalho desenvolvido por Rial (2004), associando ferramentas de coleta de dados etnográficos, sua contextualização com o tempo social e o "mergulho" nos capítulos; e a eleição de "eventos narrativos", proposta por Rocha (2016), elegendo acontecimentos da narrativa que mobilizem o desenvolvimento da história.

Se, ao longo da década, tivemos consideráveis rupturas a respeito de um padrão hegemônico de suas representações – afinal, a primeira protagonista negra de um horário criado há mais de quarenta anos ia ao ar em uma trama da época, "abrindo caminho" para outras personagens –, ainda há uma predominância da matriz heterossexual, branca, tão valorizadas na formação da sociedade brasileira.

Essas representações são constituintes (junto a outros códigos) da produção de sentido e das convenções sociais. Integram uma série de códigos que, como reforça Hall (2016),

aprendemos e internalizamos, bem como atribuímos valor a certos ideais. Baseadas nessa premissa, chegamos aos eixos, a partir de valores sociais, que guiaram nossa análise, estando ligados à performatividade do feminino identificada nas representações. Esses valores emergiram, seja pela personagem estar alinhada com tais questões ou por destoar dos mesmos: assim, a abordagem e o desenvolvimento da narrativa seguem reforçando-os como socialmente esperados. Estruturamos nossos capítulos enfocando os principais valores que emergiram das representações ao longo do período estudado, sendo eles: beleza, trabalho, raça e classe, maternidade e amor.

Cabe destacar que, ao longo da pesquisa e da escrita, tais eixos mostraram-se essencialmente interligados e, em alguns momentos, influenciando no modo como tais valores incidiam em algumas representações. Bem como na "vida real", as mulheres não deixam, em certos momentos, um "perfil identitário" para dedicar-se a outro, acumulando em seus corpos e vivências os diferentes eixos de interseccionalidade nos quais estão inseridas. A experiência de maternidade, em certas representações, era perpassada pela raça, pela classe, bem como pela idade da personagem e de seus filhos. O trabalho para mulheres ricas, que refletem um ideal de emancipação, tinha significado diferente para mulheres pobres que precisam sustentar suas famílias. Do mesmo modo, os mesmos valores são adaptados e, de certa forma, atualizados a cada trama inédita.

No período estudado, o valor da beleza esteve, em boa parte dos casos, associado à juventude e à performatividade do feminino. A beleza "acima da média" confere capital social e, também, financeiro à mulher. A aparência física é o principal atributo profissional de Helena (Taís Araújo), modelo reconhecida nacional e internacionalmente. Também é a beleza que proporciona a "saída da pobreza", para Regina (Camila Pitanga) e Helô (Isabelle Drummond/Cláudia Abreu) que, embora não tenham essa como a profissão de formação, ganham com os ensaios fotográficos em que modelam um dinheiro que jamais teriam em seus trabalhos anteriores.

A beleza também atrai olhares. Os olhares masculinos, tais quais abordados por Berger (2000), Mulvey (1983) e Kaplan (1995), se voltam para a imagem e o corpo de mulheres expostas em telas modernas: o ecrã dos aparelhos domésticos. Há uma cumplicidade entre personagens masculinos, câmeras e telespectadores, enquanto as protagonistas (que se encaixam em um ideal de juventude e magreza, constantemente ligados à beleza) têm seus corpos exibidos, muitas vezes em banhos que expõem e "enfocam" uma nudez presente. E há aquelas que se "aproveitam" desses olhares, para seduzir homens "cegos por tanta beleza" e conseguirem alcançar objetivos diversos para si. O canto da sereia é transferido para sua

imagem, materializada, literalmente, por uma personagem que performa a figura mística, com direito a cauda e espelho.

E, se a beleza é capaz de promover a ascensão social e o alcance de uma vida estável para as mulheres, também reflete mudanças significativas, inclusive financeiras, nas vidas de personagens. Tal qual a fábula da Cinderela, uma série de protagonistas deixaram o status de "borralheiras" (comumente associados à classe social mais baixa, trabalho exaustivo e falta de vaidade) para transformarem-se, às vistas dos telespectadores e outras personagens, em "princesas". A beleza, escondida, é aflorada em "momentos borboleta", quando saem do casulo incrivelmente arrumadas, numa transformação que, além de estética, é interior às personagens.

Essa beleza, ainda que exista ou se mantenha graças a roupas finas e corpos padrão, se esvai como capital à medida que as mulheres envelhecem. Uma mulher idosa, como Bete Gouveia (Fernanda Montenegro), já não atrai o interesse masculino após sua viuvez. Tereza Cristina (Christiane Torloni) e Bibi Perigosa (Juliana Paes) travam disputas pelos maridos, que se interessam por outras mulheres – não surpreendentemente, em alguns casos, mais jovens.

Afinal, a velhice e o "desleixo" não conferem o que, socialmente, associamos ao belo e ao esteticamente agradável. Uma performatividade que fuja do estabelecido socialmente como feminino não é aprazível para a norma. Mais de um século depois dos primeiros movimentos de uso de calças por mulheres nas ruas, o vestido segue sendo um símbolo de feminilidade e de cuidado de uma mulher diante do outro.

A beleza "acima da média" conferiu a Taís Araújo o status de primeira mulher negra a protagonizar uma telenovela das oito/nove. Se essa é uma ruptura, um verdadeiro acontecimento na história da televisão brasileira, é preciso refletir sobre o contexto social em que esse evento se insere e a que nos leva.

Essa é uma década em que se "inovaram" as representações de mulheres protagonistas, com mulheres negras ganhando papéis de destaque – após quatro décadas de representações brancas, ou de mulheres brancas interpretando outras etnias, comumente consideradas "exóticas". No entanto, como nos atentamos no primeiro eixo do capítulo dedicado à raça e à classe, a manutenção do privilégio branco segue nas narrativas ficcionais. A branquitude segue como um ideal e valor social, em um país cujo longo período de escravidão foi uma das bases de nossa formação social e econômica (Pinho, 2021). Mulheres brancas e mestiças mais claras ainda predominam nas representações, bem como têm os melhores trabalhos e

possibilidades, enquanto trabalhos “subalternos” estão associados a mulheres mais fortemente racializadas.

As representações de mulheres não-brancas (negras e mestiças que protagonizaram tramas no período analisado) tiveram trajetórias perpassadas por questões associadas à raça. Indiferentemente da classe social que ocuparam, foram vítimas de racismo (quer intencionalmente pelo autor, em uma busca por promover o debate sobre o tema, ou por reproduzir contextos de subalternidade, por muito tempo considerados “normais” ou sutis). Materializa-se, por exemplo, em uma negra, de joelhos, recebendo um tapa na cara de uma mulher branca de olhos claros e traços europeus, quatro dias antes do feriado que celebra a Consciência Negra no Brasil (a cena foi ao ar em 16 de novembro de 2009).

Protagonistas negras ricas, ainda, estão cercadas por um núcleo de personagens majoritariamente brancos. Ao mesmo tempo em que podemos atribuir novos sentidos – que se afastam do que foi encontrado por Araújo (2004), que observou a predominância de representações negras associadas à pobreza e à criminalidade – às representações dessas mulheres, elas seguem como um índice de que a exceção torna mais evidente que há uma regra: a predominância de brancos em espaços de poder e dinheiro. Às outras, restam opressões e falta de condições financeiras. Predominam as funções de serviço (exercidas, historicamente, por mulheres negras e pobres).

O valor do trabalho é diferente nas representações de mulheres negras e brancas. A branquitude e a negritude influenciaram diretamente nas possibilidades dessas personagens. Enquanto “ter uma profissão” e ser emancipada é reforçado como uma qualidade da “mulher contemporânea”, não trabalhar e garantir o sustento dos filhos não é nem possibilidade para as protagonistas não brancas (e para mulheres racializadas e pobres do país), cujo trabalho está ligado mais estreitamente à subsistência do que a uma realização pessoal.

Há, ainda, uma valorização do esforço e da dedicação de protagonistas empreendedoras. O trabalho árduo é recompensado com mudança de classe social e estilo de vida. Esses ícones de mulher neoliberal se valem de oportunidades e chegam ao topo a partir de uma ascensão individual: não há uma transformação da estrutura social (nem brasileira, nem em seu entorno), mas uma valorização da meritocracia (Souza, 2009), quando o esforço leva ao sucesso.

O trabalho, relacionado à classe social, aos locais sociais por onde circulam, também é capaz de influenciar nos tipos de relações que essas protagonistas estabelecem com outras personagens.

O amor vem dessas possibilidades de encontro. Nesta tese, abordamos o amor entre "casais", mais especificamente entre mulheres e homens. Isso porque as histórias de amor centrais das telenovelas das 21 horas ao longo da década de 2010 trataram apenas de relacionamentos heterossexuais. Esse amor, como um valor social, é reproduzido como uma referência social. Está no nosso imaginário, direcionando nossa percepção e mobilizando nossas formas de pensar sobre o amor e de amar.

As histórias de amor estão presentes em todas as narrativas das protagonistas – sendo vividas simultaneamente ao seu desenvolvimento ou como formadora de suas histórias. São atualizadas e, ao mesmo tempo, preservam traços das grandes narrativas de amor reproduzidas ao longo da história.

Por um lado, tivemos histórias de amor clássicas, iniciadas em um primeiro olhar em que os amantes se (re)conhecem, vivem amores "impossíveis", com obstáculos e vilões prontos para separar o casal, que supera todas as barreiras e tem seu "final feliz". No entanto, as instituições do casamento que durem até que a morte os separe e a família composta por um casal heterossexual e filhos perdem cada vez mais lugar, trazendo também protagonistas com vivências distintas e que se permitem novas relações. A emergência do amor confluente (Giddens, 1993) refletiu, também, nas representações vistas nos principais eixos das telenovelas exibidas ao longo da década. Diferentemente da busca por um "amor eterno" ou "final feliz" com o "amor de uma vida", essas mulheres vivem "relacionamentos especiais", em que não é questionado se amam ou não seus pares, ainda que, no meio da trama, a paixão acabe e elas se sintam liberadas para viver novos relacionamentos e amores. A possibilidade de um fim sem um par por escolha da protagonista é tratada como novidade: são mulheres jovens, que viveram relacionamentos, mas resolvem se dedicar a uma profissão dos sonhos (o sonho de formar uma família nas estruturas patriarcais é substituído pelo sonho do sucesso profissional).

Os ciúmes excessivos e a violência doméstica também saem do âmbito do privado, rompem o silêncio e passam a ser discutidos também pelas personagens de maior destaque das histórias contadas ao longo da década. No início da década, uma jovem Helena (Bruna Marquezine) vive uma relação violenta com o primo, justificada por ele "amar demais" e nutrir um "amor doentio" pela protagonista. A personagem não é encorajada a denunciar o namorado que, mais de uma vez, tem rompantes de agressão e chega a deixar marcas em seu corpo – e a tentativa de homicídio contra outro homem justificada pelo sentimento. Pelo contrário, é obrigada a conviver com ele namorando a própria filha anos mais tarde. A primeira fase da trama acontece em um período anterior à Lei Maria da Penha no Brasil. No

entanto, há um descompasso com o tempo em que a telenovela é produzida quando não aborda/informa formas de denúncia ou cobra da personagem principal o perdão a um agressor que sequer pediu desculpas.

Já em *O Outro Lado do Paraíso*, a escalada da violência se desenvolve de forma mais evidente, diante do espectador, que vê uma protagonista viver todos os cinco tipos de violência de gênero categorizados na Lei Maria da Penha. Capítulos com cenas mais explícitas também são seguidos de mensagem de alerta sobre a violência contra a mulher, disponibilizando o canal para denúncias contra os agressores.

Por fim, a maternidade e a maternagem emergem como valor fundamental nas tramas, com o enaltecimento de mães que sacrificam sua felicidade e se dedicam aos filhos – seja no cuidado doméstico ou se desdobrando entre trabalho produtivo e reprodutivo. O "amor de mãe" segue incontestável, sendo constantemente associado ao biológico, dedicado a seres que "saíram de suas barrigas" e com quem possuem "laços de sangue", mesmo afastados e sem conhecerem-se de fato.

A possibilidade da interrupção de uma gravidez, poucas vezes levantada nas tramas, foi tratada através de um episódio de fraqueza das personagens que cogitam a possibilidade diante do desespero de uma gravidez inesperada. A única protagonista da década a ter recorrido ao procedimento é Helena (Taís Araújo) em *Viver a Vida.* A decisão do passado é retratada a partir do sentimento de culpa da mulher, que se arrepende de sua escolha.

Do mesmo modo que Taís Araújo interpreta a única personagem capaz de interromper uma gravidez, cabe a ela, no seu retorno ao posto de protagonista das 21 horas, na última novela que compõe nosso *corpus*, o posto de única personagem capaz de entregar o filho (não só para adoção, mas para ser vendido). São tramas distintas, porém, atos condenáveis socialmente (em um tempo em que o amor de mãe é incentivado e defendido em discursos de diversas ciências) que foram cometidos, essencialmente, por uma mulher negra (interpretada pela mesma atriz).

Enquanto isso, as representações de mães reforçam e impulsionam o amor de mãe como um valor, associado à busca por filhos desaparecidos, cuja meta do reencontro preencheria o vazio de sua ausência; o sacrifício e o excesso de trabalho remunerado, para garantir o sustento da família; bem como a disponibilidade para o colo e demonstrações de amor ao longo da vida da prole.

Ao se basear em valores que histórica e socialmente estão ligados ao feminino, esta tese buscou evidenciar quais os ideais de feminilidade são reforçados, ainda hoje, na cultura construída pela mídia e pela sociedade. A telenovela brasileira, como produto que se propõe

alinhado com o tempo social, se mostra um rico espaço para a observação de questões relevantes em nossa cultura. Ao abarcar um *corpus* tão amplo, nosso objetivo foi compreender elementos que nos dizem sobre uma temporalidade específica, mas que herda e perpetua aspectos e normas formadores de nossa sociedade. Um *corpus* extenso nos permitiu uma mirada no panorama, que, esperamos, leve o leitor à reflexão a respeito de um tempo.

Tempo este marcado por avanços e retrocessos. Na década de 2010, tivemos avanços sutis em relação a questões de raça, classe e gênero, bem como a concretização legal de lutas que envolveram movimentos sociais. É a década, por exemplo, em que foi promulgada a chamada PEC das Domésticas e da Lei de Cotas nas instituições de ensino superior federal. Também foi a década em que teve início o mandato da primeira presidenta eleita do país. No entanto, foi o período do golpe contra Dilma Rousseff (2016), seguido de uma eleição em que ganharia um projeto de governo abertamente machista (com discursos misóginos), contra as pautas identitárias e que promoveu um desmonte de políticas públicas de combate à pobreza. Uma época em que a "independência" e o empreendedorismo feminino são reconhecidos, mas também em que os valores da beleza e do amor permanecem indispensáveis na vida das mulheres.

Obviamente, o exercício não se encerra no que foi proposto ao longo dessas páginas. Uma série de novos estudos se mostram possíveis a partir desse percurso: análises focadas nas representações específicas, em temáticas que se destacam em cada uma das tramas, ou em outros valores e aspectos do feminino em personagens (principais ou secundárias), bem como novas articulações de gênero com diferentes eixos de análise, como a sexualidade e a idade. Novos estudos que enfoquem as novelas da década seguinte, que apontam para mudanças e permanências nas representações femininas e no contexto social em que elas emergem. Ou, ainda, novos estudos que aprofundem nas dinâmicas espaço-temporais das telenovelas, evidenciando seus imbricamentos com o tempo-espaço contemporâneo.

# REFERÊNCIAS

A CABANA do Pai Tomás. **Memória Globo**, Rio de Janeiro, 28 out. 2021. Disponível em: https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/a-cabana-do-pai-tomas/. Acesso em: 30 jun. 2023.

ALENCAR, Mauro. **A Telenovela como Paradigma Ficcional da América Latina.** Trabalho apresentado ao XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/107556379514525862227919082428423291947.pdf. Acesso em 25 de jul. 2022.

ALMEIDA, Heloisa Buarque de. Consumidoras e heroínas: gênero na telenovela. **Rev. Estud. Fem**. [online]. 2007, vol.15, n.01, pp.177-192.

'AMOR de mãe' volta ao ar no dia 1º de março e terá capítulos inéditos a partir do dia 15 de março. **G1.** Disponível em: https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2021/02/05/amor-de-mae-volta-ao-ar-no-dia-1o-de-marco-e-tera-capitulos-ineditos-a-partir-do-dia-15.ghtml. Acesso em: 30 de jun. de 2021.

ANG, Ien. **Watching Dallas**. Soap Opera and the Melodramatic Imagination. London: Methuen, 1985.

ANTUNES, Ricardo. **Os sentidos do trabalho:** ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho. 11ed. São Paulo: Boitempo, 2009.

ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil:** o negro na telenovela brasileira. 2ª ed. São Paulo: Ed. SENAC, 2004.

ARAÚJO, Joel Zito. O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, 16(3): 424, setembro-dezembro/2008. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2008000300016/9190. Acesso em 20 de mai. de 2022.

ARRUZZA, Cinzia; BHATTACHARYA, Tithi; FRASER, Nancy. Feminismo para os 99%: um manifesto. Tradução Heci Regina Candiani. - 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019. 128 p.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**; prefácio de Ana Maria Haddad Baptista. 2. ed. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2019. – (Série prazer de ler ; n. 7 e-book)

BACCEGA, M. A. Narrativa ficcional de televisão: encontro com os temas sociais. **Comunicação & Educação**, São Paulo, n.26, p.7-16, jan.-abr. 2003.

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado:** o mito do amor materno. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. 370p.

BAILA Comigo. **MEMÓRIA GLOBO.** Disponível em: https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/baila-comigo/. Acesso em: 30 de jun. de 2021.

BARBOSA, Karina Gomes. **Um amor desses de cinema** - os amores nos filmes de amor hollywoodianos - 1977-2007. 2009. 209 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília. Brasília, 2009.

BARTHES, Roland. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In: BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. Rio de Janeiro: Vozes, 7ª Ed, 2011.

BATISTA, Liz; Acervo Estadão. Dia Internacional da Mulher: conheça a luta feminina para poder usar calças. In: **Acervo Estadão**. Disponível em: https://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,dia-internacional-da-mulher-conheca-a-luta-feminina-para-poder-usar-calcas,70003639802,0.htm. Acesso em 27 out. 2021.

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo:** Fatos e Mitos. 4ª ed. Editora Difusão Europeia dos Livros, São Paulo, 1970.

BENTO, Maria Aparecida Silva. **Pactos narcísicos no racismo:** branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público. Tese (doutorado). 169 p. Departamento de Psicologia da Aprendizagem, do Desenvolvimento e da Personalidade. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo: São Paulo, 2002.

BERGER, John. (2000). **Modos de Ver**, Barcelona, Gustavo Gili.

BIROLI, Flávia. **Gênero e desigualdades:** limites da democracia no Brasil . São Paulo: Boitempo, 2018.

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

BORGES, M. O amor no cérebro. **Princípios: Revista de Filosofia (UFRN),** [S. l.], v. 22, n. 38, p. 125–135, 2015. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/7671. Acesso em: 23 out. 2023.

BRASIL. CONSELHO NACIONAL DE JUSTIÇA. **Encontros e desencontros da adoção no Brasil:** uma análise do Cadastro Nacional de Adoção do Conselho Nacional de Justiça. Brasília: CNJ, 2013. 46 p. Disponível em: https://bibliotecadigital.cnj.jus.br/jspui/handle/123456789/90. Acesso em 11 de mai de 2022.

BRASIL. Constituição (1988). Emenda Constitucional nº 72, de 2 de abril de 2013. Altera a redação do parágrafo único do art. 7º da Constituição Federal para estabelecer a igualdade de direitos trabalhistas entre os trabalhadores domésticos e os demais trabalhadores urbanos e rurais. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/emendas/emc/emc72.htm. Acesso em 7 de março de 2022.

BRASIL, Lei nº. 11.340, de 7 de agosto de 2006, (Lei Maria da Penha).

BRASIL. Presidência da República. Secretaria de Políticas para as Mulheres. **Relatório Anual Socioeconômico da Mulher:** RASEAM 2020. Disponível em: https://www.gov.br/mulheres/pt-br/central-de-conteudos/noticias/2023/abril/observatorio-brasil-da-igualdade-de-g

enero-retoma-producao-anual-do-raseam-2013-relatorio-socioeconomico-da-mulher/relatorio-anual-socioeconomico-da-mulher-2020.pdf>. Acesso em 15 out. 2022.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. Tradução Renato Aguiar. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização. Brasileira, 2010.

CARRERA, F. (2021). Roleta interseccional: proposta metodológica para análises em Comunicação. **E-Compós**, 24. https://doi.org/10.30962/ec.2198

CARUSO, Marina. "Entrei de cabeça na tristeza e lá fiquei por uns dois anos", diz Taís Araújo sobre seu papel como Helena. **Marie Claire**, 2017. Disponível em: https://revistamarieclaire.globo.com/Noticias/noticia/2017/07/entrei-de-cabeca-na-tristeza-e-la-fiquei-por-uns-dois-anos-diz-tais-araujo-sobre-seu-papel-como-helena.html. Acesso em: 6 jun. 2022.

CASTELLS, Manuel. **O Poder da Identidade:** A Era da Informação: economia, sociedade e cultura, v. 2. Trad. Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

MENDONÇA, Maria Collier de. Maternidade e maternagem: os assuntos pendentes do feminismo. **Revista Ártemis**, v. 31, n. 1, 2021. Disponível em: https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/54296. Acesso em: 15 nov. 2023.

COLLINS, Patricia Hill. Shifting the Center: Race, Class and Feminist Theorizing About Motherhood. In: O'REILLY, Andrea. **Maternal theory:** essencial readings (Org.). Toronto: Demeter Press, 2007.

CORRÊA, Laura Guimarães; GUIMARÃES-SILVA, Pâmela; FURTADO, Lucianna; BERNARDES, Mayra. Entre o interacional e o interseccional: Contribuições teórico-conceituais das intelectuais negras para pensar a comunicação. **Eco-Pós**, v. 21, n 3, p. 147-169, 2018.

CORRÊA. Laura Guimarães; COÊLHO, Tamires. Normas e valores. In: FRANÇA, Vera; MARTINS, Bruno; MENDES, André. (Org.). **Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade (GRIS)**: trajetória, conceitos e pesquisa em comunicação. 1ª Ed. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2014, p. 119-122.

COSTA, Jurandir Freire. **Sem fraude nem favor:** estudos sobre o amor romântico. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

CRENSHAW, Kimberle. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. **University of Chicago Legal Forum**, vol. 1, art. 8, 1989. Disponível em: https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=uclf. Acesso em 29 mai. 2022.

DANCEY, Angela Clair. **Before and after:** the makeover in film and culture. Dissertation (Doctor of Philosophy) - Graduate School of The Ohio State University. 2005.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo.** São Paulo: Boitempo editorial, 2016.

DEIAB, Rafaela de Andrade (2006). **A mãe-preta na literatura brasileira:** a ambiguidade como construção social (1880-1950). Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Universidade de São Paulo, São Paulo.

DEL PRIORE, Mary. **História do amor no Brasil.** São Paulo: Contexto, 2012.

DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira; MATTOS, Amana. Interseccionalidade: zonas de problematização e questões metodológicas. In: SIQUEIRA, Isabel Rocha de. *et al*. (orgs.). **Metodologia e relações internacionais: debates contemporâneos**. Vol. II. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2019. p. 67-94.

DIEESE. **As dificuldades das mulheres chefes de família no mercado de trabalho**. São Paulo, 2023. Disponível em: https://www.dieese.org.br/boletimespecial/2023/mulheres 2023.pdf. Acesso em: 17 nov. 2023.

DINIZ, Débora, MEDEIROS, Marcelo, MADEIRO, Alberto. **National Abortion Survey** – Brazil, 2021. Cien Saude Colet [periódico na internet] (2023/Mar). [Citado em 16/11/2023]. Está disponível em: http://cienciaesaudecoletiva.com.br/artigos/national-abortion-survey-brazil-2021/18689?id=18689. Acesso em 15 de nov. 2023.

EAGLETON, Terry. **Ideologia**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista: Editora Boitempo, 1997.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ECO, Umberto. **História da Beleza.** Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

EMOÇÃO é pouco para falar da nova novela da Globo: "Viver a Vida" promete mexer com os sentimentos dos telespectadores. **CLAUDIA**, São Paulo, 9 de set. de 2009. Disponível em: https://claudia.abril.com.br/famosos/emocao-e-pouco-para-falar-da-nova-novela-da-globo/. Acesso em: 4 jun. 2021.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Cartografias dos estudos culturais** – Uma versão latinoamericana. Ed. online – Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Sebastião Nascimento e colaboração de Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FELIPE, Jane. Gênero e sexualidade nas Pedagogias Culturais: implicações para a Educação Infantil. In: **22ª Reunião Anual da ANPEd**, 1999, Caxambu - MG. Anais da 22ª Reunião Anual da ANPEd, 1999. p. 235.

FERREIRA, Dôuglas Aparecido. **"Como é trabalhar aí?":** um olhar comunicacional sobre trabalho e emoções nas agências publicitárias brasileiras. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2022.

FERRISS, Suzanne. Fashioning femininity in the makeover flick. In: FERRISS, Suzanne; YOUNG, Mallory (eds.) **Chick flicks:** contemporary women at the movies. Nova York e Londres: Routledge, 2008.

FRASER, Nancy. Como o feminismo se tornou a empregada do capitalismo – e como resgatá-lo, 15 out. 2013. Disponível em: http://uninomade.net/tenda/como-o-feminismo-se-tornou-a-empregada-do-capitalismo-e-como-resgata-lo. Acesso em: 31 jul. 2022.

FRASER, Nancy. O Feminismo, o Capitalismo e a Astúcia da História. **Revista Mediações**, v. 14, n. 2, 2009.

FRASER, Nancy. How Feminism Became Capitalism"s Handmaiden - and How to Reclaim It. **The Guardian**, 2013.

FREUD, Sigmund. **Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FRIEDAN, Betty. **Mística Feminina**. Rio de Janeiro, Editora Vozes, 1971.

FRIEDMAN, Marilyn (1987). Beyond Caring: The De-Moralization of Gender. Canadian Journal of Philosophy 17 (sup1):87-110.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade:** sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GLOBO amplia programação de jornalismo e exibe 'Fina estampa' no lugar de 'Amor de mãe'. **Jornal Nacional.** Disponível em: https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2020/03/16/globo-amplia-programacao-de-jornalismo-e-exibe-fina-estampa-no-lugar-de-amor-de-mae.ghtml. Acesso em: 30 jun. 2021.

GOMES, Itania. Leituras ideológicas ou: como o estruturalismo levou os estudos culturais ingleses às análises de recepção. In: Anais do 9° Encontro Anual da Compós, 2000, Porto Alegre. **Anais eletrônicos...** Campinas, Galoá, 2000. Disponível em: https://proceedings.science/compos-2000/papers/leituras-ideologicas-ou--como-o-estruturalismo-levou-os-estudos-culturais-ingleses-as-analises-de-recepcao?lang=pt-br Acesso em: 24 fev. 2022.

GONÇALVES, Mariana Barbosa. **As personagens LGBTQ+ no universo das telenovelas de Aguinaldo Silva**: autoria e representação em três décadas de TV. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2018.

GONDIM, Hamilton Cezar Gomes. Nova leitura da noção de ideologia na obra de Slavoj Žižek. In: **Controvérsia**, São Leopoldo, v. 13, n. 2, p. 118-128, mai.-ago. 2017.

GONZALES, Lélia. Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira. In: **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984, p. 223-244. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=3040030&forceview=1. Acesso em 26 jun. 2022.

GRANEMANN, Sara. O processo de produção e reprodução social: trabalho e sociabilidade. In: **Serviço Social: Direitos sociais e competências profissionais**. Brasília: CFESS/ABEPSS, 2009

GRIJÓ, Wesley Pereira; SOUSA, Adam Henrique Freire. **O negro na telenovela brasileira:** a atualidade das representações. Estudos em Comunicação , n. 11, p. 185-204, 2012.

GUIMARÃES-SILVA, Pâmela. Interseccionalidade: Mais de três décadas de um conceito revolucionário. Portal SER-DH, 2020. Disponível em: https://serdh.mg.gov.br/repositorio-artigos/artigo/interseccionalidade-mais-de-tres-decadas-de-um-conceito-revolucionario. Acesso em: 29 mai. 2022.

HALL, Stuart. **Cultura e representação.** Trad. Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Apicuri, 2016.

HALL, Stuart. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

HALL, Stuart. Estudos culturais: dois paradigmas. In: **Da Diáspora:** identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p. 123–149.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil Antenado:** a sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

HAMBURGER, Esther. **Telenovelas e Interpretações do Brasil.** Lua Nova, São Paulo, 82: 61-86, 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/ln/n82/a04n82.pdf. Acesso em: 25 jul. 2022.

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

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 5, p. 7–41, 2009. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773. Acesso em: 23 nov. 2023.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Explosão feminista:** arte, cultura, política e uni-versidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HOOKS, bell. Mulheres negras: moldando a teoria feminista. **Revista Brasileira de Ciência Política**, 16, jan.-abr. p.193-210, 2015.

HOOKS, bell. **O olhar opositivo** – a espectadora negra, por bell hooks. [S. l.], 26 mai. 2017. Disponível em: https://foradequadro.com/2017/05/26/o-olhar-opositivo-a-espectadora-negra-por-bell-hooks/. Acesso em: 26 jul. 2022.

HOOKS, bell. The Oppositional Gaze: Black Female Spectators. In: HOOKS, bell. **Black Looks:** Race and Representation. Boston: South End Press, 1992, 115-31.

HOOKS, bell. **Tudo sobre o amor:** novas perspectivas. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Indicadores sociodemográficos e de saúde no Brasil:** 2009. Rio de Janeiro: IBGE, 2009.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **PNAD Contínua 2019** - Acesso à Internet e à televisão e posse de telefone móvel celular para uso pessoal. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101794_informativo.pdf. Acesso em: 7 mar. 2022.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **População chega a 205,5 milhões, com menos brancos e mais pardos e pretos.** Agência IBGE Notícias. Disponível em: https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/18282-populacao-chega-a-205-5-milhoes-com-menos-brancos-e-mais-pardos-e-pretos. Acesso em: 8 jul. 2019.

ILUSÕES Perdidas. **Memória Globo.** Disponível em: https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/ilusoes-perdidas/. Acesso em: 4 jul. 2021.

KAPLAN, Ann. O olhar é masculino? In: KAPLAN, Ann. **A mulher e o cinema:** os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino:** a mulher freudiana na passagem para a modernidade. São Paulo: Boitempo, 2016.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru: EDUSC, 2001.

LEITE, Sidney Ferreira. (2004). Reflexões sobre comunicação e sociedade: as contribuições de Douglas Kellner. **E-Compós**, 1. Disponível em: https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/5. Acesso em: 1 jul. 2021.

LESSA, Sérgio. Lukács e a ontologia: uma introdução. **Revista Outubro**, edição 5, 02/2001. Diposnível em: http://outubrorevista.com.br/wp-content/uploads/2015/02/Revista-Outubro-Edic%CC%A7a%CC%83o-5-Artigo-06.pdf. Acesso em: 6 jul. 2022.

LIMA, Barbara Cristina. **Nós não vamos sucumbir:** o acontecimento noventa anos de Elza Soares. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

LINS, Regina Navarro. **O livro do amor, volume 2:** do Iluminismo à atualidade. Rio de Janeiro: Best Seller, 2012.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**: Uma perspectiva pós-estruturalista. 16. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

LOURO, Guacira. Lopes. **Gênero e sexualidade**: pedagogias contemporâneas. Pro-posições, Campinas, 2008.

MALLMANN, Cleo José. Ciúmes: do normal ao patológico. **Estudos de Psicanálise**. Belo Horizonte, n.43, p. 43-49, jul. 2015 . Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372015000100004&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 23 out. 2023.

MARX, Karl. **O capital:** crítica da economia política. Trad. Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. 2ª Ed. São Paulo: Nova Cultural, 1985.

MARX, Karl. **O capital**. Crítica da Economia Política. Livro I. O processo de produção do capital. 2 Volumes. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

MASTERS, Stephen Craig. **Everything a woman ought to be:** women and makeover movies. Thesis (Doctor of Philosophy) - University of Sunderland, 2009.

MEDEIROS, Luciana Soares de. Elementos de composição da caracterização e a importância do estudo de cor e luz para a criação de identidade visual de personagens. In: **XI Seminario Leitura de Imagens para a Educacao: múltiplas mídias**, 2018, Florianópolis. Anais - XI Seminario Leitura de Imagens para a Educacao: múltiplas mídias. Florianópolis, 2018.

MENDONÇA, Maria Collier de. **A maternidade na publicidade:** uma análise qualitativa e semiótica em São Paulo e Toronto. 2014. 338 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

MENDONÇA, Maria, Luiza Martins de; SENTA, Clarissa Raquel Motter Dala. O envelhecer feminino no cinema brasileiro contemporâneo: outras narrativas, novos olhares. **Palabra Clave 15** (3), 571-593, 2012.

MORIN, Edgar. **Amor, poesia, sabedoria.** Trad. Edgar de Assis Carvalho. 7ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

MOTTA, Luiz Eduardo; Serra, Carlos Henrique Aguiar. A ideologia em Althusser e Laclau: diálogos (im)pertinentes. **Revista de Sociologia e Política** (UFPR. IMPRESSO), v. 22, p. 125-147, 2014.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013

MULVEY, Laura. "Prazer Visual e Cinema Narrativo". In: ISMAIL, Xavier (org). **A Experiência do Cinema.** 1ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Edições Graal, 1983, p. 437-453.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão.** São Paulo: Moderna, 1998.

O'REILLY, Andrea. **Matricentric feminism:** theory, activism, and practice. Toronto: Demeter Press, 2016.

O'REILLY, Andrea. **Rocking the Cradle**: Thoughts on Motherhood, Feminism and the Possibility of Empowered Mothering. Toronto: Demeter Press, 2006.

OLIVEIRA, Gleiciele; ARAUJO, Shagaly. Em cena, uma negra de joelhos. **Observatório da Imprensa**, 2009. Disponível em: https://www.observatoriodaimprensa.com.br/diretorio-academico/em-cena-uma-negra-de-joelhos/. Acesso em: 18 mai. 2022.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. **A construção social da masculinidade.** Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro, IUPERJ, 2004.

PEIXOTO, Danielle Silva. **Em briga de marido e mulher...** Representações da violência doméstica na telenovela O Outro Lado do Paraíso e valores da sociedade brasileira contemporânea. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2020.

PINHEIRO, Cristiano Max Pereira; BRANCO, Marsal Alves de Ávila; BARTH, Maurício; WISSMANN, Débora; NUNES, Raona. (2018). Breaking Bad e a Análise Estrutural da Narrativa de Roland Barthes. **Revista Mídia e Cotidiano**, 12(3), p. 349-373.

PINHO, Patricia de Santana (2021). "A Casa Grande Surta Quando a Senzala Aprende a Ler": Resistência Antirracista e o Desvendamento da Branquitude Injuriada no Brasil. **Confluenze. Rivista Di Studi Iberoamericani**, 13(1), p. 32–55.

PINTO, Céli Regina Jardim. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1ª Ed., 2003.

PINTO, Milton José. Introdução - A mensagem narrativa. In: BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. Rio de Janeiro: Vozes, 7ª Ed, 2011.

PISCITELLI, Adriana. Gênero: a história de um conceito. In: ALMEIDA, Heloisa Buarque de; SZWAKO, José Eduardo. **Diferenças, igualdade.** São Paulo, Berlendis & Vertecchia, 2009, p. 116-148.

PRETA-RARA. **Eu, Empregada Doméstica:** A Senzala Moderna é o Quartinho da Empregada. Belo Horizonte, Letramento, 2019a.

QUINET, Antônio. **Teoria e clínica da psicose.** 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011 (Campo Teórico).

RIAL, Carmen. Antropologia e mídia: breve panorama das teorias de comunicação. **Antropologia em Primeira Mão**, vol. 9, nº 74, 2004, p.4-74. Disponível em: http://apm.ufsc.br/files/2015/05/74.-carmen-midia.doc. Acesso em 25 jul. 2022.

RICKLI, Andressa Deflon. Merchandising Social: Ferramenta Sócio-Educativa na Telenovela. In: **Anais da VI Conferência Brasileira de Mídia Cidadã e I Conferência SulAmericana de Mídia Cidadã**. Pato Branco/PR. 2010. UNICENTRO – Universidade Estadual do Centro Oeste, 2010.

ROCHA, Simone Maria. "Ele é o atraso e você a modernidade": matrizes culturais latino-americanas na televisualidade brasileira, o caso da telenovela Duas Caras. RICKLI, Andressa Deflon. Merchandising Social: Ferramenta Sócio-Educativa na Telenovela. In: Anais da VI Conferência Brasileira de Mídia Cidadã e I Conferência SulAmericana de Mídia Cidadã. Pato Branco/PR. 2010. UNICENTRO – Universidade Estadual do Centro Oeste, 2010.**CONTEMPORANEA** (UFBA. ONLINE), v. 15, p. 676-694, 2017.

ROCHA, Simone Maria. Os visual studies e uma proposta de análise para as (tele)visualidades. **Significação. Revista de cultura audiovisual**, v. 44, 2016.

RONSINI, Veneza Mayora; SILVA, Renata Córdova da. Mulheres e telenovela: a recepção pela perspectiva das relações de gênero. **E-Compós** (Brasília), v. 14, p. 1-16, 2011.

ROUGEMONT, Denis de. **O amor e o Ocidente.** Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

RUBIN, Gayle. **O Tráfico de Mulheres:** notas sobre a "Economia Política" do sexo. 1975. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1740519/mod_resource/content/1/Gayle%20Rubin_trafico_texto%20traduzido%20%286%29.pdf. Acesso em: 7 abril 2022.

SAFFIOTI, Heleieth. **A Mulher na Sociedade de Classe:** Mito e Realidade. Petrópolis: Vozes, 1976.

SARMENTO, Rayza. Estudos feministas de mídia e política: uma visão geral. **BIB-Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais**, n. 87, 2018, p. 181-202.

SCHIAVO, Marcio Ruiz. Merchandising Social: As Telenovelas e a Construção da Cidadania. Trabalho apresentado no NP14 – Núcleo de Pesquisa Ficção Seriada. **XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação**. Salvador, 2002.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o "encardido", o "branco" e o "branquíssimo":** raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de Concentração: Psicologia Social) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria de útil de análise histórica. **Educação e Realidade**. Porto Alegre, vol. 20, n. 2, jul./dez. p. 71-99, 1995.

SILVA, Enise de Castro. **A reconfiguração da experiência de ser doméstica através da página "Eu, empregada doméstica"**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2019.

SILVA, Karina Gomes Barbosa da. **Encantamentos de corpo e alma:** representações do amor de Jane Austen no audiovisual. 2014. Tese (Doutorado emComunicação) - Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

SIMÕES, Paula Guimarães. **Mulheres Apaixonadas e outras histórias:** amor, telenovela e vida social. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

SILVIO de Abreu. **Memória Globo**, Rio de Janeiro, 28 out. 2021. Disponível em: https://memoriaglobo.globo.com/perfil/silvio-de-abreu/noticia/silvio-de-abreu.ghtml. Acesso em: 17 nov. 2023.

SOUZA, Bárbara Ramos. **A representação da mulher-mãe:** a desconstrução da memória cultural da figura materna em Precisamos falar sobre o Kevin, de Lionel Shriver. 118 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2022.

SOUZA, Jane Felipe. Gênero e sexualidade nas pedagogias culturais: implicações para a educação infantil. In: **REUNIÃO ANUAL DA ANPEd**, 22., 1999, Caxambu, MG. Anais de Reuniões Científicas Nacionais da ANPEd, 1999.

SOUZA, Maria Carmem Jacob de. Analisando a autoria das telenovelas. In: Maria Carmem Jacob de Souza. (Org.). **Analisando Telenovelas**. Rio de Janeiro: e-papers, 2004.

SOVIK, Liv. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009. 176 p.

TEIXEIRA, Marilane Oliveira. Desigualdades salariais entre homens e mulheres a partir de uma abordagem de economistas feministas. **Revista Gênero,** vol. 9, n. 1, 2009. Disponível em: https://ieg.ufsc.br/storage/articles/October2020/27042011-0203445artigo2 teixeiramarilaneo.pdf. Acesso em: 31 jul. 2022.

TOLEDO, Heloísa Maria dos Santos. **Som livre:** trilhas sonoras das telenovelas e o processo de difusão da música. 2010. 181 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2010.

GOMES, Fernanda Marcela Torrentes; ZUCCO, Luciana Patrícia. Aborto e mídia: um estudo a partir do feminismo decolonial. In: **Zona Franca. Revista del Centro de estudios Interdisciplinario sobre las Mujeres, y de la Maestría poder y sociedad desde la problemática de Género**, n. 26, 2018, p. 107-139. Disponível em: https://zonafranca.unr.edu.ar/index.php/ZonaFranca/article/view/81/70. Acesso em: 15 nov. 2023.

TRIPICCHIO, Adalberto; TRIPICCHIO, Ana Cecília. O Olhar de Capitu e a Patografia de Bento. **Revista Olhar**, v. 1, n. 5, p. 1–29, 2001. Disponível em: https://www.revistaolhar.ufscar.br/index.php/olhar/article/view/72. Acesso em: 23 out. 2023.

VINTGES, Karen. Feminismo versus neoliberalismo: práticas de liberdade das mulheres numa perspectiva mundial. In: **Cadernos Pagu**. Campinas, n. 56, 2019.

WAVE. Intérprete: Antônio Carlos Jobim. Compositor: Antônio Carlos Jobim. In: **WAVE**. Intérprete: Tom Jobim. Rio de Janeiro: A&M Records/Polygram/Philips, 1967. 1 disco vinil, lado A, faixa 1, (2m56s).

WINSHIP, Janice. A woman's world: 'Woman' – an ideology of femininity. GRAY, Ann; CAMPBELL, Jan; ERICKSON, Mark; WOOD, Helen; HANSON, Stuart. **CCCS Selected Working Papers**: Volume 2. Routledge, New York, NY, 2007, p. 499-516.

WINSHIP, Janice. Women's studies and feminism - Introduction. GRAY, Ann; CAMPBELL, Jan; ERICKSON, Mark; WOOD, Helen; HANSON, Stuart. **CCCS Selected Working Papers**: Volume 2. Routledge, New York, NY, 2007, p. 415-433.

WORLD HEALTH ORGANIZATION. **Global report on ageism.** Geneva: World Health Organization, 2021. Disponível em: https://www.who.int/publications/i/item/9789240016866. Acesso em: 22 nov. 2023.

ZIZEK, Slavoj. "O Espectro da Ideologia". In: ZIZEK, Slavoj. **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, 1996.

# APÊNDICES

## Apêndice A: Sinopses Protagonistas

| **Telenovela/ Autoria principal** | **Protagonista(s)/ Atriz(es)** | **Sinopses** |
|---|---|---|
| *Viver a Vida* / Manoel Carlos | Helena/Taís Araújo | Helena (Taís Araújo) é uma top model internacional. No auge de sua carreira, ela resolve largar a profissão para se casar com Marcos (José Mayer), empresário do ramo hoteleiro, 20 anos mais velho. Além de deixar a profissão, a personagem enfrenta uma verdadeira saga para vencer os obstáculos e viver esse amor. Amor que não "viga" já que, por fim, Helena volta às passarelas e termina a trama com Bruno (Thiago Lacerda), filho de Marcos. A novela é ambientada no Rio de Janeiro. |
| *Passione* / Silvio de Abreu | Bete Gouveia - Fernanda Montenegro | Bete Gouveia (Fernanda Montenegro) é uma viúva, mãe de família e dona de uma fábrica especializada em bicicletas. Após a morte do marido, Eugênio (Mauro Mendonça), descobre que o filho que teve, fruto de um romance do passado e que acreditava estar morto, na verdade, havia sido entregue a uma família italiana. A trama começa com a morte do marido e a busca do filho perdido, Totó (Tony Ramos). Bete também é mãe de Saulo (Werner Schünemann), Gerson (Marcello Antony) e Melina (Mayana Moura). |
| *Insensato Coração* / Gilberto Braga, Ricardo Linhares | Marina - Paolla Oliveira | Marina (Paolla Oliveira) é uma designer jovem e rica. Começa a novela vindo da Itália para montar um escritório no Rio de Janeiro. Se apaixona por Pedro (Eriberto Leão), noivo da melhor amiga e que seria madrinha de casamento. Com a morte da amiga em um acidente e a prisão de seu par romântico, se afasta de Pedro que se recusa a vê-la e acaba se casando com Léo (Gabriel Braga Nunes), irmão de seu interesse romântico e vilão da história. Termina a trama casada com Pedro, com quem tem uma filha. |
| *Fina Estampa* / Aguinaldo Silva | Griselda Pereira (Pereirão) - Lilia Cabral<br>Tereza Cristina - Christiane Torloni | *Fina Estampa* traz duas protagonistas. "O antagonismo entre Griselda Pereira (Lilia Cabral) e Tereza Cristina (Christiane Torloni) conduz a narrativa da novela", afirma a sinopse da trama. Assim, o papel da antagonista também é considerado, nesse caso, como um dos protagonismos da novela. Vivendo no Rio de Janeiro, Griselda da Silva Pereira (Lilia Cabral) é uma viúva há 20 anos, desde que seu marido, Pereirinha (José Mayer), desapareceu no mar. Trabalha como faz-tudo para sustentar seus três filhos, sendo chamada de Pereirão. A reviravolta da personagem é quando ganha na loteria e fica milionária. Tereza Cristina |

| | | |
|---|---|---|
| | | Buarque de Siqueira Velmont (Christiane Torloni) é o oposto de Griselda. Casada com o chef de cozinha Renê Velmont (Dalton Vigh) e mãe de Patrícia (Adriana Birolli) e Renê Junior (David Lucas), mantém seu sofisticado padrão de vida (vindo da herança dos pais). |
| *Avenida Brasil* / João Emanuel Carneiro | Rita/Nina - Débora Falabella | Rita/Nina (Mel Maia/ Débora Falabella) é uma orfã que perde o pai em decorrência de um golpe armado pela madrasta Carminha (Adriana Esteves) e o amante dela, Max (Marcello Novaes). Rita é abandonada pela madrasta em um lixão, onde é criada por Mãe Lucinda (Vera Holtz) e, logo após, é adotada por uma família argentina. Após uma passagem de tempo, torna-se chef de cozinha e volta ao Brasil para se vingar da ex-madrasta. A segunda fase da história se desenvolve em torno dessa narrativa de vingança. Termina a novela ao lado de Jorginho (Cauã Reymond), filho de Carminha e ex-companheiro de lixão. |
| *Salve Jorge* / Gloria Perez | Morena - Nanda Costa | *Salve Jorge* traz a história de Morena (Nanda Costa), uma faxineira, filha de Lucimar (Dira Paes) e mãe de Junior (Luis Felipe Lima), que teve aos 14 anos. Morena é moradora da comunidade do Complexo do Alemão, no Rio de Janeiro, e se apaixona por Theo (Rodrigo Lombardi), capitão da cavalaria do Exército que participa da pacificação do morro. Desesperada em conquistar uma vida melhor para a família, torna-se vítima do tráfico de pessoas e é obrigada a se prostituir na Turquia. Passa a lutar para se livrar e denunciar a máfia do tráfico de mulheres. |
| *Amor à Vida* / Walcyr Carrasco | Paloma - Paolla Oliveira | Paloma (Paolla Oliveira) é uma médica, filha de Pilar (Susana Vieira) e César (Antonio Fagundes), irmã de Félix (Mateus Solano). A família é dona de um hospital. No início da trama, vive um romance com Ninho (Juliano Cazarré), de quem engravida. Tem a filha roubada no parto pelo irmão, que deixa a criança no lixo, sendo, depois, encontrada por Bruno (Malvino Salvador) que a cria. Se envolve com Bruno e, ao longo da trama, mostra um carinho especial por Paulinha (Klara Castanho), sem saber que se trata de sua filha desaparecida no parto. |
| *Em Família* / Manoel Carlos | Helena - Júlia Lemmertz | A última Helena (Julia Dalavia/Bruna Marquezine/Julia Lemmertz), em *Em Família*, é uma leiloeira que, na juventude, viveu uma história de amor com seu primo Laerte (Gabriel Braga Nunes). Nascida em Goiânia, muda-se para o Rio de Janeiro para esquecer de seu passado com o ex-noivo. Casada com Virgílio (Humberto Martins), sofre ao ver a filha Luiza (Bruna Marquezine) |

| | | |
|---|---|---|
| | | namorar justamente seu ex-amor. O conflito da trama é centrado no embate entre mãe e filha. |
| *Império* / Aguinaldo Silva | Cristina - Leandra Leal | Cristina Medeiros (Leandra Leal) é uma camelô que vive no bairro de Santa Teresa, no Rio, e descobre, após a morte da mãe, ser filha de um caso entre a genitora e José Alfredo (Chay Suede/Alexandre Nero), irmão de quem pensava ser seu pai. Torna-se o braço direito de José Alfredo na empresa de joias e também ajuda o pai em um plano para salvar seu império. |
| *Babilônia* / Gilberto Braga, Ricardo Linhares, João Ximenes Braga | Beatriz Amaral - Glória Pires<br>Inês Junqueira - Adriana Esteves<br>Regina Rocha - Camila Pitanga | *Babilônia*, é uma trama que traz três protagonistas, cujas histórias se entrelaçam (não necessariamente são mulheres "boas", a história das vilãs também está no centro da trama). Beatriz Amaral Rangel (Glória Pires) é uma arquiteta que se casa por interesse com o milionário Evandro Rangel (Cássio Gabus Mendes) e passa a administrar a Construtora Souza Rangel. É chantageada pela segunda protagonista, Inês (Adriana Esteves), amiga de infância que sente inveja dela. A rival tem um vídeo que mostra Beatriz e o motorista do marido, Cristóvão (Val Perré), aos beijos. Por conta disso, mantém a inimiga por perto e mata o amante, que é pai da terceira protagonista, Regina (Camila Pitanga). Regina engravida de Luís Fernando (Gabriel Braga Nunes) sem saber que ele é casado. Mãe solo e sem o pai, que foi assassinado, deixa o sonho de ser médica para trabalhar em uma barraca de praia. |
| *A Regra do Jogo* / João Emanuel Carneiro | Tóia (Maria Vitória) - Vanessa Giácomo | Tóia – Maria Vitória Noronha (Vanessa Giácomo) é uma moradora do Morro da Macaca, na Zona Sul do Rio de Janeiro. É filha adotiva de Djanira (Cassia Kis) e, desde a adolescência, namora o ex-lutador de MMA, Juliano (Cauã Reymond). Durante a trama, descobre que é uma das crianças sobreviventes do "Massacre de Seropédica". Se envolve e tem um filho com Romero Rômulo (Alexandre Nero), um político que sustenta uma imagem baseada em causas sociais, encobrindo sua atuação em uma facção criminosa. Ao descobrir a farsa do ex-vereador, fica enfurecida e é alvo de armações cometidas por ele e pela facção. No final da trama, anos depois (rica após recuperar o dinheiro da herança de seu pai), inaugura hospital no Morro da Macaca e tem um "final feliz" ao lado do professor de artes marciais e seus três filhos, uma menina fruto da relação com Romero, e outras duas crianças de seu casamento com Juliano. |

| | | |
|---|---|---|
| *Velho Chico* / Benedito Ruy Barbosa | Maria Tereza de Sá Ribeiro - Camila Pitanga | A protagonista de *Velho Chico*, Maria Tereza de Sá Ribeiro (Isabella Aguiar/ Julia Dallavia/ Camila Pitanga) é filha de Coronel Afrânio (Rodrigo Santoro) e Leonor (Marina Nery). Se apaixona por Santo dos Anjos (Rogerinho Costa/ Renato Góes/ Domingos Montagner), que pertence à família inimiga de seu pai. Depois de um tempo em um colégio interno, grávida, desiste de seu grande amor e se casa com Carlos Eduardo (Rafael Vitti/ Marcelo Serrado). Os dois vão morar em Salvador. Mais de 20 anos depois, Maria Tereza, que hoje comanda a empresa de exportação da família, volta para a fictícia Grotas de São Francisco, na Bahia, e reencontra Santo. E assim retoma a história de amor e a rivalidade entre as famílias De Sá Ribeiro e Dos Anjos. |
| *A Lei do Amor* / Maria Adelaide Amaral, Vincent Villari | Heloísa Martins (Helô) - Cláudia Abreu/Isabelle Drummond | Heloísa Martins (Isabelle Drummond/Cláudia Abreu) vive em São Dimas (cidade fictícia na região metropolitana de São Paulo). Apaixona-se por Pedro (Chay Suede/ Reynaldo Gianecchini), filho de Fausto Leitão (Tarcísio Meira). Sua mãe morre de leucemia e o pai assassinado na prisão. Heloísa se torna modelo e flagra uma suposta traição de Pedro. Ela deixa o Brasil e se casa com Tião Bezerra (José Mayer). Vinte anos depois, tem dois filhos, Letícia (Isabella Santoni) e Edu (Matheus Fagundes), e é dona de uma galeria de arte. Ao voltar para o Brasil, reencontra Pedro. |
| *A Força do Querer* / Glória Perez | Fabiana Duarte Feitosa (Bibi Perigosa) - Juliana Paes Jeiza - Paolla Oliveira Ritinha - Isis Valverde | A trama de *A Força do Querer* gira em torno de três mulheres e "seus quereres". A maior parte da trama é ambientada no Rio de Janeiro/Niterói. Bibi Perigosa (Juliana Paes) é descrita como o “tipo de mulher dependente da adrenalina da paixão”. Termina um noivado estável com Caio (Rodrigo Lombardi) para viver com Rubinho (Emílio Dantas). Ao lado de Rubinho, entra para o mundo do crime e vira a primeira-dama do tráfico. Jeiza (Paolla Oliveira) é policial do Batalhão de Ação com Cães e lutadora de MMA. A personagem vive em Niterói e é namorada de Zeca (Marco Pigossi). Torna-se inimiga de Bibi por prender Rubinho. Já Ritinha (Isis Valverde) é nascida e criada na fictícia Parazinho, começa a trama como namorada de Zeca, mas se envolve com Ruy (Fiuk). Abandona Zeca no dia da festa de casamento e foge com o empresário para o Rio de Janeiro. Grávida de Zeca, mente para Ruy e diz que o filho é dele. Casa-se com Ruy e teme ser presa por bigamia. Por fim, sai do Brasil para praticar o “sereismo” em Las Vegas. |

| | | |
|---|---|---|
| *O Outro Lado do Paraíso*<br>/<br>Walcyr Carrasco | Clara - Bianca Bin | Clara (Bianca Bin), é uma jovem professora em um quilombo em Pedra Santa e mora com o avô, Josafá (Lima Duarte), que tem um bar na beira da estrada, no Jalapão. Apaixona-se à primeira vista por Gael (Sergio Guizé). Casa-se e vai viver com o marido em Palmas, onde é alvo de armações e violência doméstica. Mãe de Tomaz (Vitor Figueiredo), é obrigada a abandonar o filho pequeno em função de uma armação que a faz desaparecer por longos dez anos. Volta para recuperar a relação com o filho e se vingar das pessoas que armaram contra ela. |
| *Segundo Sol*<br>/<br>João Emanuel Carneiro | Luzia - Giovanna Antonelli | Luzia (Giovanna Antonelli) é uma marisqueira que vive no pequeno povoado de Boiporã. Criou os dois filhos, Ícaro (Thales Miranda/Chay Suede) e Manuela (Rafaela Brasil/Luisa Arraes), sozinha desde que seu companheiro Edilei (Paulo Borges) desapareceu. Se apaixona pelo forasteiro Miguel sem saber que esse homem é o famoso cantor de axé Beto Falcão (Emílio Dantas). Por isso, se tornará alvo das armações de Karola (Deborah Secco) e Laureta (Adriana Esteves). Após ser presa acusada de um assassinato que não cometeu e ser ameaçada de morte na prisão, foge para a Islândia. Assume uma nova identidade, Ariella, uma DJ e cantora famosa. Retorna à Bahia, 18 anos depois, em busca de uma segunda chance de reconstruir sua família. |
| *O Sétimo Guardião*<br>/<br>Aguinaldo Silva (colaboração de alunos do curso “Master Class) | Luz da Lua Vidal - Marina Ruy Barbosa | Luz da Lua (Marina Ruy Barbosa) é uma jovem, recém-formada professora, criada pelo avô, Sóstenes (Marcos Caruso). Desde pequena, tem sonhos enigmáticos, alguns deles são visões de algo que está prestes a acontecer. Além disso, Luz se entende com o gato León através do olhar. E é justamente a partir de León – ou melhor, de seu desaparecimento –, que a história de *O Sétimo Guardião* começa a ser contada, na cidade fictícia de Serro Azul. |
| *A Dona do Pedaço*<br>/<br>Walcyr Carrasco | Maria da Paz - Juliana Paes | Maria da Paz (Juliana Paes), herdeira da família Ramirez, apaixona-se por Amadeu (Marcos Palmeira), que é da família Matheus, inimiga da sua. Jurada de morte pelos Matheus, após Amadeu sofrer um atentado no dia do casamento deles, foge para São Paulo, onde, para se sustentar, começa a vender seus bolos caseiros. Faz fortuna e se torna dona de uma rede de confeitarias e franqueados. Criou sozinha a filha Josiane (Agatha Moreira) e se envolve com Régis (Reynaldo Gianecchini). Após uma passagem de tempo, descobre que seu antigo amor está vivo e é vítima de um golpe da própria filha. |

| | | |
|---|---|---|
| *Amor de Mãe*<br>/<br>Manuela Dias | Dona Lurdes - Regina Casé<br>Vitória - Taís Araujo<br>Thelma - Adriana Esteves | *Amor de Mãe* é última telenovela que integra o corpus deste trabalho, com três mulheres como protagonistas da trama. As histórias – voltadas, principalmente, para as representações de maternidade – se entrelaçam ao longo da trama. Lurdes (Regina Casé) é de Malaquitas, cidade fictícia no Rio Grande do Norte. Deu à luz a quatro filhos: Magno (Juliano Cazarré), Ryan (Thiago Martins), Domênico e Érica (Nanda Costa). Há 26 anos, enquanto Lurdes estava na maternidade em trabalho de parto de Érica, Jandir (Daniel Ribeiro), seu marido e pai das crianças, vendeu Domênico aos dois anos para uma traficante de crianças do Rio de Janeiro. Quando Lurdes descobriu o que aconteceu, saiu da cidade com os três filhos e, no caminho, encontrou uma criança recém-nascida abandonada na estrada, que adota e batiza como Camila. Já no Rio de Janeiro, com os filhos, é uma mulher batalhadora, empregada doméstica, que ama os filhos incondicionalmente e não desiste de encontrar Domênico. Thelma (Adriana Esteves) é viúva há mais de 20 anos e desde então vive exclusivamente para o filho, Danilo (Chay Suede), mesmo ele já sendo adulto. Ela administra o restaurante português da família e preza por ser um lugar tradicional. Ao passar mal na rua e ser socorrida por Lurdes (Regina Casé), que a leva a um hospital e se torna sua grande confidente, é diagnosticada com um aneurisma inoperável. Descobre, ao longo da trama, que o filho (que havia comprado anos antes para substituir o filho que morreu em um incêndio), é Domênico, criança roubada de Lourdes. Já Vitória (Taís Araújo) é uma advogada bem-sucedida que defende políticos e empresários de ética duvidosa. Após perder um bebê aos seis meses de gestação, tem como meta ser mãe. Adota Tiago (Pedro Guilherme Rodrigues) e, logo depois, após uma transa casual com um homem que mal conhece, Davi (Vladimir Brichta), descobre estar grávida. Ainda recupera o laço com Sandro (Humberto Carrão), que havia abandonado na adolescência. |

## Apêndice B: Exemplo de Quadro de Análise

| **Novela:** SALVE JORGE | **Capítulo:** 1 |
|---|---|
| **Personagens:**<br><br>MORENA - NANDA COSTA | **Situação:**<br><br>A novela começa com imagens da Turquia – com os típicos balões cortando os céus da terra estrangeira (as tramas passadas em culturas "estrangeiras" é uma das marcas autorais da autora, Glória Perez).<br><br>Corte da imagem externa e a câmera, de fora para dentro, agora apresenta uma mansão de luxo (primeiro a fachada e, depois, entrando por uma janela), com um homem leiloando e uma mulher em pé.<br><br>**Leiloeiro:** Cavalheiros, façam as suas ofertas!<br><br>A mulher se vira e é a protagonista, Morena, vestida com roupas de luxo, mas uma expressão de nojo, medo e raiva. Segue o leilão<br><br>**Leiloeiro:** Dois mil euros. Quem dá mais? Quem dá mais?<br>**Cliente:** Dois mil e quinhentos.<br><br>Ao redor, homens de ternos, segurando seus copos de whisky avaliam o "produto" (pelo ambiente, pelas roupas e valores anunciados, moeda, o leilão se assemelha a representações de luxo, porém, distinto de todo o requinte, o "produto" à venda é uma mulher).<br><br>**Leiloeiro:** Ela é brasileira, meus senhores. Dezoito anos. Façam as suas ofertas, senhores.<br>**Cliente:** Dois e setecentos.<br>**Leiloeiro:** Dois e setecentos, muito bem. Quem dá mais? Quem dá mais?<br>**Cliente:** Três mil!<br>**Leiloeiro:** Tres mil! Ela vale mais do que isso, não? Pode verificar com suas próprias mãos. Veja!<br><br>O "comprador" a "verifica", cheira, passa a mão em sua pele.<br><br>**Leiloeiro:** Eu quero essa mulher. Três mil e quinhentos.<br>**Cliente:** Três mil e quinhentos euros. Alguém dá mais? Ela é sua<br><br>Enquanto o velho a tira do expositor, o leiloeiro já chama a próxima. Morena sai quase chorando.<br><br>**Corte!** A mesma mulher (Morena) aparece no meio de uma multidão, correndo e gritando.<br><br>**Morena:** Me ajuda! Me ajuda! Eu preciso de uma delegacia. Eu tô perdida. Socorro, gente! Me ajuda! (tenta se cobrir com um casaco) Me ajuda, por favor, moço. Me ajuda. Eu tô precisando de ajuda! Eu to perdida!<br><br>**Tela escura: OITO MESES ANTES** |

| | |
|---|---|
| | imagens do Rio de Janeiro, de um complexo de favelas (a trilha sonora toca "Tristeza", na voz de Diogo Nogueira – samba que traz em seus versos iniciais os dizeres: "Tristeza por favor vai embora/Minha alma que chora/Está vendo meu fim", que parece um prenúncio da trajetória da personagem).<br><br>Desce de um ônibus a mesma mulher, segurando a mão de um menino. E começa um tiroteio. Confronto entre polícia e traficantes, mesclando imagens da narrativa ficcional e reais, transmitidas pela televisão. Ela corre com a criança no colo no meio dos tiros. Morena consegue chegar em casa e fica abaixada escondida com a criança nos braços.<br><br>Sua mãe chega em casa. Elas comentam sobre os acontecimentos do tiroteio.<br>**Lucimar:** Isso é vida? Isso é vida? Um lugar que já foi tão calmo, tão bom de se viver. Agora tá assim. Meu Deus do céu, quando eu era pequena isso aqui era um paraíso na terra. Não sei como é que deixaram chegar nesse ponto.<br><br>**Morena:** Ainda dou certo na vida e a gente zarpa daqui pra bem longe.<br>**Lucimar:** Vai sair, é?<br>**Morena:** Pro funk<br>**Lucimar:** Justo hoje? Morena! Depois de um dia que nem esse?<br>**Morena:** Mãe, se eu ficar esperando o dia em que não tenha tiro aqui dentro, eu não boto a cara na janela, né?<br>**Lucimar:** Lembra que tu vai começar amanhã num serviço. Não vai me chegar atrasada justamente no primeiro dia. O doutor Stenio fez é muito de conseguir essa vaga pra ti no escritório. E fez isso, ó, em consideração a mim. Ao tempo que eu trabalho com ele.<br>**Morena:** Já dei a janta do Júnior, hein?!<br>**Lucimar:** Olha aqui. se tu sabe que tu vai pegar amanhã cedo, pra quê tu vai te meter em baile até de madrugada? Me diz, Morena?<br>**Morena:** Porque eu tô viva. Você não perde os seus rolos, sua gafieira, seu pagode. Eu, agora que o Júnior tá maiorzinho, que eu tô conseguindo sair…<br>**Lucimar:** Quem manda? Ficar fazendo filho com 14 anos…<br>**Morena:** Vai ficar jogando isso na minha cara o resto da vida?<br>**Lucimar:** Só tô te lembrando.<br>**Morena:** Até parece que não fez igual.<br>**Lucimar:** Fiz mas dei conta, não dei? Ó tu aí, criada.<br>**Morena:** Deu conta, mãe. deu conta.<br>**Lucimar:** Devia é me copiar no que eu faço de certo (enquanto a filha sai).<br><br>O baile funk representado, além de lotado, tem vários bandidos, com armas, fuzis à mostra. Morena circula com uma amiga ainda na rua.<br><br>**Morena:** Você viu o emprego que minha mãe arranjou pra mim, Sheila? Lavar louça, servir cafezinho. Ih, mandou, mandou. Sem estudo, fica difícil "mermo" arranjar o que preste, né? Tão pedindo até diploma pra balconista agora. Tem que pegar o trampo que aparece. Ih, ó lá. Ó lá a Lurdinha, Sheila. doida pra virar "xerifa".<br>**Sheila:** Não é o Tatu, Morena? Que estudou com a gente?<br>**Morena:** É ele "mermo". Entrou pro tráfico. Bora lá… (o assunto continua) Aquele infeliz do Beto ferrou com a minha vida, Sheila. Eu não vou dizer nunca que eu me arrependo de ter tido o meu filho porque eu amo aquele moleque. Agora, sobrou tudo pra mim. Eu tô aqui sozinha, tendo que matar |

| | |
|---|---|
| | um leão por dia e ainda dar conta de dois. Vem comer um churrasco comigo, vem cá.<br>**Sheila:** Posso falar?<br>**Morena:** Hã.<br>**Sheila:** Tu devia pelo menos obrigar ele a dar pensão. entendeu? Tu não fez filho sozinha.<br>**Morena:** E eu sei onde aquele infeliz mora, Sheila? Desde o dia que ficou sabendo que eu tava esperando o Júnior, sumiu. Entendeu?<br>**Sheila:** Aquele traste nunca prestou.<br>**Morena:** Mas, tu quer saber? Não faz mal, não, porque eu chego onde eu tenho que chegar sozinha. Aqui, ó. Porque eu sei que tem uma estrela brilhando pra mim, Sheila. Ainda não sinto esse brilho na minha direção. Mas eu sei que ele vem.<br><br>Elas seguem pela rua e são alvo de assédio (“cantadas”) de um homem – a reação é como se fosse algo normal para ambas.<br><br>--<br><br>No dia seguinte, o assunto no morro é o anúncio da ocupação do Complexo do Alemão pelas tropas federais.<br><br>Morena, levando o filho para a escola, comenta sobre o tema com os vizinhos. Vê alguns homens na calçada empunhando fuzis à luz do dia.<br>**Júnior:** Eu quero ver o fuzil, mãe!<br>**Morena:** Deixa de falar besteira. Não vai se misturar ,não, porque eu não tô te criando pra ser traficante.<br><br>Ela pergunta ao traficante que está na rua sobre o pai do filho. O homem fala que o pai do menino morreu em um confronto em outra favela - ela decide que vai acender uma vela pra ele.<br><br>--<br><br>Começam as sequências de ocupação do morro (que são mostradas rapidamente).<br><br>**Corte.** Morena e a mãe estão circulando no morro “pacificado” e cheio de turistas. Acontece um atropelamento e a protagonista pede ajuda a um soldado da cavalaria. É Theo (Rodrigo Lombardi), par romântico dela na trama. Essa é a primeira vez que os dois se veem.<br><br>--<br><br>Brevemente é retratado o dia de trabalho de Morena como copeira em um escritório de advocacia. A cena não traz muitos detalhes do dia de trabalho, mas a mostra já com o uniforme de copeira e servindo os advogados e clientes – de classe alta.<br><br>--<br><br>Mais tarde, há outra sequência da protagonista em um baile funk. Nessa, que não dura tando quanto a anterior, ela não só vai para o baile, como briga com uma outra mulher – amante do ex-namorado e pai do filho de Morena |

| | |
|---|---|
| | (a rivalidade feminina entre as duas, desencadeada por um homem é abordada outras vezes na telenovela).<br><br>--<br><br>No dia seguinte, Morena realmente vai acender uma vela para São Jorge, durante as celebrações ao santo, em homenagem ao pai do filho tido como "morto". O vê no meio da multidão e descobre que o homem está vivo. Mais uma vez, a protagonista briga no meio da rua, saindo machucada. Ela tenta dar parte em uma delegacia, por meio da Lei Maria da Penha, no entanto, a delegada fala que não seria o caso, dependendo do entendimento do juiz.<br><br>A heroína sai da delegacia e anda pelas ruas com o filho, que solta de sua mão e quase é atropelada por um policial a cavalo – que é o mesmo Théo. No meio da confusão, Morena briga com o policial e o desacata, recebendo voz de prisão. |

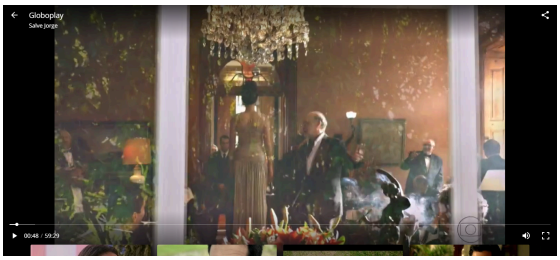
**Questões levantadas:**

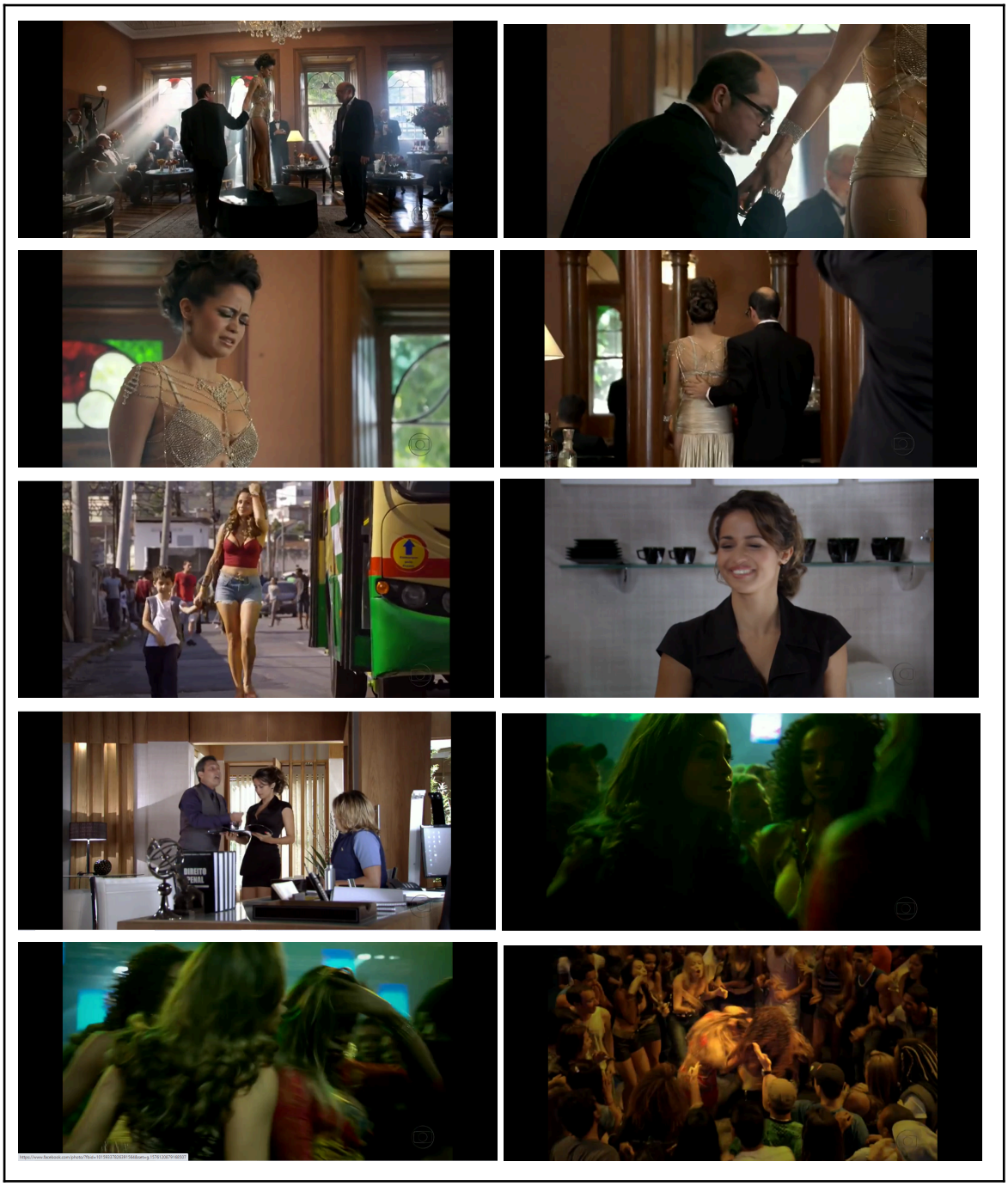
- Gravidez na adolescência – e casos de repetição (mãe na adolescência que a filha também tem filho adolescente…)
- Tráfico nas favelas do Rio – o morro antes da pacificação e a pacificação
- Violência contra a mulher
- Maternidade solo – homens que engravidam adolescentes e depois desaparecem
- Subempregos – não estudou, tem que aceitar qualquer coisa
- Tráfico de mulheres e prostituição

**Comentários sobre o capítulo**

Chamam a atenção as representações extremas da vida no morro do Alemão, da violência extrema à pacificação "graças a atuação das forças armadas" – a polícia, exército e as forças armadas são as grandes heroínas que teriam livrado o morro da violência dos traficantes, tornando o lugar um local de absoluta "paz", para viver, fazer turismo etc.

**Capturas**





**Fonte:** Autoria própria