

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

OLÍVIA ÉRIKA ALVES RESENDE

**A DIALÉTICA RURAL-URBANO EM VISUALIDADES DE MULHERES  
CAIPIRAS, EM *CHOCOLATE COM PIMENTA*, *ALMA GÊMEA* E *ÊTA  
MUNDO BOM!***

Belo Horizonte  
2019

OLÍVIA ÉRIKA ALVES RESENDE

**A DIALÉTICA RURAL-URBANO EM VISUALIDADES DE MULHERES  
CAIPIRAS, EM *CHOCOLATE COM PIMENTA*, *ALMA GÊMEA* E *ÊTA  
MUNDO BOM!***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais para obtenção do grau de Mestre em Comunicação Social.

Linha de Pesquisa: Processos Comunicativos e Práticas Sociais.

Orientadora: Profa. Dra. Simone Maria Rocha.

Belo Horizonte

2019

301.16  
R433d  
2019

Resende, Olívia Érika Alves

A dialética rural-urbano em visualidades de mulheres caipiras, em Chocolate com pimenta, Alma gêmea e Êta mundo bom! [manuscrito] / Olívia Érika Alves Resende. - 2019.

184 f. : il.

Orientadora: Simone Maria Rocha.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

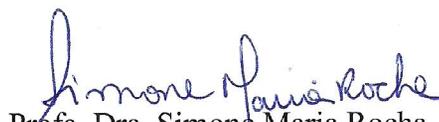
Inclui bibliografia

1.Comunicação – Teses. 2.Mulheres – Condições sociais - Teses. 3.Cultura - Teses . 4.Telenovelas - Teses . I. Rocha, Simone Maria. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

A DIALÉTICA RURAL-URBANO EM VISUALIDADES DE MULHERES CAPIRAS,  
EM *CHOCOLATE COM PIMENTA*, *ALMA GÊMEA* E *ÉTA MUNDO BOM!*

Olívia Érika Alves Resende

Dissertação defendida e aprovada pela banca examinadora:

  
Profa. Dra. Simone Maria Rocha  
Orientadora (FAFICH/UFMG)

  
Profa. Dra. Nilda Aparecida Jacks  
(UFRGS)

  
Prof. Dr. Eduardo Antônio de Jesus  
(FAFICH/UFMG)

  
Rômulo Monte Alto  
(FALE/UFMG)

Programa de Pós-graduação em Comunicação Social  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
Universidade Federal de Minas Gerais  
Belo Horizonte, 15 de março de 2019

Para as mulheres que transitam entre rurais e urbanos.  
Para Tiago, meu bem.

## AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Minas Gerais, por ter me acolhido e me ensinado tanto nestes 10 anos de vida acadêmica e profissional. Ser parte da UFMG é, pra mim, motivo de grande orgulho e gratidão.

À TV UFMG, por me permitir conciliar trabalho e estudo, dando abertura para frequentar aulas, reuniões e eventos acadêmicos. Em especial, à Flávia, Bruna, Otávio, Renata e aos colegas da Redação por compreenderem o cansaço e por me incentivarem a fazer um bom mestrado.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG, por me conceder o ensejo de realizar esta pesquisa. Especialmente, às professoras e ao professor que ministraram as disciplinas que cursei: Ângela Marques, Paula Guimarães, Cláudia Mesquita, Simone Rocha e Márcio Simeone – aulas, leituras, trabalhos me ensinaram muito.

À Simone, pela parceria e pela dedicação à orientação. Dela recebi indicações de leituras fundamentais para a pesquisa, palavras de incentivo e lições sobre a vida acadêmica. Nossas afinidades tornaram a caminhada divertida e enriquecedora. Também sou grata pelos encontros e leituras do Comcult, grupo coordenado por Simone. Agradeço a colegas participantes do Comcult, pelas considerações sobre meu trabalho: a Gober, Julian, Ana Carolina, Fred, Lívia e, especialmente, ao Marcos.

Às professoras Maria Cristina Mungoli e Ângela Marques, integrantes da banca de qualificação, pelas leituras cuidadosas e indicações bibliográficas. Ângela, em especial, contribuiu desde o início do mestrado, com palavras estimulantes e desafiadoras.

À professora Nilda Jacks e aos professores Eduardo de Jesus e Rômulo Monte Alto, por aceitarem o convite para compor a banca examinadora desta dissertação.

Aos autores referenciados neste trabalho, que me ajudaram a compreender que esta pesquisa é também sobre mim. As leituras fomentaram reflexões importantes sobre um antigo conflito que se processava em mim pelas indeterminações de uma identificação dividida entre a educação rural em Carmópolis de Minas e as utopias urbanas que a vida na capital me acrescentou.

Ao Tiago, parceiro em tantos sentidos, que me auxiliou a perceber minha potencialidade como pesquisadora. De mãos dadas comigo desde o início, ele me ajudou a “decifrar” e assimilar a linguagem acadêmica, tornando-se uma espécie de co-orientador, me trazendo indagações, provocações, mostrando que sempre é possível melhorar. A ele dedico este trabalho e o meu amor.

À minha mãe e ao meu pai, por respeitarem o fato de que as idas a Carmópolis se tornaram cada vez mais espaçadas nesse processo. A meu pai, agradeço seus gestos de carinho. À minha mãe, a força e persistência em tentar oferecer às filhas uma vida com mais oportunidades. Graças ao seu empenho e à bondade do saudoso tio Noca, deixamos a zona rural do Batatal e conseguimos nos manter na cidade, onde pude ingressar na escola.

A André, Andreza e Flavinha, por me distraírem, oportunamente, dos estudos. À Verinha, pela atenção e cuidado, principalmente nos momentos de estresse e doença. E agradeço a todos os amigos e colegas que proporcionaram leveza aos meus dias.



## RESUMO

Consideramos que o estudo das visualidades – conceito que tomamos de W. J. T. Mitchell (2009) e que usamos juntamente com o de televisualidade (ROCHA, 2018a) – é o caminho mais produtivo para se acessarem as matrizes culturais, conceito-metáfora que, proposto por Martín-Barbero (2009), refere-se à riqueza de determinações locais e históricas que sustentam os regimes de ver e mostrar, os quais, compartilhados em certo contexto sociocultural, são perceptíveis nos produtos televisivos. O principal objetivo desta dissertação é investigar visualidades de mulheres caipiras em telenovelas da Rede Globo de Televisão. Vamos analisar as seguintes personagens: Márcia (interpretada por Drica Moraes), de *Chocolate com Pimenta*; Mirna (Fernanda Souza), de *Alma Gêmea*; e Mafalda (Camila Queiroz), de *Éta Mundo Bom!*. Queremos encontrar o que o composto imagem/texto de *pictures* (MITCHELL, 2017) dessas personagens revela sobre matrizes culturais e regimes de ver e mostrar que sustentam visualidades de mulheres caipiras. Também buscamos perceber como tais *pictures* interpelam audiências, quais experiências aquelas podem proporcionar a telespectadores. A pesquisa além de compreender a importância histórica e cultural das imagens nas culturas populares na América Latina, tal como indicam Serge Gruzinski (2006) e Jesús Martín-Barbero (2009), inscreve-se no campo interdisciplinar de estudos de cultura visual e experimenta adotar o que Mitchell (2009, 2017) denomina como “dar imagem à teoria”. Trata-se de um percurso investigativo de questionamento das *pictures* de meios mistos, entre estes a televisão. Em vez de partir-se de conceitos prévios sobre a mulher caipira e buscar validá-los no modo como se aplicariam (ou não) à telenovela, buscam-se explorar elementos verbo-visuais de representações televisivas para, com isso, perceberem-se imagens possíveis a partir de uma mesma materialidade e como estas podem dialogar com regimes de visualidade da cultura na qual se inserem tais representações. O trabalho articula o método dos estudos visuais com o estilo televisivo, tal como este é proposto por Jeremy Butler (2010), considerando as especificidades de um meio complexo e multifacetado como a televisão, que possui forma criativa única e regimes criativos próprios que se formam em articulação com a cultura (MITTELL, 2010; MARTÍN-BARBERO, 2009). A partir do investimento no composto dialético imagem/texto de *pictures* das personagens, o trabalho mostra como o rural e o urbano participam de diferentes modos de visualidades das três mulheres caipiras, localizando os corpos femininos e, também, ligando-os a utopias vinculadas a determinadas matrizes culturais. Entre o rural e o urbano, o elevado e o mundano, o arcaico e o moderno, a comédia e o drama, o humano e o não humano, o artístico e o útil, as telenovelas mostram como Márcia, Mirna e Mafalda compartilham dramas culturais e de gênero vividos por mulheres caipiras complexas, mestiças, que transitam entre o campo e a cidade. Ao mesmo tempo, essas mulheres contribuem para a construção de relatos de nação baseados em recriações de espaço-tempos passados.

**Palavras-chave:** Mulher caipira. Experiência visual. Televisualidade. Matrizes culturais. Telenovela.

## ABSTRACT

We regard the study of visualities – concept taken from W. J. T. Mitchell (2009) and used here along with the idea of televisuality (ROCHA, 2018) – as the most productive means of accessing cultural matrices, concept-metaphor proposed by Martín-Barbero (2009) and understood as referring the historical and local determinacies that sustain regimes of seeing and showing shared in a certain sociocultural context and perceived on televisual products. Our main objective is to investigate *caipira* women's visualities in Brazilian *telenovelas* broadcasted by Rede Globo de Televisão: *Chocolate com Pimenta*'s Márcia (played by Drica Moraes); *Alma Gêmea*'s Mirna (Fernanda Souza); and *Éta Mundo Bom!*'s Mafalda (Camila Queiroz). We aim to find what the image/text composite that constitutes *pictures* (MITCHELL, 2017) of these characters shows about cultural matrices and regimes of seeing and showing that sustain *caipira* women's visualities. We also aim to notice the ways these pictures talk with their audiences, that is, the experiences the pictures may offer to viewers. This research, besides of taking into account the historical and cultural relevance of the images in Latin America's popular cultures – as this aspect is indicated by Serge Gruzinski (2006) and Jesús Martín-Barbero (2009) –, is associated to the interdisciplinary field of visual culture studies and tries to adopt what Mitchell (2009, 2017) points to as “giving image to theory”. This investigative path enquires pictures presented by hybrid media, as is the case of television. Instead of using previous concepts of *caipira* woman and testing their validity in regard to the mentioned *telenovelas*, we inquire verbo-visual components of the televisual representations, in order to perceive different images that may be generated by the same materiality and how these may interact with visuality regimes integrated to the culture in which those representations take part. This work articulates visual studies method with television style, as the last is proposed by Jeremy Butler (2010); we regard the particularities of a complex, multifarious medium as television, whose unique creative form and creative regimes are shaped in conjunction with culture (MITTELL, 2010; MARTÍN-BARBERO, 2009). By investing in the analysis of the image/text dialectic composite displayed by the characters' *pictures*, this work shows different ways the rural and the urban take part in the three *caipira* women' visualities, whose bodies are localized and, at the same time, connected to utopias linked to certain cultural matrices. Between the rural and the urban, the elevated and the mundane, the archaic and the modern, the comedy and the drama, the human and the nonhuman, the artistic and the useful, the *telenovelas* show how Márcia, Mirna and Mafalda share cultural and gender dramatic issues experienced by complex *caipiras*, *mestiças* who live between the rural and the urban. Simultaneously, those women contribute to the construction of narratives of nation that are based on the recreation of past situations.

**Keywords:** *Caipira* woman. Visual experience. Brazilian *telenovela*. Televisuality. Cultural matrices.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: as seis facetas da televisão.....	40
Figura 2: cena do vídeo de divulgação da “Família Buscapé” .....	79
Figura 3: Márcia conversa com Dália enquanto se prepara para ir à cidade: .....	79
Figura 4: Márcia trabalha como manicure na cidade.....	80
Figura 5: cena do vídeo de divulgação dos “Irmãos caipiras” .....	81
Figura 6: casamento da pata Doralice com o pato Antão .....	81
Figura 7: Mirna vai à cidade e tenta conquistar Alaor “pela barriga” .....	82
Figura 8: Mafalda expressa curiosidade sobre a noite de núpcias da tia Eponina .....	83
Figura 9: Mafalda e Romeu passeiam a cavalo pela fazenda D. Pedro II .....	84
Figura 10: Mafalda sente saudades de Romeu e chora com Zé dos Porcos .....	85
Figura 11: .....	91
Figura 12: .....	92
Figura 13: .....	93
Figura 14: .....	94
Figura 15 .....	94
Figura 16:.....	94
Figura 17: .....	95
Figura 18: .....	96
Figura 19.....	96
Figura 20.....	101
Figura 21: .....	102
Figura 22: .....	103
Figura 23: .....	103
Figura 24: .....	104
Figura 25 .....	105
Figura 26.....	105
Figura 27.....	106
Figura 28:.....	106
Figura 29:.....	106
Figura 30:.....	107
Figura 31:.....	107
Figura 32:.....	107
Figura 33:.....	107
Figura 34: .....	113
Figura 35: .....	113
Figura 36: .....	114
Figura 37: .....	115
Figura 38.....	115
Figura 39: .....	116
Figura 40:.....	117
Figura 41:.....	117
Figura 42: .....	117
Figura 43: .....	118
Figura 44: .....	119
Figura 45:.....	133
Figura 46:.....	133
Figura 47:.....	134
Figura 48:.....	134
Figura 49: .....	136
Figura 50:.....	136

Figura 51:	136
Figura 52:	137
Figura 53:	137
Figura 54:	137
Figura 55:	137
Figura 56:	142
Figura 57:	142
Figura 58:	143
Figura 59:	143
Figura 60:	144
Figura 61:	144
Figura 62:	144
Figura 63:	144
Figura 64:	145
Figura 65:	145
Figura 66:	145
Figura 67:	145
Figura 68:	146
Figura 69:	146
Figura 70:	151
Figura 71:	151
Figura 72:	152
Figura 73:	153
Figura 74:	154
Figura 75:	154
Figura 76:	155
Figura 77:	155
Figura 78:	155

# SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>2 PRESSUPOSTOS PARA O ESTUDO DA COMUNICAÇÃO NA AMÉRICA LATINA .....</b>	<b>22</b>
2.1 O MAPA NOTURNO DA COMUNICAÇÃO NA AMÉRICA LATINA .....	22
<b>2.1.1 Hegemonia audiovisual em contexto de “des-ordem” cultural.....</b>	<b>29</b>
2.2 MATRIZES CULTURAIS: IMAGENS HETEROGÊNEAS DA METÁFORA .....	34
2.3 A COMPLEXIDADE DA TELEVISÃO .....	36
<b>2.3.1 As estratégias de comunicabilidade dos gêneros.....</b>	<b>41</b>
<b>2.3.2 As formas criativas da TV .....</b>	<b>43</b>
<b>2.3.3 As telenovelas como relatos da nação e da memória popular.....</b>	<b>47</b>
<b>3 PERCURSO PARA UMA ANÁLISE INTEGRAL DA TELEVISÃO .....</b>	<b>55</b>
3.1 A VISUALIDADE COMO MÉTODO .....	55
3.2 O ESTILO TELEVISIVO COMO METODOLOGIA.....	66
<b>3.2.1 A <i>outra</i> estética da magia do ver .....</b>	<b>71</b>
3.3 MÁRCIA, MIRNA E MAFALDA: MULHERES CAIPIRAS DOS ANOS 2000 .....	77
3.4 A DIALÉTICA RURAL-URBANO: DEFINIÇÃO DO CORPUS .....	85
<b>4 O RURAL E O URBANO EM MÁRCIA, MIRNA E MAFALDA.....</b>	<b>90</b>
4.1 MÁRCIA, UMA MULHER RURBANA.....	90
4.2 O DOCE RURAL AMARGO DE MIRNA.....	100
4.3 MAFALDA E O RURAL IDEALIZADO .....	111
4.4 DA DIALÉTICA RURAL-URBANO À TRAMA DOS ESPAÇOS.....	123
4.5 UM PASSADO COESO DIANTE DE UM PRESENTE FRAGMENTADO? .....	128
<b>5 AUTONOMIA, TRABALHO E SEXUALIDADE .....</b>	<b>132</b>
5.1 MÁRCIA PODERÁ DIRIGIR SUA PRÓPRIA VIDA? .....	132
5.2 MULHER NÃO DEVE TRABALHAR, BASTA CUIDAR DA CASA!.....	141
5.3 O “CEGONHO” E A EDUCAÇÃO SEXUAL FEMININA .....	150
5.4 ENTRE COMÉDIA E DRAMA: MÁRCIA, MIRNA E MAFALDA SÃO “BOBAS”? .....	160
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>164</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>171</b>

## 1 INTRODUÇÃO

No contexto latino-americano e, particularmente, no brasileiro, por que estudar a televisão por meio de sua faceta audiovisual? Tal pergunta é um dos estímulos para a realização do presente trabalho, sustentado na resposta que lhe propomos – resposta que, esmiuçada nos próximos capítulos, será sintetizada nesta Introdução.

No cotidiano das pessoas, as imagens da televisão abrangem sentidos variáveis, plurais, incalculáveis, que servem a infinitos usos, uma vez que estão intimamente articuladas ao modo de expressão das culturas populares (MARTÍN-BARBERO, 2009). De tão “reais” que são as imagens, “conversamos” com elas, desabafamos para elas e as aconselhamos (MITCHELL, 2009). São imagens que, além de contar histórias, expressam sentimentos, prometem sonhos, realizam desejos. Para Jesús Martín-Barbero (2009) o poder de interpelação e convocação da televisão é tão grande na América Latina, de um modo geral, que o nível de audiência torna-se insuficiente para expressar o peso que suas imagens têm no cotidiano das majorias. Segundo o pesquisador, o ato de ver proporciona uma sensação de participação única para telespectadores, como se as imagens pudessem preencher um vazio de oportunidades de ações.

A “invasão” que a telinha produz, a dominação que impõe são sentidas como libertação pelo telespectador habitual. As pesquisas têm demonstrado que, para milhões de pessoas no mundo inteiro, a televisão é tão necessária quanto a droga para um viciado e tão cotidiana e próxima quanto um amigo (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 103).

Para Martín-Barbero e Rey (2001), é por meio da hegemonia audiovisual que a cultura popular cria suas próprias condições de existência, fazendo frente às imposições da cultura dominante. Por isso, a visualidade e a oralidade atravessam distintos modos de vida latino-americanos e são duas matrizes culturais<sup>1</sup> fundamentais para compreender-se a cumplicidade entre os textos massivos televisuais e as culturas populares: a oralidade, enquanto experiência primária das majorias, e a visualidade, espécie de “oralidade secundária” tecida por “gramáticas tecnoperceptivas” do vídeo, da televisão, do cinema e do rádio, formam as experiências a partir dos quais pessoas de diferentes origens e idades extraem prazer, constroem seu entendimento e sua visão de mundo (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 47).

Já na Idade Média europeia a intelectualidade percebia, por meio da indústria da iconografia, que a imagem era uma espécie de “livro dos pobres”, um modo como o mundo popular acessava a história e concebia seu próprio lugar no mundo, principalmente

---

<sup>1</sup> O conceito de matriz cultural faz parte da obra de Martín-Barbero (2009), como se explicará no capítulo 2.

pelos usos sociais das imagens de temática religiosa (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 158). Martín-Barbero acusa a *intelligentsia* latino-americana de ter insistido em negar ou diminuir a importância da imagem e seu papel estratégico na constituição da história cultural do continente ao longo dos séculos, e confessa estar “cansado de inserir o sintagma oralidade-visualidade nos grandes bancos de dados e constatar que o que aparece tematizado é somente a relação palavra/imagem no sentido de palavra escrita e da imagem como ‘ilustração’ do dito” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 59, tradução nossa)<sup>2</sup>.

Para Paulo Knauss (2006), a negligência em relação à imagem revela desconhecimento sobre parte da história humana porque deixa de lado “não apenas um registro abundante, e mais antigo do que a escrita, como pode significar também não reconhecer as várias dimensões da experiência social e a multiplicidade dos grupos sociais e seus modos de vida” (KNAUSS, 2006, p. 100). Em perspectiva semelhante, Serge Gruzinski (2006) mostra que a pouca importância dada à imagem pelos intelectuais que se ocuparam em empreender e reconstituir uma história cultural “oficial” dos latino-americanos oculta a “guerra das imagens”, lenta e constante, que ocorre desde a chegada dos europeus ao continente, atravessa os processos de independência e atinge as práticas sociais e os processos comunicativos contemporâneos.

Gruzinski (2006), a partir de seus estudos sobre o México, explicita a importância da imagem no processo de colonização, genocídio e catequização de índios, devido à conexão já existente no continente entre os “povos primitivos” e alguns objetos e imagens, denominadas pelos conquistadores como *zemes*<sup>3</sup>. Os europeus, pautados por uma leitura ocidentalizada da imagem indígena, concluíram que aquela relação íntima se tratava em alguns casos de devoção e adoração a ídolos, fazendo com que os conquistadores passassem a eliminar tanto os objetos quanto as pessoas que persistiam em “usá-los”. No lugar dos *zemes*, os indígenas passaram a receber imagens católicas, sagradas, e junto com elas a “palavra de Deus”, a catequização “civilizacional”.

O ocidente cristão conhecia havia muito tempo a função pedagógica e mnemotécnica atribuída à imagem, amplamente justificada pelo analfabetismo das massas europeias e, mais tarde, dos índios. Segundo a tradição medieval, as imagens contribuem para a “instrução das pessoas simples porque são instruídas por elas como se fossem pelos livros [...]. É que um livro é para os que podem ler, uma imagem é para o povo ignorante que a olha”. (GRUZINSKI, 2006, p. 101; o trecho entre aspas é uma citação de Michael Baxandall).

<sup>2</sup> “Estoy cansado de meter el sintagma oralidad-visualidad en los grandes bancos de datos y encontrarme que lo único que aparece tematizado es la relación palabra/imagem en el sentido de palabra escrita y da la imagem como ‘ilustración’ de lo dicho” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 59).

<sup>3</sup> Termo em italiano para o vocábulo taino *cemíes*. O termo foi associado pelos colonizadores aos objetos, imagens, artefatos encontrados nas Américas e que eram cultuados pelos nativos: “objetos de inegável, mas desigual, veneração, são tão preciosos que os indígenas os roubavam um dos outros, e depois do Descobrimento, os escondem dos espanhóis. Cada *cemí* é dotado de uma origem singular” (GRUZINSKI, 2006, p. 28).

Nesse processo de colonização perene de imaginários, que atravessou os séculos, as imagens tiveram um papel formativo dos povos latino-americanos, tornando-se sustentação para o modo como as pessoas observam o mundo e se relacionam com ele, acarretando “implicações sociais e culturais cujo alcance atual e futuro ainda somos um tanto incapazes de avaliar” (GRUZINSKI, 2006, p. 14).

Assim, estudar a televisão por meio de sua faceta audiovisual é contrariar o “pertinaz ‘mal-olhado’” de intelectuais que não reconhecem os “desafios culturais que a mídia coloca”, é compreender a televisão enquanto um “‘lugar’ nevrálgico onde, de alguma forma, o país comparece e se encontra” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 25), é reconhecer a hegemonia audiovisual,<sup>4</sup> a partir da qual as culturas populares constroem suas experiências de modernidade: “é nas imagens da televisão que a *representação da modernidade* se faz cotidianamente acessível às grandes majorias” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 41, grifo dos autores). Estudar a televisão por sua faceta audiovisual é perceber que vivemos modernidades distintas daquela que, nos países desenvolvidos, se pauta em uma racionalidade dos processos sociais e em um modo de expressão letrado, guiado pelo livro, pela Escola, pelas Artes. A modernidade latino-americana que referimos é aquela que as majorias adentram e da qual se apropriam com protagonismo das práticas de comunicação orais cotidianas, dos relatos populares e profanos, dos saberes e linguagens da indústria.

A nossa pesquisa tem o objetivo de contribuir para reparar o dano causado pela ausência de uma história cultural das imagens e de sublinhar matrizes culturais que sustentam a conexão entre os relatos televisivos e os imaginários populares – entendendo-se tais matrizes como uma não-codificável rede de determinações locais e históricas que, embora se materializem nas imagens da TV, ultrapassam o texto televisivo. Com base nos estudos visuais, compreendemos a visualidade como um modo, culturalmente informado, de experimentar o visual, um regime de recepção e construção de imagens formado na vida social de um indivíduo com história, gênero, classe e etnia – circunstâncias socioculturais que condicionam o modo como alguém forma e processa imagens (MITCHELL, 2002).

---

<sup>4</sup> Segundo Martín-Barbero e Rey (2001), a hegemonia audiovisual acarreta uma des-ordem cultural, que pode ser evidenciada em diferentes âmbitos. Nas relações familiares, por exemplo, a chegada da televisão em casa gerou impacto nas interações entre crianças e adultos, uma vez que os pais passaram a perder algum controle das informações que o filho recebia ao longo de seu crescimento; a TV proporciona uma cumplicidade crescente entre a oralidade e a visualidade: “a televisão expõe as crianças, desde que abrem os olhos, ao mundo antes velado dos adultos” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 55). Atualmente, a hegemonia audiovisual se faz presente por meio de dispositivos móveis, considerados, muitas vezes, como inimigos da Escola. De acordo com os pesquisadores, os modelos de comunicação pedagógica atribuem “a crise da leitura de livros entre jovens unicamente à maligna sedução que exercem as tecnologias da imagem” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 338). Nesse sentido, a negligência das pesquisas científicas quanto ao estudo do audiovisual televisivo também está relacionada às mais pessimistas e antigas reações à imagem, principalmente televisiva, que referem uma suposta ameaça à educação e ao desenvolvimento intelectual das pessoas, em vista da “frivolidade” e da polissemia que se exprimiriam.

Thomas Mitchell (2009) problematiza os modos como as imagens participam das nossas práticas de ver e mostrar e enfatiza a intrincada relação existente entre *o campo social do visual* e *o campo visual do social* nos processos cotidianos de olhar e ser olhado. A partir dessa relação de mútua afetação e reciprocidade visual, o pesquisador propõe uma crítica da cultura visual, uma iconologia interdisciplinar que permaneça alerta ao poder das imagens para o “bem” e/ou para o “mal”, e que consiga compreender a variedade de objetos visuais e as especificidades espaço-temporais das experiências. Deve-se perceber que “a visão é tão importante quanto à linguagem na mediação de relações sociais sem ser, no entanto, redutível à linguagem, ao ‘signo’ ou ao discurso” (MITCHELL, 2017, p. 186).

Mitchell (2009) busca combater a submissão da imagem a discursos que as precedam, propondo a não disjunção entre imagem e texto, entre ícone e logos, experimentando perceber as relações verbo-visuais de meios diversos – a pintura, o cinema, a televisão, a escultura – considerando-os como meios mistos, formados por mesclas sensoriais e semióticas, de imagens e textos. A partir do composto dialético *imagemtexto*, o pesquisador nos propõe uma iconologia crítica, para que percebamos as imagens de qualquer meio misto não somente ou não necessariamente como veículos de significados ou instrumentos de poder, considerada a complexidade das experiências visuais. Esse gesto nos oferece a oportunidade de questionar as interpretações limitadoras vigentes sobre a televisão e de mostrar a potencialidade de suas imagens em interpelar os espectadores e dialogar com eles, haja vista os variáveis usos sociais das imagens em nossas culturas.

Assim, o conceito de visualidade, ou televisualidade (ROCHA, 2018a), ocupa um lugar de destaque neste trabalho, porque traz uma abertura para pesquisar as imagens de um meio massivo como a televisão, oferece-nos um caminho para compreender as experiências sociais dos sujeitos a partir das imagens e seus usos. Em outras palavras, os estudos visuais nos proporcionam a chance de reconhecer *outra* história cultural da América Latina, não aquela comumente encontrada nos livros escolares e que segue um projeto de modernização pautado pelos ordenamentos de uma educação formal, mas uma pouco conhecida e negligenciada pelos modos de expressão letrados, armazenada nas visualidades (MARTÍN-BARBERO, HERLINGHAUS, 2000).

Com base nas premissas resumidas acima, propomo-nos investigar as representações visuais de mulheres caipiras – ou melhor, classificadas como “caipiras” por telenovelas, ou simplesmente novelas, como habitualmente são chamadas pelos telespectadores. Nosso objetivo é perceber a(s) televisualidade(s) de mulheres, cuja existência é pouco explorada em outros meios, ofuscada pelo protagonismo dos homens,<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Quais são as imagens de caipira propostas pelo campo das Artes, por exemplo? Suspeitamos que todas delinham homens, como Jeca Tatu (1914), criação de Monteiro Lobato, Chico Bento, personagem de Maurício de Sousa; a pintura intitulada “Caipira Picando Fumo”, de Almeida Júnior; além das figuras

assim como ocorre em pesquisas acadêmicas. Nos trabalhos dos Programas de Comunicação brasileiros, por exemplo, a produção com ênfase em mulheres e/ou na questão das relações de gênero é ainda modesta, apesar de crescente nas últimas décadas (SILVA; JOHN, 2016). Quanto aos estudos sobre mulheres caipiras, nossa busca revelou que, durante décadas, poucas e superficiais foram as abordagens sobre elas. Antonio Candido em *Parceiros do Rio Bonito* (2017), por exemplo, faz um esboço socio-histórico do perfil conhecido como “caipira”<sup>6</sup> e dos aspectos básicos e gerais de sua cultura, seus meios de vida e modos de sociabilidade ao longo dos séculos; contudo, a mulher caipira aparece pouco em seu trabalho, escrito em meados do século XX. O livro originado da tese de doutorado de Candido foi considerado um singular precursor no estudo da “subcultura caipira” (JACKSON, 2002), compreendida a obra como “a contribuição mais original da ciência social brasileira na primeira metade dos anos cinquenta” (CARDOSO, 1979, p. 89).<sup>7</sup> No entanto, a pesquisa de Candido quase se restringe ao modo de vida do homem caipira, sendo pontuais os trechos sobre a mulher, embora o próprio autor indique, na parte do livro classificada como “complementar”, o valor da mulher na vida doméstica rural, na transmissão dos valores e como força de trabalho no campo: “sem companheira, o lavrador pobre não tem satisfação do sexo, nem auxílio na lavoura, nem alimentação regular” (CANDIDO, 2017, p. 264).

Assim como *Parceiros do Rio Bonito*, outros trabalhos acadêmicos já tematizaram a cultura caipira. Na área de humanidades, educação e artes, por exemplo, encontramos pesquisas que tratam da cognição e do modo de falar caipira (BATISTA; CAMARGOS, 2013 e BORGES, 2014), e trabalhos com foco no estilo musical caipira (VILELA, 2017). Há estudos que também falam da construção da identidade masculina caipira a partir de Chico Bento (PROCÓPIO, 2008), de Jeca Tatu (AZEVEDO, 2012) e de Amácio Mazzaropi (CARNIELLO; SANTOS, 2010), e pesquisas que reúnem, de forma mais

---

interpretadas por Amácio Mazzaropi. Todos são personagens que povoam o imaginário nacional, atravessando distintas gerações, não necessariamente por serem vistos no cinema ou lidos, mas também por terem aparecido ou sido recriados na televisão.

<sup>6</sup> Atento às distintas formas de ocupação do campo no Brasil e às estruturas fundamentais de sociabilidade, Candido reforça que “o homem do campo” não é necessariamente um caipira, não sendo este termo, pois, um equivalente da expressão “homem rural” (CANDIDO, 2017, p. 25 - 27). De acordo com o pesquisador, o caipira está associado a um modo de vida e um tipo social que surge a partir do século XVI, nas terras paulistas, com “a atividade nômade e predatória das bandeiras” (CANDIDO, 2017, p. 44), e que se liga “a formas de sociabilidade e de subsistência que se apoiavam, por assim dizer, em soluções mínimas, apenas suficientes para manter a vida dos indivíduos e a coesão dos bairros” (CANDIDO, 2017, p. 93). Tais condições de vida se transformam, em alguma medida, por influxos da urbanização no contexto rural e pela estratificação social, a partir da qual aparecem as figuras do fazendeiro rico, do posseiro, do assalariado agrícola e do proprietário modesto, por exemplo. Entre os séculos XVIII e XX, segundo Candido, o povoamento caipira se estende, com variações, às regiões sul e oeste de Minas Gerais e a áreas de Goiás e Mato Grosso.

<sup>7</sup> Para Fernando Henrique Cardoso (1979, p. 94), Candido apresenta uma tentativa de compreensão da nossa formação histórica e social a partir de uma das suas culturas rústicas, com “uma genuína preocupação teórica pela caracterização de estruturas fundamentais e a observação do comportamento efetivo mediatizado pela cultura”, em um contexto em que o marxismo estruturalista estava mais preocupado com as grandes estruturas, principalmente do ponto de vista econômico, em detrimento da cultura e da capacidade de agência humana.

geral, as diferentes representações do homem rural caipira e como ele foi tratado pela historiografia e pela literatura (OLIVEIRA, 2003). Além disso, há estudos sobre personagens da televisão, como Petruccio, protagonista da telenovela *O Cravo e a Rosa* (SCHNORR, 2011). A temática da mulher caipira não é tão recorrente, mas se torna mais frequente em publicações da última década. Por exemplo, há um estudo sobre a importância histórica dessas mulheres no trabalho em canaviais paulistas e na conservação de tradições e costumes caipiras (SILVA; MELO; MORAES, 2012); outra pesquisa trata de representações da mulher em letras de canções caipiras sertanejas lançadas entre 1950 e 2010 (CONTIERI, 2015); e há, ainda, uma análise de práticas cotidianas de mulheres agricultoras na utilização das Tecnologias de Informação e Comunicação (ESCOSTEGUY; SIFUENTES; BIANCHINI, 2017) – apesar de tais mulheres não terem sido caracterizadas como “caipiras” nesta pesquisa. Trabalhos que, de forma geral, mostram ser necessário resgatar histórias de mulheres e a refletir sobre matrizes culturais que compõem o imaginário feminino brasileiro.

Entre as pesquisas acadêmicas sobre telenovelas, não encontramos nenhuma com foco na mulher caipira. Ciente da importância das novelas brasileiras na construção de relatos de nação (LOPES, 2003, 2014), como fontes de reconhecimento e de expressão das maiorias, sendo aquelas um meio a partir do qual as culturas populares buscam acessar seu passado (BAER, 2006), compreendemos que a ficção televisiva seria um terreno fértil e precioso para coletar informações sobre essas mulheres. Além disso, a temática rural é “uma das mais bem sucedidas fórmulas da ficção televisiva” e está presente em diferentes formatos ficcionais das emissoras brasileiras, dentre os quais se destaca o subgênero conhecido como “novela das seis” (BALTAZAR, 1996, p. 76).<sup>8</sup> Apesar da recorrência da abordagem do contexto rural nas telenovelas deste formato ficcional, nem sempre as novelas caracterizam seus personagens como caipiras, já que aqueles assumem definições e características de outros contextos geográficos e culturais brasileiros. Identificamos que a partir dos anos 2000, a fusão de história, drama caipira e adaptação televisiva torna-se mais frequente em telenovelas das seis, por meio das escritas por Walcyr Carrasco. O “senhor das seis” – assim chamado por fãs-clubes, jornais e sites de entretenimento (FORATO, 2016) – chegou à Globo no ano 2000 e “pareceu se especializar em telenovelas do [sub]gênero”

---

<sup>8</sup> De acordo com Andrea Baltazar (1996), a temática rural é explorada pelas telenovelas brasileiras desde o início da década de 1960, com *A Gata* (1964), adaptação de Ivani Ribeiro para a TV TUPI. Em 1972 é lançada *Bicho do Mato*, de Chico de Assis, a qual, segundo Baltazar, é uma das primeiras telenovelas a tratar, especificamente, da história do migrante brasileiro que deixa o interior para tentar a vida na capital. A partir dos anos 1980, a Rede Globo de Televisão passa a ter hegemonia na produção da ficção televisiva e, dentre as emissoras nacionais, é aquela que mais se apropria da temática rural em suas produções, em diferentes formatos ficcionais e com foco em distintos contextos geográficos e culturais – por exemplo, “culturas caipiras e sertanejas, rural interiorano – pequenos povoados e vilarejos, e ainda, rural aristocrático” (BALTAZAR, 1996, p.74). Dentre os formatos ficcionais da Globo, o subgênero conhecido como “novela das seis” se sobressai na reconstituição de um passado histórico rural. Tal temática não é exclusiva ao formato “das seis”, mas nele aparece com frequência devido à lógica de funcionamento do gênero (MARTÍN-BARBERO, 2009) e ao contrato de expectativas que cria com seus públicos, como explicaremos no capítulo 2.

(AUTORES, 2008, p. 354)<sup>9</sup>. Em parceria com o diretor Jorge Fernando<sup>10</sup>, os dois lançaram três produtos que se destacaram pela presença de personagens femininas caipiras (ao menos, assim identificadas pelas obras) e pelos altos níveis de audiência: *Chocolate com Pimenta* (2003-2004); *Alma Gêmea* (2005-2006); e *Êta Mundo Bom!* (2016) – sendo esta a primeira telenovela de sua autoria, dentro do formato das seis, que não foi gravada nos padrões *standard* (SD), mas usando tecnologia de alta definição (HD) e efeitos visuais produzidos em computador.

Estas três telenovelas são nossos objetos de estudo. Elas apresentam pontos comuns no que concerne a temática caipira. Nas três, o *plot* secundário (ou subtrama) constitui-se de um núcleo rural, composto por uma família caipira que vive no campo e que inclui uma moça solteira crescida em um cenário de expansão urbana e de dependência cada vez maior do espaço rural em relação à cidade<sup>11</sup>. São essas moças que ocupam o centro do nosso estudo: Márcia (Drica Moraes), de *Chocolate com Pimenta*; Mirna (Fernanda Souza), de *Alma Gêmea*; e Mafalda (Camila Queiroz), de *Êta Mundo Bom!*.

Na análise das três personagens, não usamos um conceito de caipira que preceda as telenovelas e que possa servir de parâmetro. As escolhas epistemológicas deste trabalho não nos permitem adotar uma tal referência prévia, pois isto seria submeter a imagem ao discurso, o ícone ao logos, reduzindo a potência da visualidade das personagens. O que propomos é desenvolver uma apreensão audiovisual partindo do que a telenovela nos apresenta, isto é, de suas *pictures*, conceito – investigado no capítulo 3– que refere a situação completa na qual uma imagem aparece (MITCHELL, 2017). Por meio dos elementos verbo-visuais que compõem as representações, perceberemos quais são as imagens e imaginários de caipira propostos pelas telenovelas. Em outras palavras, o que faremos é partir da materialidade televisiva para acessar os códigos imateriais da cultura. Esse gesto epistemológico nos permitirá “tratar as imagens como grande soberanas, cuja soberania consiste naquilo que é pressuposto a partir delas próprias, a partir de sua materialidade, naquilo que elas geram de sentido” (BOEHM, 2017, p. 26).

<sup>9</sup> A carreira do dramaturgo começou nos anos 1980, com a produção de roteiros para as emissoras Manchete e SBT. Em 2000, estreou na Rede Globo com a novela das seis *O Cravo e a Rosa* (2000-2001), dirigida por Walter Avancini. O drama se passava no início do século XX e se dividia em dois núcleos, um rural caipira e um urbano, estes tendo como protagonistas, respectivamente, Petruccio (Eduardo Moscovis) e Catarina (Adriana Esteves).

<sup>10</sup> Trabalha na Rede Globo como ator, autor e diretor. Das novelas escritas por Walcyr Carrasco, Jorge Fernando foi diretor artístico e geral em *Chocolate com Pimenta*, *Alma Gêmea*, *Sete Pecados*, *Caras e Bocas* e *Êta mundo bom!* (JORGE, 2013).

<sup>11</sup> A telenovela *O cravo e a Rosa* partilha desses elementos, apresentando a personagem coadjuvante Lindinha (Vanessa Gerbelli), moça que a telenovela classifica como caipira, vive na roça e é solteira. Contudo, ela ocupa na trama um papel distinto das personagens escolhidas para o presente estudo, já que está atrelada diretamente ao drama principal da telenovela, comportando-se como vilã que tenta prejudicar os protagonistas. Além disso, a novela não tem Jorge Fernando como diretor geral, diferentemente das três telenovelas que selecionamos.

Diante do exposto, propomos as seguintes questões: 1) o que o composto imagem/texto das *pictures* de Márcia, Mirna e Mafalda exhibe sobre a visualidade de mulheres caipiras?; 2) o que visualidades de mulheres caipiras, nas três novelas, revelam acerca de matrizes culturais e dos regimes de ver e mostrar que sustentam tais visualidades?; e 3) como essas *pictures* interpelam públicos, quais experiências são capazes de proporcionar aos telespectadores?

Durante o contato com as obras identificamos que elas fazem uma contraposição entre o *urbano* e o *rural*: de um lado, cidades associadas aos valores de saber, inovação e realização; de outro, zonas rurais decadentes, marcadas pelas noções de atraso e ignorância. Adicionalmente, este segundo polo é ligado à nostalgia de um tempo extinto ou em risco de extinção, a uma forma “natural” de vida que a modernidade apagou ou que tenta apagar; por sua vez, a cidade é mostrada como ambiente de mundanidade, da degradação moral – ideias que Raymond Williams (2011) constata como recorrentes ao longo da história humana. Assim, o espaço rural e o urbano afastam-se, mas também são interdependentes, uma vez que se definem na dicotomia, gerando-se uma dialética entre eles. A dialética, aqui, refere-se a uma situação em que imagens se contradizem mutuamente, mas, ao mesmo tempo, se dão vida uma à outra (MITCHELL, 2009). No caso das três novelas, a oposição entre o campo e a cidade gera um terceiro elemento, que se constitui da contaminação entre os dois espaços. Considerando as personagens enquanto elementos espaciais, cruzados por ideias, expectativas, valores e utopias – ou seja, enquanto “corpos utópicos” (FOUCAULT, 2003) –, interessa-nos perceber como a dialética campo/cidade, rural/urbano, caracteriza visualidades das personagens deste estudo.

Nos capítulos 2 e 3, que antecedem a análise, esclarecemos mais detalhadamente os pressupostos – apresentados sinteticamente nesta Introdução – para o estudo da telenovela na América Latina e para se observar a importância das imagens para as culturas populares. No capítulo 2, refletimos sobre o contexto cultural e social latino-americano e sobre o debate em torno de suas experiências de modernidade, adjetivada de diferentes formas – periférica, tardia, descontínua, desviada, descentrada, heterogênea, tardia – por Martín-Barbero, Nestór Garcia Canclini e José Joaquín Bruner (HERLINGHAUS, WALTER, 1994). Desenvolveremos também o conceito de matrizes culturais, fundamental para a compreensão da cumplicidade do público com os produtos da indústria cultural. No mesmo capítulo, apresentamos a premissa de que a televisão, audiovisual por constituição, é um meio complexo e multifacetado (MITTEL, 2010), que apresenta, dentre diversas estruturas, textos com formas estilísticas e linguagem audiovisual própria (BUTLER, 2010). Tratamos do cenário de transformação criativa da TV brasileira e destacamos pesquisas que discutem as novas formas de produção, exibição e consumo de conteúdos, novidades que nos levam a entender a audiência de telenovela “como prática

cultural em múltiplas telas” (VASSALO LOPES, CASTILHO, 2018, p. 49) e que têm diversos fatores – por exemplo, avanços tecnológicos, influência de modos de produção televisiva estrangeiros, organização personalizada do consumo por cada espectador. Em seguida, fazemos uma reflexão sobre a importância da telenovela na produção de relatos de nação (LOPES, 2003, 2014) e de lugares de memória (NORA, 1993; MOTTER, 2000; LOPES, 2014), importância devido ao fato de o gênero popular ter se desenvolvido concomitantemente a processos sociais marcantes de nossa sociedade e, assim, atuar na transformação e atualização de valores sociais, assim como de identidades culturais (JACKS, 2013).

Partindo do entendimento de que a televisão, entre outras práticas, conta histórias através da experiência visual que proporciona – experiência perpassada pelos aspectos culturais, políticos e históricos que dão base às histórias contadas –, apresentamos no capítulo 3 os estudos de cultura visual, aos quais nos filiamos, como foi dito acima. Eles nos propõem o desafio de “dar imagem à teoria” (MITCHELL, 2009), isto é, de perceber a interação complexa entre representações visuais e verbais, através do composto dialético *imagemtexto*, de modo que compreendamos os regimes de visualidade engendrados pela televisão. Em outras palavras, o método proposto nos permite ultrapassar a análise amparada em simplificações e pensar o modo como as imagens nos interpelam e acionam sensibilidades. Metodologicamente, seguimos a articulação, proposta por Simone Rocha (2018), entre os estudos visuais e a proposta de análise formal do *estilo televisivo*, desenvolvida por Jeremy Butler (2010); evidenciamos que o estilo é capaz abarcar a complexidade e a especificidade desse meio, de seus produtos e de seus entrelaçamentos contextuais.

Ao identificamos a presença da dialética rural/urbano nas telenovelas, tomamos tal aspecto como parâmetro da definição do *corpus* a ser analisado nesta pesquisa. Selecionamos sequências que avaliamos como úteis para a investigação da mencionada dialética e, também, de certas características presentes nas três personagens. As sequências se localizam, geograficamente, no ambiente rural, mas este aspecto não foi determinante para que fossem escolhidas, tampouco reduz a abrangência da análise, uma vez que as personagens contêm, em si mesmas, imbricações dos espaços campo/cidade, rural/urbano.

Fizemos dois blocos de análises. No capítulo 4, o recorte empírico é orientado pela utopia do casamento, uma causa pendente – extraímos este conceito de Thompson (2003) – fundamental para os destinos narrativos das três personagens. Selecionamos sequências que mostrem encontros entre cada uma dessas mulheres e seus “pretendentes”, e buscamos perceber como estas se comportam e se revelam espaço-temporalmente, quais as visualidades construídas e como os telespectadores são possivelmente interpelados. No

capítulo 5, as singularidades das personagens ganham destaque. Atentamos para três contextos estratégicos de atuação de cada personagem. No caso de *Chocolate com Pimenta*, investigamos a tentativa de Márcia de escapar dos códigos sociais e culturais que definem os papéis que uma mulher deve assumir, inclusive em um relacionamento amoroso. Em *Alma Gêmea*, nosso objetivo é perceber a importância da mulher caipira para o trabalho, dentro ou fora do ambiente doméstico, uma vez que tal elemento é fundamental na construção narrativa da personagem Mirna. Já em *Êta Mundo Bom!*, atentamos para a relação da mulher com o sexo e a sexualidade, considerando a importância do tema para a configuração da personagem Mafalda.

Ao investigar as (tele)visualidades de Márcia, Mirna e Mafalda, as relações que estas estabelecem com o campo e a cidade, semelhanças entre as mulheres, bem como singularidades de cada, pretendemos construir análises críticas que compreendam modos de ver e mostrar engendrados pela televisão, considerando as especificidades do meio. Este estudo afasta-se das visadas que, comumente lançadas às personagens, as reduzem a imagens estereotipadas, acusando-as de artificialidade ou falsidade, em comparação com um modo supostamente verdadeiro de ser caipira. Acreditamos que as três personagens, complexas, visibilizam importantes questões sobre as mulheres caipiras e cidadinas: por exemplo, valores que lhes são impostos, suas lutas para mudar as condições de vida, seus sonhos, desejos e medos. Em outras palavras, as personagens apresentam temas importantes para o universo popular e expressam distintos modos de experimentar e sentir o “ser caipira”.

## 2 PRESSUPOSTOS PARA O ESTUDO DA COMUNICAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

### 2.1 O MAPA NOTURNO DA COMUNICAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

No pensamento latino-americano, a importação de ideias, disseminada por diferentes campos do conhecimento,<sup>12</sup> inclui reflexões e pesquisas norte-americanas sobre a comunicação, que passam a ser desenvolvidas na primeira metade do século XX. Lazarsfeld e Lasswell desenvolvem teorias sobre os “efeitos” dos meios sobre a sociedade. Desenvolvidos no contexto do final da Primeira Guerra Mundial, estes estudos tinham o objetivo de averiguar como os meios poderiam influenciar os indivíduos, sendo a tecnologia vista como instrumento para se produzir estímulos e alcançar determinados objetivos. Nesse contexto, populariza-se o uso do termo “comunicação de massa” para caracterizar o processo de “radiofusão”, um sistema de tecnologias de comunicação desenvolvidas desde a revolução industrial (WILLIAMS, 2016).<sup>13</sup>

Essa vertente dos efeitos da comunicação na sociedade desdobra-se na razão instrumental da Teoria Crítica, desenvolvida pelos pesquisadores Adorno e Horkheimer, ligados à Escola de Frankfurt, que cunharam o conceito de “indústria cultural” – sistema que, segundo os pesquisadores, unificava produtos e a estes submetia as massas, supostamente compostas por receptores atrofiados, à mercê do sistema midiático, conformados à padronização da produção em série e aos estereótipos, como resume Martín-Barbero (2009).<sup>14</sup> Portanto, os produtos “de massa” seriam incapazes de contribuir para a reflexão e a emancipação desses receptores acríticos, sendo que a capacidade reflexiva e reativa dos sujeitos, assim como as suas experiências estéticas, seriam oferecidas ou ocasionadas somente por meio da “verdadeira arte”. Nesse cenário, a televisão era identificada como um meio que apenas reproduzia mediocridade e inércia intelectual (ADORNO, 1975).

De acordo com Jesús Martín-Barbero, a Teoria Crítica, pautada nas noções de ideologia e de manipulação, respondia ao interesse da burguesia norte-americana em

<sup>12</sup> Herlinghaus e Walter (1994, p. 11-12) dizem que, entre o século XIX e a primeira metade do XX, um pensamento importado (sobretudo da Europa) concebia, em uma perspectiva eurocêntrica, a realidade das antigas colônias com base em paradigmas europeus. Os autores destacam o incômodo de filósofos latino-americanos que, “sem poder sair da sombra hegeliana”, alegavam ser difícil tratar a realidade latino-americana sem entendê-la como “um eco do velho mundo”.

<sup>13</sup> Raymond Williams (2016) aborda o contexto histórico do desenvolvimento da eletricidade para questionar os pressupostos do que ficou conhecido como “comunicação de massa”. Segundo ele, ocorria naquele contexto uma integração social de tecnologias, antes segmentadas, que proporcionou novos usos sociais. “Essa nova forma de comunicação social – a radiofusão – foi obscurecida como comunicação de massa: uma abstração de sua característica mais geral, a de que ela se destinava a muitas pessoas, às massas” (WILLIAMS, 2016, p.36).

<sup>14</sup> Adorno define a “indústria cultural” como um conjunto de produtos midiáticos difundidos e reproduzidos massivamente com o intuito de manter a dominação capitalista, através da alienação dos indivíduos: “A indústria cultural mantém-se como na origem 'a serviço' das terceiras pessoas, e mantém suas afinidades com o superado processo de circulação do capital, que é o comércio, no qual tem origem” (ADORNO, 1975, p. 289- 290).

desenvolver “sofisticadas e mais penetrantes formas de colonização” travestidas de “liberdade de palavra e opinião” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 53). Segundo Jesús Martín-Barbero (2004), a noção de “manipulação” é herdeira de um pensamento marxista que privilegia o aspecto ideológico e classista dos produtos de uma cultura dominante e que determina a existência das culturas populares apenas na condição de dominadas. Assim, o consumidor não seria o “rei”, como a indústria cultural queria fazer crer; ele não seria sujeito dessa indústria, mas seu objeto. Dessa forma, a serialidade, homogeneização e repetitividade industrial contribuiriam para sustentar o domínio sobre as classes populares.

Raymond Williams é um dos pesquisadores estruturadores dos Estudos Culturais, que surgem, entre as décadas de 1950 e 1960, na Inglaterra, com a intenção de combater essas abordagens mercadológicas sobre o conceito de cultura, e de desenvolver uma visão ampliada deste termo, privilegiando “a capacidade humana de fazer escolhas” ao invés de um “consumo passivo” (STOREY, 2015, p. 82). Para Williams (1969), a cultura, ligada a modos de vida, é uma organização complexa que inclui toda produção de sentido realizada pelos sujeitos na vida cotidiana. Nesse sentido, a ideia associada à “massa” possui valor generalista e unitário, desvalorizando individualidades e tentando encobrir a pluralidade de culturas. Portanto, inexistente esse aglomerado que não poderia ser identificado e que seria, portanto, amorfo.

Não considero massa meus parentes, amigos, vizinhos, colegas, conhecidos; nenhum de nós age ou pode agir assim. As massas são sempre os outros, aquele que não conhecemos e que não podemos conhecer. [...] Para os outros, nós também somos massas. [...] Em verdade, não há massas; há apenas maneiras diferentes de ver os outros, como massa (WILLIAMS, 1969, p.309).

As reflexões engendradas pelos Estudos Culturais passam a reconhecer que o que é produzido pela indústria cultural não tem por fim e/ou efeito somente alienar e manipular, e essas reflexões acarretam transformações no campo da comunicação, uma vez que abrem espaço para se pensar a realidade dos objetos e sujeitos até então relegados pela “alta cultura”. Essa abordagem vem a influenciar e atrair pesquisadores de gerações posteriores, a exemplo de Stuart Hall, cujas contribuições enfatizam a pluralidade dos modos de vida intrínseca à dimensão subjetiva do consumo e a reverberação dessa pluralidade na construção das identidades sociais.

Essas diferentes e, às vezes, antagônicas tradições de pensamento influenciaram as teorias da comunicação em toda a América Latina. Os ecos dos Estudos Culturais foram articulados por um conjunto de pesquisadores latino-americanos que, por volta dos anos de 1980, davam os primeiros passos para a comunicação ser pensada fora dos pressupostos ideológicos daqueles estudos norte-americanos (ESCOSTEGUY, 2010). Pesquisadores de diferentes países da América Latina – por exemplo, Jesús Martín-

Barbero, Néstor Garcia Canclini, Beatriz Sarlo, Renato Ortiz, Carlos Monsivais, José Joaquín Brunner – percebem que as análises quase estritamente ligadas aos meios estavam mais interessadas no que os países hegemônicos faziam com os subdesenvolvidos, ao invés de considerar os processos e práticas de produção simbólicas dos diferentes povos (HERLINGHAUS, 2000). Portanto, para além da reprodução ideológica ou importação da teoria, era preciso mudar o pensamento imperante na América Latina, a começar pela descolonização de conceitos. Era necessário compreender as relações entre produção, circulação e consumo do conjunto de bens simbólicos concebidos por determinada sociedade.

Nilda Jacks (2013, p. 08) destaca o pioneirismo de Martín-Barbero e Canclini no rompimento com as teorias tradicionais e na redescoberta da “natureza negociada da comunicação”. Em seus trabalhos, esses pesquisadores desenvolvem uma epistemologia local, articulando a comunicação com a cultura, buscando outras formas e conceitos para pensar os diversos processos sociais que se distinguem das experiências vividas nos países tidos como centrais, compreendendo a necessidade de pensar sobre a América Latina a partir desta para tentar-se compreender o modo como países da periferia acessaram a modernidade e que modernidade seria esta. Para Martín-Barbero (2009) e Canclini (1997), trata-se de uma modernidade “tardia”, “descontínua”, “heterogênea” – isto é, uma modernidade marcada por contradições, desigualdades, conflitos sociais e que ainda está em processo, não terminou de chegar, manifestando-se de diferentes formas em diferentes contextos sociais. No entanto, isso não significa que estaríamos atrasados em relação aos países “desenvolvidos”, porque a América Latina tem suas lógicas próprias de desenvolvimento pautadas por diferenças, múltiplas temporalidades, processos constituídos por fatores que escapam aos ordenamentos do desenvolvimento capitalista. Assim, ao invés de considerar a modernidade latino-americana em negativo, pelos seus “atrasos” e suas “deficiências”, Canclini (1997, p. 28) propõe que as bases culturais heterogêneas e híbridas dos processos simbólicos latino-americanos sejam concebidas como “uma articulação mais complexa de tradições e modernidades (diversas e desiguais)”. De acordo Herlinghaus e Walter, Martín-Barbero e Canclini compreendem a modernidade latino-americana como um “conjunto de experiências de uma nova extensão cultural, indicada por meio das ‘topologias’ do heterogêneo, do multicultural e do multitemporal, dos cruzamentos do político com o cultural e, revelando a riqueza de uma historicização distinta” (HERLINGHAUS; WALTER, 1994, p. 14, tradução nossa)<sup>15</sup> em que o descompasso deve ser pensado como outra razão de ser dessas sociedades.

---

<sup>15</sup> “[...] como conjunto de experiencias de una nueva extensión cultural, señalada por medio de las topologias de lo heterogéneo, de lo multicultural y lo multitemporal, de los cruces de lo político con lo cultural y, revelando la riqueza de una historicización distinta” (HERLINGHAUS; WALTER, 1994, p. 14)

Assim, essas pesquisas ampliam a proposta dos Estudos Culturais, porque mudam o lugar das perguntas e enfrentam os processos comunicativos a partir “dos usos que as massas fazem da cultura e as relações que a partir daí se estabelecem” (HERLINGHAUS; WALTER, 1994, p. 25, tradução nossa).<sup>16</sup> Por isso, a cultura passa a ser lugar estratégico

de ajuntamento e hibridação de todas as suas manifestações: religiosas, étnicas, estéticas, políticas, sexuais. Daí que seja desde a diversidade cultural das histórias e dos territórios, das experiências e das memórias, que se resiste, e se negocia e interatua com a globalização, e desde onde se acabará por transformá-la (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 366).

A abertura para se pensar uma epistemologia a partir da América Latina permitiu a tematização de questões que abarcassem as complexidades das dinâmicas da comunicação de massa, as relações entre o massivo e o popular, as multitemporalidades e os anacronismos que perpassam os usos e práticas sociais, para tentar compreender as particularidades históricas e as formações sociais que fugiam do projeto de modernidade proposto ou de qualquer outro paradigma pretensamente universalista. Martín-Barbero, Canclini e José Joaquín Brunner esboçam o primeiro mapa epistemológico para constituir um pensamento acerca dessa modernidade heterogênea – esboço que foi considerado

uma revolução epistemológica, por tratar de contextualizar novos conceitos que, sem descartar as experiências culturais da literatura, concebem a modernidade através de dinâmicas comunicativas, interpelativas e hermenêuticas heterogêneas entre os diferentes níveis da cultura, desde o “novo” funcionamento social de rituais arcaicos, passando pelo desdobramento cultural da política, até as potencialidades do vídeo e a enorme repercussão do melodrama na América Latina atual (HERLINGHAUS; WALTER, 1994, p. 19-20, tradução nossa).<sup>17</sup>

Herlinghaus e Walter (1994) destacam que a concepção de *modernidade periférica heterogênea* surge neste contexto, com a pretensão de ser, não um conceito fechado e definido, mas uma formulação metodológica aberta às novas lógicas de produção e consumo, à compreensão de uma contraditória modernidade, atravessada pelo descompasso e pela descontinuidade cultural. Essa abertura passou a demandar dos pesquisadores latino-americanos vigilância e inquietação em relação aos seus objetos de

<sup>16</sup> “de los usos que las masas hacen de la cultura y las relaciones que a partir de ahí se establecen.” (HERLINGHAUS; WALTER, 1994, p. 25)

<sup>17</sup> “Se puede hablar hasta de una revolución epistemológica al tratar de contextualizar los nuevos conceptos que, sin descartar las experiencias culturales de la literatura, conciben la modernidad a través de dinámicas comunicativas, interpelativas y hermenéuticas heterogêneas entre los diferentes niveles de la cultura, desde el ‘nuevo’ funcionamiento social de rituales arcaicos, pasando por el desbordamiento cultural de la política, hasta las multivalencias del video y la enorme repercusión del melodrama en la América Latina actual” (HERLINGHAUS; WALTER, 1994, p. 19-20).

estudo, indicando-lhes que não deveriam se acomodar em “seguranças teóricas” preestabelecidas.

Por seu caráter transdisciplinar, a comunicação ocupa um lugar central no estudo desses pesquisadores, um campo a partir do qual podemos compreender as várias experiências de modernidade latino-americanas. Por isso, os pesquisadores passam a articular à comunicação diferentes conhecimentos das ciências sociais, da sociologia, da filosofia, dentre outras disciplinas, a fim de explorar novas estratégias, de extrapolar as categorias de análise até então vigentes, para compreender como são as trocas, as interações, os processos comunicativos. Nessa junção transdisciplinar, Jesús Martín-Barbero percebe ser necessário pensar o processo inteiro de comunicação, “a comunicação em processo” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 280), com caminhos que vão ser construídos a partir daquilo que se procura, e ele então propõe um complexo mapa de questionamentos,

um novo mapa de problemas em que caiba a questão dos sujeitos e das temporalidades sociais, isto é, a trama de modernidades e transformações do *sensorium* que gravitam em torno dos processos de constituição dos discursos e dos gêneros nos quais se faz a comunicação coletiva (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 213).

O que o pesquisador propõe é que partamos das “brechas”, ou seja, das fugas à pretensão de dominação, assim como do consumo e do prazer, para entender a dominação, a produção e o trabalho. Em outras palavras, a ideia de Martín-Barbero é que reconheçamos as situações comunicativas “desde as mediações e os sujeitos, para mudar o lugar a partir do qual se formulam as perguntas e assumir a massa não como tema mas como enzima” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.18), ou seja, a massa como potência criativa e transformadora.

A mediação é o processo comunicativo que gera “a materialidade social e a expressividade cultural da televisão” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 294), ocorra a mediação em interações face a face ou entre mídia e audiências: “[o] campo daquilo que denominamos mediações é constituído pelos dispositivos através dos quais a hegemonia transforma por dentro o sentido do trabalho e da vida em comunidade” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 265). Portanto, o estudo das mediações é importante para que saíamos dos meios e partamos para a produção de sentidos, para essa trama das trocas comunicativas.

Torna-se essencial para os autores – isto é, para aqueles que pensam a comunicação na América Latina *desde* esta – compreender como é formada e onde se encontra a *cultura popular*. Martín-Barbero (2009, p. 33) nota que o conceito de cultura popular está cercado de diferentes sentidos e que, originalmente, os debates em torno do popular configuram-se por dois movimentos: o que apresenta “o mito do povo na política

(ilustrados) e na cultura (românticos); e o que, fundindo política e cultura, afirma a vivência moderna do popular (anarquistas) ou a nega por sua ‘superação’ no proletariado (marxista)” – ideias persistentes de popular apropriadas pelos contextos latino-americanos, inclusive no Brasil, como aponta Marilena Chauí:

nas discussões brasileiras – seja nos anos 60, seja nos anos 80 – a “Cultura Popular” oscila incessantemente entre um ponto de vista Romântico e um outro, Ilustrado. Em certos casos, prevalece o segundo ponto de vista, em outros o primeiro, porém, os casos mais interessantes são aqueles nos quais os dois pontos de vista tentam uma conciliação: a Razão ‘vai ao povo’ para educar sua sensibilidade tosca (eis o papel das vanguardas políticas) e o Sentimento ‘vai às elites’ para humanizá-las (eis o papel das vanguardas artísticas) (CHAUI, 1994, p. 167).<sup>18</sup>

John Storey (2015), ao historicizar o conceito de popular, mostra que o entendimento do termo passa por diferentes noções, sendo comum que se vincule o “povo” ao que é inferior, à “baixa-cultura”, ao desprovido de certo padrão estético. Uma concepção o assimila ao que seria próprio de uma cultura comercial, produzida em massa para o consumo em massa. Outra, no sentido oposto, associa-o a uma cultura original, feita pelo e para o povo: uma cultura folclórica, com autenticidade e pureza de origem. Para Martín-Barbero (2009), essas diferentes ideias de popular baseiam-se em concepções ideológicas e causam o esvaziamento histórico do popular, negando as pluralidades de matrizes que formam as culturas populares. Para este pesquisador, o popular seria uma trama complexa, um emaranhado de interações vivas, do qual fazemos parte, todos e qualquer um de nós. Com a mesma abertura, Storey (2015, p. 13) prefere entender o popular como uma “categoria conceitual vazia” (STOREY, 2015, p. 13, grifo do autor) a ser preenchida por diferentes perspectivas e objetivos, por vários modos de o popular existir. Os dois autores buscam configurar “*em positivo* o que se passa culturalmente com as massas” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 70, grifo do autor) e os diferentes modos de estas existirem. A fim de desarticular a vinculação ideológica entre dominação e cultura popular, Martín-Barbero (2009) toma dos trabalhos de Gramsci o conceito de hegemonia, de modo a permitir um “re-desenho global das relações cultura/povo e povo/classes sociais” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 98) e uma redescoberta do popular.

O valor do popular não reside em sua autenticidade ou em sua beleza, mas sim em sua representatividade sociocultural, em sua capacidade de materializar e de expressar o modo de viver e pensar das classes subalternas, as formas como sobrevivem e as estratégias através das quais filtram, reorganizam o que vem da cultura hegemônica, e o integram e

<sup>18</sup> Na seção 2.2 deste trabalho, abordaremos o modo como essas ideias românticas e ilustradas configuraram matrizes importantes para a formação e expressão das culturas latino-americanas, contemporaneamente.

fundem com o que vem da sua memória histórica (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 113).

A hegemonia remete a um processo de negociação no qual “nem toda assimilação do hegemônico pelo subalterno é signo de submissão, assim como a mera recusa não é de resistência” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 114). Assim, a cultura popular é constituída não só de dominação, mas também de cumplicidades e resistências na comunicação – a qual envolve menos força que convencimento, articulação de interesses e sedução – entre classes sociais que querem se tornar ou se manter hegemônicas. Nesse processo vivido, de produção de sentidos e constantemente renovado, a cultura popular se constrói em uma complexa imbricação com a cultura de massa, uma vez que esta precisa apropriar-se de elementos da cultura popular para se fazer mais forte.

De acordo com Martín-Barbero (2004, 2009), o popular-massivo é gerado numa relação que é tanto de *mediação* quanto de *negação* do popular.<sup>19</sup> A cultura massiva nega o popular quando produz algo com o fim de controle e massificação, ou quando nega as diferenças a partir de uma visão que transforma a memória popular em imaginário de massa, simplificando identidades culturais, por exemplo. No entanto, a cultura massiva também é mediação do popular, porque o sistema de valores do popular se nutre de códigos de percepção e senhas de reconhecimento oriundos do massivo. O pesquisador ainda reforça não ser possível, atualmente, conceber uma só forma de expressão do popular que não esteja perpassada pela lógica massiva, pois esta se torna um modo de existência do popular.

A imbricação popular-massivo constitui os produtos televisivos. A televisão é um dispositivo paradoxal, engendrador de um complexo processo comunicativo: nega as diferenças “exibindo-as livres de tudo aquilo que as impregna de conflitividade”, mas, ao mesmo tempo, é meio de comunicação que, como nenhum outro na América Latina, permite o acesso das maiorias a uma “variedade de experiências humanas, de países, de povos e situações” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 253). Neste contexto, a potência do audiovisual para explorar as realidades latino-americanas é ressaltada pelo pesquisador.

---

<sup>19</sup> Essa relação é comumente reduzida, quando se assume o popular como algo que ainda não foi contaminado ou degradado pelo massivo, ou quando aquele é referido como a negação da verdadeira Cultura (com “c” maiúsculo), lugar de degradação, alienação e vulgarização. Ambas as tendências encobrem a pluralidade do popular na América Latina, o fato de ele ser um “espaço denso de interações, de intercâmbios e reapropriações” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 140).

### 2.1.1 Hegemonia audiovisual em contexto de “des-ordem” cultural

A partir das indissociabilidade entre o popular e o massivo, Martín-Barbero (2001, 2004) busca nas cidades da América Latina, desde os seus processos de independência, explicações para os modos de existência das classes populares no contexto urbano. O autor percebe que a chegada da industrialização, incluindo a migração populacional para centros urbanos, teceu nestes uma trama costurada por reciclagens de culturas, resistências, imposições acatadas, constituída de sujeitos que buscam se tornar visíveis na cidade e, para isso, assimilam

os oferecimentos ao seu alcance e os reciclam para sobreviver física e culturalmente, desde sua incerta relação com o Estado e longe do desenvolvimento tecnológico até a persistência de elementos que vêm da cultura oral e da manutenção das formas populares de transmissão do saber, a refuncionalização do machismo, a melodramatização da vida e os usos “práticos” da religião (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 145).

Esse modo de existência popular urbano, no Brasil, pode ser exemplificado a partir dos relatos de Antonio Candido (2017) sobre o desenvolvimento da cidade de São Paulo. O pesquisador aponta a crescente influência da urbanização na fragmentação das cidades paulistas e no êxodo rural, levando grupos culturais denominados “caipiras” a desenvolverem novas relações com o mundo externo e até a migrarem para novas terras, entre as décadas de 1940 e 1950. Assim, as cidades passaram a receber um contingente de interioranos que, em busca de novas oportunidades de vida, agregou aos modos de vida urbanos diferentes hábitos, costumes.<sup>20</sup>

Para Canclini (1997), a expansão urbana é uma das causas da hibridação cultural. O pesquisador entende que a nossa sociedade é perpassada por ciclos de “mesclas interculturais”, processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas heterogêneas que estavam separadas passam a se combinar na geração de novas estruturas, objetos e práticas. Assim, as cidades, cada vez mais globalizadas e transnacionais, são formadas por apropriações, reelaborações e montagens, conflitos e modos de expressão atravessados “pelas novas tecnologias comunicacionais, pela reorganização do público e do privado no espaço urbano e pela desterritorialização dos processos simbólicos” (CANCLINI, 1997, p. 29). O pesquisador chama atenção para o

---

<sup>20</sup> “Uma pesquisa recente mostra que 48,92% das famílias vindas para a capital provêm de áreas rurais, e a sua ocupação principal tornou-se o trabalho na indústria. Dentre 6.692 pais de alunos dos grupos escolares da cidade de São Paulo, 39,20% se ocupavam de agricultura antes da migração; e destes, 93,82% ‘mudaram de atividade, passando a exercer as mais variadas funções, mas principalmente, as de operário industrial, pedreiro, comerciante, carpinteiro, motorista, funcionário público, mascate, comerciário, mecânico e tintureiro.’” (CANDIDO, 2017, p. 216; o trecho entre aspas simples cita um trabalho de Vicente Unzer de Almeida e Otávio Texeira Mendes Sobrino).

processo de “descolecionamento”, no qual bens simbólicos que ocupavam espaços e categorias hierarquizados e separados passam por um desordenamento:

[a]gora essas coleções renovam sua composição e sua hierarquia com as modas, entrecruzam-se o tempo todo, e, ainda por cima, cada usuário pode fazer sua própria coleção. As tecnologias de reprodução permitem a cada um montar em sua casa um repertório de discos e fitas que combinam o culto com o popular, incluindo aqueles que já fazem isso na estrutura das obras (CANCLINI, 1997, p. 304).

Como diz Martín-Barbero, os latino-americanos sempre foram mestiços, mas a hibridação das trocas comunicativas, as misturas de misturas e as reciclagens do que já era reciclado faz com que tenhamos, principalmente a partir dos anos 1990, um cenário ainda mais complexo em que as mídias interpelam diferentes públicos, em um contexto de desajustes de experiências e identidades, deflagrando-se uma “‘des-ordem’ na cultura”, des-ordem que desarticula fronteiras espaciais e temporais, expondo-nos a experiências culturais des-localizadas e multitemporais. Tal des-ordem seria impulsionada pela hegemonia audiovisual, uma vez que o funcionamento dos fluxos e redes comunicacionais gerados por esta estoura as fronteiras espaciais e temporais, “des-localiza os saberes, deslegitimando as fronteiras entre a razão e imaginação, saber e informação, natureza e artifício, ciência e arte, saber especializado e experiência profana” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 18).

A hegemonia audiovisual pode ser explicada pelo peso das imagens na vida das pessoas e pela batalha cultural que a partir daquelas se desenvolveu ao longo dos séculos na América latina. Quem nos fala sobre essa “guerra” das imagens é o historiador Serge Gruzinski (2006). Ele revela que, desde a conquista das novas terras, a imagem se tornou um instrumento referencial de aculturação, de dominação, de resistência e criatividade popular, formando uma rede de expressão imagética que não parou de se ampliar, chegando ao contexto das imagens eletrônicas. De acordo com o pesquisador, essa rede começou com objetos, encenações, pinturas e esculturas introduzidos pelos missionários na América, com o objetivo de levar os índios a receberem a mensagem evangelizadora:

os religiosos revelaram aos índios do México o essencial da imagem do ocidente. Ensinaram-lhes igualmente a reproduzi-la, a pintá-la, a esculpi-la. A idoloclastia fora apenas um prelúdio. A guerra das imagens tinha entrado definitivamente na fase conquistadora e anexionista. Os religiosos a subordinavam ao ambicioso projeto de criar um homem novo, em princípio irremediavelmente arrancado de seu passado pagão e provido de um corpo cristão cujo uso seria tão cuidadosamente regulamentado como o exercício de seu imaginário. As imagens cristãs em pinturas, afrescos e no teatro deveriam substituir os ídolos destruídos e as visões banidas dos sonhos e dos mundos que o consumo de cogumelos e drogas ainda abria (GRUZINSKI, 2006, p. 135).

O pesquisador ainda destaca que a imagem não era apreendida pelos indígenas pelo seu grau de inteligibilidade, mas pela sua carga sensória, pelo modo como a imagem era “concebida e realizada para surpreender, fazer chorar, apavorar, como um inferno que fica em brasas e leva em suas chamas demônios e danados para o inferno, ou a besta selvagem que aparece a São Francisco” (GRUZINSKI, 2006, p. 129). Assim como a imagem barroca, a televisiva infunde modelos de comportamento e crenças, antecipa no campo visual evoluções que ainda não deram lugar a elaborações conceituais ou discursivas e encarrega-se “de um ‘religioso difuso’ dissolvido no consumo, destilando no cotidiano a insignificância de seus milagres” (GRUZINSKI, 2006, p. 301)<sup>21</sup>.

Para Martín-Barbero (2009), essa batalha cultural se adensa com o desenvolvimento da comunicação via satélite e da TV a cabo, e com a chegada de microcomputadores e de câmeras de vídeo. Essas tecnologias geram “um processo de esquizofrenia entre modernização e possibilidades reais de apropriação social e cultural” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 256), uma vez que o tempo da produção de tecnologias nos países “ricos” não coincide com o tempo em que são adquiridas e consumidas na América Latina. Em meio aos múltiplos tempos e “destempos” (expressão proposta por Martín-Barbero, 2004), emerge uma esquizofrênica forma de lidar com a tecnologia que resulta numa nova estruturação cultural, pautada em uma racionalidade “que se constitui em motor de um projeto de nova sociedade” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 181)<sup>22</sup>.

As cidades em expansão são cada vez mais influenciadas pelo crescimento das mídias, de redes eletrônicas e digitais que modificam as interações humanas, as maneiras de se juntar das pessoas, as novas formas de sociabilidade. Essas reconfigurações das relações expandem o ambiente urbano em múltiplos níveis.

São os cenários traçados pelos *imaginários*, a partir dos quais as pessoas sentem e representam a sua cidade: acontecimentos, personagens, mitos fundadores, lugares, perfumes e cores, histórias, lendas e rumores que a narram e identificam, seguindo topografias e projetos muito diferentes dos que são manejados pelos planejadores, e ao mesmo tempo *modernização*, tensão entre memórias transnacionais, produzindo um mosaico cuja *figura*

<sup>21</sup> A reflexão sobre os usos sociais e o peso cultural das imagens, assim como sobre o modo de expressão barroco, retornarão na seção 3.2.1.

<sup>22</sup> Para Martín-Barbero e Canclini, pensar sobre a comunicação na América Latina torna-se, assim, cada dia mais desafiante, “pela multidimensionalidade dos processos comunicativos e sua gravitação cada dia mais forte em torno dos movimentos de desterritorialização e hibridações que a modernidade latino-americana produz” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 219). O modo como as novas tecnologias são inseridas em nosso contexto e o modo como são apropriadas transformam a economia do tempo dos hábitos e das organizações das rotinas, afetando as experiências culturais. Em outras palavras, as dinâmicas comunicativas impulsionadas pela globalização revelam um cenário de *desordenamento* e *descentramento* cultural, aspecto que, para Martín-Barbero, desafia os pesquisadores do século XXI no campo da comunicação. A pulverização de tecnologias e os produtos gerados através delas têm como consequência os hibridismos e as novas mestiçagens que reorganizam o campo cultural “desde uma lógica que leva longe as experiências culturais dos nichos e os repertórios das etnias e das classes sociais, das oposições entre modernidade e tradição, modernidade e modernização, o que faz espessar a mediação tecnológica que borra as demarcações entre arte e ciência, trabalho e jogo, entre o oral, o escrito e o eletrônico, abrindo um desafio radical às inércias teóricas” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 251).

remete menos às regularidades pautadas pelos peritos que ao caos experimentado pelos moradores, ao morar (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 254, grifos do autor).

E essas circunstâncias de fermentação cultural e desarticulação de identidades fazem com que na América Latina a “experiência moderna tardia se ache atravessada por um especial e profundo mal-estar” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 31). Em nenhuma outra mídia estão presentes as contradições, idiosincrasias e incoerências da modernidade latino-americana como na televisão, ao mesmo tempo em que, “na *descentrada* modernidade da televisão, encontra-se em crise seu [isto é, da modernidade latino-americana] modelo central, o da modernidade ilustrada” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 40, grifo do autor). A televisão, enquanto meio massivo, expõe, torna *visível* essa outra modernidade, desviada, heterogênea, que está fora do escopo dos relatos de uma pretensa cultura “oficial”. O dispositivo exprime em seus relatos experiências culturais e sensibilidades que não seriam abarcadas pelo campo das Artes, por exemplo.

Essa relação entre a televisão e a cultura popular é viva e complexa. Alimenta e é alimentada pelos processos sociais, perpassada por idiosincrasias, incongruências. Por isso a insistência do pesquisador em não encaixarmos os processos comunicativos em teorias prontas, uma vez que estamos diante de um “mapa noturno” (MARTÍN-BARBERO, 2009). É preciso partir dos usos sociais que os sujeitos fazem do dispositivo, partir das mediações para investigar as transformações culturais do cotidiano das majorias. Transformações essas que revelam os estratos, matrizes, da memória coletiva, assim como os imaginários que a fragmentam. Pensando nisso, o pesquisador desenvolve suas cartografias para compreender a sociedade a partir dos cruzamentos entre a comunicação e a cultura, entendendo esta não como dominação, mas a dominação como processo que se faz por meio da comunicação.

Nos anos 1990, Martín-Barbero (2004) desenvolve seu terceiro mapa noturno e ultrapassa aquilo que havia denominado como *mediações culturais da comunicação* para cartografar o que passou a chamar de *mediações comunicativas da cultura*<sup>23</sup>. O mapa

<sup>23</sup> Neste terceiro mapa, as matrizes culturais, os formatos industriais, as competências de recepção e as lógicas de produção dos meios massivos se articulam e se associam para que se percebam diferentes dinâmicas culturais. Com esse novo mapa, entendido por nós como um circuito em que as partes estão integradas e não devem ser pensadas isoladamente, destacam-se algumas mediações: 1) entre as matrizes culturais e as competências de recepção há várias formas de mediação a partir da *sociabilidade*, entendida como sendo as dimensões básicas das relações cotidianas, as trocas comunicativas que afirmam “a multiplicidade de modos e sentidos nos quais a coletividade se faz e se recria, a polissemia da interação social” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 231); 2) entre competências de recepção e formatos industriais ocorre a mediação da *ritualidade*, que está relacionada ao permanente processo de formação de uma gramática que, em meio a repetições e inovações, conforma hábitos de consumo e competências de participar e usar socialmente as mídias e que variam de acordo com os contextos educacionais, sociais e culturais de diferentes grupos; 3) entre matrizes culturais e as lógicas de produção está a mediação da *institucionalidade comunicativa*, que é perpassada por interesses contraditórios que afetam a regulação dos discursos e as representações culturais que são produzidas; e 4) entre formatos industriais e lógicas de produção medeiam as *tecnicidades*, que têm menos a

noturno é redesenhado pela quarta vez na década de 2000, quando, de acordo com Nilda Jacks e Daniela Schmitz (2018, p. 124, grifos da autora), o pesquisador percebe uma mutação cultural perpassada por transformações no modo de se comunicar das pessoas. Neste quarto mapa “as mediações são identificadas como *identidade*, que relaciona migrações e tempos; *cognitividade*, entre migrações e espaços; *ritualidade*, na conexão entre fluxos e espaços; e *tecnicidade* que vincula tempos e fluxos” (JACKS, SCHMITZ, 2018, p. 124, grifos das autoras). A reconfiguração cartográfica acentua a complexidade dos meios comunicativos que, cada vez mais convergentes e transversais no cotidiano das pessoas, condensam produção e consumo cultural e

ganham ainda mais relevância em suas enunciações, especialmente porque a tecnicidade está presente ao tratar de: migrações populacionais, que (re)constituem laços com seus entes em suas atividades como cibernautas; fluxos virtuais de comunicação que incidem tanto no universo escolar quanto familiar, desafiando autoridades e hierarquias e oferecendo novos modelos de identificação; compressão do tempo, na amnésia provocada pela inflexão presenteísta dos meios (e também do mercado); ação sobre o espaço, ao permitir que sujeitos cada vez mais isolados nas grandes cidades tenham um mínimo de vínculo diante da extensão, desarticulação e violência que atinge os centros urbanos (JACKS, SCHMITZ, 2018, p. 124).

Sem tentar perceber o que a tecnologia faz com a sociedade, Martín-Barbero (2004) já propunha em seu terceiro mapa que fosse percebida a potencialidade dos meios de se associarem a “novos modos de *percepção* e de *linguagem*, a novas sensibilidades e escritas, à mutação cultural que implica a associação do novo modo de produzir com um novo modo de comunicar que converte o conhecimento em uma forma produtiva e direta” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 229, grifos do autor).

Para o pesquisador, a televisão, especificamente, cada vez mais imbricada com a informática, ocupa um lugar estratégico, torna-se um dispositivo de comunicação “capaz de oferecer formas de resistir ao isolamento das populações marginalizadas, estabelecendo vínculos comuns à maioria da população” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 295), oferecendo sentido ao que está desordenado – promovendo intercâmbios entre territórios, entre experiências fragmentadas – e de simular uma ideia total, global, de cidade. Em meio à agilidade dos processos e à instantaneidade da informação, a televisão cria uma experiência-simulacro que alia “velocidades audiovisuais e informacionais, inovações tecnológicas e hábitos de consumo” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 294). Assim, a importância da TV na vida das pessoas em tempos de transnacionalização também está ligada à ausência de espaços de representação política “e à não-representação, no discurso da cultura oficial, da diversidade e das identidades culturais” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.

---

ver com os instrumentos tecnológicos em si, e mais com um sistema saberes que elas desencadeiam, com competências gramaticais que passam a configurar práticas comunicativas, hábitos e usos sociais.

371). Essa carência faz com que a comunicação visual absorva o telespectador habitual no mundo-tela, fazendo das imagens um lugar em que as pessoas se acreditam representadas, mesmo que tal representação seja feita de forma esquemática, perpassada de interesses econômicos e políticos. Para compreender essas incoerentes e complexas interações entre TV e audiências é necessário perceber as relações de cumplicidade que ali se formam, a partir das matrizes culturais.

## 2.2 MATRIZES CULTURAIS: IMAGENS HETEROGÊNEAS DA METÁFORA

Encarar os meios massivos com suas instâncias transnacionais de produção, como o faz Martín-Barbero, implica conferir visibilidade à faceta obscura que os forma, às práticas da memória popular, às *matrizes culturais* que a industrialização da cultura tenta desarticular. Implica, portanto, deixar que a realidade exceda as categorias de análise já existentes, inventar novas categorias, mas, sobretudo, aprender a ver e ouvir aquilo que está a meio caminho entre a produção e o consumo, que emerge nos objetos comunicacionais, mas que não se entrega desde o princípio ao pesquisador. Tudo isso passa pela trama metafórica da expressão matrizes culturais, cujo sentido mostra-se difuso em obras de Martín-Barbero, mas que sempre aponta para um “substrato de constituição dos sujeitos sociais” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 313). Este autor não procura definir claramente o significado do termo, talvez porque não seja possível estancá-lo em uma definição – tratando-se de um “conceito vazio” (STOREY, 2005), aberto a possibilidades, a significações – e, sobretudo, porque uma metáfora aponta para um objeto por definição elusivo. Falar de metáforas não é diminuir o valor conceitual das matrizes culturais. Ao contrário, a metáfora nos convida a tomar distância frente aos pressupostos mais homogeneizadores do conceito de cultura, assim como nos permite tatear o complexo campo cultural, para tentar compreender “o silêncio dos dominados” e as suas diversas formas de expressão (ROWE, 2008).

O objetivo da ideia de matriz cultural é, então, deixar que os objetos “falem” para que, a partir daí, definamos as suas categorias de análise, justamente para tratar o popular como enzima, como potência. É por causa dessa natureza fragmentada, dominada, invisível desta metáfora, que se torna necessário resgatá-la, rastreá-la. Entendemos que as matrizes culturais conotam o “resto” incalculável (histórico, processual, local, popular) da comunicação massiva. William Rowe (2008) e Francisco Cruces (2008) as entendem, em linhas gerais, como sendo o substrato com que os meios massivos trabalham para construir imaginários, mas que excedem os textos (CRUCES, 2008). Elas nos conduzem para as entranhas dos objetos, remetem às estruturas do universo popular, às determinações locais

e históricas, àquilo que condiciona os modos de ver e ouvir das maiorias, condições que escapam aos textos; elas estão escondidas nos modos de expressão dos dominados (ROWE, 2008).

Ao mapear as imagens heterogêneas evocadas pela metáfora das matrizes culturais, Cruces (2008) elenca sentidos comumente atribuídos ao termo “matriz” em áreas como, por exemplo, a matemática, a biologia ou a indústria, nas quais a palavra assume a ideia recorrente de algo ordenando, de um padrão, uma base a partir da qual se fazem outras, ou de uma cavidade de reprodução, ou ainda de um molde para fazer cópias. No entanto, a matriz cultural ultrapassa tal universo semântico, referindo-se à pluralidade de sentidos que excede, transborda, escapa a uma totalidade ou um todo integrado. Assim, tomamos a matriz cultural como “um conjunto de elementos heterogêneos cuja identidade reside em sua distribuição, em um modo particular de se dispor” (CRUCES, 2008 p. 177, tradução nossa)<sup>24</sup>, isto é, como uma pluralidade irreduzível de sentidos que só podem ser apreendidos em suas relações, em seus contextos, pois a realidade social não pode ser apreendida em uma totalidade, reduzida a um molde. A diferença cultural não está nos elementos considerados separadamente, mas nas relações entre eles; não em conteúdos concretos, mas em um modo peculiar de organização. Cultura, por consequência, é sinônimo de pluralidade, deve ser entendida como uma diversidade irreduzível, conflitiva e opaca. Por isso, mais adequado é usar o termo no plural – matrizes de classe, de etnia, de religião, de sexo, de idade (CRUCES, 2008). Assim, a ideia de uma matriz conota a capacidade ou produtividade atribuível à cultura (e, em particular, às culturas populares), esse “lugar” formado por processos criativos, onde se formam os sentidos da vida cotidiana.

Pois falar de matrizes não é evocar o arcaico, mas fazer explícito o que traz hoje, para indagar, não o que sobrevive no tempo em que os relatos ou os gestos populares eram autênticos, mas o que faz com que certas matrizes narrativas ou cenográficas continuem vivas, isto é, continuem secretamente conectando-se com a vida, os medos e as esperanças das pessoas (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 173).

Portanto, devemos pensar a cultura de forma horizontal e percorrê-la por entre seus elementos para encontrarmos a diversidade de matrizes culturais que ela apresenta. As matrizes estão nos espaços criativos do cotidiano e podem ser apreendidas inclusive em seu carácter sensível. A forma como sentimos e percebemos o que se passa ao nosso redor, as nossas formas “de amar, de cozinhar, de caminhar, com a corporeidade, a gestualidade, e a teatralidade, isto é, a materialidade significativa da qual está feita, segundo

---

<sup>24</sup> “[...] un conjunto de elementos heterogêneos cuya identidad reside em su distribución, en un modo particular de disponerse” (CRUCES, 2008 p. 177).

E. Goffman, a 'interação social cotidiana'" (CRUCES, 2008, p. 178 tradução nossa) <sup>25</sup>. No entanto, essa materialidade da cultura não pode ser modificada livremente pelos sujeitos, porque elas estão na constituição deles próprios, formando uma memória que os constitui e que aciona elementos identitários que os ultrapassam e que, muitas vezes, eles nem sabem que têm. Assim, os indivíduos podem agir sobre as matrizes, considerando, todavia, os limites e as condições que elas lhes apresentam.

Não é possível adiantar ou tentar prever quais as matrizes culturais estruturantes das telenovelas deste estudo. Coerente com a proposta aqui esboçada, nosso objetivo é percorrer e explorar a tessitura imagética dos produtos audiovisuais para desentranhar esse resíduo cultural que sustenta as visualidades e nutre os relatos massivos. Antes disso, é fundamental compreender a amplitude do gênero telenovela e a variedade de produtos produzidos pela televisão. Na seção a seguir ressaltamos a importância de se estudar a televisão brasileira em sua complexidade, de se compreender que cada produto deve ser investigado singularmente, para, a partir dos produtos, entendermos as demandas que os telespectadores fazem à televisão e o que eles têm recebido dela como entretenimento e informação.

### 2.3 A COMPLEXIDADE DA TELEVISÃO

Durante a 1ª Exposição da Televisão, em 1939, no Rio de Janeiro, jornalistas especulavam sobre o que seria da sociedade brasileira com a chegada daquela tecnologia, como conta Freire Filho (2004, p. 213-214): "De que viverá o futebol, caso possamos assistir aos jogos em casa? E a indústria cinematográfica, como vai sobreviver, se pudermos desfrutar de filmes, na comodidade de um pijama?". Os temores conviviam com a admiração pela inovação, porque a possibilidade de "ver à distância" significava um marco da inserção do país na modernidade; muito antes de os aparelhos chegarem às casas das pessoas, "[a] televisão já fazia parte do cotidiano do público como imaginação. Antes de ser imagem, com a expectativa, a televisão já estava colocada definitivamente na sala de visitas do público" (BARBOSA, 2010, p. 21).

Desde o seu surgimento, a televisão brasileira, que completará 70 anos em 2020, foi fonte de controvérsias. Deixou de ser um eletrodoméstico como os demais e aos poucos passou a ser considerada pelo seu valor cultural. De acordo com Freire Filho (2004), os estudos acadêmicos iniciais abordavam a história da televisão a partir de revisões cronológicas do seu desenvolvimento no Brasil. Retrospectivas pautadas em visadas

<sup>25</sup> "[...] de amar, de cocinar, de caminhar, con la corporiedad, la gestualidade, y la teatralidade, esto es, la materialidade significativa de que esta hecha, según E. Goffman, la 'interacción social cotidiana'" (CRUCES, 2008, p. 178).

econômicas privilegiavam o desenvolvimento institucional da TV, o que pode ser observado em Mattos (1990). Para Silva e John (2016, p. 4), o mesmo ocorre especificamente no estudo da telenovela, que não era considerada passível de estudos antes dos anos 1980, em “consequência da hegemonia frankfurtiana que caracterizou a pesquisa midiática brasileira nas décadas de 1960 e 1970”.

Apenas a partir do final dos anos 1980, trabalhos que fogem a uma retrospectiva meramente cronológica da televisão surgem no país, elencando temas em torno da genealogia da TV, assim como do seu desenvolvimento genérico e das pesquisas de recepção (FREIRE FILHO, 2004). Com essa mudança de perspectiva, as pesquisas passaram a demonstrar a relevância da televisão em nossa sociedade como um “armazém cultural” (MILLER, 2009, p. 14), sobretudo pela expressividade e impacto da telenovela na vida da população, qualidade que fez esse produto se tornar o principal da televisão brasileira.

A pesquisadora Vera França (2004), ao revisar as principais tendências nesses estudos televisivos das últimas décadas, percebe uma progressão de influências teóricas distintas e que aos poucos deixaram de considerar a TV como “vilã”, como meio alienante – julgamento proposto com base na primeira geração da Teoria Crítica –, para compreendê-la como espaço de uma produção cultural diversificada, em constante transformação, consonante com mudanças sociais amplas. Nesse sentido, foi possível configurar uma TV porosa, “instância ativa, lugar de expressão e circulação de vozes, do cruzamento de representações e constituição de novas imagens” (FRANÇA, 2009b, p. 30), que é modificada por seu entorno ao mesmo tempo em que o modifica. Assim, visões deterministas da TV vêm cedendo lugar a percepções mais abrangentes e processuais, o que, segundo a pesquisadora, “foi um avanço considerável, que estimulou estudos de programas específicos, formatos, momentos conjunturais da TV” (FRANÇA, 2004, p. 2-3).

Para Simone Rocha e Renato Pucci Jr. (2016), as pesquisas sobre o valor e a importância da televisão no Brasil já contam com um repertório consolidado e, “quanto mais se pesquisa, mais fica claro que não é de hoje que a produção televisiva apresenta uma rica variedade, em todos os sentidos da palavra” (ROCHA; PUCCI JR., 2016, p. 03). No entanto, tal diversidade demanda também operações que sejam capazes de apreender as particularidades dos produtos, senão o que se faz são análises generalistas, que, na maior parte das vezes, encaixam os objetos em teorias predeterminadas e insuficientes.

Percebemos em relação à telenovela que grande parte das pesquisas voltam-se para a articulação entre as transformações culturais e tecnológicas que proporcionam “novas formas de consumo” e “um controle maior sobre o fluxo midiático nos ambientes domésticos” (ROCHA, 2016b, p. 13). Contudo, vários são os estudos ainda pautados pelo determinismo tecnológico, que reduzem a porosidade televisiva quando comparada à

internet e aos dispositivos móveis, desconsiderando a ideia de comunicação enquanto interação e subestimando as relações da televisão com os públicos. Guimarães (2016, p. 25-26), por exemplo, caracteriza a televisão tradicional como “um meio exclusivamente de massas”, um “veículo de produção vertical” e de transmissão de “mão única”, em contraposição ao seu momento contemporâneo de convergência com outras mídias. Marques e Médola (2015) seguem um caminho semelhante, como se não houvesse interação antes do surgimento da internet: “as mídias analógicas têm no espectador um simples receptor da programação, cuja única possibilidade de influência sobre o conteúdo das mesmas é o reflexo da audiência” (MARQUES, MÉDOLA, 2015, p. 83).

Há também pesquisas que se encontram em um caminho vacilante, porque reconhecem a potencialidade interativa da TV e a sua importância cultural, mas desclassificam seus produtos. Tal perspectiva tem a ver com aquele “mal olhado” para a televisão, do qual falaram Martín-Barbero e Rey (2001), em que a televisão é tomada como um lugar de degradação do saber, tal como preconiza a canção “Televisão” (ANTUNES, FROMER, BELLOTO, 1985) gravada pelo grupo Titãs: “a televisão me deixou burro, muito burro demais” – perspectiva amplamente compartilhada por intelectuais. Dentre os produtos mais difamados, destacava-se a ficção televisiva, de acordo com Renato Pucci Jr. (2014). Apesar de as telenovelas não serem as únicas “a sofrer pesados ataques, sempre estiveram entre os mais criticados”, e muito dessas críticas estão “relacionados a uma suposta falta de qualidade estética da telenovela” (PUCCI JR., 2014, p. 677). De uma forma geral, o que Pucci Jr. percebe é que há um desinteresse persistente por parte de intelectuais em olhar os produtos televisivos com a devida complexidade, sendo mais fácil evita-los e criticá-los. Além disso, suspeitamos que possa haver um ressentimento, em defensores da cultura letrada, pelo fato de o acesso à TV estar quase universalizado no Brasil, em contraste com a educação formal<sup>26</sup>.

Ao questionar os pressupostos que formam o senso comum sobre o que seria a televisão, Jason Mittell (2010), em *Television and American Culture*, também percebe simplificações e reducionismos, parecidos aos encontrados por aqui, em relação à TV norte-americana. Na tentativa de problematizar os processos comunicativos televisivos, o pesquisador elabora um circuito cultural televisivo, a partir de uma abordagem multidisciplinar. Para Mittell, a televisão norte-americana é um dispositivo complexo e multifacetado, formado por seis elementos interdependentes:

---

<sup>26</sup> Pesquisa do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2018) mostrou que, até 2016, dos 69.318 milhões de domicílios particulares permanentes no Brasil, apenas 2,8%, ou 1,9 milhão, não tinham televisão. Além disso, no total de 67,373 milhões de domicílios com televisão no Brasil foram encontrados 102.633 milhões desses aparelhos.

1) é uma empresa comercial, com fins lucrativos e milhões ou bilhões de dólares de lucro anual<sup>27</sup>;

2) é uma instituição democrática, regulamentada por políticas públicas de modo a oferecer informações e prestar serviços aos cidadãos;

3) é “espelho do mundo” (MITTELL, 2010, p. 4), lugar de produção de variadas representações dos modos de vida e de identidades nacionais, frequentemente distorcidas;

4) é parte integrante da nossa vida, uma vez que interagimos com ela, de diferentes formas, cotidianamente. Esta faceta se refere à capacidade da televisão de engendrar um processo de emissão único, em que o telespectador se vê implicado e amarrado a uma trama de valores e sentimentos que convoca sua participação, formando uma espécie de “objeto-ritual” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 101) de ambientes públicos e privados, que regula temporalmente o cotidiano. Além disso, a TV também integra as rotinas de variadas formas, incluindo não apenas modos tradicionais de consumo, mas também novos hábitos desenvolvidos a partir da oferta *on demand* de conteúdos pela internet e pelo consumo em trânsito, por meio de dispositivos móveis. Tal compreensão nos encaminha para uma a quinta faceta;

5) enquanto tecnologia, que integra e é integrada a diferentes mídias. Assim como Mittell (2010), entendemos que o universo das tecnologias de comunicação e informação redefinem o *modus operandi* de produção da televisão, assim como a circulação e consumo dos seus conteúdos audiovisuais. Esses padrões tecnológicos cada vez mais medeiam as transformações dos textos televisivos e indicam a necessidade de se pensar a televisão em múltiplas telas;

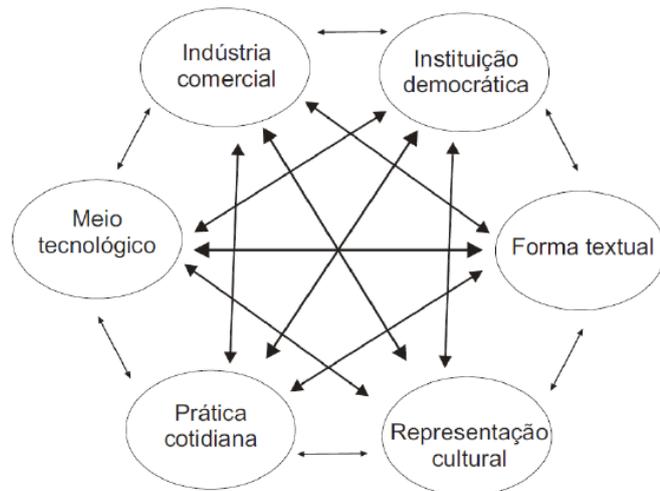
6) a TV é também um meio que apresenta aspectos formais próprios. Todo texto televisivo possui “uma forma criativa única, com uma estrutura narrativa distinta e um conjunto de gêneros que a distinguem de outras mídias” (MITTELL, 2004, p. 4). A faceta formal está associada às estratégias criativas, à gama de operações, convenções e modos de produção que estruturam a materialidade do dispositivo, mas que o ultrapassam, indicando os seus sentidos imateriais, isto é, que ele está perpassado por códigos e valores referenciados na cultura na qual se insere.

Mittell (2010) entende que as seis facetas formam o “circuito da cultura” no qual se insere a TV. Elas estão entrelaçadas e sua interconexão atua na configuração dos diferentes gêneros e subgêneros televisivos. A abordagem do circuito em sua complexidade permite que as práticas televisivas sejam analisadas crítica e sofisticadamente.

---

<sup>27</sup> Algo semelhante ocorre com a TV brasileira. Tomando como exemplo a empresa Globo, uma das principais emissoras do Brasil, a sua receita líquida ocupa a casa dos bilhões, sendo a teledramaturgia e o telejornalismo os núcleos que mais rendem lucros à empresa. De acordo com o site Notícias da TV, a emissora “e seu portal de internet fecharam 2017 com um faturamento de 9,780 bilhões” (CASTRO, 2018).

Figura 1: as seis facetas da televisão



Fonte: MITTELL, J. *Television and American Culture*, 2010, p. 9 (Tradução de Simone Rocha, 2016b)

A partir da proposta de Mittell, Simone Rocha argumenta “que nenhuma faceta sozinha teria a prioridade sobre as demais” e “qualquer abordagem que exclui ou supervaloriza uma parte do circuito pode não dar conta da complexidade da televisão” (ROCHA, 2016b, p. 17). No entanto, a pesquisadora destaca que desenvolver uma análise global do circuito cultural da televisão demanda o trabalho coletivo e contínuo de pesquisadores em diferentes frentes de análise, o que pode ser algo impraticável. O caminho sugerido por Mittell é que adentremos o circuito por uma de suas facetas e que a exploremos a fundo para que, a partir daí, possamos articulá-la às outras. O pesquisador reitera que o fato de nos concentrarmos em um dos seis pontos do circuito não inviabiliza a compreensão do todo, porque a análise formal da televisão está fortemente atrelada a traços de todo o circuito. Ambos pesquisadores entendem que é possível abarcar as relações e interferências mútuas do circuito, apenas considerando-se a interdependência entre elas. Por exemplo,

examinar a representação televisiva da identidade nacional nos leva à construção de audiências por parte da indústria, o que é uma reação às práticas do próprio público e também as configura. Da mesma forma, as regulações da televisão nos ajudam a determinar padrões tecnológicos, que por sua vez moldam normas de produção e formas textuais (MITTELL, 2010, p. 10).

No presente trabalho, adentramos o circuito da televisão pela faceta formal, por motivos que, aqui sintetizados, serão desenvolvidos nos dois próximos tópicos deste capítulo: 1) a dimensão formal apresenta-se como um ponto de partida privilegiado para que possamos entender os modos de funcionamento e as estratégias de comunicabilidade dos

diferentes gêneros e subgêneros apresentados na TV, perceber como eles se organizam e se expressam, identificando os atravessamentos entre as suas lógicas de produção e circulação; e 2) o investimento criativo crescente no audiovisual, na exploração das potencialidades imagéticas e sonoras televisivas, não coincide com o número de estudos sobre a faceta formal, apontada por pesquisadores como a mais negligenciada nos estudos sobre televisão (THOMPSON, 2003; BUTLER, 2010, MITTELL, 2010).

### 2.3.1 As estratégias de comunicabilidade dos gêneros

Para Mittell (2004), o gênero televisivo é uma categoria cultural, uma mediação de sentidos configurados entre diversas instâncias em um determinado contexto de veiculação. Entre outras instâncias, citamos o lugar ocupado por um produto na grade televisiva, as suas marcas textuais, os anúncios que o acompanham, as políticas governamentais às quais está submetido, as abordagens que ganha de críticos de mídia e de pesquisadores em universidades. Nessa circularidade genérica, diferentes públicos criam expectativas em relação a gêneros e subgêneros, o que possibilita a distinção entre um telejornal e uma telenovela, um *reality show* e um programa infantil, por exemplo.

A abordagem de Mittell entra em conformidade com a conceituação de gênero realizada por Martín-Barbero (2004, 2009), para quem o gênero também é mais que um registro temático-literário: “não é algo que ocorra *no* texto, mas sim *pelo* texto” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 303; grifos do autor). Justamente por ser uma categoria cultural, os dois pesquisadores defendem a porosidade dos gêneros, “sempre parciais e contingentes, emergindo de relações culturais específicas” (MITTELL, 2001, p. 16, tradução nossa)<sup>28</sup>. Portanto, o gênero está em constante reconfiguração no circuito cultural em que está inserido, e por isso deve ser sempre analisado em referência ao seu contexto, “pois em cada país, esse sistema responde a uma configuração cultural” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 304).

O gênero deve ser entendido como um repertório de convenções e regras compartilhado por diferentes agentes envolvidos no processo comunicativo, isto é, como uma mediação entre as lógicas de produção dos produtos televisivos e os seus mais diversos usos e apropriações. Enquanto “estratégia de comunicabilidade” e “chave de leitura dos textos massivos”, o gênero aciona e é acionado por *competências culturais de recepção* que atravessam classes sociais e “medeiam a leitura dos diferentes grupos”, ou seja, remete “à diversidade de hábitos que marcam a relação da televisão com a organização do espaço

---

<sup>28</sup> “Genre definitions are always partial and contingent, emerging out of specific cultural relations” (MITTELL, 2001, p. 16).

e do tempo cotidianos” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 175, grifo do autor). Essas competências se apresentam nos “relatos pessoais”, nas formas como os sujeitos falam de si ou do outro, quando as pessoas contam o que viram e o que ouviram – competências que tanto “vivem da *memória*” quanto “dos *imaginários*” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 303, grifos do autor). Tais relatos remetem à matriz cultural da oralidade, que, de acordo com Martín-Barbero (2004), é o principal dispositivo de enunciação do popular, tanto nos modos de narrar quanto nos modos de ler. O relato, portanto, tem menos a ver com literatura e mais com o que se passa em uma cultura iletrada,

uma cultura cujos relatos não vivem nem do livro nem nele, mas vivem na canção e no refrão, nas histórias que correm de boca em boca, nas anedotas e nas piadas, nas adivinhações e nos provérbios. De maneira que, inclusive quando esses relatos são postos por escrito, não gozam nunca do *status* social do livro (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 157- 158).

O pesquisador ainda enfatiza que a oralidade não está ligada ao analfabetismo, mas a um ato de comunicação que envolve uma “memória que funde experiência e modo de contá-la” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 160). Então, essa gramática dos relatos não seria constituída nem apreendida por um conjunto de regras formalizadas. Martín-Barbero a compara ao modo como alguém fala um idioma, porque o falante não precisa entender as regras ortográficas e gramaticais para que consiga se comunicar. Tal competência cultural refere-se, portanto, a convenções culturais genéricas que se exprimem

mediante a uma materialidade simbólica, um arranjo de som e imagem que ganha concretude sob a lógica do formato. Do ponto de vista da produção o formato conforma e materializa a representação audiovisual, funcionando como um instrumento que confere padrões e normas aos programas televisuais (ROCHA, 2015, p.183).

As lógicas de funcionamento dos gêneros, portanto, estão diretamente atreladas à face criativa dos produtos televisivos. Assim, os regimes de representação, as estratégias de contar e narrar de cada produto, e as escolhas formais adotadas por produtores dialogam com as expectativas do público, em um processo de retroalimentação:

entender as estruturas formais que os textos usam para se comunicar com os telespectadores nos ajuda a desvendar os modos pelos quais um anúncio nos persuade, um noticiário molda nossas expectativas ou um drama retrata o mundo. Análise formal é uma ferramenta crucial para um telespectador alfabetizado em TV (ROCHA, 2016b, p. 19).

Em conjunto, as estruturas genéricas e estilísticas constroem sentidos que atuam na definição do tom, conformação dos sentidos, engajamento dos telespectadores,

construção das narrativas, vendas de produtos e apresentação de informações. Por isso a faceta formal é um caminho para se gerar conhecimento sobre a produção televisiva.

### **2.3.2 As formas cada vez mais criativas da TV**

As características formais dos produtos televisivos estão diretamente inscritas em regimes de visualidade. Os esquemas criativos utilizados para composição de uma cena, por exemplo, estão amparados por modos de ver e mostrar compartilhados por determinada sociedade. Por isso, ao mapear e adentrar esses esquemas, somos conduzidos pela materialidade televisiva a acessar seus sentidos imateriais (BUTLER, 2010). Não obstante esse potencial da faceta criativa da TV, Simone Rocha afirma que é a faceta formal a mais negligenciada nos estudos de televisão: “o que vemos, quase sempre, são abordagens generalistas, que tomam o meio como forma cultural a partir de visadas sociológicas, históricas ou econômicas negligenciando as particularidades de cada produto” (ROCHA, 2016b, p. 14). Tal desconhecimento ou descaso faz com que muitos estudos sejam regidos por um entendimento da TV como um contínuo ininterrupto de imagens, como “uma série de unidades relacionadas” (WILLIAMS, 2016, p. 100-102). Contrário a essa concepção da TV como fluxo, Jeremy Butler (2010) acredita que essa “caracterização da televisão como transmissão em fluxo persiste nos estudos contemporâneos do meio e contribui para a escassez de análises do estilo televisivo” (BUTLER, 2010, p. 1-2). Em conformidade com este pesquisador, Mittell (2010) destaca que a programação televisiva é marcada pela fragmentação e pela segmentação, com variedade de formatos, cada qual com uma estrutura, um conjunto de técnicas expressas em imagem e som que são combinadas, conformando um estilo, uma forma textual única.<sup>29</sup>

De acordo com Renato Pucci Jr. (2014) e Simone Rocha (2016b), a desvalorização da faceta criativa da televisão está associada a uma comparação recorrentemente feita entre a arte cinematográfica e a televisão, acusando-se esta “de produzir imagens pobres e infinitamente distantes da qualidade visual então obtida no cinema” (PUCCI JR. et al., 2015, p. 389). Esse tipo de comparação limita a abordagem de meios que possuem especificidades e transforma a TV em produto culturalmente degenerado. É preciso, então, considerar que os meios possuem histórias individuais, que o próprio cinema já foi alvo de críticas, preconceitos, semelhantes às que se voltam contra a TV, diante de dispositivos mais antigos, como literatura, pintura e teatro (MARTÍN-

<sup>29</sup> Butler (2010), inspirado nas análises formais do cinema feitas por David Bordwell, faz um mapeamento de técnicas criativas que perpassam cada formato – por exemplo, cenário, iluminação, diálogos, sonorização, encenação, movimentos de câmera, figurino – e mostra que a construção dos produtos permite tecerem-se especulações sobre a cultura na qual ele está inserido. Butler desenvolve uma metodologia para análise dos produtos televisivos que será explorada nesta dissertação na seção 3.2.

BARBERO, 2009; PUCCI JR. et al., 2015). Assim, em vez de comparações como essas, o mais interessante seria perceber e questionar os regimes de visualidades e esquemas criativos que na TV foram sendo criados, aprimorados, mantidos e transformados.

No Brasil, inicialmente, os produtos televisivos tinham grande familiaridade com os radiofônicos devido ao fato de parte dos componentes da TV serem egressos do rádio: profissionais, técnicas, formatos e a estrutura econômica (MATTOS, 1990; FREIRE FILHO, 2004). Esse fato fez com que, por algum tempo, a TV fosse acusada de produzir imagens de qualidade visual inferior àquela obtida no cinema, principalmente ao tratar-se da qualidade das telenovelas: “os enquadramentos eram padronizados pelo sistema multicâmera, a luz era esquemática, o som, monofônico, e a edição, previsível” (PUCCI JR et al., 2015, p. 389). Contudo, muitos desses fatores, considerados como problemas, eram o que conferiam potencialidade à TV, porque adequavam-se aos usos sociais de pessoas que não podiam ficar o tempo todo dedicadas à tela, às imagens.

A oralidade televisiva permitia que as pessoas exercessem várias atividades enquanto mantinham-se conectadas à programação, sem que isso diminuísse a importância das imagens, porque a trilha sonora, no caso das telenovelas, ou o próprio apresentador de um programa alertava o telespectador sobre o momento em que deveria fixar os olhos na tela. E assim a televisão foi sendo inserida no cotidiano das pessoas, estabelecendo uma relação de proximidade com a rotina familiar, em um estilo muito mais próximo à narração, tornando-se companhia por meio de diálogos e conversas.

Essa modalidade de relação foi se modificando com o tempo: nos anos 1970 a televisão a cores chega ao Brasil, os equipamentos de gravação tornam-se menos robustos e as equipes de gravação ganham mobilidade. A partir dos anos 1990, as emissoras investem em estúdios de gravações e em câmeras cada vez mais modernas, até a transição do sinal analógico para o digital<sup>30</sup>, nos anos 2000, fazer grupos de mídia passarem a investir em equipamentos específicos para a captação *High definition* (HD), a fim de produzirem programas em HDTV (MATTOS, 2009).<sup>31</sup> Essas mudanças, somadas à crescente comercialização de televisores HD, afetaram as criações televisivas, que passaram a contar, cada vez mais, com incrementos que fazem a TV ampliar a exploração do visual – o que não implica, necessariamente, a redução do elemento sonoro, uma vez que as inovações tecnológicas convivem com diferentes hábitos de consumo.

---

<sup>30</sup> Em 2007, a Rede Globo leva ao ar seu primeiro programa com a tecnologia digital, *Fantástico*. Na ficção, a primeira transmissão digital ocorreu com a exibição da novela *Duas Caras* (2007-2008), de Aguinaldo Silva (HISTÓRIA GRUPO GLOBO, 2013).

<sup>31</sup> Tal cronologia não ignora as muitas formas e contextos desiguais da recepção televisiva no Brasil. Mesmo com vasta campanha de desligamento do sinal analógico, até o mês de dezembro de 2018, 6,2% dos domicílios no país não possuíam conversor digital. Esse percentual é maior nas regiões Norte (11,3%) e Nordeste (8,1%) (SEJA DIGITAL, 2019).

Ao observarem esse desenvolvimento da linguagem televisiva, Mungiolli e Pelegrini (2015) apontam as crescentes reconfigurações narrativas e discursivas do meio nas últimas décadas. Para as pesquisadoras, a ampliação das paisagens televisivas para além da TV aberta, dado o surgimento dos canais a cabo, de canais comunitários e da transmissão por satélite, somada à criação de plataformas que oferecem o consumo *on demand* de programas, desafiam e impactam o modo como a televisão tradicional organiza a sua grade de programação. No cenário brasileiro, a Rede Globo é pioneira em tais ampliações. Desde os anos 1990, com a criação da Globosat, a primeira programadora de TV por assinatura do Brasil, e do Projac, maior Central de Produções do país, o Grupo Globo vem apostando anualmente em inovações técnicas para a TV. Em 2015 a emissora lança a plataforma Globo Play – disponível em *smartphones*, *tablets*, *desktops* e em TVs conectadas à internet – e o seu lançamento também marcou o início da distribuição do conteúdo em 4K (*ultra-high definition*), que oferece quatro vezes mais pixels que o HD.<sup>32</sup> Atualmente, todo o entretenimento da emissora já possui a tecnologia avançada e, adicionalmente, a introdução de novas tecnologias de gravação geram possibilidades criativas (GLOBO, 2017).

Mungiolli e Pelegrini (2015) percebem transformações contemporâneas na ficção televisiva, inclusive as consequências da hibridização de formatos, que propicia às narrativas explorarem cada vez mais seus roteiros, com intrigas mais complexas, desfechos inesperados e imagens cada vez mais sensórias<sup>33</sup>. Essa complexidade coincide com novas demandas dos telespectadores. Vassalo Lopes e Castilho (2018) destacam o crescente engajamento, no ambiente *online*, das audiências de televisão:

[a]s interações no espaço digital paralelas à audiência das novelas na TV se consolidam como prática cultural em múltiplas telas. A adoção de estratégias transmídia na recepção dos conteúdos televisivos, tanto pelos fãs, como pelas emissoras, continuou a superar as expectativas e a suscitar a participação e a criatividade das audiências (VASSALO LOPES, CASTILHO, 2018, p. 49).

Os novos usos dos dispositivos de comunicação, além de proporcionarem experimentações formais, exigem do telespectador uma participação mais vigilante, “um envolvimento emocional e cognitivo mais apurado” (MUNGIOLLI, PELEGRINI, 2015, p. 26-27). Contudo, a inovação nos produtos e formatos não é necessariamente o que atrai audiência. Para muitos pesquisadores, a hegemonia da Globo na produção de ficção

<sup>32</sup> A minissérie *Dupla Identidade* (2014), inteiramente gravada e pós-produzida com essa tecnologia, foi disponibilizada na plataforma, assim como *Ligações perigosas* (2016), exibida em seguida.

<sup>33</sup> No Brasil, destacamos a produção de séries nos canais GNT e HBO Brasil, na TV a cabo. Já na TV aberta destaca-se a Rede Globo e a RecordTV na experimentação de novos formatos e linguagens audiovisuais. Com este fim, a Globo cria uma faixa, às 22h30, com a exibição de séries, minisséries e “superséries” (ROCHA, 2017, p. 11), enquanto a RecordTV investe no fortalecimento do formato telenovela bíblica.

televisiva, por exemplo, deve-se ao modo como a emissora articula a inovação com o investimento em formatos tradicionais.

De segunda a sábado, são exibidos, pelo menos, cinco formatos ficcionais com capítulos inéditos no canal aberto da Globo<sup>34</sup> e cada um deles oferta promessas à audiência, construindo com esta uma relação de expectativas. Dentre os subgêneros, os mais antigos e consagrados são: a *novelas das seis* (exibida na faixa das 18h), *das sete* (exibida às 19h) e *das nove* (exibida às 21h) – sendo esta ainda reconhecida por muitos como “novela das oito”, devido ao fato de que eram exibidas às 20h. A persistência dessas nomenclaturas reforça a suspeita de que várias expectativas quanto aos subgêneros continuam sendo cumpridas, ao mesmo tempo em que renomeações mostram que as inovações que os perpassam são negociadas com as audiências, em conformidade com a estratégia de comunicabilidade genérica. Rocha destaca que a inovação – técnica, narrativa ou estilísticas – não é um fenômeno atual, tendo acompanhado o desenvolvimento das telenovelas:

as inovações fazem parte da história da telenovela, mas é preciso reconhecer que algumas delas têm feito a diferença no que tange à composição visual e que isso pode vir estabelecer novas relações de engajamento por parte da audiência e levar a mudanças num gênero já tão estabelecido em nossa televisão. (ROCHA, 2016b, p. 171).

O que marca a produção televisiva é a heterogeneidade de produções e a diversidade de demandas apresentadas pelas audiências ao meio. Há espaço para diferentes linguagens, formatos e estéticas dentro da dinâmica televisiva, fazendo com que velhos modos de produção e consumo convivam com novidades. Por exemplo, na faixa experimental das 22h30 da programação da Globo, encontra-se o que esta já identificou com diferentes nomes: macrossérie, supersérie ou minissérie – obras que prometem um enredo original e linguagens incomuns, embora às vezes o horário contenha uma narrativa clássica, nos moldes consagrados pelo público<sup>35</sup>.

Da mesma forma, podemos encontrar no horário das 18h30 um produto na linha tradicional do que se espera de uma “novela das seis” – formato que promete, predominantemente, dramas “históricos” ou “de época”, situados em um tempo passado (BALOGH, 2002) –, o que não impede a ocorrência de inovações, experimentações e

<sup>34</sup> Além do canal aberto, a Globo desenvolve conteúdo específico para a TV por assinatura e investe cada vez mais na oferta de programação *on demand* na plataforma Globo Play. A emissora é transmitida em 98,6% dos municípios brasileiros. Em relação ao entretenimento, mais de 3 mil episódios de ficção são produzidos anualmente, sendo que “cerca de 90% da programação é produção própria” (GLOBO, 2017).

<sup>35</sup> A primeira obra intitulada como “supersérie” pela Rede Globo foi *Os dias eram assim* (2017) que, no entanto, foi considerada pela crítica como mais um “novelão” por conter estratégias básicas do folhetim e “o tal do final feliz” (NOVELÃO, 2017). A hesitação em relação à nomenclatura se fez visível em 2018, na estreia de *Onde nascem os fortes*. Na época, reportagens traziam o nome “supersérie” como novidade e como uma “aposta” que, aparentemente, nem os próprios atores sabiam como definir: “é um formato novo. Mas ela não é uma série. Nem novela. É um negócio complicado”, disse Alexandre Nero (VIANNA, 2018).

apostas, uma vez que o gênero é uma categoria cultural e, portanto, móvel. As inovações, portanto, não significam, necessariamente, a alteração de um gênero ou subgênero, embora possam contribuir para isto.

### 2.3.3 As telenovelas como relatos da nação e da memória popular

As telenovelas brasileiras se organizam seguindo a lógica dos folhetins, nome que passou a ser atribuído a um tipo de texto escrito no formato popular de massa, publicado em partes ou episódios nos jornais europeus populares do século XIX.<sup>36</sup> A demanda crescente pelas narrativas e o desenvolvimento das tecnologias de impressão, fazem com que o folhetim se torne uma demanda de diferentes classes sociais. Fazendo um meio termo entre informação e ficção, “a fusão de realidade e fantasia efetuada no folhetim escapa dele, confundindo a realidade dos leitores com as fantasias deste. As pessoas do povo têm a sensação de estar lendo as narrativas de suas próprias vidas” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 184). Essas narrativas eram marcadas fortemente pela oralidade, com estrutura “aberta” e flexível diante da reação dos leitores, o que oferecia uma sensação de participação aos leitores/ouvintes dessas histórias e conferia à narrativa “uma permeabilidade à ‘atualidade’ que, até hoje, na telenovela latino-americana, constitui uma das chaves de sua configuração como gênero e também de seu sucesso” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p.187).

Filia-se o folhetim às estruturas narrativas do melodrama, um tipo de espetáculo popular que também se ajustou ao funcionamento social e cultural popular latino-americano: “é como se estivesse nele [isto é, no melodrama] o modo mais aberto de viver e sentir da nossa gente” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 305). Originado tanto na França quanto na Inglaterra, no final do século XVII, o melodrama passou a ser conhecido, segundo Martín-Barbero (2009, p. 163), como “o grande espetáculo popular”, devido ao modo como se conectou com as maiorias, desde quando sanções governamentais proibiram os espetáculos populares de funcionarem nos palcos oficiais da cidade e de terem falas e cantos. O povo passou a consumir um tipo específico de encenação nas ruas das cidades, apenas gestual, sem diálogos ou músicas. Nessa atuação por gestos, os grupos passaram a expressar emoções e sentimentos através de uma atuação “exagerada”, mediada pela mímica. Mesmo após a suspensão das proibições, essas encenações continuaram, em

<sup>36</sup> Inicialmente, folhetim designava o “rodapé” da primeira página do jornal popular, onde era possível encontrar informações que não eram admitidas na diagramação principal do periódico e que eram classificadas sob o título de “variedades”: resenhas de teatro, receitas, críticas literárias, anúncios, além de “notícias que disfarçavam a política de literatura” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 177). Com a popularização dos textos que ali se encontravam, os jornais passam a conferir maior espaço para essas narrativas e contratam novelistas populares para escrever os textos.

teatros, ruas, parques e praças. Então, a encenação popular, contraposta à arte teatral culta e eminentemente literária, economizava nas palavras, pondo-se “a serviço de uma economia visual” com a utilização de efeitos sonoros “para marcar os momentos solenes ou cômicos, para caracterizar o traidor e preparar a entrada da vítima”, efeitos que encontraram “nas novelas de rádio seu esplendor” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 166). Visualmente falando, o melodrama explorou os tipos físicos dos personagens, fazendo uma equivalência entre a fisionomia dos atores e o caráter moral – estratégias que, segundo o pesquisador, culminaram em uma relação de cumplicidade com o público, estimulando reações de paixão e emoção mais espontâneas durante as encenações: por meio de aplausos, risos e gritos, comemorava-se o desfecho da cena; por meio da depredação dos espaços, vaias e gritos, as pessoas expressavam desaprovação com o que se passava no cenário<sup>37</sup>.

Nessa articulação, o melodrama e o folhetim tornaram-se matrizes culturais que fundamentam as narrativas de radionovelas, do cinema e que configura o que ficou conhecido como telenovela latino-americana. Dentre as principais características deste gênero, está o fato de ele estar mais próximo da narração do que do romance e implicar uma continuidade dramática que amarra o telespectador aos problemas vividos pelos personagens.

A tentativa de suplantar esses problemas deve levar o telespectador a se identificar cada vez mais com as personagens cujos conflitos passam a ser vivenciados emocionalmente pelo telespectador que, dia após dia, convive com as alegrias e tristezas de um mundo ficcional calcado, geralmente, sobre a verossimilhança (o que permite uma identificação mais forte entre telespectador e telenovela), que se manifesta não apenas por meio de temas e de estruturas baseadas na oralidade do diálogo, mas também pelo detalhamento de situações do cotidiano que criam entre telespectador e trama uma certa identidade marcada pelos pequenos gestos, pelos anseios comuns (MUNGIOLI; MOTTER, 2008, p. 160).

Característica marcante deste gênero popular é o modo como autor, leitor e personagem se confundem, trocando permanentemente de posição:

[i]ntercâmbio que é *confusão* entre narrativa e vida, entre o que faz o ator e o que se passa com o espectador, sinal de identidade de uma outra experiência literária que mantém abertas as reações, desejos e motivações do público. Não no sentido de transferir para a narrativa as coisas da vida, “pois não é a representação dos fatos concretos e particulares o que produz o sentido da realidade na ficção, mas uma certa generalidade que visa ambos os lados e dá consistência tanto aos fatos particulares do real quanto ao mundo fictício” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 309; grifo do autor; o trecho entre aspas é uma citação de J. G. Cantor Magnani).

<sup>37</sup> De acordo com Martín-Barbero, tal “excesso” está ligado a uma retórica do melodrama que apela para o esbanjamento dramático, exibindo “efetivamente os sentimentos, exigindo o tempo todo do público uma resposta em risadas, em lágrimas, suores e tremores” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 171).

Ana Maria Balogh observa que a novela e a realidade se relacionam de formas instigantes: “se, de um lado, a rubrica do gênero é a ficção, de outro não é menos verdade que o tempo ficcional procura dialogar constantemente com o tempo real do espectador” (BALOGH, 2002, p. 186). Tal intimidade continua sendo a marca desse consumo cultural, como apontam os estudos de Veneza Ronsini et al., ao abordar o tema da recepção contemporânea:

a maioria [dos telespectadores] relaciona o gosto de acompanhar as tramas com a importância da telenovela ao longo de suas próprias trajetórias pessoais e familiares. Ao se definirem como fãs de telenovelas, os entrevistados indicam a frequência e assiduidade da assistência, a relação de afeição e identificação com o formato, a memória e as relações construídas com as tramas ao longo de diferentes momentos da vida de cada um, além do hábito da audiência compartilhada e/ou de comentar sobre as novelas com familiares e amigos, tanto presencialmente quanto nas redes sociais on-line. Destacam-se o conhecimento sobre tramas, personagens, autores, atores e atrizes, a busca por informações especializadas em jornais, revistas, sites e portais de notícias [...] (RONSINI et al., 2017).

Assim, “tão vista quanto falada” (LOPES, 2003), a história contada na telenovela extrapola as demarcações dos capítulos apresentados na TV, dissemina-se na vida cotidiana e não se sabe quando termina, porque ganha desfechos que não cabem em seu roteiro<sup>38</sup>. E, em meio a esses fluxos de experiências, as imagens da TV não apenas medeiam realidades de um tempo presente, como passam a reconfigurar memórias sociais, coletivas, ao mesmo tempo em que se nutrem delas. Para a pesquisadora Nilda Jacks (2013), não é possível conceber as identidades culturais<sup>39</sup> fora do âmbito midiático, porque elas se formam em meio a processos complexos que envolvem comunicação e cultura. E nesta articulação, a telenovela brasileira passa a se constituir como “relato de nação”, como percebe Maria Immacolata Vassalo de Lopes (2003). Esta pesquisadora diz que o fato de a telenovela ter se desenvolvido concomitantemente a processos da sociedade brasileira – a migração do campo para as cidades, a industrialização e o crescimento do consumo, a atualização dos valores sociais – fez dela um espaço de absorção das angústias e expectativas em relação a esses processos.

<sup>38</sup> O funcionamento social dos relatos se dá pela lógica dos gêneros, a qual, como já descrito, não denota uma categoria literária, mas o repertório de convenções e regras que viabilizam a construção de um “mundo” comum entre emissores e receptores, entre produção e consumo, narração e “leitura”.

<sup>39</sup> A partir dos estudos de Stuart Hall, Katryn Woodward (2014, p. 29) propõe que pensemos a identidade não como algo que é, uma essência, autêntica e cristalina, portanto, fora da história; mas como “uma questão de ‘tornar-se’”, um processo cultural, relacional, vivo e ininterrupto. Essa dimensão social e simbólica da identidade é trazida nos estudos de Nilda Jacks (2013) sobre as identidades culturais. Para Jacks, a televisão, a partir das experiências que proporciona a seus telespectadores, torna-se um articulador de identidades culturais que são recicladas, reelaboradas e reproduzidas.

Lopes defende que esses relatos ficcionais expressam, sobretudo, sentimentos da cultura nacional, ao mesmo tempo em que aqueles se alimentam destes. As obras constroem uma narrativa linear em meio à fragmentação das cidades e à desarticulação cultural; ao incorporarem sentimentos e relatos de nação, aquelas se assemelham a “lugares de memória” (NORA, 1993). Segundo Pierre Nora (1993, p. 18), houve uma época em que havia uma percepção tradicional do passado que “consistia em considerar que ele não era realmente passado”, ou seja, havia certa continuidade que fazia as recordações participarem do presente daquele que lembrava. No entanto, em certo período a memória tradicional se extinguiu devido ao movimento historiográfico que se fortaleceu e se espalhou por várias partes do mundo.<sup>40</sup> Os indivíduos passaram a buscar memórias com as quais preencher suas necessidades de pertencimento a uma história. Assim, o lugar de memória emerge como uma espécie de substituto precário daquela memória, ao mesmo tempo em que acusa o desaparecimento desta. O lugar de memória é aquilo que resta, é “a forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora” (NORA, 1993, p. 12-13). São locais, não necessariamente geográficos, onde as lembranças se encontram refugiadas e onde precisam de vigilância comemorativa. “Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações” (NORA, 1993, p. 13).

Ainda que Nora defenda o caráter mundial desse fenômeno, não é intuito deste trabalho transpor para a América Latina as relações entre memória e história que têm como referência o contexto europeu. Nos países latino-americanos, não houve o movimento historiográfico referido por Nora, nem a díade história-memória descrita pelo mesmo autor. Inclusive, vários pesquisadores sublinham que a história oficial letrada, contada nos livros, tratou com descaso as experiências de rememoração das culturas populares (WALTER, HERLINGHAUS, 1994). A memória popular se constrói por meio dos relatos não oficiais que estão nos causos, nas letras de músicas, nas telenovelas etc., uma vez que, por aqui, as dinâmicas sociais e culturais estão estruturadas fortemente pelas matrizes culturais da oralidade e da visualidade, como já argumentamos. De acordo com Alejandro Baer (2006), meios massivos como a TV são cada vez mais procurados pelas pessoas que querem conhecer sua história. Nesse sentido, as telenovelas são uma espécie de arquivo no qual as pessoas guardam memórias. A memória, na América Latina, liga-se prioritariamente à

---

<sup>40</sup> De acordo com Nora, antes de extinção da memória, houve uma espécie de conciliação, a “história-memória”, na qual as duas instâncias coexistiam de forma complementar e a circularidade entre elas permitia que houvesse tradição de transmissão da memória. A díade se rompeu quando os historiadores iniciaram um processo de revisar o passado de forma crítica, esforçando-se para se distanciar da memória, que ao fim “se tornou, ela mesmo, objeto de uma história possível” (NORA, 1993, p. 11).

mediação dos meios massivos, pelo modo como estes se alimentam das histórias do mundo popular e as reconstituem.

O melodrama da televisão conserva uma forte ligação com a cultura dos contos e das lendas [...] conserva o predomínio da narrativa, do contar a, com o que isso implica de presença constante do narrador estabelecendo dia após dia a continuidade dramática; e conserva também a abertura indefinida na narrativa, sua abertura no tempo – sabe-se quando começa, mas não quando acabará – e sua permeabilidade à atualidade do que se passa enquanto a narrativa se mantém, e as condições mesmas de sua efetivação (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 308-309).

De acordo com Martín-Barbero (2009), os relatos televisivos adentram a cultura popular, ativam a memória de um grupo, tornam-na permeável aos imaginários, conectando as narrativas à vida das pessoas, ao mesmo tempo em que servem de sustento para construção de identidades individuais e coletivas. Martín-Barbero (2004, p. 160) observa que, num cenário de globalização e mundialização, “cada localidade, cada grupo étnico ou racial reclama o direito à sua memória” e faz a novela nacional se formar por um híbrido de tempos, fragmentos de memórias que misturam o global, o nacional e o local. Assim, quanto menos fronteiras e marcações espaciais há nas cidades, mais longe vão as estratégias mercadológicas para assimilar as diferenças. Os contextos locais precisam se esforçar cada vez mais para não sair do mercado e para conseguir se diferenciar em meio à homogeneização de hábitos. Tais contextos tentam se diferenciar em “tribos”, “agrupamentos novos cuja ligação não provém nem de um território fixo nem de um consenso racional e duradouro, mas da idade e do gênero, dos repertórios estéticos e dos gostos sexuais, dos estilos de vida e das exclusões sociais” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 297) – agrupamentos que amalgamam e rearranjam referências e produzem reconfigurações dos modos de estar junto na cidade. Nessa fragmentação, os textos dos produtos massivos hibridizam os “diferentes tipos de relatos”, conectando “desejos, aspirações e interesses muito diferentes”, além de conhecimentos que antes eram inacessíveis às majorias (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 70).

Se a memória coletiva está fragmentada, as crises de identidade geram insegurança nas pessoas, reforça nelas o medo de não pertencer, instituindo vontades de memória, como notou Nora. Não é apenas uma busca por rememoração, visto que “nunca se desejou de maneira tão sensual o peso da terra sobre as botas” (NORA, 1993, p. 18). O que as imagens das telenovelas fazem é tentar *dar vida* ao passado, apreendê-lo em seus dados sensíveis. Assim, o resgate de um suposto passado é feito aos pedaços, a partir de pontos isolados, um recorte e um resgate de amostras significativas, “bulas do passado que nos fornecem estudos de micro-histórias” (NORA, 1993, p. 20), propiciando aos telespectadores uma “verdadeira” percepção de passado, fazendo com que este seja,

imaginariamente, apreendido de modo sensível, não apenas inteligível. Sem intentar apenas uma referência histórica, elas prometem fazer “sentir” certas experiências.

As novelas contêm uma força simbólica e cumprem a função de reforçar a identidade de um grupo e criar um imaginário de nação<sup>41</sup>. Tal aspecto é notado por Lopes (2014) e Motter (2000), ao defenderem que a telenovela é um lugar de irradiação da memória, uma vez que pode ligar as recordações pessoais às de um grupo, “que, por sua vez, une-se à esfera maior da tradição que é, ao fim e ao cabo, a memória coletiva de cada sociedade” (LOPES, 2014, p. 11). Para Alejandro Baer (2006, p. 3), os meios massivos desencadeiam complexos processos sociais e denunciam a incompetência comunicativa da historiografia, em uma sociedade na qual as pessoas buscam cada vez mais os relatos televisivos para acessar possíveis passados, para constituírem suas memórias. Por isso, o pesquisador entende que “a memória social contemporânea é cada vez mais uma ‘memória cultural’, que se define pela popularização da história, especificamente pela história contada através do cinema e da televisão” (BAER, 2006, p. 3; tradução nossa),<sup>42</sup> e que constrói uma comunidade imaginada, que compartilha um conhecimento sobre o passado, a partir do qual grupos vão criar uma imagem de si mesmos, configurando certa unidade.

Tendo em vista a multidimensionalidade dos processos comunicativos nas cidades contemporâneas, cada vez mais hibridizadas e desterritorializadas, Martín-Barbero (2001, 2004) destaca o modo conflitivo como os registros de identidades coletivas são formados. O pesquisador destaca que as imagens da TV se chocam entre si, já que precisam atender a diferentes reivindicações de grupos que desejam ser “retratados” nas imagens. O pesquisador (2001, p. 35) entende que distintas “vontades” de memória são acionadas pelas culturas populares e são saciadas pelos microrrelatos dissolvidos no *continuum* de imagens que, constituindo o palimpsesto televisivo, articula “os fragmentos de memória, os pedaços feitos de discurso, e dando corpo à fugacidade do tempo”.

Nilda Jacks (2013) ressalta como o processo de formação dessas identidades coletivas é paradoxal: ao mesmo tempo em que os meios promovem tensões e lutas simbólicas que globalizam e fragmentam identidades, eles também atuam na revitalização de tradições específicas, regionais/locais.

[O] fenômeno de “encolhimento” do mundo e a “integração” ao sistema mundial tende a trazer como consequência o processo de

<sup>41</sup> Qualquer novela pode “duplicar” seu papel como lugar de memória, quando, após a sua conclusão, elas são rerepresentadas, ou até mesmo mencionadas reiteradamente em outros programas de televisão, inclusive em sites e redes sociais na Internet, resgatadas nas interações *on-line* (muitas vezes como *memes*). Os *remakes* e a exibição de fragmentos em programas televisivos reavivam a lembrança da telenovela: “reavivamos as lembranças que são associadas aos elementos emocionais que fazem parte da história do próprio telespectador e, por isso, revivemos um determinado sentimento” (LOPES, 2014, p. 10).

<sup>42</sup> “La memoria social contemporánea es cada vez más una ‘memoria cultural’, que se define por la popularización de la historia, especificamente por la historia contada a través del cine y la televisión” (BAER, 2006, p. 3).

desterritorialização das culturas, mas por outro lado estimula o ressurgimento dos localismos e regionalismos. Assim, como também o processo cada vez mais intenso das migrações traz no seu bojo as desterritorializações, seu contrário igualmente é possível através da *Web* com seus infinitos dispositivos que podem atualizar as relações e colocá-las em um “mesmo território simbólico”, uma “reterritorialização virtual”, auxiliada pelo acoplamento das diferenças temporais. Diante da irreversibilidade desse fato, ao invés de tratar de uma essência irredutível, a identidade cultural pode ser concebida como um fluxo multifacetado, sujeito a negociações e à flexibilidade, em maior ou menor grau, de acordo com os contextos interativos que, na maioria das vezes, podem ser regulados pelos meios de comunicação (JACKS, 2013, p. 15).

Nesse processo que imbrica fragmentação e fluxo televisivo, o que emerge é a des-ordem cultural que perpassa a realidade popular urbana de sociedades latino-americanas (MARTÍN-BARBERO, 2004). Este pesquisador (2004, p. 137) ressalta que, se a telenovela recupera e, ao mesmo tempo, deforma a memória popular, os sujeitos também reagem: são cúmplices, embora resistam, e estão a todo momento, em sua pluralidade, colocando novos desafios e redesenhando as relações hegemônicas: “em sua confrontação com o massivo, a atividade das classes populares se exerce basicamente desde as zonas obscuras do cotidiano”, com imprevisíveis modos de apropriação, variando de acordo com as diferentes conjunturas nas quais os sujeitos receptores estão inseridos.

Deste modo, a dominação “não chega a destruir a memória de uma identidade que brota precisamente do conflito que a própria dominação mobiliza” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 136). Daí, a importância de se pensar a memória cultural que, segundo Martín-Barbero (2009), é própria das culturas populares na América Latina. Uma memória constantemente abastecida pelos relatos televisivos, mas ignorada ou negada pelos relatos oficiais.

Em contraste com a memória instrumental, a *memória cultural* não trabalha com “informação pura”, nem por linearidade acumulativa; articula-se, antes à base de experiências e, em vez de acumular, filtra e carrega. Não é a memória a que podemos recorrer, e sim aquela outra, de que somos feitos. E isto nada tem a ver com nostalgia, porque a “função” dessa memória na vida de uma coletividade não é falar do passado, e sim dar continuidade ao processo de construção da identidade coletiva (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 257-258, grifo do autor).

Nesse sentido, o modo como as telenovelas incorporam elementos da cultura popular ao imaginário urbano-massivo permite a transformação e a recomposição da memória cultural, proporcionando novas formas de sensibilidade e de sociabilidade, “novos modos de interpelação dos sujeitos e de representação dos vínculos que unem a sociedade” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 225). De acordo com o pesquisador, o desafio para nós, pesquisadores, é compreender essas novas formas de sociabilidade produzidas nos diferentes usos e trajetos culturais, considerando também as rupturas temporais, os

descentramentos e deslocalizações, assim como novos enraizamentos de memórias, curtas e longas, que sustentam essas práticas e moldam as identidades culturais.

A reflexão sobre a telenovela como relato de nação e como trabalho sobre a memória popular – especialmente, como trabalho de reconstituição/criação do passado – faz-se importante para indagarmos as telenovelas que são objetos desta dissertação e que pertencem ao formato *novela das seis*, que, dentre os subgêneros, é um dos que mais busca atender demandas dos públicos por representações de tempos passados (BALOGH, 2002). As novelas das seis dedicam-se, geralmente, a construir narrativas que se propõem reconstruir uma época longínqua, com construção de dramas rurais e adaptações literárias fortemente calcadas na estrutura melodramática. Embora o movimento de rememoração não seja exclusivo a este formato, é na novela das seis que a reelaboração do passado é mais fortemente acionada.

Pautadas pelas estratégias melodramáticas, as narrativas que preenchem esse formato são, majoritariamente, articuladas em torno de quatro arquétipos principais: herói, vítima, vilão e bobo (MARTÍN-BARBERO, 2009), sendo que o *plot* (trama narrativa) principal é composto por protagonistas, vítimas da vilania de um rival principal. O objetivo do vilão ou da vilã é impor obstáculos e problemas para impedir a felicidade dos mocinhos. Assim, as histórias já iniciadas nos primeiros capítulos vão se desenvolvendo até a resolução final, geralmente nos últimos, e levam o telespectador “a se identificar cada vez mais com os personagens cujos conflitos passam a ser vivenciados emocionalmente pelo telespectador que, dia após dia, convive com as alegrias e tristezas de um mundo ficcional calcado, geralmente, sobre a verossimilhança” (MOTTER, MUNGIOLI, 2008, p.160).

A dimensão didática e ilustrativa das tramas facilita a que o espectador distinga o tempo em que ele está inserido e o tempo da narrativa. O elo com o presente, ou seja, a forma como as telenovelas “reconstroem” um tempo passado, expressa-se em diferentes elementos narrativos audiovisuais, ligados às características estilísticas de cada produto – por exemplo, trilha sonora, diálogos, ritmo da montagem, tratamento de cor das imagens, figurino, interpretação, cenário – recursos que podem ser usados para construir vestígios que, acionando o arsenal de uma memória cultural não necessariamente vivida pelos telespectadores, participam da conformação da experiência de reelaboração coletiva. Desenvolveremos essa questão na análise das telenovelas, quando perceberemos como esses elementos contribuem para representar supostos passados.

### 3 PERCURSO PARA UMA ANÁLISE INTEGRAL DE TELENÓVELAS

#### 3.1 A VISUALIDADE COMO MÉTODO

Como discutimos anteriormente, o fato de o melodrama televisivo ter sido recorrentemente associado a “mal gosto”, a uma linguagem exagerada e vulgar, fez a visualidade do gênero popular ser desconsiderada esteticamente, inclusive nas pesquisas acadêmicas brasileiras, relegando-se a faceta formal televisiva a segundo plano. Reconhecendo a dimensão audiovisual enquanto potência sinestésica – que excede a capacidade do olho e se ajusta a uma conjunção de sentidos e sentimentos que compõem os relatos da cultura popular – e rejeitando a dicotomia entre “arte elevada” e “arte inferior”, nosso trabalho se filia aos estudos visuais, cujas reflexões dão abertura para que possamos estudar as visualidades televisivas – ou *televisualidades*, como propõe Simone Rocha (2018).

O campo interdisciplinar dos estudos visuais foi desenvolvido nos anos 1990, nos Estados Unidos, e se dedica a refletir sobre os fenômenos da cultura visual e as experiências visuais dos sujeitos.

Voltados ao entendimento dos atos de ver e mostrar cotidianamente instituídos, tais estudos atuam na ruptura com disciplinas dogmáticas que tradicionalmente se ocupam dos estudos da imagem para propor uma ampliação do campo e dos objetos. Transpõem o muro erguido por essas disciplinas na tentativa de separar os objetos artísticos do contingente de outros tantos que se caracterizam por serem promotores de processos comunicativos e produtores de simbolismo apoiados em uma circulação social de caráter predominantemente visual (ROCHA, 2018b, p. 23).

Um dos principais representantes desses estudos é o pesquisador William John Thomas Mitchell. Em 1994, ele publica o livro *Picture Theory* a fim de analisar e diagnosticar o que ele chama de *pictorial turn* (giro pictorial), uma virada crítica e epistemológica que aponta para a problemática das imagens visuais na cultura contemporânea. Mitchell (2009, p. 10; tradução nossa)<sup>43</sup> expressa a percepção de uma tendência ao visual assim como coloca a imagem como lugar-comum: “não sou o primeiro a dizer que vivemos em uma era dominada por imagens, simulações visuais, estereótipos, ilusões, cópias, reproduções, imitações e fantasias” – configuração que, de acordo com Mitchell, é tratada como indesejável por intelectuais de uma forma generalizada, principalmente quando se referem

---

<sup>43</sup> “Desde luego, no soy yo el primero en sugerir que vivimos en una era dominada por las imágenes, las simulaciones visuales, los estereotipos, las ilusiones, las copias, las reproducciones, las imitaciones y las fantasías. Las ansiedades respecto al poder de la cultura visual no sólo afectan a los intelectuales críticos. Todo el mundo sabe que la televisión es mala y que su maldad tiene que ver con la pasividad y la fijación del espectador” (MITCHELL, 2009, p. 10).

às imagens dos meios massivos: “todo o mundo sabe que a televisão é má e que sua maldade tem a ver com a passividade e a fixação do espectador”, ironiza o pesquisador.

Dessa forma, o giro pictorial reflete o modo como avaliamos o *status* das imagens no mundo contemporâneo. E tal abrangência faz com que o *pictorial turn* seja renomeado para *visual turn* por Martin Jay (2005), a fim de que pensemos objetos e práticas visuais de forma ampla. Mitchell (2009) propõe uma crítica da cultura visual, uma iconologia interdisciplinar que permaneça alerta ao poder das imagens para o “bem” ou para o “mal”, que seja capaz de compreender a variedade de objetos visuais e as especificidades espaço-temporais das experiências visuais. Para Mitchell (2002), a visualidade é um modo, culturalmente informado, de experimentar o visual; é um regime de recepção e construção de imagens formado na vida social de um indivíduo com história, gênero, classe e etnia – circunstâncias socioculturais que, como indica Pablo Sérvio (2014), são condicionadoras do modo como alguém forma e processa imagens.

Sérvio (2014), amparado nos estudos de Mitchell, argumenta que estímulos externos e/ou internos, sobre os quais não temos controle, podem alterar o que é processado pelo cérebro, o modo como nos identificamos com as imagens, como nos apropriamos delas e as experimentamos. Dessa forma, é preciso pensar o entrelaçamento dos conceitos: a visão em articulação com a visualidade, sendo esta uma experiência visual possível por meio de uma atividade cultural. Por isso, Sérvio afirma que, antes de analisarmos qualquer prática da cultura visual, é importante estarmos atentos ao contexto histórico e social em que a experiência está inserida.

Para Martin Jay (2003/2004, p. 6-7), a relação entre a visualidade e a visão é dialética, uma vez que as imagens se situam “no mundo da convenção”, não como “signos naturais” e universais. No entanto, a noção de convenção não exclui a de natureza: “a visão é social e histórica e a visualidade envolve corpo e psique” (JAY, 2003/2004, p. 15). Da mesma forma, Mitchell completa que “a cultura visual é a construção visual do social, não unicamente a construção social da visão” (MITCHELL, 2017, p. 426, tradução nossa),<sup>44</sup> ou seja, o que vemos e a maneira com que vemos são condicionados por e, ao mesmo tempo, condicionadores de um *fazer* complexo, uma atividade que, como destaca José Luiz Brea (2009), nunca poderia ser percebida e exercida em estado “puro”, sem mediações. A visualidade é formada pelo “amálgama de uma espessa trama de operadores (textuais, mentais, sensoriais, imaginários, mnemônicos, técnicos, burocráticos, institucionais...) e uma não menos espessa trama de interesses de representação em jogo” (BREA, 2009, p. 9;

---

<sup>44</sup> “La cultura visual es la construcción visual de lo social, no únicamente la construcción social de la visión” (MITCHELL, 2017, p. 426)

tradução nossa)<sup>45</sup>. Em diálogo com Jay e Mitchell, José Luiz Brea entende que o campo dos estudos de cultura visual se interessa pelo

amplio repertório de *modos de fazer* relacionados com o ver e ser visto, o olhar e ser olhado, o vigiar e ser vigiado, o produzir as imagens e disseminá-las ou o contemplá-las e percebê-las... e com a articulação de relações de poder, dominação, privilégio, submissão e controle... que tudo isso implica. [...] Assim considerados, percebe-se então que a enorme importância destes *atos de ver* – e da visualidade assim considerada, como prática conotada política e culturalmente – depende justamente da *força performativa* que congregam, de seu amplo poder de *produção de realidade*, em relação ao grande potencial de geração de efeitos de subjetivação e socialização implicados pelos processos de identificação/diferenciação com os imaginários circulantes – hegemônicos, minoritário, contra-hegemônicos... (BREA, 2009, p. 09; grifos do autor; tradução nossa)<sup>46</sup>.

Desta forma, entendemos a visualidade como esses modos de ver e mostrar complexos, formada por uma trama de determinações sociais, culturais e políticas em conflito que condicionam as experiências visuais dos sujeitos. Mitchell (2002) enfatiza que a virada visual não deve ser tratada como a superação da “virada linguística”<sup>47</sup>, sendo que todos os períodos históricos têm sua cultura visual, seus “regimes escópicos” (JAY, 2003-2004). “A invenção da fotografia, da pintura a óleo, da perspectiva artificial, da moldagem escultórica, da Internet, da escrita, da própria *mimesis*”, ele enumera, “são ocasiões evidentes nas quais um novo modo de produzir imagens parece constituir um marco histórico revolucionário, para melhor ou para pior” (MITCHELL, 2002, p. 11-12). Para Mitchell, a particularidade da nova “virada” é um desafio às diferentes disciplinas do campo das humanidades para que pensem de forma ampla as práticas sociais da visualidade humana e, assim, percebam de forma complexa as imagens, a visão e a conexão desta com outros sentidos.

Baseado em estudos do filósofo Jacques Derrida, Mitchell revê a antiga relação entre o texto e a imagem, desconstruindo a oposição entre eles e a hierarquia que subordina o visual ao verbal, questionando as fronteiras entre estes dois conceitos e fazendo com que

<sup>45</sup> “[...] amalgama de uno espeso trenzado de operadores (textuales, mentales, sensoriales, imaginarios, mnemónicos, técnicos, burocráticos, institucionales...) y un no menos espeso trenzado de intereses de representación en liza” (BREA, 2009, p. 09).

<sup>46</sup> “[...] el amplio repertorio de *modos de hacer* relacionados con el ver y el ser visto, el mirar y el ser mirado, el vigilar y ser vigilado, el producir las imágenes y diseminarlas o el contemplarlas y percibir las... y la articulación de relaciones de poder, dominación, privilegio, sometimiento, control... que todo ello conlleva. [...] Así considerados, se percibe entonces que la enorme importancia de estos *actos de ver*, – y de la visualidad así considerada, como práctica connotada política y culturalmente – depende justamente de la  *fuerza performativa* que conllevan, de su magnificado poder de *producción de realidad*, en base al gran potencial de generación de efectos de subjetivación y socialización que los procesos de identificación/diferenciación con los imaginarios circulantes – hegemónicos, minoritarios, contrahegemónicos ... – conllevan” (BREA, 2009, p. 09).

<sup>47</sup> O pesquisador descreve a virada linguística, ou *linguistic turn*, como fenômeno que ocorreu a partir do final da década de 1950 e que pode ser entendido como o momento em que se passou a dar destaque, na crítica das artes e das formas culturais, aos diversos modelos de “textualidade” e discursos.

estes, conversíveis um no outro, possam ser concebidos como um sistema em que uma das partes é formada, contida, pela outra. Desta forma, ele propõe o composto dialético da *imagemtexto*, cuja força é a de revelar a heterogeneidade inevitável das representações; a de denunciar a inexistência de meios puros, que sejam somente imagéticos ou verbais, sendo todos heterogêneos: “todas as artes são ‘compostas’ (tanto o texto como a imagem); todos os meios são mistos, combinam diferentes códigos, convenções discursivas, canais e modos sensoriais e cognitivos” (MITCHELL, 2009, p. 88). A partir deste deslocamento dos conceitos clássicos, torna-se possível decompor as mesclas materiais, tecnológicas que formam tanto os meios de expressão artística quanto os massivos, assim como as especificidades de produção e de consumo de cada um deles.

O objetivo de Mitchell é promover uma iconologia crítica que possa analisar as imagens de diferentes meios, inclusive as da televisão, para que possam ser exploradas enquanto potencialidade, antes de a TV ser comparada a outros meios e encaixada em determinados discursos empobrecedores da visualidade televisiva – como recorrentemente ocorre no rechaço à TV devido à sua suposta “falta de ‘estilo’”, tida muitas vezes como “o grau zero do estilo” quando comparada ao cinema, por exemplo (BUTLER, 2010, p. 22, grifo do autor). Por meio da figura da *imagemtexto*, Mitchell permite refletir sobre as interações verbo-visuais de meios mistos e sobre suas especificidades, assim como sobre as variedades históricas de seus usos. Nesse sentido, Mitchell problematiza a inconsistência das vigentes teorias das imagens e propõe um desafio: o de “dar imagem à teoria”:

Embora tenhamos milhares de palavras sobre as imagens, ainda não temos uma teoria satisfatória sobre elas. O que temos é toda uma série de disciplinas: semiótica, pesquisa filosófica sobre arte e representação, estudos de cinema e meios de comunicação de massa, estudos comparativos nas artes, que convergem no problema da representação pictórica e cultura visual. Talvez o problema não esteja só nas imagens, mas na teoria e, de forma mais específica, em uma certa imagem da teoria. A noção mesmo de uma teoria das imagens sugere uma tentativa de controlar o campo de representações visuais com o discurso verbal. Mas suponhamos que invertêssemos as relações de poder entre o “discurso” e o “campo” e tratássemos de dar imagem (*picture*) à teoria (MITCHELL, 2009, p. 17; tradução nossa).<sup>48</sup>

Ao tratar especificamente das representações visuais, Mitchell (2009, 2017) faz uma distinção entre *image* e *picture*. Apesar de ambas coexistirem e serem consideradas

---

<sup>48</sup> “Aunque tenemos miles de palabras sobre las imágenes, aún no poseemos una teoría satisfactoria sobre ellas. Lo que tenemos es toda una serie de disciplinas: la semiótica, las investigaciones filosóficas sobre el arte y la representación, los estudios de cine y medios de masas, los estudios comparativos en las artes, que convergen en el problema de la representación pictórica y la cultura visual. Quizá el problema no esté sólo en las imágenes, sino en la teoría y, de forma más específica, en una cierta imagen de la teoría. La noción misma de una teoría de las imágenes sugiere un intento de controlar el campo de representaciones visuales con el discurso verbal. Pero supongamos que invirtiéramos las relaciones de poder entre el “discurso” y el “campo” y tratáramos de dar imagen (*picture*) a la teoría (MITCHELL, 2009, p. 16).

pelo pesquisador como “um ponto singular de fricção e desassossego que atravessa transversalmente uma grande variedade de campos de investigação intelectual” (MITCHELL, 2009 p. 21, tradução nossa)<sup>49</sup>, o termo *image* (imagem) é genérico e virtual, abarca objetos físicos e/ou mentais, semelhanças, formas, motivos e articula uma interseção complexa entre o visível e o legível, questionando inclusive a fronteira entre a visão e outros sentidos (MITCHELL, 2017, p. 25). O pesquisador sugere, então, o uso do termo *picture* – que usaremos em inglês, por não encontrarmos um termo correspondente em português – para tratar de uma imagem em seu contexto de aparição, formada por práticas e suportes materiais a partir dos quais uma imagem se mostra, ou seja, da situação de manifestação concreta de uma imagem: “a *picture* é a imagem mais o suporte; é a aparência da imagem imaterial em um meio material” (MITCHELL, 2017, p. 118)<sup>50</sup>. Uma *picture* refere-se à situação completa na qual uma imagem aparece, considerando as suas condições de recepção, isto é, à imbricação da imagem, com o objeto e com o meio. A noção de “meio” utilizada por Mitchell (2017) remete a Raymond Williams, para quem o suporte, ou meio, não é apenas um objeto material na qual a imagem aparece; os meios implicam mediação e, enquanto instituição complexa, acarretam

*práticas* materiais que implicam tecnologias, habilidades, tradições e hábitos. O meio é mais que matéria e (com a permissão de McLuhan) mais que a mensagem, mais que simplesmente a imagem com o seu suporte – a menos que entendamos que o ‘suporte’ é um *sistema* de suporte (MITCHELL, 2017, p. 253-254, grifos do autor; tradução nossa).<sup>51</sup>

Por isso compreendemos que uma *picture* surge em cruzamento de variáveis e, nesse sentido, ultrapassa o signo de uma imagem e aciona outros elementos que perpassam uma representação.

A *picture* é virtual e fenomênica, ou seja, não está dada de antemão, é sempre uma possibilidade, um signo aberto no tempo para receber uma imagem, uma representação visual que depende da interação com o espectador e do seu contexto de recepção. Nesse sentido, Mitchell reforça o seu entendimento de que a cultura visual não se limita “ao estudo das imagens ou dos meios, mas se estende às práticas cotidianas do ver e

<sup>49</sup> “[...] las imágenes (pictures) constituyen un punto singular de fricción y desasosiego que atraviesa transversalmente una gran variedad de campos de investigación intelectual” (MITCHELL, 2009, p. 21).

<sup>50</sup> “La *picture* es la imagen más el soporte; es la apariencia de la imagen inmaterial en un medio material” (MITCHELL, 2017, P. 118).

<sup>51</sup> “Como Raymond Williams afirmó una vez, los medios son *prácticas* materiales que implican tecnologías, habilidades, tradiciones y hábitos. El medio es más que el material y (con permiso de McLuhan) más que el mensaje, más que simplemente la imagen más su soporte – a menos que entendamos que el ‘suporte’ es un *sistema* de soporte” (MITCHELL, 2017, p. 253-254).

mostrar”, às visualidades, assim como está menos ligada “ao significado” das *pictures* do que a “vidas e desejos” destas (MITCHELL, 2017, p. 426; tradução nossa)<sup>52</sup>.

Nesse deslocamento do poder para o desejo, Mitchell indica a necessidade de se fazer um experimento mental de perceber imagens como formas que nascem e se multiplicam, enquanto “outras permanecem marginais, ou inclusive morrem” (MITCHELL, 2017, p. 119) – isto é, perceber a *picture* como um ser animado. Para isso, ele recorre a definições de um organismo biológico – formado por processos como o nascimento, o desenvolvimento, a nutrição, a reprodução, etc. –, usando-as para caracterizar a vida das imagens. A metáfora de Mitchell se encaixa nesse esforço de “dar imagem à teoria”, isto é, de perceber a complexidade da imagem, de não submeter o ícone ao *logos* – nem este àquele –, de conceber a relação dialética entre texto e imagem, de entender que uma imagem é capaz de se auto-referenciar, de se auto-imaginar e de, assim, proporcionar um discurso de segunda ordem, uma “metaimagem”.

De acordo com Mitchell, a metaimagem (ou *metapicture*) diz dessa capacidade inerente à representação imagética-textual: a metaimagem “é o lugar onde as imagens se revelam e se ‘conhecem’, onde refletem sobre as interseções entre a visualidade, a linguagem e a semelhança, onde especulam e teorizam sua própria natureza e história” (MITCHELL, 2009, p. 77, tradução nossa)<sup>53</sup>. Ainda de acordo com o pesquisador, as metaimagens (*metapictures*) “olham as imagens ‘enquanto’ teoria, como reflexões de segunda ordem sobre as práticas de representação visual; perguntam-se que é o que as imagens nos dizem quando se teorizam (ou se representam) a si mesmas”; por isso ele propõe que examinemos as relações entre as imagens e o discurso, procurando “substituir uma teoria, fundamentalmente binária, sobre essa relação, com uma imagem dialética, a figura da ‘imagentexto’” (MITCHELL, 2009, p. 18; tradução nossa).<sup>54</sup>

Esse ato de dar imagem à teoria é negligenciado quando partimos de conceitos e teorias para haurir a expressão de uma imagem. Nesse sentido, não há, de acordo com o pesquisador, teoria da imagem que de alguma forma não tente “controlar” as representações visuais, sendo que as teorias acabam por submeter as imagens a discursos prévios, deixando escapar as experiências construídas pelos atos de ver, o suporte e o contexto visual em que a *picture* se insere.

<sup>52</sup> “La cultura visual no está limitada al estudio de las imágenes o de los medios, sino que extiende a las prácticas diarias del ver y del mostrar [...]. Está menos preocupada por el significado de las imágenes que por sus vidas y amores” (MITCHELL, 2017, p. 426).

<sup>53</sup> “[...] es el lugar donde las imágenes se revelan y se ‘conocen’, donde reflexionan sobre las intersecciones entre la visualidad, el lenguaje y la similitud, donde especulan y teorizan sobre su propia naturaleza e historia” (MITCHELL, 2009, p. 77).

<sup>54</sup> “[...] las ‘metaimágenes’ (metapictures) miran a las imágenes ‘en tanto que’ teoría, como reflexiones de segundo orden sobre las prácticas de representación visual; se preguntan qué es lo que las imágenes nos dicen cuando se teorizan (o se representan) a sí mismas. ‘Más allá de la comparación’ examina la relación entre las imágenes y el discurso y trata de reemplazar una teoría, fundamentalmente binaria, sobre esa relación, con una imagen dialéctica, la figura de la ‘imagentexto’” (MITCHELL, 2009, p. 18).

Mitchell entende que a metaimagem resiste a uma “domesticação”, a uma interpretação e a um estatuto cultural fixo. Dialética, a metaimagem é também “selvagem” e se forma por distintos efeitos estruturais – por exemplo, mudança entre figura e fundo, alteração de aspecto e paradoxos visuais expressos – em conjunto com um campo cultural mais amplo. Por isso o pesquisador ressalta que, apesar de a metaimagem ser uma característica inerente a qualquer representação visual, nem toda imagem é uma metaimagem, e a autorreferência não é uma característica exclusivamente formal e intrínseca ao composto imagético, ou seja, a metaimagem apresenta-se também como “um elemento funcional e pragmático, uma questão de uso e contexto” (MITCHELL, 2009, p. 57, tradução nossa).<sup>55</sup>

Ao sugerir que a *picture* é uma instância dialética que devolve o olhar ao observador e o questiona, o pesquisador pretende mostrar a capacidade de uma imagem de se autoimaginar, uma vez que “dar vida à imagem” é pôr fim ao “padrão preconcebido do domínio interpretativo”, assumindo assim um gesto de pesquisa que não se limita às questões de poder e significação das representações visuais. Para o pesquisador, o mais importante é entendermos que a *picture* desafia a pretensão de qualquer língua e, pois, não deve ser subordinada à ordem e à lógica textuais, como um componente secundário do discurso, nem ser aprisionada em pré-julgamentos valorativos.

A ideia de que a imagem tem vida, proposta por Mitchell, é observada pelo filósofo Jacques Rancière (2017, p. 200), que em uma de suas análises críticas aos trabalhos de Mitchell aponta que as imagens seriam mais bem compreendidas não como “viventes”, mas como campos abertos à capacidade do observador de “lhes emprestar ou de lhes subtrair ao mesmo tempo vida e vontade”. Assim, a imagem, em vez de concebida como corpo orgânico, seria um “quase-corpo” dotado de meia-vida, seria uma “operação que transforma uma corporeidade em outra” (RANCIÈRE, 2017, p. 200). Mitchell (2017), contudo, para sustentar o argumento de que a imagem é um ser vivente, afirma não haver “uma ‘definição real’ da vida”, isto é, um conceito capaz de diferenciar o que é vivo do que não é, sendo que “a melhor definição para uma coisa viva é uma sentença diretamente dialética: uma coisa viva é algo que pode morrer” (MITCHELL, 2017, p. 79; tradução nossa)<sup>56</sup>.

O organismo vivo tem duas oposições lógicas ou dois contrários: o observador morto (o cadáver, a múmia, o fóssil), que esteve uma vez vivo, e o objeto inanimado (inerte, inorgânico), que nunca esteve vivo. A terceira oposição é então a negação da negação, o retorno (ou chegada) à vida da

<sup>55</sup> “[...] la autorreferencia de la imagen no es una característica exclusivamente formal e interna que distinga a unas imágenes de otras, sino un elemento funcional y pragmático, una cuestión de uso y contexto” (MITCHELL, 2009, p. 57).

<sup>56</sup> “la mejor definición de una cosa viva es una sentencia directamente dialéctica: una cosa viva es algo que puede morir” (MITCHELL, 2017, p. 75).

substância não viva, ou a mortificação da vida em imagem (como em um *tableau vivant*, onde os seres humanos vivos encarnam as figuras inanimadas da pintura ou da escultura). A figura do “não morto” é, talvez, o lugar óbvio onde a estranheza da imagem entra em jogo na linguagem ordinária e na narrativa popular, especialmente no conto de terror, onde o que deveria estar morto, ou nunca deveria estar vivo, de repente se percebe como vivo (MITCHELL, 2017, p. 82, tradução nossa)<sup>57</sup>.

Mitchell (2017, p. 120) diz que, se as *pictures* não podem ser entendidas como coisas vivas, que sejam pelo menos “quase-formas de vida (como os vírus) que dependem de um organismo hospedeiro (nós mesmos) e não podem reproduzir-se por si mesmas sem a participação humana”. Essa analogia aos organismos vivos é “extraordinariamente antiga”, de acordo com o próprio Mitchell (2017, p. 246; tradução nossa) e se assemelha à tríade fetichismo, totemismo e idolatria, que, cada qual com a sua singularidade, são caracterizados ao mesmo tempo como “coisas que *querem* coisas, que demandam, desejam e inclusive requerem coisas”:<sup>58</sup>

Os ídolos fazem as maiores demandas: de forma típica querem sacrifícios humanos (ou, ao menos, esta é a fantasia de Hollywood sobre o que requerem). De forma típica, os fetiches, como tenho sugerido, querem ser observados – “ser observado” de perto ou inclusive reacomodar-se ao corpo do fetichista. Os totens querem ser seu amigo e sua companhia. [...] Os totens, os fetiches e os ídolos não são só objetos, imagens ou inclusive “coisas” extraordinárias que desafiam nossos modos de objetividade. São também imagens do mundo condensadas, sinédoques ou totalidades sociais que oscilam desde os corpos até às famílias, às tribos, às nações e às noções monoteístas da universalidade metafísica (MITCHELL, 2017, p. 246-249; tradução nossa).<sup>59</sup>

Entendemos que Mitchell nos propõe um paradoxo: sabemos que tanto as *pictures* quanto as imagens não são corpos orgânicos, mas, ao mesmo tempo, há uma “dupla consciência” em torno delas, em relação à reação humana, e que faz com que nos comportemos como se as imagens tivessem vida e como se pudessem influenciar, manipular, seduzir, até mesmo levar-nos para um “mal caminho”. É assim que opera a

<sup>57</sup> “El organismo vivo tiene dos oposiciones lógicas o contrarios: el objeto muerto (el cadáver, la momia o el fósil), que estuvo una vez vivo, y el objeto inanimado (inerte, inorgánico), que nunca estuvo vivo. La tercera oposición es, entonces, la negación de la negación, el retorno (o llegada) a la vida de la sustancia no viva, o la mortificación de la vida en la imagen (como en un *tableau vivant*, donde los seres humanos vivos encarnan la figura inanimadas de la pintura o la escultura) . La figura del ‘no muerto’ es quizá el lugar obvio donde la extrañeza de la imagen entra en juego en el lenguaje ordinario y en la narrativa popular, especialmente en el cuento de terror, donde lo que debería estar muerto, o nunca debería haber estado vivo, de repente se percibe como vivo” (MITCHELL, 2017, p. 82).

<sup>58</sup> [...] “cosas que quieren cosas, que demandan, desean e incluso requieren cosas”(MITCHELL, 2017, p. 246).

<sup>59</sup> “Los ídolos hacen las mayores demandas: de forma típica quieren sacrificios humanos (o, al menos, ésta es la fantasía de Hollywood sobre lo que quieren). De forma típica, los fetiches como he sugerido quieren ser observados – “ser observado” de cerca o incluso reacomodarse al cuerpo del fetichista –. Los tótems quieren ser tu amigo y tu compañía. Los tótems, los fetiches y los ídolos no son sólo objetos, imágenes o incluso “cosas” extraordinarias que desafían nuestros modos de objetividad. Son también imágenes del mundo condensadas, sinédoques o totalidades sociales que oscilan desde los cuerpos hasta las familias, las tribus, las naciones e las naciones monoteístas de la universidad metafísica” (MITCHELL, 2017, p. 246 – 249).

mentalidade popular, por exemplo, quando alguém interage com a tela da televisão, conversando com o apresentador de um telejornal ou orientando os jogadores de um time de futebol durante a transmissão do campeonato; ou quando sente a necessidade de tocar e pedir conselhos para imagens religiosas.

Tendo em vista que uma imagem adquire as propriedades de uma forma de vida, torna-se necessário indagar acerca do tipo de vida que ela retrata. Trata-se de uma vida viral, infecciosa? Uma imitação de vida inumana ou para-humana, em uma escala que parte da célula cancerígena aos primatas mais evoluídos? Talvez assim estaríamos aptos a examinar a obra – ou, mais precisamente, o “labor” – de arte em tal imagem, podendo esta adquirir tantas formas quantas são as variedades de vida com que se depara, desde o nível celular da imunização e do anticorpo até a conjuração com o auxílio do animal totêmico, a imagem do animismo (MITCHELL, 2012, p. 07).

Mitchell (2017, p. 33) insiste que consideremos a sua metáfora e tratemos as imagens não como literalmente vivas, mas “como se fossem coisas com vida”. Nesse sentido, dizer que as imagens desejam viver “não implica necessariamente que elas *têm* vida ou poder, ou nem sequer que elas tenham capacidade para desejá-los. Poderia ser simplesmente um reconhecimento de que carecem de algo deste tipo” (MITCHELL, 2017, p. 33, grifo do autor; tradução nossa)<sup>60</sup>.

Na ontologia fundamental da imagem não há simplesmente um deslocamento na dialética da vida e da morte, do desejo e da agressão. O jogo freudiano *fort-da* de aparição e desaparecimento, a transferência sem fim da imagem entre presença e ausência, entre o pato e o coelho, é constitutivo da imagem. O que equivale a dizer que a capacidade de formação da imagem é constitutiva do desejo, tanto no marco freudiano como no deleuziano. As imagens “expressam” os desejos que já temos e, ao mesmo tempo, nos ensinam, antes de tudo, como desejar. Como objetos singulares de carência e falta, como figuras da busca do prazer, paradoxalmente, dão origem a uma infinidade de imagens, à praga das fantasias (MITCHELL, 2017, p. 97; tradução nossa)<sup>61</sup>.

Com base em Deleuze, Mitchell diz que a imagem se forma junto com o desejo, sendo este um processo que é interrompido e fixado somente pela figura do prazer que participa da constituição do campo de imanência da *picture*, campo este formado pela

<sup>60</sup> “Decir, en otras palabras, que las imágenes ‘quieren’ vida o poder no implica necesariamente que ellas *tienen* vida o poder, o ni siquiera que ellas tengan la capacidad para desearlos. Podría ser simplemente un reconocimiento de que carecen de algo de este tipo” (MITCHELL, 2017, p. 33, grifo do autor).

<sup>61</sup> “En la ontología fundamental de la imagen no hay simplemente un desplazamiento en la dialéctica de la vida y la muerte, del deseo y la agresión. El freudiano juego *fort-da* de aparición y desaparición, el traslado sin fin de la imagen entre la presencia y la ausencia, entre el pato y el conejo, es constitutivo de la imagen. Lo que equivale a decir que la capacidad de formación de la imagen es constitutiva del deseo, tanto en el marco freudiano, como en el deleuziano. Las imágenes “expresan” los deseos que ya tenemos y, a la vez, nos enseña, en primer lugar, como desear. Como objetos singulares de anhelo e carencia, como figuras de la búsqueda del placer, paradójicamente dan renda suelta a una multitud de imágenes, a la plaga de las fantasías” (MITCHELL, 2017, p. 97).

materialidade da imagem, pelo suporte desta e pela situação em que esta é observada. A vida da imagem está condicionada à complexa relação dialética, social e conversacional que a imagem estabelece com o seu observador (MITCHELL, 2017, p. 142). Desse modo, acreditamos que as referidas críticas de Rancière (2017) não fazem jus ao que Mitchell diz.

Mitchell ressalta que nós projetamos nossos desejos sobre a imagem e eles tomam forma quando se projetam de volta para o espectador, fazendo demandas a este. Portanto, a *picture* está sempre em movimento: “na medida em que o espectador se move em relação ao objeto, ou os objetos se movem a uma nova situação, sua forma ‘aberta e neutra’ sofre uma variação infinita: até a propriedade mais patentemente inalterável – a forma – varia” (MITCHELL, 2009, p. 222, tradução nossa)<sup>62</sup>. Por isso, não devemos restringir a imagem de uma *picture* ao desejo do seu autor, do espectador ou ao que lhe seria intrínseco: “o que as imagens querem não é o mesmo que a mensagem que elas comunicam ou o efeito que produzem; não é sequer o mesmo que elas dizem querer” (MITCHELL, 2017, p. 72, tradução nossa)<sup>63</sup>. De acordo com o pesquisador, o desejo que uma imagem venha a possuir se constrói em seu contexto de recepção, na relação entre objeto e sujeito, na prática de observação: precisamos perguntar à imagem o que deseja, no sentido do que lhe falta, porque, às vezes, “a expressão de um querer significa uma falta, mais que o poder de exigir ou fazer demandas” (MITCHELL, 2017, p. 66, tradução nossa)<sup>64</sup>. O pesquisador, então, nos oferece uma abertura para pensarmos sobre a experiência visual do espectador e as complexas relações entre as suas demandas e os elementos oferecidos pela *picture*. Trata-se, portanto, de um

redescobrimto pós-linguístico da imagem como um complexo jogo entre a visualidade, os aparatos, as instituições, os discursos, os corpos e a figuração. É o descobrimto de que a atividade do espectador (a visão, o olhar, a vista, as práticas de observação, vigilância e prazer visual) pode constituir um problema tão profundo como as várias formas de *leitura* (decifração, decodificação, interpretação, etc.) (MITCHELL, 2009, p. 23, grifos do autor, tradução nossa).<sup>65</sup>

<sup>62</sup> “A medida que el espectador se mueve en relación al objeto, o los objetos se desplazan a una nueva situación, su forma ‘abierta y neutral’ sufre una variación infinita: hasta la propiedad más patentemente inalterable – la forma – varía” (MITCHELL, 2009, p. 222).

<sup>63</sup> “Lo que quieren las imágenes no es lo mismo que el mensaje que comunican o el efecto que producen; no es ni siquiera lo mismo que dicen que quieren” (MITCHELL, 2017, p. 72).

<sup>64</sup> “A veces, la expresión de un deseo significa carencia antes que poder para exigir o hacer demandas” (MITCHELL, 2017, p. 66)

<sup>65</sup> “[...] no se trata de una vuelta a la *mimesis* ingenua, a teorías de la representación como copia o correspondencia, ni de una renovación de la metafísica de la “presencia” pictórica: se trata más bien de un redescubrimto poslinguístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad. Es el descubrimto de que la actividad del espectador (la visión, la mirada, el vistazo, las prácticas de observación, vigilancia y placer visual) puede constituir un problema tan profundo como las varias formas de *lectura* (desciframiento, decodificación, interpretación, etc.)” (MITCHELL, 2009, p. 23, grifos do autor)

A experiência visual dos sujeitos ocupa um lugar central no trabalho de Mitchell. Ao revalorizar as imagens de distintos meios, o pesquisador propõe que partamos da representação visual, para acessarmos a virtualidade e as possibilidades de aparição de uma imagem. Ao investigar-se uma *picture*, é importante se perguntar qual a relação entre a imagem e o texto, como ambos se mesclam, se justapõem, se contradizem. É importante desconfiar do que a representação aparentemente indica; atentar para o que está visível em sua materialidade, assim como para o “invisível, o não visto, o não-visível, o não-notado; também [para] a surdez e a linguagem visível do gesto; também chama atenção [para] o tátil, o auditivo, o fenômeno da sinestesia” (MITCHELL, 2002, p. 7). Nessa interação, deve-se imaginar também o que, em certa aparição, evidencia a repressão de outros elementos e em nome de quais valores e intencionalidades comunicativas essa repressão é feita.

Em suas análises, Mitchell (2009) destaca que o composto *imagemtexto* pode se comportar de distintas formas. O que ele propõe é que investiguemos os elementos verbo-visuais das imagens e as diferentes combinações e relações propostas entre texto e imagem, sejam elas complementares e reiterativas ou de rupturas e contraposições. Mitchell utiliza a barra diagonal (imagem/texto) para expressar a fissura dialética de um meio misto, como um ponto de sutura produtor de conhecimento: “uma abertura na representação, um lugar onde a história poderia juntar-se pelas gretas” (MITCHELL, 2009, p. 96; tradução nossa)<sup>66</sup>. A visualidade forma-se nesse ponto de tensão dialética das heterogêneas estruturas representativas que compõem os campos do visível e do legível. Como destaca Sérvio (2014), não há uma leitura considerada “correta” ou “incorreta” da imagem, uma vez que a visão deve ser considerada uma via de mão dupla, uma “interseção múltipla na qual fervilham imagens dialéticas” (MITCHELL, 2017, p. 436). Tal gesto de desconfiar das imagens tampouco implica um rompimento com a retórica, a semiótica, a interpretação dos signos: “tudo o que alcança é um deslocamento sutil do alvo da interpretação, uma modificação sutil da imagem que temos das próprias imagens (e talvez dos signos)” (MITCHELL, 2017, p. 72; tradução nossa)<sup>67</sup>.

Não sendo exatamente um método, perscrutar imagem/texto é mais um gesto proposto por Mitchell que nos sugere considerar a representação em si como o melhor lugar para indagar sobre a heterogeneidade que ela comporta. É por isso que o autor parte da materialidade que estrutura o composto imagem/texto e não de uma teoria que a pressupõe e modela. Por isso, Simone Rocha (2018a), a fim de pensar os regimes televisivos manifestos em conteúdos audiovisuais, articula a noção de visualidade desenvolvida por Mitchell à proposta de análise formal do *estilo televisivo* desenvolvida por Jeremy Butler

<sup>66</sup> “[...] una apertura en la representación, un lugar donde la historia podría colarse por las grietas” (MITCHELL, 2009, p. 96).

<sup>67</sup> “[...] todo lo que logra es una dislocación sutil del objetivo de la interpretación, una ligera modificación de la imagen que tenemos sobre las mismas imágenes (y quizás signos)” (MITCHELL, 2017, p. 72).

(2010). Por meio desta articulação, Rocha evidencia que o estilo é capaz de dar conta da complexidade do meio televisivo, das mesclas sensoriais e semióticas específicas deste meio, assim como de seus produtos e de seus entrelaçamentos contextuais. Neste caminho, buscamos entender as experiências visuais que as telenovelas propõem aos telespectadores, considerando a televisão como parte desse processo no qual nossa sociedade constitui regimes de ver e mostrar, e nos propomos dar imagem à teoria, investigando o que podem nos mostrar as representações visuais de mulheres que as telenovelas identificam como caipiras.

### 3.2 O ESTILO TELEVISIVO COMO METODOLOGIA

Segundo o pesquisador de cinema David Bordwell (2008), as porções audiovisuais de um filme cinematográfico comunicam-se o tempo todo com os observadores. A maneira como as imagens em movimento afetam seus espectadores, denominada “experiência fílmica”, depende da tessitura imagética constituída no filme e do som que a acompanha. No entanto, normalmente, não temos consciência desses artifícios e, assim, olhamos, mas não vemos, assim como ouvimos sem escutar.<sup>68</sup> Desnaturalizando esses sentidos, Bordwell entende que estudar o cinema é perceber as técnicas utilizadas e como elas interagem e criam o sistema formal do filme. Essas técnicas, segundo o pesquisador, se classificam em domínios amplos: *mise-en-scène* (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos, além de aspectos relacionados à edição e ao som. Juntas, elas formam o conceito de estilo, que tal como apresentado pelo autor, abrange as escolhas técnicas manifestadas em uma obra, ou a textura tangível do Filme, a superfície perceptual com a qual nos deparamos ao escutar e olhar: é a porta de entrada para penetrarmos e nos movermos na trama, no tema, no sentimento – e tudo mais que é importante para nós (BORDWELL, 2008, p. 58).

Butler (2010) tomou o conceito de estilo dos estudos de Bordwell com o fim de analisar estratégias criativas da televisão. O projeto global do livro *Television Style* é iniciar a construção de uma poética da televisão. À semelhança de Bordwell, Butler entende o estilo na televisão como um arranjo de técnicas de som e imagem, com características que se deixam notar em sua materialidade; em outras palavras, entende que o “estilo é a sua estrutura, a sua superfície, a rede que mantém juntos seus significantes e através do qual os seus significados são comunicados” (BUTLER, 2010, p. 23). Butler, então, propõe uma

<sup>68</sup> O pesquisador diz que “não podemos parar para ver os mecanismos de nossa mente pelos quais percebemos o mundo dos objetos e das atividades tridimensionais. Por razões normais, assim é melhor. Evoluímos no sentido de agir para um bom rendimento desses mecanismos, e tomar consciência deles só iria nos desacelerar num mundo em que os segundos importam. Ainda assim os hábitos da percepção fácil e rápida não nos ajudam muito quando queremos compreender como o cinema opera.” (BORDWELL, 2008, p. 58).

metodologia analítica formada por quatro dimensões (ou métodos), para que se possa esmiuçar e interpretar os artifícios componentes do tecido de imagens televisivas. As dimensões são a descritiva, a analítica (interpretação), a histórica e a avaliativa (estética).

Segundo Butler, o método descritivo de análise permite ao pesquisador se embrenhar na superfície do texto televisivo e dos seus elementos de transmissão, visuais e sonoros, para mapeá-los. Se nos propomos estudar a experiência visual, teremos que apreender o que é visível, exibido, e também o que está escondido, omitido e invisível (SÉRVIO, 2014), busca que torna imprescindível um contato repetitivo com o objeto. Butler (2010) afirma que a descrição do texto deve se fazer por meio da engenharia invertida e da desconstrução do texto. Deve-se assistir a uma sequência várias vezes e registrar as impressões iniciais, plano a plano, enquanto são identificadas e relacionadas estruturas que governam as ações. Butler também cita o benefício da possibilidade de se assistir ao material pelo computador, pausando e capturando as imagens em quadros fixos, por meio da técnica de *print screen*, permitindo ao pesquisador deter-se com mais calma e atenção aos elementos apresentados na tela. Além disso, Butler diz ser inevitável que a interpretação atravesse o trabalho de descrição:

A descrição inicia a interpretação. Se não, as descrições teriam que dar conta de cada *pixel* de cada quadro – obviamente uma tarefa impossível e que geraria uma exegese ilegível. Uma descrição de um programa não deveria replicar este programa. Ela deve, obviamente, servir apenas para promover a análise (BUTLER, 2010, p. 16).

Acreditamos que a descrição, além de não dever replicar uma cena, não é capaz de fazê-lo, já que a “tradução” de imagens para o texto implica uma seleção de elementos que, necessariamente, é interpretativa. Por exemplo, se começamos a descrever uma imagem pelas cores ou pelas formas, se a iniciamos da esquerda para a direita ou de cima para baixo etc., já estamos construindo uma nova cena, uma vez que estamos destacando artifícios implícitos e explícitos. Assim, em meio a um monte de elementos que estruturam o texto televisivo, a descrição consiste em mapear aqueles que, segundo certa interpretação, cumprem funções no texto televisivo.

A interpretação, ou a análise funcional do estilo televisivo, é o segundo passo da metodologia de Butler. Esse passo metodológico é inspirado na teoria funcional do pesquisador de cinema Noel Carroll, para quem estilo pode adotar uma ou mais funções, a depender de seus objetivos de interlocução com os telespectadores, sendo a tarefa do analista “desconstruir” o modo como o estilo as exerce.

Ao fazê-lo, o analista examina o funcionamento do estilo dentro do sistema textual – buscando padrões de elementos estilísticos e, em um nível mais elevado, as relações entre os próprios padrões. A forma completa de um

programa de televisão depende de como os planos se relacionam uns com os outros, de como o estilo de iluminação da tomada A se relaciona com o da tomada B, da justaposição de um tema musical com uma imagem particular, de como planos curtos são contrastados com planos longos, e assim por diante. (BUTLER, 2010, p. 16).

Tal procedimento funcional pode ser associado às articulações propostas por Mitchell (2009), uma vez que este destaca a importância de o analista observar os possíveis comportamentos assumidos pelas imagens e textos em uma determinada materialidade, a fim de que se possa “perguntar qual pode ser a *função* de formas específicas de heterogeneidade”, o valor e a localização do “verbal” e do “visual” naquela representação (MITCHELL, 2009, p. 93; grifo nosso; tradução nossa).<sup>69</sup> Do mesmo modo, o pesquisador enfatiza que a pergunta que deve orientar a investigação de um pesquisador não é “qual é a diferença (ou semelhança) entre as palavras e as imagens?”, mas “que efeito têm essas diferenças (ou semelhanças)?” (MITCHELL, 2009, p. 85; tradução nossa).<sup>70</sup>

A análise de aspectos formais permite entender como determinado produto usa a imagem e o som para retratar o mundo – ou para criar um mundo –, por que tal retratação/criação “cativa” e convence o telespectador, dentre outros aspectos. Analisando o estilo cinematográfico, Bordwell (2008) apresenta quatro funções possíveis: 1) a *denotativa* seria a função primordial do estilo, que é tornar aquilo que se vê e ouve inteligível para o público: “cada tomada apresenta um bloco de espaço e um segmento de tempo, um conjunto de pessoas e lugares que nos são apresentados” (BORDWELL, 2008, p. 59); 2) a função *expressiva* refere-se ao estado emocional construído na cena e que Butler (2010, p. 18) entende como uma função que “provoca emoções ou ações, aumenta/diminui a atenção, tem um impacto sobre a cognição ou afeta seus ‘sujeitos’”; 3) a função *simbólica* está ligada a “significados mais abstratos e conceituais” (BORDWELL, 2008, p.60); artifícios de som e imagem que podem simbolizar ideias amplas e abstratas, induzindo a reflexões sobre temas; 4) a função *decorativa*, entendida por Bordwell como um “ornamento”, um “maneirismo”, para que os diretores possam deixar sua marca ou para evidenciar-se uma capacidade tecnológica do meio, por exemplo – mas o pesquisador diz ser necessário tentar explorar todas as outras funções antes de se decidir por esta última.

A essas funções, Butler (2010) acrescenta outras quatro, que abarcam especificidades da TV: 1) a de persuadir, 2) a de saudar ou interpelar, 3) a de diferenciar, e 4) a de significar “ao vivo”. Tais funções se misturam no texto televisivo, devendo-se

<sup>69</sup> “[...] preguntarse cuál puede ser la *función* de formas específicas de heterogeneidad. Tanto las preguntas formales como las funcionales requieren respuestas históricas: no están predeterminadas por ninguna ciencia universal de los signos y su relación con un ‘concepto de periodo’ histórico es discutible” (Mitchell, 2009, p. 93).

<sup>70</sup> “¿Cuál es la diferencia (o similitud) entre las palabras y las imágenes?, sino ‘¿Qué efecto tienen estas diferencias (o similitudes)?’” (Mitchell, 2009, p. 85).

identificá-las não separadamente, mas na complexidade constituinte do meio. Ao pensarmos sobre o estilo na televisão, devemos considerar a faceta comercial da TV e o papel da publicidade e da propaganda na tentativa de persuadir o telespectador a adquirir determinados produtos – o que nos remete à primeira função elencada pelo pesquisador. A segunda função, de chamamento e interpelação, encontra sua gênese no conceito de ideologia de Louis Althusser e refere-se ao modo como a “ideologia chama alguém, ‘ei, você!’ e motiva você a se tornar um desses sujeitos” (BUTLER, 2010, p. 21). Esta função denota a interpelação direta – como feita por telejornais – ou o indireto – perceptível em telenovelas, por exemplo –, constituída por meio de diálogos e trilha sonora, ou até pela “presença constante da TV e de seus formatos seriados” que, na sua ininterrupta transmissão, “imprimem um sentido de presença contínua [...], efeito de eterno presente” (ROCHA, 2016, p. 49). A terceira função aponta para o modo como o estilo pode atuar para criar marcas de identidade que diferenciem um produto de outros do mesmo formato. Por fim, a quarta função, ligada à “imediatez” da televisão, ou seja, ao modo os telespectadores a percebem como ao vivo. Esse efeito se constrói estilisticamente no telejornalismo, por exemplo, por meio de “enquadramento aleatório e a gravação/captação precária do áudio que expressam um forte sentido de ao vivo” (BUTLER, 2010, p.23). O pesquisador ainda discorda dos críticos que associam esta última função à ausência de estilo, ou como sendo o grau zero do estilo: “Eu prefiro pensar nisto como um conjunto ou código de técnicas convencionalizadas que representam o ao vivo, mas que poderiam ser usadas em transmissões que não são ao vivo de fato” (BUTLER, 2010, p.23).

Outra dimensão metodológica proposta por Butler é a da análise histórica. Esta considera um conjunto de estratégias, rotinas de produção, construídas ao longo do tempo, perpassadas por “padrões econômicos, tecnológicos, industriais e códigos semióticos/estéticos; e cada um desses elementos tem sua história própria semi-independente” (BUTLER, 2010, p. 29). A partir das contribuições de Bordwell, Butler percebe que os profissionais de TV fazem escolhas que atravessam e são atravessadas pela cultura. Na prática, vão sendo criadas rotinas padronizadas e dominantes na criação dos produtos e esquemas, que são utilizados em determinados gêneros para a tentativa de solução de determinados problemas narrativos. Butler entende que a identificação dos esquemas criativos é muito útil para a análise do estilo televisivo, porque “torna o pesquisador capaz de caracterizar corretamente os traços estilísticos de certos modos de produção [...] e discutir suas funções e significâncias” (BUTLER, 2010, p. 31). Neste sentido, ele defende a criação de uma poética histórica do estilo televisivo.

Para Rocha (2016), esse passo contribui para evidenciar a complexidade da televisão: as mudanças nas estratégias de comunicabilidade nos diferentes produtos e formatos:

[a]o invés de um retrato negativo no qual, ao discutir as características da estética televisiva isso redunde em críticas como baixa qualidade da imagem, pouca profundidade de campo, a abordagem histórica do estilo permite-nos uma leitura em positivo da televisão: ela promove um entendimento dos diferentes arranjos de imagem e som a partir de dimensões materiais e imateriais do dispositivo, como características técnicas, condições de produção, condições de recepção, com vistas a uma função dentro do texto. Isso significa, dentre outras coisas, compreender que no caso da TV falar em estilo (das funções exercidas) mostra-se muito mais pertinente, inclusive para entendê-la como prática cultural (ROCHA, 2016b, p. 37)

O presente trabalho apresenta condições favoráveis para uma análise história de telenovelas: as três obras que analisaremos foram escritas e dirigidas por Walcyr Carrasco e Jorge Fernando, respectivamente, e possuem atores que reaparecem nas três novelas com papéis diferentes. Além disso, as três obras compartilham um mesmo formato e se estruturam em dois núcleos principais, o campo e a cidade. Esses aspectos fazem com que possam ser apreendidas certas rotinas criativas. Contudo, não empreendemos uma análise detidamente histórica, apenas a faremos na medida em que as *pictures* nos demandarem tal empreendimento, se assim for necessário para compreensão de visualidades das personagens tematizadas neste estudo.

Butler também propõe a dimensão avaliativa para a análise do estilo televisivo. A avaliação consiste em um julgamento estético das obras. No entanto, o pesquisador (2010, p. 28) acredita não haver métodos coerentes, normas estéticas bem definidas para que tal etapa seja realizada, porque os estudos que se propõem a fazê-la constroem “menos análise estética do que elitismo”, sendo que, para uma avaliação estética consistente, é necessário que os estudos televisivos desenvolvam “um sistema de estética que vá além do sabor e das normas culturais dominantes”:

[a]té hoje os estudiosos da estética da televisão não têm sistematicamente definidas as normas estéticas de avaliação do meio. Em vez disso, essas normas têm sido compostas por termos problemáticos, ideologicamente carregados tais como “elegância”, “complexidade”, “unidade orgânica”, “expressividade”, “singularidade”, “visão artística”, e assim por diante. Se for para os estudos de televisão desenvolverem um método de julgamento estético, então terá de ser um bem distinto das normas antecedentes encontradas na história da arte, na literatura, na música, e até mesmo no cinema.(BUTLER, 2010, p. 26)

Em concordância com o pesquisador, Simone Rocha (2018b) defende que, além de normas que compreendam as especificidades do meio a ser avaliado, é necessário perceber que no caso da América Latina a noção de “estética” demanda outras teorias. Referindo-se aos estudos de Martín-Barbero, Rocha defende que não podemos desconsiderar a existência de *outra* estética, não a kantiana referida por Butler, mas a que

trata das experiências sensíveis que, articuladas pelas narrativas ficcionais, proporcionam *outra forma de sensibilidade* aos telespectadores. Por isso, para avançar-se no modelo metodológico proposto por Butler, é necessário “situar a reflexão sobre a dimensão avaliativa em outro lugar que não seja aquele que toma a estética a partir do ponto de vista clássico, do sentimento do belo e do sublime como apriorístico a uma comunicabilidade” (ROCHA, 2018b, p. 34). Seguindo os passos de Rocha (2018), nos propomos esboçar os princípios norteadores dessa *outra* estética que deveria compor a dimensão avaliativa da televisão.

### **3.2.1 A *outra* estética da magia do ver**

Jesús Martín-Barbero (2004, p. 104) defende que a tela da televisão engendra uma “magia do ver” que proporciona ao telespectador o prazer de participar de uma mediação, participação muitas vezes mais importante do que aquilo a que se assiste. E essa magia do ver ativa simbolizações, nas quais hábitos mentais são tecidos em uma rede também formada por resíduos da cultura. Por isso, a outra estética que propomos se aproxima muito mais “da vida que de arte, ou de uma arte em si, mais transitiva em continuidade com a vida” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 157).

Na primeira seção deste trabalho, discutimos sobre a força da visualidade na cultura latino-americana, o modo íntimo como as pessoas se relacionam com as imagens e que torna as imagens em organismos animados e com personalidade, tal como propõe Mitchell (2017). Para Serge Gruzinski (2006), esse modo de ver e experienciar o mundo através das imagens, na cultura popular na América Latina, está alicerçado e perpassado por imaginários amalgamados pela idolatria de ídolos antigos, criados pelos nativos, e por referências icônicas cristãs trazidas pelos colonizadores. Segundo o pesquisador, trata-se de uma cosmovisão mestiça que ganhou força com a imagem barroca. Isso ocorreu, no México, quando as imagens da Nova Espanha estavam sob a influência artística do maneirismo, uma expressão intelectualizada ao extremo, sem a eficácia pedagógica da imagem franciscana. De difícil interpretação, as pinturas maneiristas eram acompanhadas de textos que ajudavam a “traduzir” as obras, não sendo acessíveis “para o comum dos mortais que, mesmo sabendo ler, ignora o latim ou se perde na erudição bíblica e mitológica exibida pelos que concebem esses conjuntos” (GRUZINSKI, 2006, p. 164-165). Contudo, é justamente a dificuldade de decifrar e compreender essas imagens – que apresentam sobrecarga decorativa, floração alegórica e pluralidade de sentidos – que as torna mais potentes e taumatúrgicas no universo popular, levando ao desenvolvimento da imagem barroca na Nova Espanha:

É até mesmo da associação entre uma representação sobrecarregada de sentido e um objeto saturado de virtude milagrosa que nasce a imagem barroca cercada de textos herméticos demais para manterem distância entre o protótipo e a cópia (GRUZINSKI, 2006, p. 165).

As imagens barrocas se multiplicam em toda a América Latina ao longo dos séculos: imagens sacras, estátuas pintadas e talhadas que relatam a aparição de santos, oratórios, igrejas, artefatos e ornamentos rebuscados e acrescidos de “efeitos especiais”, com ouro e cristais, que tornam todas essas imagens ainda mais poderosas, tanto para o cultivo da fé católica, quanto para a resistência dos nativos em relação à tutela da Igreja. Especificamente no Brasil, o barroco passa a configurar tanto as expressões artísticas quanto os estilos de vida a partir do final do século XVII, com a descoberta do ouro no interior do Brasil. A opulência e o esplendor do ouro marcam os padrões barroquistas que passam a moldar uma identidade nacional mestiça, torturada, imprevisível, original e criativa (SALA, 1996).

Gruzinski aponta que indígenas, mestiços, negros, ricos ou não, apropriam-se do barroco em seus modos de vida e o hibridizam em imagens heterodoxas e clandestinas, mesmo sem a concordância da Igreja. As pessoas transformam elementos sagrados em objetos decorativos, peças de roupas, tatuagens e até em decoração para comidas. Surge um mercado ilícito de imagens hereges, marcadas por adaptações que insinuam outras crenças: “o híbrido e o monstruoso expressam o trabalho do imaginário popular sobre a imagem barroca” (GRUZINSKI, 2006, p. 226). As camadas de sentidos que agrupam denúncias e silenciamentos vão compondo a imagem barroca, que mais tarde se expressará em imagens eletrônicas e digitais.

Martin Jay (1988, p. 16) percebe a “subcultura visual barroca” como um modo de ver o mundo que se tornou “permanente e, inclusive, muitas vezes reprimido, ao longo de toda a era moderna”.<sup>71</sup> Ao tratar da importância do visual para a cultura ocidental, o pesquisador classifica a visão barroca como um dos três regimes escópicos<sup>72</sup> que se destacam na modernidade, pelo modo como tal experiência visual, caracterizada por uma “loucura ocular”, popularizou-se no mundo.

A visão barroca, Buci-Glucksmann também sugere, buscava representar o irrepresentável e, necessariamente falhando, produzia a melancolia que Walter Benjamin particularmente via como característica da sensibilidade barroca. Deste modo, ela estava mais próxima daquilo que uma tradição da estética chamou de sublime, em contraste com o belo, devido a seu anseio por uma presença que nunca pode ser preenchida. De fato, o *desejo*, na

<sup>71</sup> “[...] a permanent, if often repressed, visual possibility throughout the entire modern era” (JAY, 1988, p. 16).

<sup>72</sup> Jay (1988) entende que o regime de visualidade hegemônico na modernidade é o “cartesiano”, modelo racional que se baseia em uma visão de mundo científica do espaço “natural”. O segundo modelo citado é a experiência visual empírica baconiana, marcada pela descrição e pela arte impressionista.

sua forma erótica assim como na forma metafísica, percorre o regime escópico barroco. O corpo retorna para destronar o olhar desinteressado do espectador descarnado cartesiano (JAY, 1988, p. 17-18; tradução nossa; grifo nosso).<sup>73</sup>

As imagens, marcadas pelo excesso, muitas vezes explosivas e ilegíveis, que produzem “êxtase em alguns, mas perplexidade e confusão em outros”, vão se associar ao espetáculo da indústria cultural e atingir públicos massivos (JAY, 1988, p. 20). Apesar de não desenvolver essa questão da apropriação do regime escópico barroco pelos produtos da indústria cultural, o pesquisador avalia que seria produtivo entender e explorar as implicações, tanto as positivas como as negativas, desse regime e os modos como ele se mescla e se transforma em meio a uma pluralidade de visualidades acessíveis a nós.

A relação entre esse modo barroco de ver o mundo e a indústria cultural foi explorada na pesquisa de Guillermo Sunkel (2016) sobre a imprensa popular de massa no Chile. Ao analisar as formas de representar o popular em diferentes diários, o pesquisador percebe que as ideias estruturantes de cada um destes estavam atreladas a certas matrizes culturais. A matriz mais antiga e popular percebida por Sunkel nos periódicos analisados foi a simbólico-dramática, cuja linguagem é mais imagética que teórica e conceitual. Tal matriz tem “raiz e expressão mais clara na estética do imaginário barroco da Igreja católica” (SUNKEL, 2016, p. 54, tradução nossa),<sup>74</sup> sendo as imagens religiosas responsáveis por sustentar o “sensacionalismo” da cultura popular.

O bem e o mal, o paraíso e o inferno, o perdão e a condenação constituirão os elementos básicos de representação da realidade. É através da simplicidade das categorias religiosas que se fará inteligível o conflito histórico-social, assim como os conflitos interpessoais e aqueles de caráter mais subjetivo. Mas junto às categorias de caráter “divino” se desenvolverão outras de caráter “humano”, as que constituem uma “tradução” das primeiras. Entre as categorias “humanas” principais aparecerão os ricos e os pobres, os bons e os maus, os avarentos e generosos, etc. (SUNKEL, 2016, p. 54; tradução nossa).<sup>75</sup>

Essas categorias passam a configurar um modo de ver o mundo marcado pelo contraste, manifesto em cores, entre elementos de vários tipos – por exemplo, entre objetos

<sup>73</sup> “Baroque vision Buci-Gluksmann also suggests, sought to represent the unrepresentable and, necessarily failing, produced the melancholy that Walter Benjamin in particular saw as characteristic of the baroque sensibility. As such, it was closer to what a long tradition of aesthetics called the sublime, in contrast to the beautiful, because of its yearning for a presence that can never be fulfilled. Indeed, desire, in its erotic as well as metaphysical forms, courses through the baroque scopic regime. The body returns to dethrone the disinterested gaze of the disincarnated Cartesian spectator” (JAY, 1988, p. 17-18).

<sup>74</sup> “Sugerimos que esta tiene su raíz y expresión más clara en la estética de la imaginería barroca de la Iglesia católica” (SUNKEL, 2016, p. 54).

<sup>75</sup> “El bien y el mal, el paraíso y el infierno, el perdón y la condena constituirán los elementos básicos de representación de la realidad. Es a través de la simplicidad de las categorías religiosas que se hará intellegible el conflicto histórico-social, así como los conflictos interpersonales y aquellos de carácter más subjetivo. Pero junto a las categorías de carácter ‘divino’ se desarrollarán otras de carácter ‘humano’, las que constituirán una ‘tradición’ de las primeras. Entre las categorías ‘humanas’ principales aparecerán los ricos y los pobres, los buenos y los malos, los avaros y los generosos, etc.” (SUNKEL, 2016, p. 54).

ou entre sentimentos. Ainda de acordo com o pesquisador, o dourado, nas figuras religiosas, podia destacar a dor de Cristo e, ao mesmo tempo, indicar riqueza, gozo e bem-estar. Essas simbolizações povoam o imaginário chileno e, nos diários analisados, tornam-se visíveis nos modos de relatar os “fatos”.

A expressão barroca das culturas populares caracteriza, de acordo com Martín-Barbero e Rey (2001, p. 51), as experiências por meio das quais as majorias recriam suas próprias histórias e plasam suas memórias. A televisão se apropria dos imaginários hibridizados, o que faz com que a imagística eletrônica da telenovela, por exemplo, esteja perpassada de “arcaísmos e modernidades responsáveis pelo seu sucesso” (MARTÍN-BARBERO, REY, 2001, p. 51). Para o pesquisador (2004, p. 76), há na TV uma “magia do ver” que implica visão e presença em uma confusão entre relato e vida. A televisão é tecida por um ritual a partir do qual tensões e conflitos sobrepõem-se e tornam-se imperceptíveis em uma imagem carregada de sentidos. Nesse processo, ética e estética narrativa se associam, conectando-se “o leitor com a trama até alimentá-la com sua própria vida” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 190). Para Ana Maria Balogh (2002, p. 184), “na tessitura ficcional podem estar embutidos elementos muito mais presentes no imaginário do brasileiro que efetivamente se possa pensar”.

As estratégias melodramáticas da ficção televisiva engendram um processo de emissão único em que um modo oprimido de percepção passa a se ver representado e a se sentir reconhecido, ou seja, interpelado. É como se o ato de ver, por si só, pudesse dar sensação de participação e de preenchimento de um vazio de oportunidades de ação de alguém que sofre, indigna-se, realiza-se, com as imagens. Nessa relação íntima de reconhecimento, a imagem, mais que fonte de conhecimento e história, “torna-se um interlocutor e, se não uma pessoa, pelo menos uma força com a qual se negocia e se barganha, sobre a qual se exercem todas as pressões e todas as paixões” (GRUZINSKI, 2006, p. 227). E nesse sentido, como não pensar essas imagens como seres vivos? Por que não pensá-las como organismos que exibem “corpos físicos e virtuais” e que, inseridas no contexto do telespectador, dialogam com eles “às vezes literalmente, às vezes figurativamente; ou silenciosamente nos devolvem um olhar” (MITCHELL, 2017, p. 55), expressando o desejo do telespectador que procura se ver na tela?

Martín-Barbero e Rey (2001) observam que os modos de ver e mostrar das sociedades contemporâneas latino-americanas passam a ser recorrentemente reconstituídos em razão da hegemonia audiovisual. Neste contexto, a visualidade eletrônica adquire papel importante na constituição de uma “*visibilidade cultural*”, abrindo “*novos espaços e tempos para uma nova era do sensível*” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 19; grifos dos autores). Por isso, o pesquisador insiste que devemos compreender as experiências sensíveis engendradas pelas imagens da televisão.

Martín-Barbero (2009) compreende a estética como uma sensibilidade que mistura a emoção com a satisfação artística, fazendo desta a medida daquela – algo que para Adorno seria motivo de escândalo. De acordo com Martín-Barbero (2009, p. 78-80), a experiência estética é, para os pesquisadores da Teoria Crítica, referente à “verdadeira arte” e produz “comoção”, sendo o prazer avaliado como “extravio” e fonte de “confusão”. Contra tais apontamentos, Martín-Barbero diz que essa avaliação “cheira demais a um aristocratism cultural que se nega a aceitar a existência de uma pluralidade de experiências estéticas, uma pluralidade de modos de fazer e usar socialmente a arte” (MARTIN-BARBERO, 2009, p. 78).

Por isso, a partir de Martín-Barbero (2009) nos propomos a compreender a potencialidade da imagem televisiva, sobretudo a ficcional, como *experiência social* e como *sensibilidade popular*, como potência de inovação e transformação. Com base em Walter Benjamin, Martín-Barbero (2009) entende que a experiência mediada pelos meios massivos está ligada à percepção sensorial, que Adorno e seus contemporâneos da Teoria Crítica recusavam, isto é, “essa experiência *outra* que a partir do oprimido configura alguns modos de resistência e percepção do sentido mesmo de suas lutas, pois como ele afirmou, ‘não nos foi dada a esperança, senão pelos desesperados’” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 80; o trecho entre aspas simples é uma citação de Benjamin, grifo nosso). A partir dos estudos de Certeau e Bourdieu, Martín-Barbero (2009, p.121) defende que não é possível compreender o que se passa culturalmente com a massa sem considerar as experiências dos sujeitos que dela fazem parte, sem considerar a cotidianidade e a “criatividade dispersa, oculta, sem discurso, a da produção inserida no consumo”.

Com o propósito de entender o que as pessoas fazem com o que veem, com o que acreditam, o que compram etc., Martín-Barbero, tal como Benjamin, analisa e compreende a história,

não a partir dos Acontecimentos e das Obras, mas sim das modificações da percepção, a partir das mudanças no *sensorium* que o marcam com um sentido igual no mundo que, inclusive por meio da reprodução, ganha espaço ao irrepitível. Aí estavam as chaves para repensar a nova cultura: *a de massa*. Pois o que é aí transformado é a função íntegra da arte: “da aura não há cópia” como há, sim, da fotografia e do cinema, que já não vive da execução única senão de sua reprodução incessante, e transportável, pois “a imagem do espelho pode agora desligar-se dele e transportar-se”. Que é o modo como a nova arte sai ao encontro do *sentir da massa*. (MARTÍN-BARBERO, 2000, p. 16; grifos do autor, os trechos entre aspas são citações de Walter Benjamin).<sup>76</sup>

<sup>76</sup> “no desde los Acontecimientos y las Obras sino desde las modificaciones de la percepción, desde los cambios en el *sensorium* que lo signan con un sentido para lo igual en el mundo que, incluso por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepitible. Ahí estaban las claves para repensar la nueva cultura: *la de masa*. Pues lo ahí transformado es la función íntegra del arte: “del aura no hay copia” como sí la hay de la fotografía y el cine, que ya no viven de la ejecución unitaria sino de su re-producción incesante, y

Martín-Barbero (2000) ainda destaca que, no contexto em que Benjamin propôs esse “novo *sensorium*”, o cinema era o alvo de “críticos” que consideravam este como “dissipação para iletrados, espetáculo que não requer menor esforço, que não coloca perguntas, que não aborda com seriedade nenhum problema” – ideias que “são exatamente as mesmas que a maioria dos intelectuais fazem hoje à televisão” (MARTÍN-BARBERO, 2000, p. 17).<sup>77</sup> Ao trazer Benjamin para os dias atuais, Martín-Barbero mostra como são anacrônicas certas ideias que recaem sobre o universo massivo e defende esses novos modos de percepção e as novas configurações da experiência, a partir da mistura de tradições, do hibridismo cultural. Neste contexto, a intervenção da imagem aparece como uma nova faculdade de sentir que atua no processo de construção de saber e que faz com que seja possível extrair encanto da repetição, sem que tal sedução despoje o telespectador de sua realidade social.

Para Simone Rocha (2018b), é fundamental que os pesquisadores busquem construir uma “possibilidade de uma leitura crítica do social, não apenas liberada do reducionismo e do determinismo, mas capaz de iluminar a experiência mesma do viver social em sua trama mais profunda: a da criatividade” (ROCHA, 2018b, p. 36). Por isso, a pesquisadora desenvolve a dimensão avaliativa (estética) de forma diferente daquela feita por Jeremy Butler (2010), compreendendo que a experiência oferecida pela ficção televisiva colabora para que os sujeitos edifiquem seu projeto de autoconstrução indentitária a partir de *outra estética*, a da sensibilidade popular que se faz por meio da experiência mediada. Esta não se refere ao gozo estético proporcionado pela arte e pelo que ela tem de único e belo. A experiência que a TV proporciona não está localizada como propriedade de um produto ou de uma obra, mas nos usos e apropriações que trazem sempre a possibilidade de renovação e transformação dos sujeitos, de suas relações intersubjetivas e objetivas:

[h]á nas transformações da sensibilidade que emergem na *experiência comunicacional* um fermento de mudanças no próprio saber, o reconhecimento de que por aí passam questões que atravessam por inteiro o desordenamento da vida urbana, o desajuste entre comportamento e crenças, a confusão entre realidade e simulacro (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 258, grifo do autor).

As imagens televisivas carregam a potencialidade de afetação e transformação de um universo popular urbano formado em meio ao desordenamento dos saberes e à

---

transportable, pues “la imagen del espejo puede ahora despegarse de él y transportarse”. Que es el modo como el nuevo arte sale al encuentro del *sentir de la masa*” (MARTÍN-BARBERO, 2000, p. 16).

<sup>77</sup> “[...] disipación para iletrados, espectáculo que no requiere el menor esfuerzo, que no plantea preguntas, que no aborda con seriedad ningún problema [...] son exactamente las mismas que la mayoría de los intelectuales le hace hoy a la televisión” (MARTÍN-BARBERO, 2000, p. 17).

desarticulações de costumes, tradições e relações espaço-temporais.<sup>78</sup> Sobretudo, o relato televisivo materializa em sua forma de veiculação, circulação e consumo “uma outra forma de existência do popular” em que mecanismos de reconhecimento desdobram-se em conhecimento (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 158).

### 3.3 MÁRCIA, MIRNA E MAFALDA: MULHERES CAIPIRAS DOS ANOS 2000

Andrea Baltazar (1996) observa que a abordagem da temática rural foi uma estratégia bem sucedida da ficção brasileira desde quando esta surgiu. Em nosso trabalho tratamos três casos de grande popularidade: *Alma Gêmea* (2005) obteve a maior audiência do horário das 18 horas da história da teledramaturgia da Rede Globo, ultrapassando *Chocolate com Pimenta* (2003), até então a novela das seis líder de audiência da emissora (ALMA, 2013). Já *Êta Mundo Bom!* (2016) obteve a maior audiência no horário nos últimos dez anos (LOPES; GOMEZ, 2017). São obras escritas e dirigidas por Walcyr Carrasco e Jorge Fernando,<sup>79</sup> respectivamente, que em entrevistas na imprensa classificam os seus personagens rurais como “caipiras”.

O objetivo do nosso trabalho é investigar como são construídas visualidades de Márcia (Drica Moraes), de *Chocolate com Pimenta*; Mirna (Fernanda Souza), de *Alma Gêmea*; e Mafalda (Camila Queiroz), de *Êta Mundo Bom!*. Em outras palavras, queremos compreender quais as matrizes culturais partir das quais essas personagens são formadas e que imaginários elas alimentam, além de quais experiências e sensibilidades são capazes de proporcionar aos telespectadores. Não partimos de um conceito regente de “caipira”. Como já justificamos neste trabalho, procedemos a uma análise televisual, partindo do modo como essas telenovelas nomeiam e mostram essas personagens. A seguir, apresentamos, de forma sucinta, como são estruturadas as narrativas dessas três telenovelas e as características básicas daquelas três mulheres.

<sup>78</sup> Nesse sentido, o conceito de experiência estética mediada proposto por Martín-Barbero pode ser aproximado à noção de experiência estética defendida por John Dewey (2005). Para este, a experiência é fruto de um processo, de um “fluxo que vai de algo a algo” (DEWEY, 2005, p. 90). Em meio a esse processo ocorrem pausas, lugares de descanso onde há “um padecer em que são absorvidas e abrigadas as consequências de um fazer anterior” (DEWEY, 2005, p. 105). O traço estético da experiência está no intenso e reflexivo trabalho desse padecimento, que recupera o passado e antecipa o porvir em um laborioso exercício de construção de um ritmo e de uma unidade. É uma experiência com o tempo. Não se controla a organização dos fatos no momento em que se vivencia algo: nesse momento há uma navegação à deriva. Resumidamente, a experiência estética entrelaça as seguintes ações: “ter uma experiência” (ser afetado), “fazer uma experiência” (conexão entre sentimento e ação, reorientação de conduta) e “sofrer uma experiência” (agir reflexivo sobre as parcelas que integram o movimento transacional).

<sup>79</sup> De acordo com Walcyr Carrasco (AUTORES, 2008) *Chocolate com Pimenta* é inspirada na opereta *A Viúva Alegre*, do compositor húngaro Franz Lehár. *Alma Gêmea*, por sua vez, é uma adaptação de um livro escrito por Ivani Ribeiro. Já *Êta Mundo Bom!* é inspirada em três obras: o conto *Cândido*, ou *O Otimismo* (1759), de Voltaire, o conto “O Comprador de Fazendas”, do livro *Urupês* (1918), de Monteiro Lobato, e o filme *Candinho* (1954), dirigido e roteirizado por Abílio Pereira de Almeida.

As três obras possuem enredos ambientados na primeira metade do século XX e são fortemente calcadas no melodrama, com uma estrutura dramática que se articula em torno de quatro arquétipos: herói, vítima, vilão e bobo (MARTÍN-BARBERO, 2009), sendo que o *plot* (trama narrativa) principal é composto por uma protagonista que é vítima da vilania de uma rival principal, cujo objetivo é impor obstáculos e problemas para impedir a felicidade dos mocinhos. Na subtrama de cada uma das telenovelas, encontramos as referidas personagens caipiras. Narrativamente, as três possuem uma mesma função melodramática, a do humor, exercendo o lugar do “bobo”, papel que será questionado e retomado ao final das análises.

*Chocolate com Pimenta* é classificada pela Globo como comédia romântica. A novela é ambientada entre as décadas de 1920 e 1930 na fictícia Ventura, pequena cidade cuja economia gira em torno da fábrica de chocolates e bolos artesanais *Bombom*. Ana Francisca (Mariana Ximenes) é a protagonista da trama, menina humilde e romântica que, após perder o pai – assassinado por grileiros no sul do país –, vai morar na zona rural de Ventura, hospedada por familiares até então desconhecidos para ela. A protagonista consegue uma bolsa de estudos na cidade, onde conhece o *don juan* Danilo (Murilo Benício), a grande paixão da mimada Olga (Priscila Fantin), filha do delegado da cidade. Em síntese, esta trama principal é constituída pelas artimanhas de Olga para impedir o romance entre os protagonistas, que só se realizará no final da novela<sup>80</sup>. Na zona rural de Ventura, Ana Francisca passa a morar com a prima Márcia (Drica Moraes) e outros familiares: a avó Carmem (Laura Cardoso), que cuida da casa e vende legumes e hortaliças na cidade; o pai de Márcia, Margarido (Osmar Prado), confeitiro da fábrica de chocolates; o primo Timóteo (Marcello Novaes) e a agregada Dália (Carla Daniel), que cuidam dos animais do sítio e trabalham na fábrica.

Em meio às dificuldades financeiras do sítio, Márcia passa a trabalhar como manicure na cidade e se esforça para não ter o mesmo modo de vida dos familiares. Já nos primeiros capítulos, Márcia introduz o bordão que a acompanha por toda a trama: “Sou chique, *bem* [ou *benhê*]!”. Curiosa e atenta aos costumes das mulheres da cidade, sabe como se vestem, seus adereços, penteados e os produtos de beleza que compram. “Eu fiz esforço, desde *minina, bem*, para não ser jeca”, diz a moça, em um dos primeiros capítulos, com um sotaque forte, pretensamente caipira.

---

<sup>80</sup> Síntese baseada nas informações fornecidas pela página “Chocolate com Pimenta”, hospedada no sítio Memória Globo, da Rede Globo (CHOCOLATE, 2013).

Figura 2: Cena do vídeo de divulgação da “Família Buscapé”:



Fonte: Reprodução Memória Globo.

A manicure esforça-se por romper com hábitos e valores apresentados pela novela como caipiras e prezados por sua família. Márcia diz que tal ruptura já se consumou, quando ela era adolescente – época cronologicamente anterior ao início do enredo –, após decepções amorosas que a fizeram descreer da existência do amor “verdadeiro”.

Figura 3: Márcia conversa com Dália enquanto se prepara para ir à cidade:



Fonte: Reprodução - TV Globo.

Márcia, então, decide buscar um marido entre os homens ricos da cidade e torna-se amante do prefeito, Vivaldo, cuja ambição é elogiada por ela e contraposta à simplicidade de Timóteo, que, não obstante, é amado por ela, apesar de ela dizer que jamais gostaria de um “caipira”, no sentido pejorativo do termo. No entanto, após ter frustrado seu relacionamento com Vivaldo, a personagem, transformada (corrompida, sob a

perspectiva da novela) pelo período em que viveu longe, retorna para o campo e tenta reconquistar a confiança do primo Timóteo, com quem afinal se casa.

Figura 4: Márcia trabalha como manicure na cidade:



Fonte: Reprodução Memória Globo.

*Alma Gêmea* conta a história do amor eterno do botânico Rafael (Eduardo Moscovis) com a bailarina Luna (Liliana Castro), tragicamente separados quando esta é assassinada a mando de sua prima, a vilã Cristina (Flávia Alessandra). No entanto, Luna reencarna na índia Serena (Priscila Fantin) e, cerca de 20 anos depois, os protagonistas voltam a se encontrar para viver esse grande amor. Essa história, “marcada pela tragédia” com “tons de comédia” (ALMA, 2013), tem início nos anos 1920, mas a maior parte da narrativa se concentra na década de 1940, período em que conhecemos a personagem coadjuvante Mirna (Fernanda Souza), moça órfã que reside com o irmão Crispim (Emilio Orciollo Netto) e o tio Bernardo (Emiliano Queiroz) na área rural da cidade fictícia de Roseiral, em um sítio vizinho a uma importante plantação de rosas.

O ideal de vida da Mirna na novela é o casamento, e a moça vai buscar meios de realiza-lo durante toda a trama. Mirna diz ter medo de ficar com “má fama” e ser chamada de “solteirona” e “enclhada”, por exemplo. Além disso, a moça quer ter uma “vida melhor”, de mais conforto, diferente da que ela tem no sítio, também identificado por ela como “brejo”. Ela precisa cozinhar, cuidar dos bichos, lavar as roupas, passar, cuidar da casa, sendo que ela ainda vai para cidade todos os dias para trabalhar como faxineira na loja de rosas. Nessa busca por um marido na cidade, a pata Doralice e uma imagem de Santo Antônio são apresentadas como seus confidentes mais próximos, com quem ela, solitária, compartilha fantasias, projetos e medos.

Figura 5: Cena do vídeo de divulgação dos “Irmãos caipiras”:



Fonte: site Memória Globo.

Há um roteiro que ela segue, reiteradamente, para conquistar os seus pretendentes. Primeiro, Mirna vai à cidade, carregada de diversos quitutes preparados por ela, na esperança de usá-los para seduzir um homem. Quando os encontra ela repete uma fala que sua mãe, quando era viva, costumava lhes dizer: “Mirna, *ocê* tem as *mão* de fada, minha *fia*. O *homi* que *casá* com *cê* há de ter uma vida de rei!”. Então, a moça convida o homem para uma ida à casa dela, na zona rural, para experimentar outro prato também saboroso.

Figura 6: casamento da pata Doralice com o pato Antão:



Fonte: Márcio de Souza - Reprodução Memória Globo.

Crispim, porém, para proteger a irmã e também por interesses próprios, já que não quer perder a pessoa que lava as suas ceroulas e cozinha, afasta todos os seus

“candidatos” (sete, precisamente), lançando-os no chiqueiro do sítio: “moça nova é que nem porteira: se abre, passa a boiada inteira”, ele diz muitas vezes. Porém, Mirna não desiste. Se o irmão joga um pretendente no chiqueiro, no dia seguinte está ela indo à cidade para tentar encontrar outro. Assim, não se concretiza nenhum dos casamentos prometidos por homens da cidade. Apenas ao final do enredo o sonho da menina se realiza ao lado de um primo *cowboy*, um fazendeiro criador de gado, rico, cujo sobrenome é Príncipe, que aparece no penúltimo capítulo da novela.

Figura 7: Mirna vai à cidade e tenta conquistar Alaor “pela barriga”:



Fonte: Reprodução - TV Globo

Por fim, *Êta Mundo Bom!* retrata a história do caipira Candinho (Sergio Guinzé), encontrado em um cesto por Eponina (Rosi Campos) e a empregada Manuela (Dhu Moraes), às margens do rio que corta a fazenda Dom Pedro II, situada no interior de São Paulo. As duas resolvem adotar o menino, a contragosto dos donos da casa, Cunegundes (Elizabeth Savala) e Quinzinho (Ary Fontoura), que têm uma filha na mesma idade, Filomena (Débora Nascimento). Tratado em condições análogas à escravidão, Candinho é criado como um serviçal pelo casal. No entanto, os meninos crescem e se apaixonam. Ao serem flagrados em um beijo, Candinho é expulso da fazenda e resolve ir para a capital procurar sua verdadeira mãe. Infeliz, Filomena, vendo-se obrigada a se casar com o rico veterinário Josias (Flávio Migliaccio), acaba fugindo, crendo nas falsas promessas de Ernesto (Eriberto Leão), um agenciador de garotas de programa na cidade.

A novela se inicia nos anos de 1920, mas a maior parte se passa na década de 1940, quando conhecemos a personagem Mafalda (Camila Queiroz), irmã gêmea de Quincas (Miguel Rômulo), ambos irmãos de Filomena. Cunegundes, mãe deles, apresenta indícios de ter se casado com Quinzinho, herdeiro da fazenda, por interesse pecuniário. Eponina, irmã de Quinzinho, e Manuela (Dhu Moraes) atribuem a falência da propriedade

aos gastos desnecessários que Cunegundes fez ao longo da vida e à falta de pulso firme de Quinzinho para controlar a esposa. As três têm constantes embates, cheios de troca de ofensas e humilhações, muitas das quais se voltam para o fato de Eponina ainda não ter se casado. Eponina, no entanto, não se acha velha e tem esperanças de encontrar um grande amor. Ela passa os dias escutando a radionovela *Herança de Ódio*<sup>81</sup> e dando conselhos à Mafalda sobre relacionamentos amorosos.

Figura 8: Mafalda expressa curiosidade sobre a noite de núpcias da tia Eponina:



Fonte: [globoplay.globo.com](http://globoplay.globo.com).

Alheia a esses problemas, Mafalda vive uma vida tranquila no campo. Não tem a ambição dos pais, está repetidamente sorridente e é generosa com todos que a cercam. O seu dia é dividido, quase sempre, entre as conversas com a tia, os balanços na gangorra, os banhos de rio e as brincadeiras com porquinhos no chiqueiro e pintinhos no galinheiro. Foi o jeito meigo e espontâneo da menina que conquistou Zé dos Porcos (Anderson Di Rizzi). O moço diz que cuida dos animais da fazenda sem receber qualquer salário, apenas para ficar perto da menina. Ingênua, Mafalda não percebe o amor que o rapaz lhe dedica, considerando-o apenas um grande amigo e confidente. Inclusive, ele está entre as pessoas que tentam conter a ansiedade da caipira por saber como se fazem os bebês – após a mãe ter-lhe dito que eles são feitos quando um “cegonho” de um homem encontra o “ninho” de uma mulher, Mafalda passa a se envolver em situações constrangedoras em público por insistir em querer saber particularidades sobre o “pássaro” de alguns homens.

Mafalda não consegue encontrar pretendentes a marido e vive se queixando tanto por não ser convidada para dançar nos bailes quanto por acreditar que pode nunca

<sup>81</sup> A radionovela "Herança de Ódio" que os personagens da telenovela acompanham teve veiculação independente em outras mídias: no Gshow e na Rádio Globo.

conhecer um “cegonho de verdade”, em suas palavras. Os parentes também assumem que não têm grandes expectativas de bons casamentos para a filha, uma vez que a menina é “muito alta”, além de “desprovida de carnes”. No entanto, tendo em vista a falência do sítio, Cunegundes e Quinzinho passam a oferecer a filha aos seus credores a fim de que, em troca do dote, as dívidas sejam perdoadas, mas Mafalda não agrada aos compradores e, sem outra opção, a família coloca a fazenda à venda. É o anúncio de venda da propriedade que leva até eles o jovem Romeu (Klebber Toledo).

Figura 9: Mafalda e Romeu passeiam a cavalo pela fazenda D. Pedro II:



Fonte: João Miguel Júnior – Reprodução Memória Globo.

O moço, que se faz passar por comprador de fazendas, é um aplicador de golpes que ganha dinheiro enganando caipiras recém-chegados a São Paulo. Fugindo da polícia, após um de seus golpes, resolve passar um tempo na fazenda Dom Pedro II fingindo interesse nas terras. Cunegundes mascara as dificuldades financeiras para dar uma excelente estadia ao suposto comprador. Romeu fica encantado por Mafalda e ela também se apaixona pelo moço. Os dois fazem passeios românticos pelo sítio e logo falam em casamento. Para ela, Romeu, seu primeiro amor, é um “príncipe”, mas depois Mafalda descobre que o galã é um farsante e foragido da polícia. A partir daí, Romeu tentará reconquistar o amor de Mafalda, para mostrar que quer se redimir, ser honesto e viver com ela no campo. Ele vai disputar o amor da menina com Zé dos Porcos, mas ao final será o caipira quem se casará com Mafalda.

Figura 10: Mafalda sente saudades de Romeu e chora com Zé dos Porcos:



Fonte: Reprodução Memória Globo.

### 3.4 A DIALÉTICA RURAL-URBANO: DEFINIÇÃO DO CORPUS

*Chocolate com Pimenta*, *Alma Gêmea* e *Êta Mundo bom!* seguem o modelo tradicional de construção narrativa teleológica, cujos enredos se entrelaçam e se sucedem ao longo dos capítulos, linearmente, com início, meio e fim (MACHADO, 2000). Enquanto narrativas seriadas, cada capítulo é dividido em quatro blocos separados por intervalos comerciais, totalizando uma média de 30 minutos por capítulo. Geralmente, uma telenovela possui entre 150 e 180 capítulos, podendo a chegar a 200 capítulos ou mais (BALOGH, 2002), o que está diretamente ligado à audiência das obras. Este é o caso das três novelas que iremos analisar, cuja popularidade influenciou nas extensões de *Chocolate com Pimenta* (209 capítulos), *Alma Gêmea* (227 capítulos) e *Êta Mundo Bom!* (190 capítulos).

O volume significativo de material é uma das dificuldades em se trabalhar com produtos de grandes dimensões como as telenovelas, ainda mais no caso da análise estilística de três delas – o que somaria cerca de 600 capítulos. Esta questão é tema de discussões metodológicas:

como analisar produtos descomuns como esses? A análise de uma cena curta de um filme pode ser o suficiente para resolver um problema de pesquisa. O mesmo talvez seja verdade para um produto com centenas de capítulos, cada qual com cerca de quarenta ou quarenta e cinco minutos, caso das telenovelas. [...] Em *Television style* (2010), além de fazer o levantamento dos embates de pesquisadores e críticos diante dessa problemática, ele [o autor, Jeremy Butler] efetua análises que têm servido e ainda servirão de modelo. No entanto, Butler não responde à questão central, acima levantada: qual o peso heurístico, isto é, capaz de proporcionar conhecimento, da análise de cenas pertencentes a um produto

de dimensões colossais? Ainda pesam sobre os pesquisadores as consequências dessa lacuna e de questões que lhe são afins. (ROCHA; PUCCI JR., 2016, p. 10-11).

Ainda que difícil, Simone Rocha e Renato Pucci Jr. (2016) acreditam que a visão do conjunto é que seria a mais produtiva para a resolução desse problema. Para isso é importante que o analista domine a gramática narrativa da obra. Ambos os pesquisadores se baseiam nos estudos de Kristin Thompson para adentrar a gramática televisiva.

A partir de Thompson (2003), caracterizamos as três telenovelas desta pesquisa como narrativas que seguem o modelo aristotélico, pois as tramas possuem um início de uma história a partir de uma complicação na vida de um personagem; um meio que apresenta ações em desenvolvimento, assim como revoluções e descobertas, que levam a história do personagem adiante; e um final onde ocorrerá a resolução do conflito. De acordo com a pesquisadora, esta dinâmica está amparada na lógica dos “eventos narrativos”, acontecimentos de diferentes dimensões, que se conectam uns aos outros em uma relação de causa e efeito ao longo da narrativa, de forma inesperada ou como consequência de outro evento.

A multiplicidade de histórias que interrompem umas às outras, em tramas que se pretendem realistas e se desenvolvem em centenas de capítulos, exige um “malabarismo virtuoso” de personagens e enredos e “faz com que tais narrativas concomitantes se tornem ainda mais dependentes da redundância, dos ganchos de diálogo, compromissos, prazos e, principalmente, das causas pendentes” (THOMPSON, 2003, p. 18). As causas pendentes não são exatamente um suspense no sentido de criar tensão, mas enfatiza que há algo a ser resolvido, o que contribui para alimentar a expectativa do telespectador na trama. A solução de uma causa pendente pode, por exemplo, ocasionar “pontos de inflexão” na trama, ou seja, reversões da sorte de um personagem, mudança de trajetória na condução de um tema etc. De acordo com Simone Rocha (2016a, p. 186), é importante que o pesquisador identifique e acompanhe o evento narrativo, porque “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, 2016a, p. 186).

Conhecer a gramática televisiva nos auxiliou na seleção do *corpus* de análise desta pesquisa. Em um primeiro momento, assistimos a todos os capítulos das três telenovelas<sup>82</sup> a fim de mapear os eventos narrativos aos quais as personagens caipiras

---

<sup>82</sup> *Chocolate com Pimenta* e *Alma Gêmea* não estão disponíveis na íntegra em canais da Rede Globo. Assistimos às telenovelas por meio de gravação em VHS digitalizadas, mas elas também podem ser encontradas no canal de vídeos Dailymotion. Já *Éta Mundo Bom!* pode ser encontrada integralmente na plataforma Globo Play, mas apenas assinantes conseguem assistir a todos os capítulos.

estão atreladas, assim como as causas pendentes que intercalam esses eventos, significativos para os destinos das personagens que são temas de nosso estudo.

Neste processo de mapeamento dos enredos das três telenovelas, percebemos nelas polarizações entre elementos enquadrados como próprios do campo e outros que seriam típicos da cidade, demarcações que se desdobram em uma oposição mais ampla entre o *urbano* e o *rural*. Contrapõem-se, de um lado, cidades em processo de industrialização – associadas às noções de saber, inovação e realização –, e, de outro, zonas rurais decadentes, marcadas pelas noções de atraso e ignorância. Porém, o campo também é ligado à nostalgia de um tempo que não volta mais, a uma forma “natural” de vida que a modernidade apagou ou que tenta apagar, a um passado “autêntico”, a “raízes” que conformam uma identidade “pura”; e a cidade, por sua vez, torna-se um ambiente de “mundanidade”, de valores corrompidos.

Raymond Williams (2011) nos mostra que tais ideias associadas ao campo e à cidade são recorrentes na história da literatura inglesa e que ambas as configurações ultrapassam coordenadas físicas espaciais. O campo e a cidade são operações que remetem a ideias e imagens que expressam forte poder nas vivências humanas, ligadas a um universo subjetivo de realizações e de construções emocionais que se materializaram em pensamentos, atitudes e representações. A partir de tal análise feita por Williams, poderíamos pensar o campo e a cidade, o rural e o urbano, como matrizes culturais que perpassam todo um modo de vida daqueles que participam desses espaços. Nesse sentido, torna-se necessário perceber como essas matrizes culturais se apresentam nessas três telenovelas e sugerem tanto construções éticas e morais dos personagens como imagens um passado rural, especificamente brasileiro, tendo em vista o contexto de desordem cultural e os processos de formação de nossa sociedade, como exploramos no capítulo 2.

Ainda que as telenovelas apresentem uma relação binária entre campo e cidade, a própria oposição entre categorias decorre, necessariamente, em uma dependência entre elas, fazendo com que um precise do outro para existir, ou seja, há um engajamento em uma dialética rural-urbano. Na interdependência, o rural precisa da cidade para se afirmar, e em alguma medida ele existe como anti-cidade. E se não é possível pensar o rural sem o urbano e vice-versa, como compreender a construção dos personagens das telenovelas, já que eles se encontram ligados a essas demarcações espaciais?

A partir de Foucault (2013), compreendemos que Márcia, Mirna e Mafalda são, de alguma forma, extensão ou negação de seus espaços de origem, corpos que estão encerrados em si ao mesmo tempo que se “lançam” para além de si mesmos, “corpos utópicos” (FOUCAULT, 2013). Ao refletir sobre a utopia dos corpos, Foucault traz a hipótese de o corpo constituir uma unidade, um lugar absoluto ao qual se está condenado: o corpo está aqui e jamais em outro lugar: é, portanto, uma *topia* que nos engaiola, queiramos ou

não. Ao mesmo tempo, o autor revela o modo como, em reação a essa aparente fixidez do corpo, fazemos também nascer utopias que apagam esta *topia*, que a transformam em um lugar não-lugar. As utopias constituem um lugar nenhum ou um lugar móvel e anulam o corpo “real”, mas o filósofo afirma que este resiste por ser ele mesmo utópico, porque para ser utopia basta ser corpo. O corpo, então, deixa de ser contrário à utopia, avesso à utopia, e passa a ser fonte da utopia. Desta forma, a aparente *topia* implacável do corpo é contrariada. Foucault indica que o corpo é o ponto zero do mundo: está sempre em todo lugar e ao mesmo tempo em lugar nenhum; é o ponto a partir do qual, ou por meio do qual, qualquer lugar é definido, criado, negado, atacado, defendido; o corpo é o que define algo como real, irreal, imaginado etc.

Essas reflexões sobre as relações entre os espaços e as formas como eles atravessam os corpos dos personagens em *Chocolate com Pimenta*, *Alma Gêmea* e *Éta Mundo Bom!* são importantes para a definição do *corpus* deste trabalho, uma vez que as mulheres selecionadas para este estudo transitam entre o campo e a cidade, de diferentes formas – seja pelo deslocamento geográfico<sup>83</sup>, seja pelo contato com objetos, pessoas, ideias, valores, desejos etc. de um dos dois ambientes – e carregam em seus corpos várias potências, virtualidades, contradições. Selecionamos eventos que se passam apenas em um dos espaços – o ambiente rural ou o urbano –, escolha que não impossibilita ou diminui a riqueza da análise, mas evita a redundância, uma vez que cada personagem manifesta a imbricação dialética do campo-cidade, do rural-urbano.

Tendo como base este pressuposto, nosso trabalho se divide em dois blocos de análise, cada um com um *corpus* específico. O primeiro será composto por sequências situadas em um evento narrativo central para Márcia, Mirna e Mafalda: a utopia do casamento. O matrimônio, destino almejado pelas três mulheres, apresenta-se como causa pendente que orienta os destinos narrativos das personagens e que só se resolve na etapa final das telenovelas. Como utopia que atravessa os corpos dessas mulheres, o desejo de se casar demarca os campos de ação das personagens, regendo o modo como se comportam, como sonham, desejam. O casamento mostra-se elemento basilar nas vidas de Márcia, Mirna e Mafalda, que, desejando casar-se, são cobradas pela sociedade para que construam uma determinada reputação enquanto esposas.

O segundo bloco de análise nos permitirá abordar elementos igualmente comuns às personagens, mas que são desenvolvidos de forma particular e estratégica por cada uma. Em *Chocolate com Pimenta*, refletiremos sobre os códigos sociais e culturais que definem os papéis que uma mulher deve assumir em um relacionamento amoroso, a partir

---

<sup>83</sup> Márcia, Mirna e Mafalda não se fixam, geograficamente, em um dos dois núcleos temáticos (rural e urbano), mas transitam entre estes. Márcia mora no sítio, mas trabalha como manicure de mulheres cidadinas. Mirna vai todos os dias para a cidade trabalhar como faxineira em uma floricultura. E Mafalda chega a morar em São Paulo por necessidade, quando a família foge das dos credores para não pagar as dívidas da fazenda.

das experiências da personagem Márcia. Em *Alma Gêmea*, investigamos as relações entre a mulher caipira e o trabalho, uma vez que o serviço no ambiente doméstico ou fora dele é um elemento fundamental na configuração da personagem Mirna. E em *Éta Mundo Bom!*, o tema da nossa investigação será a relação da mulher com o sexo e a sexualidade, considerando-se a causa pendente que acompanha a personagem Mafalda em toda a trama: o desejo de saber como se fazem os bebês. Em que pesem estas ênfases e peculiaridades, acreditamos que os três contextos são perpassados por categorias temáticas comuns às três caipiras: os valores familiares, as expectativas em relação à cidade e o casamento como objetivo.

## 4 O RURAL E O URBANO EM MÁRCIA, MIRNA E MAFALDA

Sendo o casamento uma causa pendente para as três personagens, selecionamos um encontro de cada uma com um de seus candidatos a marido. As *pictures* desses encontros são perpassadas pela expectativa de oficialização dos relacionamentos. Contudo, a união dos pares é marcada por desencontros entre eles, desacordos que se explicam, em grande parte, pelo fato de estarem vinculados a diferentes espaços, assim como a distintas utopias. Neste processo que envolve embates e troca de argumentos, as personagens, cada uma a seu modo, expressam ideias sobre quem são, as relações que desenvolvem com o meio em que vivem e os valores que as cercam.<sup>84</sup>

### 4.1 MÁRCIA, UMA MULHER RURBANA

Selecionamos para esta análise uma sequência de *pictures* que se encontra em um momento de viravolta, um ponto de inflexão, na trajetória de Márcia. Após a manicura se entregar ao romance com o prefeito Vivaldo, acreditando nas promessas de que ele se reputação de Márcia vai decaindo na cidade, e suas clientes não aceitam mais fazer as unhas ou cuidar dos cabelos com uma “sirigaita”, como passa a ser chamada. A decepção da família é enorme, principalmente a de Timóteo, que não achava que a prima poderia ser tão ambiciosa. Após uma surra de cinta pelo pai e o desgosto da avó, Márcia, arrependida de ter se tornado amante do prefeito, difamada na cidade e desejando se casar, retorna para o campo e tenta reconquistar a confiança do Timóteo, que apesar de conversar com os animais, não saber regras de etiqueta e tomar banho somente uma vez por semana, tenta lhe mostrar que os brincos, colares, anéis e pulseiras que ela tanto cobiça não valem mais que o sentimento que ele lhe dedica. No entanto, Timóteo, machucado por tantas decepções causadas pela prima, acha que Márcia deve fazer por merecer o seu amor.

Nossa análise volta-se para o momento em que Timóteo e Márcia, pela primeira vez na trama, conversam de forma direta sobre um possível acerto entre eles. A sequência de *pictures* participa do capítulo 129 da versão original da telenovela<sup>85</sup> e tem a duração de 4 minutos e quarenta segundos. Márcia quer conquistar o amor de Timóteo e para isso se esforça para rever seus valores e hábitos. Ela passa, por exemplo, a andar de carroça na cidade, o que antes ela não aceitava fazer, e a ajudar nas tarefas rurais. O esforço é reconhecido por Timóteo, que, no capítulo analisado, conta a Miguel (Caco Ciocler) que Márcia tem se esforçado para deixar de ser “chicosa”.

<sup>84</sup> A ordem das análises foi determinada pela data de exibição de cada telenovela. Assim, trataremos primeiramente de *Chocolate com Pimenta*, depois de *Alma Gêmea*, e encerraremos com *Éta Mundo Bom!*.

<sup>85</sup> A telenovela perdeu 30 capítulos quando foi reprisada na Globo.

A sequência se passa durante uma tarde no sítio e tem início com Márcia correndo pelo terreiro, tentando apanhar um porco. O plano-sequência tem início quando ela corre em direção à lateral da casa – onde está parado o carro de Danilo, que estava lá para encontrar seu par romântico, Ana Francisca. Márcia sai de trás da casa segurando um leitão adornado com um chapéu e um laço no pescoço, em uma das mãos, e um frasco de perfume na outra. Do plano-sequência deriva-se o plano-conjunto (Figura 2) que enquadra Márcia, de um lado, mostrando entusiasmo em ver o porquinho adornado, e de outro, Dália e vó Carmem, que questionam e protestam contra o fato de Márcia estar passando perfume no porco. Este, por sua vez, geme tão alto que quase não se pode ouvir o diálogo entre as personagens.

Figura 11:<sup>86</sup>



Fonte: Reprodução – TV Globo.

Em meio aos ruídos, Márcia exclama: “Vó, eu sô chique, *bem!* Se eu tenho que cuidar dos porcos, eles vão ter que ser chiques também”. A personagem, ao perfumar um animal conhecido pelo seu odor, age como se fosse possível transferir utopias urbanas para o bicho e, ao mesmo tempo, se filiar a ele para sentir-se como uma mulher também do campo. No entanto, a trilha sonora – o som de um *foxtrote* – que ambienta a *picture* desconstrói esta segunda possibilidade, contribuindo para uma visualidade que revela a incompatibilidade entre perfume e odor, higiene e sujeira, elegância e rusticidade.

Da mesma forma como o carro de Danilo estabelece uma relação de quebra com a continuidade do cenário rural, a caracterização de Márcia também é contrastante. Márcia, com seus cabelos penteados e sua face maquiada, carrega em seu corpo marcas

<sup>86</sup> Coerentes com o método de investigação das imagens, tal como apresentado no capítulo 3, não nomeamos, descrevemos, ou tentamos explicar as *pictures* deste trabalho por meio de legendas. No entanto, enumeramos todas as imagens para que possamos referenciá-las ao longo da análise.

de uma vida urbana da década de 1920. Para Foucault, a maquiagem é uma das formas de comunicação do corpo, “fragmento de um espaço imaginário que se comunicará com o universo das divindades ou com o universo do outro” (FOUCAULT, 2013, p. 12). Assim, maquiagem e vestimentas materializam-se no corpo como espécies de senha para valores que remetem à elegância, à sofisticação, à deslumbrante utopia da modernidade.

O vestuário da manicura segue as tendências da moda urbana da época: a leveza do tecido de seda, a cor alegre estampada assim como a modelagem de cintura baixa do seu vestido, e também o uso de meias finas brancas e sapatos de bico arredondados, de cor clara e salto alto (GARCIA, [entre 1996 e 2018]) – aparência que a difere de Dália e da vó Carmem, que se produzem de uma forma mais monocromática e menos “sofisticada”. Dália e Márcia são o contraponto uma da outra, sendo Dália tudo que Márcia não gostaria de ser: “mal vestida”, “despenteada”, “sem modos”. Por sua vez, Dália vê-se presa a um corpo rural, mas, ao mesmo tempo, se projeta no corpo de Márcia, e deseja, admira e inveja as atitudes e os hábitos da prima – o que pode ser demonstrado pelo modo como a agregada pega o perfume das mãos da prima, de forma sorrateira, como se o frasco fosse capaz de transmitir utopias da cidade (Figura 3). Em seguida, Timóteo é inserido no plano-conjunto e se posiciona ao lado de Carmem e Dália. Ele mostra que não concorda com a atitude da prima e, enquanto liberta o animal, a convida para ter uma conversa, em particular. A cena termina com o descontentamento de vó Carmem com o fato de Dália proteger o frasco de perfume junto ao peito.

Figura 12:



Fonte: Reprodução – TV Globo.

O plano seguinte se inicia por um lento movimento de *travelling* que, de cima para baixo, sai da copa das árvores para um banco, revelando o ambiente da conversa

entre o casal. Este cenário traz outros elementos naturais considerados como próprios de um espaço rural: o banco encontra-se sob a sombra da árvore, em um chão gramado e verde (Figura 4). Ao fundo, um lago, que brilha sob a luz do sol, com ondulações causadas pelo nadar de patos e pela brisa, que também agita as folhas das árvores. Os sons produzidos dialogam com o visual na construção de um universo rural ligado ao prazer e à tranquilidade de uma tarde no campo.

Figura 13:



Fonte: Reprodução – TV Globo.

Timóteo inicia a conversa e reconhece o esforço da amada em cuidar dos bichos, coisa que ela nunca havia tentado fazer, e chega ao ponto problemático que dificulta o relacionamento entre eles (Figura 5): “Mas aqui, Márcia, aqui é um sítio e não um salão de beleza, né, Márcia! [...] *Ocê num disse pra ieu que ocê queria mudar pra ocê merecê os sentimento que eu tenho pra com cê?*” Márcia responde que sim, mas reconhece que às vezes se arrepende da promessa. Timóteo diz que, para que esse merecimento seja alcançado, ela precisa mudar “por dentro”, porque ela não poderia ser “chique” ali no sítio onde eles todos têm “o pé na terra”. Márcia, gaguejando, mostra que não está entendendo aonde o primo quer chegar com a conversa, ou que não se sente segura para falar sobre o tema: “Ô, Timóteo, que cê quer que eu faça, *hein benhé?*”.

Figura 14:



Fonte: Reprodução – TV Globo.

O primo simplesmente responde: “Márcia, eu quero que *ocê* seja *ocê!*”. Ainda confusa, ela passa a mão no cabelo, faz um semblante preocupado e responde apenas que ela é ela mesma. Neste momento, a sonorização direciona a nossa experiência visual e faz com que nos concentremos no conflito identitário vivido pela personagem, ao ponto de ouvirmos sua respiração e entendermos que ela está tensa, insegura e confusa diante das questões que precisará enfrentar. Contribuem para a expressão desse conflito identitário, os planos fechados que trazem rosto de Márcia para o centro da tela (Figuras 6 e 7).

Figura 15:



Fonte: Reprodução – TV Globo.

Figura 16:



Fonte: Reprodução – TV Globo.

Timóteo começa a elencar hábitos de Márcia que ele não considera como próprios de alguém que mora no campo e que, portanto, deveriam ser abandonados: “Márcia, olha o cabelo que *ocê tá usando*, Márcia! Parece até que *ocê* saiu do salão de beleza ainda agorinha, Márcia! Isso é jeito *d’ocê trabalhá* no sítio? E *dispois*, o que *dianta* *ocê botá* perfume nos *porco?*”. Ela, gaguejando outra vez, não consegue responder com palavras. O primo, então, pede para que ela solte “as *crina*”. Ao ouvir este termo, que faz

referência ao pelo de equinos, Márcia arregala os olhos e demonstra ter ficado ofendida<sup>87</sup>. Decidida, ela se levanta e vai em direção ao terreiro central (Figura 8). O plano geral de ambientação nos revela com mais detalhes este cenário mostrado anteriormente, que tem como cor predominante o marrom do chão de terra. Nele se encontram Dália, que carrega com as duas mãos um balde, aparentemente pesado, e Carmem, cujos modos nos remetem a uma atividade manual, ou seja, mulheres que aparecem executando atividades domésticas.

Figura 17:



Fonte: Reprodução – TV Globo.

Há nesta *picture* diferentes referências a trabalhos que são realizados naquele sítio: além das atividades que Dália e vó Carmem já aparecem realizando, há roupas lavadas estendidas no varal, assim como animais em cena que precisam ser alimentados, o chão de terra que está limpo e que podemos imaginar ter sido recentemente varrido, uma vez que ele se mantém limpo com a presença de bichos soltos, como o porco que fuça perto do varal de roupas e os frangos e as galinhas que circulam entre as personagens. Assim, diferentemente do cenário da conversa entre Márcia e Timóteo, o cenário atual é mais “duro”, com elementos que remetem ao esforço e ao conflito entre seres; uma ambiência rural perpassada por rusticidade e dificuldade. Márcia, então, vai em direção à prima e toma o balde de suas mãos. O fato deixa Dália surpresa, fazendo-a confessar que a manicura não

<sup>87</sup> A aparência e o visual da manicura seguem os códigos da moda urbana e é um tema caro para Márcia, que tenta a todo custo mantê-los, mesmo vivendo na zona rural. E o fato recorrente de o primo, durante a telenovela, ter o hábito de usar termos característicos dos animais para se referir a características humanas – ele chega a dizer que Márcia tem “traseiro” e “ancas largas” e “fuça”, associando as partes do corpo humano às de vacas, por exemplo – o que gera constantes conflitos e brigas entre eles.

costuma ajudar nos trabalhos do sítio. Sem se importar com o que a agregada diz, Márcia vira o balde sobre si mesma (Fig. 9).

Figura 18:



Fonte: Reprodução – TV Globo.

O plano seguinte mostra os personagens em conjunto novamente, mas desta vez eles não se encontram em lados opostos. Timóteo, Dália e Carmem fazem um cerco em volta de Márcia (Fig. 10) e esta circunstancia aponta para o momento de pressão e tensionamento vivido pela moça que, claramente irritada, protesta: “É assim que você quer que eu seja: um espantalho idiota?”, e completa, segurando o cabelo molhado: “Eu fiz isso para mostrar que se eu quiser eu faço, mas eu não quero!”.

Figura 19



Fonte: Reprodução - TV Globo.

Cercada pelos parentes, ela finaliza seu discurso, exclamando ainda mais alto e contorcendo as pernas: “Eu sou chique! *Chiiique!*”. Márcia vira-se e entra com pressa em casa. A sequência é finalizada com a avó perguntando a Timóteo o que teria acontecido entre os primos que justificasse a reação da neta, mas ele desconversa para não dar pistas do romance com Márcia.

Um conjunto de elementos estilísticos atua individualmente nas *pictures*, ou na relação entre elas, e ora reiteram sentidos, ora geram paradoxos, construindo uma personagem que não se encaixa nem no universo urbano, nem no rural e, que ao mesmo tempo quer pertencer aos dois espaços à sua maneira. A personagem congrega em seu corpo um conjunto de utopias que se chocam, gerando afastamentos e aproximações espaço-temporais. A interpenetração de contrários indica a televisualidade dialética rural-urbano de Márcia, uma personagem “rurbana”, nas palavras de Gustavo Cimadevilla (2010).

O conflito entre perspectivas sobre o universo rural pode ser sintetizado nas duas composições cenográficas apresentadas nas *pictures*. Timóteo, por exemplo, em suas falas e ações, busca viver um campo ajustado aos elementos do terreiro do sítio (Fig. 8), que remetem a um modo de ser supostamente integrado à “essência” rural, marcada por trabalho duro, por dificuldades, por simplicidade... Márcia parece não saber e não querer conviver com tal ambiente de rusticidade. Em rejeição a essa imagem de rural, a manicura deseja um campo mais confortável, limpo e cômodo, traços sintetizados pela sombra projetada pela árvore (Fig. 4).

Timóteo não compreende essa relação com o espaço rural proposta por Márcia. Quando Timóteo diz que Márcia deve mudar “por dentro” e ser “ela mesma”, ele convoca a ideia de que há um essencial modo de ser, um “eu” puro e original que, perdido em algum momento, ela poderia resgatar. Para Timóteo, Márcia é um corpo rural fantasiado de cidade; uma mulher que usa uma máscara para assumir condições de um tempo-espaço ao qual ela não estaria originalmente atrelada. Timóteo, então, deseja que Márcia retire e abandone essa máscara. Além disso, Timóteo vê o campo como um lugar de equivalência entre seres humanos e não-humanos, o que ele expressa quando pede a Márcia que solte “as *crina*”, por exemplo (Fig. 7)<sup>88</sup>. A perspectiva do campo como um lugar enclausurado e imóvel, apresentada por Timóteo, como se fosse possível fixar uma *topia*, nega a diversidade do universo popular e coloca o rural como algo fora ou anterior à modernidade.

Márcia parece não controlar sua atuação, sendo esta perpassada por códigos que, na novela, econstram-se vinculados a regimes de visualidade associados ao campo ou à cidade. Contraditória, vacilante, ela deixa escapar componentes que contradizem aqueles

<sup>88</sup> Timóteo conversa com os animais, pede-lhes conselhos e desabafa, assim como sobrepõe atributos humanos e não-humanos, como na vez em que ele se declarou para a vaca Estrela, dizendo que, se ela não fosse vaca, seria a mulher ideal para ele.

modos sofisticados que tenta sustentar, entregando uma filiação outra. Márcia se diz uma dama, fina e elegante, mas é intempestiva, fala alto, exagera em expressões faciais e gestos, como na mania de ajeitar o cabelo com a palma da mão enquanto fala (Fig. 6). O modo “inculto” como ela, reiteradamente, pronuncia o bordão “Eu sô chique, *benhê!*” faz com que o sentido da sua expressão seja justamente o oposto do que ela almeja, denunciando a falta de elegância da personagem e o que ela tenta atenuar: sua filiação rural.

Essas incoerências perpassam a sequência e ilustram “a coexistência de leituras contrárias, ou simplesmente diferentes, em uma só imagem” (MITCHELL, 2009, p. 48, tradução nossa).<sup>89</sup> Os conflitos entre os modos como os personagens percebem seus espaços, a discrepância entre os personagens e, ao mesmo tempo, a tentativa de união entre estes, assim como a própria conjugação, no corpo de Márcia, entre valores e elementos culturalmente entendidos como pertencentes ao campo ou à cidade, coadunam em lacunas na representação que tanto estimulam a comicidade das *pictures* como expressam o drama vivido pela personagem. As aproximações e afastamentos gerados nas relações entre cenário, figurino, atuação, escala de planos, sons, corpos e voz nos permitem perceber a televisualidade mestiça de Márcia, um corpo rurbano, marcado por utopias de diferentes espaços.

O ápice do drama vivido pela personagem se passa no instante em que Márcia joga um balde de água sobre a própria cabeça (Fig. 9), fazendo com que as *pictures* desta sequência se voltem para si próprias, expressando uma auto-referência sobre a construção, desconstrução e reconstrução de representações. Em outras palavras, a imagem mostra a si mesma quando Márcia tenta se apagar para se refazer com outra forma, revelando-nos a metaimagem (*metapicture*) de um corpo que não quer ser fixado em uma representação, e que por um instante mostra-se em desconstrução, embaçado, sem rosto, sem identidade, como se fosse possível apagar-se, eliminar utopias, limpar as marcas do ambiente urbano que não se adequam ao corpo rural; como se fosse possível transformar-se, pelo menos por um momento, em um corpo *tópico*, purificado pela água que escorre sobre o corpo.

A *picture* televisiva, a partir desta metaimagem, nos indica a impossibilidade de dissociar rural e urbano em uma sociedade de constituição mestiça e aponta para a experiência de modernidade heterogênea latino-americana, da qual falam Canclini (1997) e Martín-Barbero (2009), na qual o projeto racionalizador ganhou contornos próprios:

[é] como mestiçagem e não como superação – continuidades na descontinuidade, conciliações entre ritmos que se excluem – que estão se tornando pensáveis as formas e os sentidos que a vigência cultural das diferentes identidades vem adquirindo: o indígena no rural, o rural no

<sup>89</sup> “[...] ilustrar la coexistencia de lecturas contrarias, o simplemente diferentes, en una sola imagen”.

urbano, o folclore no popular e o popular no massivo (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 262).

Márcia expressa “uma condição social emergente e resultante de uma diversidade de processos de interpenetração e coexistência de contrários” que marcam a dinâmica de existências das rurbanidades latino-americanas (CIMADEVILLA, 2010, p. 83)<sup>90</sup>. Essa condição rurbana vivida por Márcia tem aspectos sistematicamente apagados ou negados por discursos “românticos” – como os de Timóteo, que acredita que Márcia deveria “purificar-se”, retornar ao seu universo rural “original”, “autêntico” – ou por “ilustrados” – estes acusam a incompletude no modo como Márcia acessa a modernidade, a “incivilização” da manutenção de atributos rurais. A personagem, portanto, indica a impossibilidade de uma “pureza” caipira e nos revela que há diversos modos de ver e mostrar campos e cidades, que essas percepções e expectativas são criadas, compartilhadas e estão em contínua transformação.

A interpelação feita por Márcia aos telespectadores fica mais evidente quando, ao final da sequência (Fig. 10), forma-se um cerco em torno dela, com Dália e Timóteo nos lados, vó Carmem atrás, e à frente os olhos da câmera que, neste caso, são os olhos do telespectador, fazendo com que este seja convidado a adentrar o contexto de pressão em que se encontra a manicura e a viver aquele drama junto a ela. Assim, ao dar as costas para a câmera, a personagem não só escapa dos nossos olhares inquisidores como também deixa a questão para aqueles que a interrogavam, fazendo o telespectador observar a si mesmo e provocando aquilo que Mitchell (fazendo referência a Althusser) chama de “Efeito de Interpelação” (MITCHELL, 2009, p. 73). De acordo com Mitchell, quando questionamos uma imagem, ela nos retribui o olhar, acionando o autoconhecimento do telespectador e convidando-o a ocupar um lugar naquela imagem – “se a imagem multiestável sempre pergunta ‘O que sou eu?’ ou ‘Como eu me vejo?’, a resposta depende de que o espectador faça a si mesmo as mesmas perguntas” (MITCHELL, 2009, p. 50, tradução nossa)<sup>91</sup> – e a encontrar sua posição também fora de cena, uma vez que “o diálogo do observador com sua metaimagem” não ocorre “em um terreno incorpóreo, fora da história, mas estão inscritas em discursos, disciplinas e regimes de conhecimento específicos” (MITCHELL, 2009, p. 50, tradução nossa)<sup>92</sup>.

O conflito identitário vivido por Márcia dialoga com telespectadores que compartilham dessa mestiçagem cultural e que desejam saber quem são. Desta forma, a

<sup>90</sup> “una condición social emergente y resultante de una diversidad de procesos de interpenetración y coexistencia de contrarios”.

<sup>91</sup> “Si la imagen multiestable siempre pregunta ‘¿Qué soy?’ o ‘¿Cómo (se) me ve?’, la respuesta depende de que el espectador se haga las mismas preguntas”.

<sup>92</sup> “Estas preguntas y estas respuestas, el diálogo del observador con su metaimagen, no ocurren en un terreno incorpóreo al margen de la historia, sino que están inscritas en discursos, disciplinas y regímenes de conocimiento específicos”.

circunstância retratada pelas *pictures* expressa uma das razões para o sucesso do gênero, da estética e da narrativa do melodrama na América Latina: o drama do reconhecimento, “o desconhecimento de uma identidade e a luta contra as injustiças, as aparências, contra tudo o que se oculta e se disfarça: uma *luta por fazer-se reconhecer*” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 306; grifos do autor). De acordo com Martín-Barbero, as operações simbólicas do melodrama estão ligadas a uma matriz cultural moral anacrônica, que se refere às origens familiares, às relações parentais, e que remete a uma busca que mal identificamos e a uma decifração de um reconhecimento, de uma identidade, porque queremos saber quem somos, quem fomos, e “todo o peso do drama se apoia no fato de que se acha no segredo dessas *fidelidades primordiais* a origem do sofrimento” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 171, grifo do autor).

A rurbanidade de Márcia também se expressa no modo como ela enfrenta Timóteo, pela recusa de valores que defendem um comportamento de obediência e docilidade feminina. Ao molhar-se por inteiro, “desmanchar-se”, assumindo “outro” corpo, Márcia associa-se a uma imagem que ela enquadra como sendo a de um “espantalho” e diz: “eu fiz isso para mostrar que se eu quiser eu faço, mas eu não quero!”. Atualizada no presente de telespectadores brasileiros, a personagem complexa e mestiça mostra a força de uma mulher caipira que, em um contexto marcado pelo machismo, confronta um homem e tenta escapar de fixações e padrões de conduta impostos por este. A imagem do boneco feito de trapos, fixado em hortas e plantações, é contraposta à vivacidade de uma personagem em constante trânsito; um corpo que deseja expressar sua utopia e que não quer ser castrado, limitado em seus desejos.

## 4.2 O DOCE RURAL AMARGO DE MIRNA

Mirna diz e mostra querer se casar. Ela não se apaixona, necessariamente, por seus “preendentes”; o marido parece ser, sobretudo, um meio de ela deixar a vida de “escrava” – como ela a define – que leva no sítio. Além disso, a moça pensa que, se não se casar logo, vai ficar muito velha e, por isso, é necessário apressar-se para, em suas palavras, “agarrar um par de calças”. Como o casamento só se realiza ao final da novela, forma-se ao longo da trama uma fila de moços que Mirna tentará conquistar com sua habilidade como cozinheira, sendo cada encontro um evento narrativo na trajetória da

personagem. Para nossa análise, selecionamos o encontro entre Mirna e Alor, o terceiro pretendente que ela busca na cidade<sup>93</sup>.

Depois que Crispim jogou o barbeiro Roberval (Rodrigo Phavanello) no chiqueiro, Mirna retorna à cidade – logo no dia seguinte – contra a vontade do irmão, e conhece Alaor (Marcelo Barros), um nordestino que mora na modesta pensão de Dona Divina (Neusa Maria Faro) e que está temporariamente trabalhando na cidade, como vendedor de algodão doce. Mirna se apresenta e fala de seus dotes culinários para o rapaz, repetindo o que a mãe lhe dizia quando era viva: “Mirna, *ocê* tem as *mão* de fada, minha *fia*. O *homi* que *casá* com *cê* há de ter uma vida de rei!”. No dia posterior, ela retorna à praça, oferece ao rapaz broas de fubá e o convida para ir à casa dela no dia seguinte para comer arroz de forno. Alaor, sem tirar os olhos das broas, aceita prontamente o convite.

Nossa análise trata da visita de Alaor à Mirna, sequência que se passa nos capítulos 27 e 28 da novela, totalizando 8 minutos e quinze segundos. A sequência no espaço rural se inicia por um plano em *travelling* da área externa do sítio<sup>94</sup>, revelando o ambiente onde vive Mirna: primeiramente, pelo enquadramento do curral que abriga o galinheiro e o chiqueiro (Fig. 11), locais em que Mirna aparece com frequência alimentando os bichos; aos poucos, o plano revela um grande terreiro de chão irregular e desnivelado, cor de terra, coberto de folhas secas e com marcas de sol e sombra (Fig. 12).

Figura 20



Fonte: Reprodução - TV Globo.

<sup>93</sup> Tal escolha se justifica pelo fato de o encontro entre Mirna e Alaor ocupar menos capítulos que os encontros com outros “namorados”. A análise desses outros eventos narrativos demandaria um esforço de pesquisa irrealizável durante o Mestrado.

<sup>94</sup> Assim como em *Chocolate com Pimenta*, os planos em *travelling* são um recurso frequente em *Alma Gêmea*.

Figura 21:



Fonte: Reprodução - TV Globo.

Tais sinais pontuais do sol no chão nos indicam que o sol entra em cena por brechas de luz, denotando que se trata de um local coberto por vegetação. Tomado pela cor da terra, o terreiro coberto por folhas secas e sem a presença de humanos é visto de cima para baixo. Tal perspectiva reduz a proporção da construção e aumenta a da “natureza” que a cerca, denotando um ambiente abandonado e ao mesmo tempo integrado ao “natural”. Contudo, outra imagem é possível: o plano aberto, com enquadramento de cima para baixo, a passear pelo cenário em um *travelling*, favorece a imaginação de um lugar que está sob a vigilância de uma câmera de segurança, como se ele devesse ser monitorado.

A predominante cor de terra sai das estalagens, passa pelo terreiro e se estende pelas paredes manchadas da casa, nos levando a imaginar que se trata de uma casa antiga. A cor terrosa invade o interior da casa e chega ao tom pastel do figurino de Mirna, que ao som de “Estrada do sertão”, interpretada por Elba Ramalho, encontra-se em seu quarto e, acompanhada por Doralice, prepara-se para o encontro com Alaor (Fig.13).

Mirna experimenta diferentes fitas para adornar o cabelo. O modo como ela usa o cabelo partido ao meio, em dois coques com tranças, produz sentidos que remetem à infância, e por consequência à inocência de uma doce e ingênua moça. No entanto, dentre as opções, a menina, de frente para o espelho, escolhe uma fita de cor vermelha, que além de contrastar com os tons pastéis do seu entorno, é um código semiótico que expressa energia, desejo, paixão. Ao amarrar a fita vermelha, a jovem vê-se em outro corpo, não mais o da “pura” e inocente moça, mas o da audaciosa e sedutora Mirna. Essa transformação é enquadrada pelo espelho, pelo qual Mirna se reconhece como corpo, ao mesmo tempo em que acessa um corpo virtual projetado.

Neste e no plano seguinte (Fig. 14), Mirna compartilha com Doralice as expectativas do seu encontro com Alaor. Ao interagir com a pata, Mirna acrescenta uma outra imagem ao seu corpo: na justaposição, mulher e ave compartilham de uma corporeidade comum, formando, em alguma medida, um corpo dúbio, meio animal e meio humano. Enquanto retira do forno o prato que preparou para o seu pretendente, Mirna fala para a pata o que a sua mãe sempre lhe dizia: “marido, a gente pega é pela *bariga!*”. A conversa entre elas é interrompida pela vaca, cujo mugido é o sinal para Mirna de que Alaor está chegando.

Figura 22:



Fonte: Reprodução - TV Globo.

Figura 23:



Fonte: Reprodução - TV Globo.

A cozinha também é enquadrada de cima para baixo, produzindo uma imagem diagonal do cômodo que nos remete a uma câmera de segurança, como se Mirna estivesse sendo vigiada. Este é o espaço de recepção das visitas, a entrada principal da casa, um ambiente amplo, de paredes amarronzadas, com três janelas, e a porta que integra o cômodo com o exterior da casa. Os móveis de madeira, as cortinas rendadas, o fogão à lenha, as réstias de cebola dependuradas na parede, as pencas de banana e a bacia com pés de alface e salsa sob a mesa criam uma harmonia visual entre elementos que são apresentados como característicos de um espaço rural.

Mirna vai ao encontro de Alaor, que está apoiado na porteira do sítio, cansado e enxugando o suor da testa. Quando ele reclama do acalve que teve de subir para chegar até ali, Mirna brinca com a falta de fôlego do rapaz: “Perdeu o ar, foi?”. Em contraste com a falta de energia e a indisposição do rapaz, Mirna – que muitas vezes na novela vai e volta da cidade a pé e sem queixa – puxa Alaor pelo braço e o leva para dentro de casa (Fig. 15).

Figura 24:



Fonte: Reprodução - TV Globo.

Já na cozinha, Mirna abre o embrulho do presente que Alaor lhe deu. A moça expõe o seu contentamento ao perceber que ganhou um perfume: inspira fundo para sentir a fragrância e já começa a se “banhar” com o produto. A pata Doralice, no entanto, fica de costas para a cena, como se não concordasse com aquele encontro (Fig. 16). Alaor é atraído pelo perfume, mas não o emanado pelo pescoço de Mirna, e sim aquele que sai da travessa de arroz de forno em cima do fogão (Fig. 17). Esses cheiros trocados, que um oferece ao outro, se adequam às expectativas individuais de cada personagem em relação ao espaço do outro: enquanto Alaor se deixa seduzir pelo aroma da comida e da fartura da terra, Mirna se banha com o perfume oriundo da cidade.

Figura 25



Fonte: Reprodução - TV Globo.

Figura 26



Fonte: Reprodução - TV Globo.

Alaor então se senta e é servido pela moça, entusiasmada. Mirna, porém, apresenta modéstia, dizendo que não caprichou no prato porque não sabia se o moço realmente apareceria – alegação desmentida pelos atos e falas que, na mesma sequência, antecedem a chegada do rapaz. A cena termina com Alaor puxando fundo o ar para apreciar o aroma do prato.

A sequência é interrompida, mas é retomada ainda no capítulo 27, com Crispim e tio Nardo chegando de carroça ao sítio – os dois também se apresentam com roupas em tons pastéis, monocromáticas. Atraídos pelo cheiro da comida, denotam contentamento ao imaginar que Mirna preparou arroz de forno para eles, demonstração que, para Crispim, indicaria que sua irmã desistiu da ideia de casar-se e voltou a se preocupar com família, com o bem-estar do irmão. Enquanto isso, dentro de casa, um plano em *travelling* mostra a travessa de arroz de forno quase vazia e Alaor dando a última garfada, satisfeito e inflado. Mirna, que não tirou das mãos o frasco de perfume, diz que, se ele gostou, ele pode voltar outras vezes, e que o convite não se dá por causa do perfume, mas pela amizade: “ainda mais se ocê gostou, assim, do tempero *d’eu*. É que a mãe sempre diz que o *homi* que casá com *ieú* há de ter uma vida de rei, que eu sô a rainha do fogão!”, complementa, encostando o seu nariz no de Alaor, sorridentes. No entanto, a paquera é interrompida por Crispim, que revela grande surpresa ao perceber a situação: “*Miiiiirna!*”, grita ele, “quem é esse aí?”.

A repercussão do flagra é uma causa pendente que só é retomada no capítulo seguinte, com a fúria de Crispim ao ver que a irmã está com um estranho dentro de casa. Mirna, ofegante, tenta explicar que o moço tem boas intenções e que é trabalhador. Ao ver a travessa vazia sob a mesa, o irmão fica ainda mais chateado: “Ocê só *traiz* guloso!”, diz Crispim, bufando pelo nariz, empinando a cabeça pra frente e balançando o corpo, como um touro prestes a atacar (Fig. 18).

Figura 27



Fonte: Reprodução - TV Globo.

Os dois começam a brigar ali mesmo, na cozinha, ao som instrumental da canção caipira “Acidente de amor”, gravada pela dupla mineira Gino e Geno. Crispim, então, leva Alaor para fora da casa, segurando-o pelo colarinho. Mirna, que ainda está com o vidro de perfume nas mãos, vai atrás acompanhada de tio Nardo e tenta por várias vezes interceder em favor do pretendente, até perceber que de nada adiantará.

O corpo de Alaor é arremessado por cima da vaca e rola no chão do sítio, assustando o animal, que protesta com um mugido. Em seguida, Crispim pega Alaor pelas mãos, encara-o e gira o rapaz várias vezes. A câmera assume, alternadamente, os olhares dos dois rapazes, contrastando-os no embate entre o caipira e o citadino. Alaor, ao encarar Crispim (Fig. 19), o faz de baixo para cima, revelando o verde da copa das árvores por trás do caipira. Este, por sua vez, olha para Alaor de cima para baixo (Fig. 20), mostrando, em segundo plano, a imagem do chão de terra batida do sítio. A câmera subjetiva pode simbolizar a perspectiva de ambos sobre o universo rural: para Crispim, um lugar da preservação das raízes, de trabalho, praticidade e rusticidade, ao passo que a perspectiva de Alaor remete à idealização de um campo verde, farto, cômodo e tranquilo.

Figura 28:



Fonte: Reprodução - TV Globo.

Figura 29:



Fonte: Reprodução - TV Globo.

A canção de Gino e Geno é acrescida de efeitos sonoros que acompanham os movimentos da briga, reforçando, inclusive, o efeito de tontura em Alaor após ser girado por Crispim. Também compõem a sonoridade os cacarejos das galinhas, os berros de um bezerro, assim como os gritos e gemidos do citadino e do caipira. Tio Nardo também faz suas interjeições, enquanto Mirna se queixa: “Óia, tio, o Crispim *acabano* com mais um casamento que eu tinha em vista!”. Alaor, agora nos ombros de Crispim, pede que o caipira o solte enquanto olha para Tio Nardo, para Mirna e para a vaca, na esperança de que alguém o ajude. Todos eles lhe devolvem o olhar, inclusive a novilha (Fig. 21), que serve como escudo do tio e da sobrinha, mas a expressão dos três é de resignação, assumindo que nada podem fazer (Fig. 22).

Figura 30:



Fonte: Reprodução - TV Globo.

Figura 31:



Fonte: Reprodução - TV Globo.

Tonto, Alaor não tem mais forças e é facilmente jogado no chiqueiro, caindo com a cara voltada para a lama, ouvindo-se ao fundo roncões de porcos (Fig. 23). Não satisfeito, Crispim pega um balde, enche-o de lama e o despeja no citadino, e diz que, se Alaor quiser se casar, terá de ser com as leitoas (Fig. 24). A participação de Alaor na sequência acaba no chiqueiro.

Figura 32:



Fonte: Reprodução - TV Globo.

Figura 33:



Fonte: Reprodução - TV Globo.

Um corte leva a cena para dentro de casa, onde está Mirna, ainda com o perfume nas mãos, justificando o fato de ter convidado Alaor. Ela diz que é “moça direita”, mas que, se ela não levar os pretendentes escondidos para a casa, nunca vai se casar, já que o irmão não quer. Mirna e Crispim discutem e ela reclama o direito de se casar, mas o irmão fala que a menina já tem as ceroulas dele para lavar. Mirna é insistente: “Eu não nasci pra ser semente. Quero *desabrochá* e *tê frô* e fruto!”.

A composição cenográfica, alguns enquadramentos, o figurino dos personagens e suas atuações, assim como a sonorização são elementos que se destacam na construção da visualidade dialética de Mirna, formada, principalmente, pelo entrecruzamento do rural com o urbano, e do humano e com o não-humano.

Tão pequena quanto a casa em meio à imensidão da mata, Mirna encontra-se visualmente absorvida pela cor terrosa do sítio, condenada a um meio rural estável, integrado, contínuo. As relações de proximidade entre mulher e natureza e entre casa e curral sugerem a unicidade de um espaço, onde todos seriam ramificações de uma mesma terra. Essa imagem de integração com o campo é indicada por Mirna em vários momentos, por exemplo, quando ela própria se compara a uma planta, querendo *desabrochar* em flor e gerar frutos. Contudo, as *pictures* também podem nos revelar imagens paradoxais e perpassadas de questionamentos a valores vigentes naquele meio.

Mirna estabelece uma relação íntima com as comidas que prepara. A princípio, ela estaria apenas se adequando a um de seus papéis na rotina doméstica (o de cozinheira), integrando-se a essa totalidade conservadora. Contudo, percebemos que a cozinha é também um meio encontrado por Mirna para dar vazão a sentimentos e carências. Os pratos preparados por Mirna são, sobretudo, um modo como ela expressa autoconfiança e vaidade, julgando-se “rainha do fogão”. Esta sua habilidade se torna uma estratégia de sedução: quer “ganhar o homem pela barriga”, como ela diz. Ao preparar seus pratos, feitos de frutos da terra, Mirna os identifica consigo mesma e, ao oferta-los a Alaor, é como se ela também se oferecesse. Assim, em uma relação quase erótica, Alaor e Mirna se conectam por meio do arroz de forno que o rapaz devora com prazer, o que satisfaz a moça.

Mirna acumula desejos reprimidos, mas atua para se mostrar ingênua e inocente, aderindo a um regime de visualidade vigente naquele meio rural, que idealiza a mulher como um ser “neutro”, que deve se afastar da exposição e da “vulgaridade”. Então, para encaixar-se neste modo de se mostrar padrão, Mirna se diz uma moça “difícil”, exigente na escolha dos pretendentes, mas ela lança olhares e movimentos corporais que sugerem o seu interesse e a abertura para o romance. Um exemplo é quando ela provoca Alaor, questionando o tamanho de seu fôlego, com olhar insinuativo. Da mesma forma, a pressa com que Mirna puxa o rapaz em direção à casa (Fig. 15) e o modo como busca dissimular o capricho com que preparou a comida e se arrumou para receber o “candidato” denunciam

um comportamento desenvolvido e autônomo que, porém, ela tenta ocultar sob a aparência ingênua e frágil de uma mulher aparentemente ideal. Mirna usa expressões ambíguas, como “tempero d’eu”, que pode tanto remeter ao tempero usado para preparar a comida quanto para o sabor da moça. Outro elemento importante para o acionamento dos desejos reprimidos de Mirna é a fita vermelha que ela amarra na cabeça (Fig. 13) e que aciona um imaginário de sedução, paixão e energia.

Nessa quebra entre o que Mirna tenta esconder e o que mostra, as *pictures* apresentam um espaço em comum que se realiza na fissura entre as duas imagens, o qual expressa que a demanda de Mirna é, justamente, poder para desejar, porque os desejos da moça significam carência, antes mesmo que poder para exigir ou para fazer demandas. Assim, a partir desta fissura na representação visual, é possível perceber como Mirna é cerceada e reprimida: ela oferece seus pratos para saciar a fome de Alaor, mas é a moça quem mais tem apetite e deseja ser saciada.<sup>95</sup> Contrariando o nome da novela (*Alma Gêmea*), Mirna não procura uma conexão de “almas”: o seu desejo em realizar o matrimônio é desprovido de um matiz espiritualista ou religioso e está voltado para uma necessidade de dar vazão ao desejo que a moça tenta reter e regular, um desejo de ser querida, valorizada, ou até mesmo de ser visível em um meio que banaliza seus esforços. Assim, entre o recato e a insinuação, entre a verbalização e a encenação, forma-se a fissura por onde a visualidade de Mirna se revela para nós: uma moça que quer romper com a unicidade de um rural conservador, pretensamente imutável, idealizado por Crispim; que deseja abandonar certos papéis que tal ambiente determina para ela.

Mirna não quer ser vigiada, controlada, cerceada, ações sugeridas pelos enquadramentos de câmera (Fig. 11, 12 e 14), harmonizados com o olhar autoritário do irmão. Crispim é vigilante para que a irmã não se desvie do que ele planejou para a vida dela: tê-la sempre ao lado dele para que cuide da casa, cozinhe e lave suas ceroulas. Quando Crispim briga com Alaor na cozinha, derrubando móveis e louças, ele está desconstruindo a encenação que Mirna oferece ao pretendente e, assim, revelando a faceta do rural até então encoberta por ela – de trabalho duro, de rusticidade e desconforto. A briga revela um embate não apenas entre dois homens, mas entre visualidades: a da abertura para a cidade e a da continuidade de um rural encerrado em si mesmo, avesso ao “estrangeiro”. O rural que Mirna escondia de Alaor com o sabor e o cheiro da comida é escancarado pelo modo como Alaor é jogado no chiqueiro, com a cara na lama e sentindo o odor dos porcos – ambiente que é combinado com os trajés de Crispim, que se unem à cor da lama (Fig. 23 e 24). Portanto, este foi mais um encontro frustrado, como Mirna ressalta

<sup>95</sup> Tal insatisfação é reforçada pela canção que é tema da personagem, cantada por Elba Ramalho, audível em todas as cenas com Mirna, e que trata justamente de um desejo não realizado, de um amor não correspondido, tanto mais cobiçado quanto mais é rejeitado.

ao final da sequência, que repete o percurso das sequências compostas por encontros: começa na cozinha e termina no chiqueiro – repetição que enclausura Mirna no campo.

As *pictures* também nos levam a refletir sobre as possíveis imagens geradas a partir das interações entre Mirna, Doralice e Mimosa. Há um pressuposto cultural de que o homem, racional, não dialoga com o animal, irracional, não sendo possível tratar a ambos igualmente. De acordo com esta visão, o homem é superior ao animal. Assim, ao atribuir um ponto de vista à pata e à vaca, a *picture* estaria rebaixando a capacidade crítica de Mirna, mostrando-a como alguém inferiorizado, nivelado com os animais. Neste sentido, a sequência torna-se cômica para o telespectador, por ter como pressuposto que esse modo de tratar os bichos seria uma “caipirice”, contrastante com a perspectiva do telespectador, presumidamente distante daquele modo “rural” de ser.<sup>96</sup> Por outro lado, a telenovela oferece uma abertura para um paralelo entre humanidade e animalidade, sugerindo ou estimulando uma crítica a um modelo único de racionalidade, gerando a possibilidade de expressão por meio dos afetos, permitindo uma visão complexa sobre as relações entre diferenças e até mesmo mostrando ceticismo quanto ao que se entende por humanidade. Nessa perspectiva, a *picture* torna-se menos cômica e mais dramática, uma vez que aponta para uma troca de conhecimentos realizada por meio da sensibilidade da personagem. E nesse sentido, a relação entre Mirna e suas amigas (a vaca e a pata) expressa outra possibilidade de conexão com os animais, não tutelada pelo código “racional”. Sobretudo, a amizade entre as três denuncia a solidão de Mirna naquele ambiente. Tratada pelos homens da casa como empregada e reprimida em seus desejos, é na companhia de Doralice e Mimosa que ela pode expressar seus sonhos, expectativas, segredos, desejos, acreditando que elas a compreendem.<sup>97</sup>

As duas perspectivas são possíveis e mesclam o legível com o sensório e evidenciam a dialética humano/animal, mesclada com a rural/urbano na novela. Ao mesmo tempo em que ocorre uma associação entre Mirna e a pata e a vaca, não se exclui que espécies não-humanas sejam inferiorizadas: termos como “jumento”, “burro” e “porco” são formas recorrentes, entre personagens da zona rural, de nomear alguém malquisto. Além disso, homem e animal se distanciam durante a prática de jogar pessoas no chiqueiro, o que simboliza uma punição que “extraí” do homem sua humanidade. Essas relações paradoxais entre homem e animal deve-se, segundo Maria Esther Maciel (2016, p. 69), a um tipo de “comunidade híbrida” que ocorre de forma interespecífica, ou seja, entre homens e animais que vivem sob interesses recíprocos e trocas mútuas. Citando John Berger, a pesquisadora

<sup>96</sup> A repetição dos bordões de Mirna sobre o que dizia sua mãe e das interjeições de Crispim, assim como o exagero no modo como eles constroem o sotaque caipira e em como Crispim respira quando está nervoso – puxando e soltando o ar pelo nariz, tal qual um boi bravo prestes a atacar (Fig. 18) – agregam sentidos cômicos aos personagens, sendo estes elementos pertencentes a um regime de visualidade “caipira”.

<sup>97</sup> Voltaremos a problematizar a relação entre personagens humanos e não humanos no próximo capítulo deste trabalho, a partir dos elementos gerais que as três novelas nos apresentam nessas análises.

exemplifica: “[u]m camponês fica amigo de seu porco, e fica feliz em salgar a sua carne. O que é significativo e difícil para a compreensão de um estranho, morador das cidades, é o fato de as duas sentenças estarem ligadas por um *e*, e não por um *mas*” (BERGER *apud* MACIEL, 2016, p. 58). Assim, não há coerência nas relações com os bichos, o que proporciona, inclusive, certa complexidade da categoria “animal” – muitas vezes usada no singular, confinando “todos os viventes, fora o homem, num conceito único e homogeneizante” (MACIEL, 2016, p. 40-41).

As incoerências, os paradoxos visuais, a diferença entre figura e fundo e as ambiguidades tornam as *pictures* cômicas, porém uma comicidade que é também dramática. Por meio dos seus dramas, Mirna mostra distintos modos como a modernidade é experimentada os latino-americanos – nessa vigência de múltiplas temporalidades, nesse processo de rupturas e continuidades. A personagem não quer se livrar completamente do meio rural – até porque isso não poderia ser feito, uma vez que ela foi marcada pelas experiências que construiu no campo. Mirna quer apenas ter autonomia para fazer suas escolhas, saciar seus desejos e, sobretudo, expressar a sua rurbanidade (CIMADEVILLA, 2010). Assim como Márcia, Mirna expõe idiosincrasias da formação cultural, dialogando e compartilhando com os telespectadores acerca daquele profundo e antigo drama do reconhecimento: “drama reiterado, sempre renovado, incessante. E especificamente ‘cultural’, no sentido simbólico, representacional. Daí sua forma dramática, agonística, teatral, encarnada igualmente nos relatos populares” (CRUCES, 2008, p. 178, tradução nossa).<sup>98</sup>

### 4.3 MAFALDA E O RURAL IDEALIZADO

Mafalda, antes de conhecer Romeu, não tinha qualquer ambição de ir para a cidade. Inclusive, em um dos capítulos, ela chega a expressar verbalmente que, ao contrário de sua irmã, a protagonista Filó, não anseia os modos de vida de mulheres citadinas. Caçula da casa, Mafalda tem uma vida de mordomia no sítio e sua rotina pode ser resumida em brincar com os animais e conversar com tia Eponina. As certezas de Mafalda são desestabilizadas quando ela conhece Romeu. Perdidamente apaixonada e iludida com as promessas do rapaz, ela aceita o pedido de casamento e quase repete a irmã mais velha, deixando o campo para se aventurar na cidade. Isso não ocorre porque Mafalda descobre que Romeu é um “vigarista” procurado pela polícia, por aplicar golpes em caipiras na cidade,

---

<sup>98</sup> “Um drama reiterado, siempre renovado, incesante. Y especificamente ‘cultural’, en el sentido simbólico, representacional. De ahí su forma dramática, agonística, teatral, encarnada por igual en los relatos populares.” (CRUCES, 2008, p. 178).

vendendo-lhes bilhetes de loteria supostamente premiados. Decepcionada, Mafalda expulsa o moço da fazenda e passa a viver chorando, sofrendo com tamanha desilusão.

Romeu é preso pela polícia, mas, na cadeia, descobre que um dos bilhetes que vendia era verdadeiro e realmente premiado. Ocorre, então, um ponto de inflexão na trama, porque Romeu é libertado da prisão e, milionário, decide voltar ao sítio para comprar a falida fazenda dos pais de Mafalda e casar com a mulher que ele diz amar. No entanto, a família, desconfiando de novo golpe, passa a expulsar o moço em todas as suas tentativas de aproximação, ora jogando-o no chiqueiro, ora despejando-lhe um balde de leite na cabeça, ora deixando-o pelado em um banho de rio.<sup>99</sup> Mesmo com tantos inconvenientes, Romeu não desiste de conquistar Mafalda, que, irremediavelmente decepcionada, nega uma segunda chance ao rapaz. Romeu, sabendo da ambição de Cunegundes, passa a “comprá-la” com presentes (anel, casaco de pele e telefone) para que a mãe possa obrigar a filha a ficar novamente noiva do cidadão. É neste ponto da trama que se passa a cena de nossa análise: Romeu é finalmente aceito na fazenda, mas desta vez, sem a antiga mordomia. Ele é alojado em um quarto que fica fora da casa e que, segundo ele, “cheira a porcos”. A sequência tem início no capítulo 81 e se conclui no capítulo seguinte.

A sequência começa com um plano de ambientação que enquadra a lua entre as montanhas e, depois, revela a casa, com as luzes todas apagadas, para indicar que todos dormem, ou parecem dormir. A trilha sonora instrumental que ambienta essas imagens vai diminuindo e é finalizada quando a *picture* mostra Romeu dormindo no casebre. O rapaz é despertado por algum inseto, irrita-se e levanta-se da cama para tentar espantar o bicho. Enquanto isso, percebemos detalhes do cômodo em que ele se encontra: paredes de taipa, uma janela formada por tábuas velhas, um criado-mudo, um lampião a gás; dois chifres de boi pendurados na parede, uma moringa d’água. Após o insucesso em matar o bicho, o moço de abdômen definido conclui: “Era só o que faltava, pernilongos aqui!” (Fig. 25).

---

<sup>99</sup> Para agravar o conflito entre Romeu e Mafalda, Sarita (Juliane Araújo), moça da cidade, dançarina de uma casa de dança chamada *Dancing* e apaixonada por Romeu, inventa ser noiva do rapaz.

Figura 34:



Fonte: globoplay.globo.com

Após abrir a janela com alguma dificuldade, ele veste sua camisa social limpa, branca e bem passada, e deixa o recinto. Um plano geral mostra o moço saindo do quarto e acessando um ambiente fresco, arejado, mais amplo e cercado por uma vegetação que brilha devido ao luar. A iluminação de cor quente do interior do quarto é contrastada com a tonalidade fria da luz que ilumina o lado de fora. De sapato, suspensório, camisa por dentro da calça, mangas dobradas até o cotovelo, ele sai para se refrescar (Fig. 26).

Figura 35:



Fonte: globoplay.globo.com

Enquanto ele se senta em um degrau de uma escada, os sons de grilos e outros insetos se juntam à canção “Distante d'ocê”, tema de Romeu e Mafalda, interpretada por Elba Ramalho. Ao som da mesma canção, Mafalda sai da casa e anda pela varanda, com semblante contemplativo, olhando para cima. Seus movimentos são leves e tranquilos, mostram-na acomodada àquele ambiente. Mafalda, como sempre, está usando o cabelo dividido em duas tranças amarradas nas pontas com laços de fitas de cetim cor de rosa. Em seu peito, uma corrente prata com uma pequena medalha com uma imagem sacra. Mafalda usa sempre roupas em tons claros, feitas de rendas e bordados (Fig. 27).

A menina sai andando tranquilamente pelo jardim até chegar à ponte. Romeu, que a viu de longe, vai atrás. A menina, que se detém a olhar para o céu (Fig. 28), está usando uma blusa de filó na cor verde-água, cheia de pequenos bordados e delicados babados nas mangas. A saia, também rodeada por fitas de cetim, vai da cintura até o meio das canelas contribuindo para afinar o corpo magro da atriz e realçar a sua altura.

Figura 36:



Fonte: globoplay.globo.com

Em um plano aberto, temos um quadro emoldurado por árvores de grande porte e de espécies variadas, separadas por um riacho que, em primeiro plano, toma o centro do quadro e brilha sob a luz da lua cheia. Ligando um lado ao outro, uma ponte de madeira, com os braços tomados por trepadeiras. No rio que corre, podemos ver as flores rosadas das vitórias-régias. O quadro tem tons e contrastes acentuados por uma iluminação estratégica que, ao iluminar o fim do córrego, confere profundidade e amplitude para o ambiente, destaca o verde da mata ao redor da menina e revela a conexão entre Mafalda e a lua – dois pontos de luz em evidência.

Figura 37:



Fonte: globoplay.globo.com

Mafalda é surpreendida pela aparição de Romeu. A trilha sonora diminui e plano médio enquadra o citadino, chamando a moça para conversar. O enquadramento da ponte está tomado por plantas bem cuidadas, sem sequer um galho seco. Mafalda, segurando as saias (Fig. 29), pede que Romeu lhe poupe de mentiras, mas o rapaz abre os braços, olha para o céu e jura “sob as estrelas” que está sendo sincero, mas é advertido: “Estrela merece respeito, Romeu!”. Mesmo assim, ele se aproxima e, suavizando a voz, diz que quer falar “de amor”. Mafalda mostra dúvida e assinala uma causa pendente para o próximo capítulo.

Figura 38



Fonte: globoplay.globo.com

No capítulo 82, Mafalda faz uma recapitulação e resolução do encontro anterior: “Ah, eu *num* quero *falá* mais *voismicê*, ainda mais se for de amor”. O plano geral dos dois personagens na ponte nos permite perceber a grandeza da natureza que os cerca, à qual Mafalda se integra em perfeita harmonia, mas que faz um contraponto com a pequenez moral de Romeu, principalmente após a caracterização que Mafalda faz do cidadão (Fig. 30): “*Vêi* aqui, *mintiu* pra *ieu* e pra toda minha *famía*, e era vigarista. *Dispois* vortô, dizendo que era rico, e se é rico *nóis num temo* nem certeza”.

Figura 39:



Fonte: [globoplay.globo.com](http://globoplay.globo.com)

Romeu não se deixa constranger e olha para o céu, apelando às estrelas para tentar ganhar o perdão de Mafalda: “Veja... [pausa] O céu daqui é lindo! Mas as duas estrelas mais lindas e brilhantes são os seus olhos!” – neste momento, a câmera os enquadra por trás, mostrando o céu todo estrelado (Fig. 31). Com os olhos marejados e um sorriso no rosto, Mafalda “baixa a guarda” e deixa que o rosto de Romeu chegue cada vez mais perto do seu. O beijo que se ensaia é interrompido pelo intervalo comercial, tornando esta mais uma causa pendente (Fig. 32).

Figura 40:



Fonte: globoplay.globo.com

Figura 41:

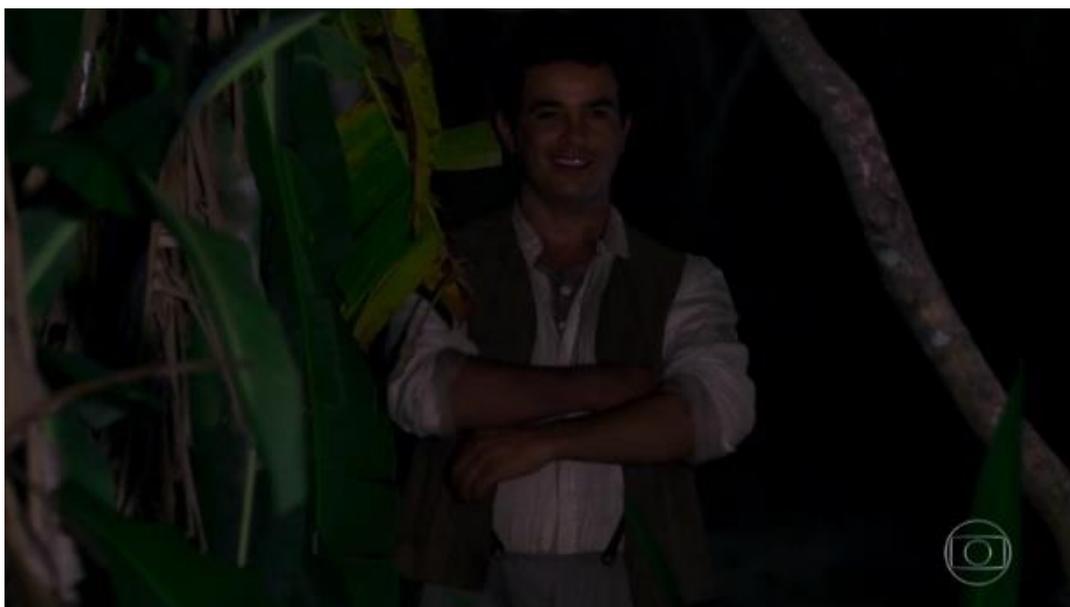


Fonte: globoplay.globo.com

Logo após o intervalo, a cena é retomada e o beijo não acontece. Mafalda se mostra forte por conseguir escapar daquela tentação. Ela dá as costas para o moço, sai da ponte e se vincula à imagem de uma criança ao dizer para o rapaz que seu amor era como “um vidro que se quebrou” – referência à cantiga infantil e popular “ciranda, cirandinha”. Romeu observa a menina se afastar, andando pelo gramado em direção à casa.

O plano seguinte revela Zé dos Porcos, que, escondido na moita de bananeiras, observava todo o evento. O caipira tem os trajes desbotados e velhos, e encontra-se com o rosto encardido e com os braços cruzados sobre a barriga (volumosa, em contraste com o abdômen definido de Romeu). Essa aparência de Zé dos Porcos estabelece semelhanças com a vegetação que o cerca: o galho torto que atravessa o quadro traz folhas secas e amareladas (Fig. 33) – diferente daquela vegetação exposta nas *pictures* de Mafalda.

Figura 42:



Fonte: globoplay.globo.com

A *picture* seguinte mostra Mafalda em seu quarto, debruçada na janela, mais uma vez contemplando o céu (Fig. 34). A menina passa a se recordar de momentos com Romeu: o primeiro beijo à beira do rio e o dia em que ela o espiou tomando banho no rio da fazenda – o que lhe arranca sorrisos tímidos. As recordações da menina são intercaladas com cenas de Romeu chegando de volta ao seu quarto e sendo surpreendido por duas galinhas em cima de sua cama. O semblante do rapaz é distinto daquele de quando estava na companhia de sua amada: está apreensivo quanto às aves, que cacarejam. Longe da abstração de Mafalda, o momento é de “concretude” e praticidade: o que lhe importa naquele instante é se livrar dos animais (Fig. 35).

Figura 43:



Fonte: [globoplay.globo.com](http://globoplay.globo.com)

Figura 44:



Fonte: globoplay.globo.com

A iluminação é um elemento que, na montagem, evidencia sentidos opostos, oferecendo distintas representações visuais do espaço rural. Nas *pictures* que mostram a ponte, a iluminação simboliza a riqueza e a grandiosidade da “natureza” rural: a luz lançada sobre o ponto final do rio, ao fundo do quadro, e sobre trechos de mata laterais confere profundidade e contribui para destacar a opulência das árvores. A mata escura ao mesmo tempo denota a porção selvagem de um rural fantástico, quase não desbravado. Destacamos que estas *pictures* sofreram interferências de pós-produção, que acentuaram os contrastes e sombras, acentuando o vigor do verde, por exemplo. Por outro lado, a iluminação também contribui para a produção de sentidos de um universo rural de desarmonia, rusticidade e atraso: a cor quente da luz interna ao quarto onde Romeu está alojado contribui para ressaltar seu incômodo e para tornar o ambiente abafado, ainda mais em contraste com a iluminação externa, mais fria, indicativa do ar puro e fresco do campo.

Mafalda idealiza uma sintonia e uma conexão com o ambiente rural, como se este fosse um tempo-espaço de uma “natureza” primordial e a moça fosse uma parte desse todo, encaixada nesta aparente *topia*<sup>100</sup>. A fazenda é para a menina um lugar de belezas naturais e harmonia entre os seres. Por isso, as *pictures* estão sempre vivazes, com verde em abundância, com uma composição cenográfica iluminada e ordenada. É sob a perspectiva de Mafalda que esse rural nos é apresentado, como um cenário de conto de

<sup>100</sup> Mesmo que, na tal *topia*, Mafalda esteja cercada por pessoas não tão adequadas ao campo quanto ela – a exemplo dos próprios pais e da irmã. A protagonista Filomena, por exemplo, irmã da menina, aparece logo após a última cena que analisamos, preparando-se para mais uma noite no *Dancing*, uma casa de shows da cidade, e exhibe o vestido novo que ganhou do rico comendador com quem está saindo. Mafalda, nesse sentido, torna-se um contraponto da irmã.

fadas. Sonhadora, Mafalda idealiza o rural e isso é demonstrado pelo fato de a personagem estar em grande parte das *pictures* com a cabeça apontada para cima (Fig. 27, 28, 34). Mafalda, ao olhar o céu, vê menos e imagina mais.

Sonhadora, ela e a lua (Fig. 28) são dois pontos de luz que se unem e se contrastam, em meio à escuridão que toma o restante da *picture*. Mafalda se engaja nessa conexão com a lua também ao olhá-la, as duas tornando-se, de algum modo, um só corpo, a luz sendo compartilhada por ambas. A luminosidade gera simbolizações de valores angelicais, ligados a certa ideia de “bem”. Essa conexão de Mafalda com o céu do campo é enfatizada por Romeu, em sua tentativa de seduzir a menina, quando ele, olhando para o céu, diz que a os olhos da amada são duas estrelas brilhantes (Fig. 31).

Romeu até tenta se encaixar neste quadro pintado (ou, ao menos, reforçado) por Mafalda – um cenário tranquilo, arejado, cheio de vida, que parece ter sido minuciosamente composto para um encontro amoroso (Fig. 30, 31 e 32) – e, momentaneamente, parece conseguiu-lo, quando estão juntos sobre a ponte (Fig. 31): lá, ele experimenta aquela face encantadora e generosa do rural, muito distinta do que ele vive quando não está com a moça. No entanto, em meio a tantas maravilhas naturais, a menina o diminui moralmente, fazendo o caráter dele, incerto, errante, ser contrastado com a estável grandeza do entorno.

A prosódia “errada” de Mafalda, semelhante às de Mirna e Márcia, distinta do português “perfeito” de Romeu, é outro elemento que afasta os personagens. Ambos retratam modos de falar extremos, inusuais. Essa diferença nos falares aparece na música-tema do casal e se torna mais um elemento que advoga pela incompatibilidade entre o rural e o urbano: “Oi, amor, eu vim num pé de vento pra te ver. Coração *tava doidim* de saudade d’ocê. Não deu mais pra segurar no peito a paixão. Sem você, flor, *tava demais* em mim a solidão.” (“Distante d’ocê”, canção interpretada por Elba Ramalho, cuja letra transcrevemos aqui em formato de prosa). Vemos que termos da letra da canção propõem reproduzir um falar “errado”, pretensamente mais próximo de um falar caipira, ao mesmo tempo que a queixa do “eu” que fala na canção ressalta a distância em relação ao “ocê” desejado.

A perspectiva romântica da celestial Mafalda em relação ao campo, distinta das apresentadas por Romeu e Zé dos Porcos, é um modo de a menina lidar com as incoerências e carências que a cercam. Em meio às atribulações da fazenda – brigas entre os moradores, falência da família, ambição dos pais, fuga da irmã para a cidade, golpes e falsas promessas de Romeu – Mafalda refugia-se em um tempo-espço supostamente seguro. E, em meio à construção positiva do universo rural, Mafalda tenta conter tudo aquilo que possa ameaçar a sua continuidade rural.

As encantadoras imagens da noite no campo fazem uma contraposição com um lugar onde o conflito impera e o tempo degrada, perspectiva esta que revela pela inadaptação de Romeu à fazenda. No cômodo em que foi instalado, Romeu acessa uma

ruralidade que ele rejeita e que Mafalda insiste em não perceber, feita de desconforto (Fig. 25 e 35): um quarto simples, uma janela que ele tem dificuldades de abrir, o odor de porcos, pernilongos e galinhas em cima da cama. As *pictures* de Romeu são perpassadas de fissuras. Muito prático, ele está ansioso para se casar com Mafalda, comprar a fazenda e ter sua amada em seus braços, e o quarto abafado representa a repressão do desejo, o adiamento de sua realização, contenção que se acumula a cada capítulo. Além disso, Romeu é ambicioso e o quarto pequeno já indica a inadaptação do rapaz ao mundo rural de Mafalda. Romeu, então, quer o céu imenso e sem fronteiras da fazenda, o brilho das estrelas, mas sua ambição é contrariada pelo incômodo com pequenos insetos que lhe tiram o sono. Assim, há tanto deslumbramento quanto rejeição e afastamento em relação ao universo rural.

Uma terceira perspectiva sobre o universo rural nesta sequência se dá pelo olhar de Zé dos Porcos. O cuidador de porcos da fazenda revela essa face rural que Romeu rejeita e Mafalda, mais uma vez, evita a considerar: de rusticidade, brutalidade, trabalho duro e pouca mordomia. Sujo, com roupas encardidas, Zé dos Porcos se esconde (Fig. 33) na moita de bananeiras. Assim como o galho torto e as folhas secas que o acompanham, ele se torna “invisível” aos olhos de Mafalda. Por isso entendemos que a moça, por mais que rejeite os “vícios” citadinos de Romeu, quer um par que corresponda ao rural que idealiza e que se harmonizaria visualmente mais com Romeu que com Zé dos Porcos.

Romeu é “fino”, tem um modo cavalheiresco de falar e gesticular; nesse sentido, é o inverso de Zé dos Porcos. Quando a câmera desfoca Romeu e foca o caipira, realçam-se diferenças visuais entre os dois: Romeu com os ombros para traz e a mão na cintura, e Zé com a barriga empinada para frente, servindo como apoio para os seus braços cruzados (Fig. 33). Mafalda deixa-se impressionar pela retórica de Romeu, pelo modo como o galanteador usa bem as palavras para elogiá-la, pelo porte de “príncipe” que só um moço da cidade poderia ter. As roupas claras do rapaz como que se engajam nessa função de simular uma harmonia entre ele, Mafalda e o céu estrelado. O encontro dos rostos, ensaiando o beijo, gera uma ambiguidade e indica tanto um reforço do seu universo rural idealizado, harmônico e simétrico, “belo”, quanto uma abertura de Mafalda para o contato entre o campo e a cidade, um desejo, mesmo que momentâneo, de experimentar o universo do outro.

Como adverte Mitchell, é na relação entre imagem e texto que se torna possível “demonstrar o que não pode ser desenhado ou legível, a lacuna da própria representação, as bandas, as camadas e as falhas do discurso, o espaço em branco entre o texto e a imagem” (MITCHELL, 2009, p. 67; tradução nossa).<sup>101</sup> As fissuras das *pictures* aqui

<sup>101</sup> “[...] demostrar lo que no puede ser dibujado o hecho legible, la fisura de la representación misma, las bandas, capas y líneas de falla del discurso, el espacio en blanco entre el texto y la imagen” (MITCHELL,

analisadas nos mostram que Mafalda, por mais que defenda uma continuidade de tradições “essencialmente” rurais, apresenta uma abertura para uma aproximação entre o rural e o urbano, assim como Romeu, que insiste tanto em ter o perdão da menina, revela-se indeciso entre querer e rejeitar, entre aproximar-se ou afastar-se do universo rural da amada. O encontro entre os dois personagens evidencia a abertura para uma convivência entre suas diferentes perspectivas sobre os seus modos de viver e, conseqüentemente, seus espaços de origem.

Os afastamentos e aproximações, os desejos e negações de Mafalda e Romeu em relação à cidade e ao rural ressaltam essa dialética rural-urbano que, diferentemente do que se vê nas *pictures* de Mirna e Márcia, não indica a mestiçagem de Mafalda. Ainda que o desejo faça Mafalda se engajar na dialética, o que predomina, na sequência analisada, é a resistência às promessas de felicidade feitas por Romeu. Mafalda resiste a impulsos e tentações para manter-se fiel aos seus princípios e coerente com seu universo idealizadamente puro. Por isso, percebemos que nesta novela, o rural, ao entrar em contato com a modernidade, atua com efeito de moralidade, assim como Jesús Martín-Barbero (1996) percebe no subgênero de telenovelas que ele denominou como folhetim rural colombiano.<sup>102</sup>

Em *Êta Mundo Bom!*, essa rememoração do rural idealizada ganha destaque, em relação às novelas anteriormente analisadas, devido ao modo como as tecnologias de gravação em alta resolução (HD) e recursos computacionais de pós-edição contribuem para expressar, ressaltar e valorizar belezas “naturais”. Ademais, a escolha da atriz Camila Queiroz para interpretar a personagem caipira foi também importante para a construção da moralidade de Mafalda. Até então, o único trabalho da atriz na televisão tinha sido em *Verdades Secretas* (2015), novela também escrita por Walcyr Carrasco, na qual interpretava a protagonista Angel, uma jovem que saiu do interior para ir para a capital e que acabou envolvendo-se com a prostituição. A polêmica novela, que também tratava de temas como uso de drogas e suicídio, terminou em setembro de 2015, sendo que, em janeiro de 2016, iniciou-se a novela com a mesma atriz interpretando a caipira Mafalda. A comparação entre a personalidade das personagens – a “sedutora” Angel e a contemplativa e “pura” Mafalda – foi inevitável.<sup>103</sup> Traços que tornavam bela a protagonista Angel, por exemplo, desfavorecem a caipira. Aquela modelo, cobiçada pelos homens e invejada pelas colegas de trabalho, foi “substituída” por uma moradora de um espaço-tempo onde imperam outro regime de

---

2009, p. 67).

<sup>102</sup> Essa mesma simbolização está em poesias, canções e roteiros de teatro ingleses de diferentes épocas, de acordo Raymond Williams (2011). O pesquisador constata que as representações ligadas à nostalgia dos “bons tempos de antigamente” (WILLIAMS, 2011, p. 27) remetem ao tempo e o espaço de um passado que é rural.

<sup>103</sup> Em uma das reportagens que fazem essa comparação, a atriz relata: “Vou ter que treinar muito o sotaque arrastado, enrolando os 'erres', porque a personagem é muito caipira. A novela é leve e tem muito humor. Vou poder exercitar o outro lado de atriz, não tão denso como a Angel” (ASTUTO, 2015).

visualidade em relação ao corpo, outro padrão de beleza. Ser magra e alta em *Êta Mundo Bom!* é o que desfavorece Mafalda no seu objetivo de encontrar um marido. Contudo, o principal contraste entre elas está no fato de Angel ter experimentado diferentes dilemas ético-morais, chegando a ter relações sexuais com o padrasto, o que acarretou o suicídio da mãe. Por sua vez, Mafalda é apresentada como “poço de virtudes”, um ser semi-celestial que transcende a mundanidade – estando ela, inclusive, desconectada dos conflitos que se passam dentro de sua própria casa, envolvendo os atos polêmicos de sua mãe e da irmã.

Assim, o choque entre os dois papéis de Camila Queiroz realçariam a simplicidade e comicidade do segundo, em comparação com a dramaticidade e complexidade do primeiro. Percebemos que a imagem inocente de Mafalda aciona nos telespectadores lembranças de um passado rural “perdido”, a ser reevocado e re(a)presentado. Diante de um presente fragmentado, Mafalda seria como uma sombra, um reflexo não do que somos, mas do que fomos ou gostaríamos de ser, suscitando no telespectador a imaginação de um futuro aguardado, ante uma ameaçadora des-ordem cultural. Mafalda é a imagem, não apenas de uma mulher que não existe mais, mas, sobretudo, pode ser percebida como alguém que gostaríamos que não tivesse deixado de existir, e na qual nos projetamos.

#### 4.4 DA DIALÉTICA RURAL-URBANO À TRAMA DOS ESPAÇOS

A partir das relações entre as caipiras e seus candidatos a maridos, nos são expostos um conjunto de regras, valores, espaços, fantasias, sonhos, utopias que moldam os corpos de Márcia, Mirna e Mafalda e que formam a individualidade de cada uma e as distintas relações que estabelecem com o rural e o urbano. Além disso, percebemos que os elementos estilísticos – cenário, atuação, som e figurino nas três novelas, somados à iluminação e efeitos visuais por recursos computacionais em *Êta Mundo Bom!*, e pelo enquadramento de câmera em *Alma Gêmea* – cumprem diferentes funções no texto televisivo, quais sejam: 1) denotar o que se passa; 2) expressar angústias, desejos, temores e sonhos dos personagens; 3) interpelar o público por meio de causas pendentes, ao final dos blocos e/ou capítulos; e 4) simbolizar distintos modos de experimentar o universo rural e de “ser caipira”.

As representações visuais das três caipiras e suas relações com o campo e a cidade distinguem-se entre si. Contudo, percebemos uma semelhança na estruturação visual do universo rural nas telenovelas *Chocolate com Pimenta* e *Alma Gêmea*, nas quais o rural é determinado como “essencial”, marcado pela tentativa de preservação de valores e costumes – um universo rural bucólico e romântico, personificado nos personagens Timóteo,

em *Chocolate com Pimenta*, e Crispim, em *Alma Gêmea*. Já em *Êta Mundo bom!*, essa configuração é personificada e projetada por Mafalda, embora o rural seja caracterizado como espaço híbrido. Os demais membros da família caipira, nesta terceira novela, parecem viver na fazenda a contragosto e exibem aspectos associados com a cidade – por exemplo, ambição e avareza.

Timóteo, Crispim e Mafalda buscam afastar o campo da cidade, protegê-lo de influências externas, mantendo uma suposta pureza originária. Contra essa demarcação espaço-temporal, Márcia, Mirna e Romeu – este último, em algumas aparições, como na sequência analisada – estimulam, de diferentes maneiras, uma imbricação desses espaços, engajando-se na dialética rural-urbano. Em Márcia e Mirna a dialética remete à mestiçagem cultural, uma matriz fundamental para a formação histórica e cultural de nossas sociedades, matriz que sustenta “nossa identidade pessoal e coletiva. Nela está baseada a possibilidade de nos constituirmos enquanto sujeitos: saber quem somos e qual o nosso lugar no mundo. Daí sua importância” (CRUCES, 2008, p. 178, tradução nossa).<sup>104</sup> A matriz cultural da mestiçagem é apontada por pesquisadores como causa e consequência de diferentes níveis de desenvolvimento do campo e da cidade na América Latina. Para Nestor Garcia Canclini (1997), a coexistência de múltiplas temporalidades heterogêneas nesses espaços dificulta a diferenciação do campo em relação à cidade, lugares nos quais “as tradições ainda não se foram e a modernidade ainda não terminou de chegar” (CANCLINI, 1997, p. 17). O pesquisador ainda observa que, na história latino-americana, “‘a sociedade urbana’ não se opõe taxativamente ao ‘mundo rural’”, não se contrapõem uma “cidade heterogênea” e um “campo homogêneo”, uma vez que modos de vida urbanos e rurais se contaminam – o autor destaca as “interações comerciais deste [isto é, do meio rural] com as cidades e a recepção da mídia eletrônica nas casas rurais”, como exemplo dessa imbricação (CANCLINI, 1997, p. 285 - 286).

Ao explorar essas hibridações entre o rural e o urbano, Gustavo Cimadevilla (2010) destaca que os processos de urbanização na América Latina, especialmente, não seguem conceptualizações tradicionais da sociologia clássica. Por isso, o pesquisador adota o conceito de “rurbanidade” para indicar a complexidade de se tentar determinar o que é rural e o que é urbano, tendo em vista a inevitável imbricação do campo na cidade e da cidade no campo, seja no âmbito tecnológico, financeiro, produtivo, cultural. Tratando especificamente as origens e formações não programadas dos campos e cidades brasileiros, o sociólogo Octavio Ianni (1994, p. 177), baseado nos estudos do historiador Caio Prado Júnior, argumenta que a formação histórica da nossa sociedade é perpassada

---

<sup>104</sup> “[...] esa matriz [...] sirve de sostén a nuestra identidad personal y colectiva. En ella está basada la posibilidad de constituírnos como sujetos: saber quiénes somos y cuál es nuestro lugar en el mundo. De ahí su importancia” (CRUCES, 2008, p. 178).

por um emaranhado de desigualdades, desarticulações e diversidades regionais em diferentes âmbitos, formando um mosaico de situações sociais, econômicas, políticas e culturais que se desenvolveram desde a colonização.

Os estados e as regiões, por um lado, e os grupos e as classes, por outro, vistos em conjunto e em suas relações mútuas reais, apresentam-se como um conglomerado heterogêneo, contraditório, disparatado. O que tem sido um dilema brasileiro fundamental, ao longo do Império e da República, continua a ser um dilema do presente: o Brasil se revela uma vasta desarticulação. O todo parece uma expressão diversa, estranha, alheia às partes. E estas permanecem fragmentadas, dissociadas, reiterando-se aqui ou lá, ontem ou hoje, como extraviadas, em busca de seu lugar (IANNI, 1994, p. 177).

Essa trama de misturas e contaminações que constituem os *camposcidades* brasileiros está em Mirna e em Márcia. Ambas são extensões de lugares onde convivem hábitos, práticas e processos modernos e pré-modernos.<sup>105</sup> Márcia e Mirna, em suas experiências e em seus modos, muitas vezes incongruentes, de viver e pensar, dialogam com milhares de pessoas que compartilham de um mesmo drama que atravessa gerações, de um conflito histórico que é conhecido como “o drama do reconhecimento”, um drama que nutre os relatos televisivos e que representa no mundo popular “os modos da sociabilidade mais verdadeira, mesmo com suas contradições e os seus conflitos” (MARTIN-BARBERO, 2009, p. 307). As personagens reforçam o lugar ocupado pela ficção televisiva brasileira na mediação da nossa experiência de modernidade, oferecendo-nos chaves para compreender

[u]m anacronismo que remete não só aos destempos que desajustam a hegemonia da “flecha do tempo” em que se baseia o progresso, mas também à força que hoje adquire essa formação residual da cultura que, segundo Raymond Williams (1976), se diferencia das formações arcaicas por ser o que do passado se encontra ainda vivo, irrigando o presente do processo cultural em sua dupla possibilidade: a de sua recuperação pela cultura dominante, mas também a de sua capacidade de potenciar a resistência e a impugnação (MARTIN-BARBERO, 1998, p. 119; tradução nossa).<sup>106</sup>

Esse anacronismo precioso está presente em visualidades de Mirna e Márcia e também em Mafalda. Das três mulheres analisadas, esta última seria aquela que representaria o polo preservativo do rural, frente às ameaças do progresso urbano. A moça,

<sup>105</sup> Citemos um exemplo de como a multitemporalidade heterogênea se expressa no Brasil: enquanto cada vez mais as famílias já acessam a internet pelo celular ou pela TV, cerca de 1 milhão de pessoas no Brasil não tem energia elétrica em casa (ROMÃO, 2017).

<sup>106</sup> “Una anacronia que remite no sólo a los destiempos que desajustan la hegemonia de la ‘flecha del tiempo’ en la que se basa el progreso, sino también a la fuerza que hoy adquire esa formación residual de la cultura que, según Raymond Williams (1976), se diferencia de las formaciones arcaicas por ser lo que del pasado se halla todavía vivo, irrigando el presente del proceso cultural en su doble posibilidad: la de su recuperación por la cultura dominante, pero también la de su capacidad de potenciar la resistencia y la impugnación” (MARTIN-BARBERO, 1998, p. 119).

nas *pictures* analisadas, simboliza essa resistência rural, imaginada-vivida por ela, apesar de relacionar-se com traços de hibridismo. A partir do momento em que a perspectiva de Mafalda entra em choque com a de Romeu e a de Zé dos Porcos, outras imagens são possíveis: Romeu vê o rural como um lugar atrasado, mas que pode ser modernizado e lhe render dinheiro; Zé dos Porcos percebe o mesmo espaço como um ambiente em decadência, de trabalho duro, pobreza e simplicidade; e Mafalda imagina que o rural é um lugar de harmonia entre os seres, belezas naturais e valores puros. Assim, entre aproximações e afastamentos, a dialética rural-urbano é sugerida.

Mafalda – assim como Zé dos Porcos, Crispim e Timóteo – tenta fixar-se em uma suposta *topia* rural negadora da mestiçagem. Essa desvalorização do urbano em prol de uma valorização do campo nega a riqueza do universo popular, constituidora de nossas sociedades latino-americanas, e posiciona o universo rural como algo exterior ou anterior à modernidade, isto é, remetendo “a identidade cultural a um tempo mítico, a uma continuidade a-histórica que impossibilita a compreensão das mudanças sofridas por essa identidade” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 264).

Nesse sentido, compreendemos que as *pictures* de Mafalda – assim como as de Zé dos Porcos, Crispim e Timóteo – se alicerçam em duas matrizes culturais, que nomeamos como *ruralidade* e *urbanização*<sup>107</sup>. A primeira remete ao rural enquanto sistema integrado em que as relações se desenvolvem seguindo uma ordenação “natural” e ao mesmo tempo tradicional, vinculada ao passado dos costumes e dos valores, àquele traço da autenticidade e das “raízes”. A matriz da ruralidade diz também de um lugar em que os indivíduos possuem uma identidade precisa e onde vivem sob um regime de continuidade de relações com os outros seres, um espaço de virtudes (por exemplo, a fertilidade da terra e as “belezas naturais”). A segunda matriz, da urbanização, está ligada a um processo que aciona a incerteza e a abertura de um futuro que ameaça as relações; remete à fragmentação do tempo e aos “pecados” da cidade – por exemplo, a ambição, a competição, a mentira e a vingança. Esta matriz mostra que, por mais que a cidade ofereça o “novo”, o acesso à modernidade etc., as suas consequências seriam danosas para as relações supostamente harmônicas dos homens entre si e com a “natureza”.

Essas duas matrizes dialogam com as encontradas por Raymond Williams (2011) na literatura inglesa, na qual se lê uma retrospectiva histórica do rural e do urbano que é menos histórica e mais idealista, além de muito antiga, sendo realizada ao longo de séculos em diferentes sociedades. Ainda segundo o pesquisador, essas matrizes são geradas a partir de uma forte reação à mudança de valores e ao abandono de uma ordem

<sup>107</sup> A terminação -idade, que acrescentamos ao termo “rural”, exprime uma noção de qualidade intrínseca, de uma natureza rural que condicionaria qualquer ente rural. Já o termo “urbanização”, derivado do verbo “urbanizar”, manifesta o sentido de uma ação, um processo inconcluso.

de relações supostamente estáveis e totalizantes que acomete as sociedades diante da mudança. Assim, no caso da Inglaterra, o pesquisador chega à conclusão de que a oposição entre o rural e o urbano, assim como a rememoração idealizada desses espaços, representava, no contexto analisado, “a culminação crítica do processo de divisão do trabalho” gerado pelo desenvolvimento capitalista (WILLIAMS, 2011, p. 495).

Antonio Candido (2017) percebeu semelhante idealização do passado nas suas pesquisas, feitas no interior de São Paulo nos anos 1940. Segundo o pesquisador, “um saudosismo transfigurador” era manifestado por caipiras de várias idades, uma “utopia retrospectiva” que consistia “em comparar, a todo propósito as atuais condições de vida com as antigas; as modernas relações humanas com as do passado”, diante da transição de um modo de vida caipira rústico – que dependia menos do comércio que da empresa doméstica – para uma circunstância de abertura aos influxos da urbanização no contexto rural e da estratificação social (CANDIDO, 2017, p. 225). Tal rememoração remetia a um passado coeso, abundante em terras férteis, de solidariedade entre as pessoas e de uma sabedoria que não se encontrava nos livros, objeto considerado ameaçador àquele modo de vida.

À cada conversa sobre as dificuldades presentes surge uma referência a ele [o passado], ora discreta e fugidia, ora tornando-se tema de exposição. Os caipiras sabem que essa é uma imagem ideal, e na verdade havia mais morte e violências, a maleita “abria faia (falha) no povo”, ocorriam anos de míngua e fome. Sabem, por outro lado, que não há recursos como agora, nem os bens de consumo que lhe dão prazer quando obtidos. No entanto, é a sua maneira de criar uma época de ouro para o tempo onde funcionavam normalmente as instituições fundamentais da sua cultura, cuja crise lhes aparece vagamente como fim da era onde tinham razão de ser como tipos humanos (CANDIDO, 2017, 227).

Candido, então, diz que essa insegurança em relação à urbanização gerava uma série de lendas, causos, mitos que criados e repassados, de geração em geração, construíam um passado de continuidade, sem fragmentações e salvo de influências externas. O que a telenovela faz, por meio da figura de Mafalda, é sugerir este tipo de rememoração saudosista retratada por Candido. A telenovela se apropria dessa memória cultural e proporciona aos telespectadores, por meio de Mafalda, um relato de uma vida que não existe mais, essa volta a um passado que muitos gostariam que existisse, e no qual muitos se projetam. Nesse sentido, compreendemos que a personagem interpela “vontades de memória” (NORA, 1993) que ultrapassam a temática caipira, construindo “relatos de nação” de um passado nacional (LOPES, 2003, 2014).

#### 4.5 UM PASSADO COESO DIANTE DE UM PRESENTE FRAGMENTADO?

Andreas Huyssen (2000) entende que a persistência na contraposição entre campo e cidade relaciona-se com uma reação às transformações e desarticulações socioculturais que afetam, cada vez mais, cidades e campos de diferentes partes do mundo. O pesquisador argumenta que os processos da globalização, assim como o trânsito global de mercadorias e os deslocamentos proporcionados pela Internet, têm gerado um crescente *boom* memorialístico no mundo todo, alimentado por mercados de memórias<sup>108</sup>:

[...] a modernização vem inevitavelmente acompanhada pela atrofia das tradições válidas, por uma perda da racionalidade e pela entropia (desordem) das experiências de vida estáveis e duradouras. A velocidade das inovações técnicas, científicas e culturais sempre crescentes gera quantidades cada vez maiores de produtos que já nasceram obsoletos, contraindo objetivamente a expansão cronológica do que pode ser considerado o presente de uma época. (HUYSSSEN, 2000, p. 27).

Tais circunstâncias, de acordo com o pesquisador, levam indivíduos ao refúgio em um tempo falsamente coeso e seguro. Essa situação não significa que as pessoas tenham perdido alguma idade de ouro, de estabilidade e permanência, mas há uma tentativa de assegurar uma continuidade dentro de um tempo e, ao mesmo tempo, de expandir o espaço vivido, dentro do qual possam se situar e se mover.

Uma das lamentações permanentes da modernidade se refere à perda de um passado melhor, da memória de viver em um lugar seguramente circunscrito, com um senso de fronteiras estáveis e numa cultura construída localmente com o seu fluxo regular de tempo e um núcleo de relações permanentes. Talvez tais dias tenham sido mais sonho que realidade, uma fantasmagoria de perda gerada mais pela própria modernidade do que pela sua pré-história. (HUYSSSEN, 2000, p. 30).

No caso da América Latina esse cenário tem traços próprios, singulares. Compreendemos que, diferentemente do que aponta Huyssen, não houve um tempo coeso e bem ordenado que teria sido deslocado e desregulado pelos processos de globalização, porque países latino-americanos como o Brasil são constitutivamente marcados pelo desenraizamento das culturas populares, como já destacamos na seção anterior. Martín-Barbero (2004) e Canclini (1997) argumentam que as culturas populares do nosso continente acessam a modernidade de um modo desviado e fragmentário, em um contexto de “des-ordem” cultural, evidenciada pelos diversos modos como as tecnologias são

<sup>108</sup> Haveria uma tendência mundial crescente de revisão histórica e de produção de discursos de memória, o que atua na transformação das experiências temporais e espaciais dos sujeitos. Huyssen destaca, em meio a este *boom* memorialístico, o regime do que chama de *passados-presentes*, indicado, na Europa e nos Estados Unidos, por dados como “a comercialização em massa da nostalgia, a obsessiva automusealização através da câmera de vídeo, a literatura memorialística [...] e o aumento do número de documentários na televisão” (HUYSSSEN, 2000, p. 14).

apropriadas, pela hegemonia audiovisual, por exemplo. O modo veloz como nos comunicamos, nos deslocamos por entre muitas telas – da televisão, do celular, do computador – influencia, catalisa e modifica hábitos de consumo e incide nas experiências cotidianas, que nem sempre acompanham as mudanças. Em outras palavras, práticas modernas coexistem com hábitos, muitas vezes, arcaicos, tradicionais, conservadores, revelando as incoerências de uma cultura popular urbana cada vez mais diversa e que

desafia nossas noções de cultura e de cidade, os marcos de referência e compreensão forjados sobre a base de identidades nítidas e de enraizamentos fortes e demarcações claras. Pois nossas cidades são hoje o ambíguo, enigmático cenário de algo não representável nem desde a experiência excludente e excluída do autóctone nem desde a exclusão uniformizadora e dissolvente do moderno. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 278-279).

Nesse sentido, por mais que as três telenovelas se ancorem em certas memórias de cidades paulistas – informação quase sempre implícita – e acionem a memória de uma subcultura específica, a caipira, com modos de viver e se comportar específicos, em uma determinada época (entre 1920 e 1940), há uma determinada vontade de memória que elas generalizam, construindo relatos de nação (LOPES, 2003). E ao extrapolar as fronteiras “caipiras”, as telenovelas documentam menos o desenvolvimento histórico do campo e da cidade no estado de São Paulo para cumprir o papel importante de saciar necessidades de memórias de pessoas de diferentes lugares do país e que estão “a meio caminho entre a cultura rural em que nasceram – eles, seus pais ou, ao menos seus avós – [...] e os modos de vida plenamente urbanos” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 291).

As obras constroem uma narrativa linear em meio a esses processos de fragmentação das cidades e de desarticulação cultural e, ao incorporarem sentimentos e relatos de nação sobre o rural e o urbano, acabam se aproximando de “lugares de memória” (NORA, 1993). Como já dissemos, não é apenas uma busca por rememoração, visto que “nunca se desejou de maneira tão sensual o peso da terra sobre as botas” (NORA, 1993, p. 18). O que as imagens das telenovelas fazem é tentar *dar vida* à virtualidade da imagem, apreender o passado em seus dados sensíveis. Sem intentar apenas uma referência histórica, os três produtos que analisamos prometem fazer “sentir” as experiências, por exemplo, de comer arroz de forno recém-saído do forno à lenha, de brincar com bichos na porta de casa, de sentir o frescor do campo numa noite de lua cheia ou a sujeira da terra nas botinas. Por isso, os objetos cenográficos e o linguajar pretensamente típico de determinadas épocas, assim como os figurinos característicos, as cores, as trilhas sonoras e a iluminação participam do esforço para “eliminar” a distância de passado que, apresentado

como coletivo, “nacional”, pode servir como lugar de reconhecimento para pessoas de diferentes regiões do país, de distintas classes sociais, gerações e gêneros.

Por meio dos elementos do estilo televisivo, nas sequências aqui analisadas, o meio caipira oferece uma relação outra com o tempo e com o espaço: um tempo não cronometrado pelo relógio, mas pelo trajeto do sol; um espaço onde as pessoas podem se sentar e conversar tranquilamente, sem a pressa característica dos “dias úteis” na cidade moderna. Um espaço em que o verde e a terra se integram aos corpos dos personagens, o “humano” e o “natural” harmonizados sob o mesmo céu, sem edifícios e chaminés para “manchar” a paisagem. E como já destacamos, das três novelas, *Éta Mundo bom!* é a única a usar tecnologia HD, o que permite à pós-produção mais recursos de acentuação de cores, luzes e sombras. Na sequência analisada, há quadros compostos com detalhamento inalcançável pela tecnologia analógica, o que se percebe, por exemplo, no realce do verde em meio à escuridão da noite, na iluminação estratégica dando relevo ao róseo das flores que boiam no lago. Embora esse incremento estilístico não acarrete, necessariamente, uma experiência sensivelmente mais rica do universo rural, em comparação às outras duas novelas, podemos afirmar que se reforçam traços atribuídos ao universo rural por Mafalda: a limpidez, a pureza, o “ideal”, a harmonia.<sup>109</sup>

Ressaltamos ainda que essas novelas podem ser consideradas como semelhantes a um lugar de memória potencialmente duplo.<sup>110</sup> Quando exibida pela primeira vez, a novela não somente propõe uma memória coletivo-nacional – uma espécie de micro-inventário da relação entre o campo e a cidade no Brasil – ancorada em um suposto passado, como a novela mesma se integra às memórias de seus telespectadores (LOPES, 2014). Depois, reapresentada para outras gerações de telespectadores, a novela denota o “retorno” de seu próprio contexto de produção e exibição: estabelece-se uma relação entre o passado “retratado” pelo enredo novelesco e o passado no qual se gerou a própria novela.<sup>111</sup> Nesse sentido, Lopes (2014) defende que lembrar não é reviver, ou repetir algo

<sup>109</sup> Até mesmo no quarto em que Romeu estava instalado, os elementos integram uma composição harmônica, sem sobreposição – o lampião a gás, a parede de taipa, a janela de tábuas de madeira, a moringa d’água –, de modo a não haver “sujeira”, conflito, por mais que a iluminação e os gestos do rapaz ressaltem desconforto.

<sup>110</sup> Nora (1993) classifica o livro *Tour de la France par deux enfants* como um duplo lugar de memória. O historiador, primeiramente, atribui ao livro o papel de formação – quando ainda era lido nas escolas – da “memória de milhões de jovens franceses”; o livro se propunha como “inventário do que é preciso saber sobre a França, narração identificadora e viagem iniciadora” (NORA, 1993, p. 23). Mais tarde, quando a publicação deixa de circular, ela passa à memória histórica, como esta é definida por Nora. Posteriormente, a reimpressão do livro o faz entrar “novamente na memória coletiva, não a mesma, enquanto espera novos esquecimentos e novas reencarnações” (NORA, 1993, p. 23).

<sup>111</sup> Com altos índices de audiência, *Chocolate com Pimenta* foi reapresentada no *Vale a Pena Ver de Novo* em duas versões, uma com 135 capítulos em 2006-2007 e outra com 140 capítulos em 2012 e *Alma Gêmea* foi reprisada uma vez entre 2009 e 2010 (ALMA; CHOCOLATE, 2013). Por sua vez, *Éta Mundo Bom!* ainda não ganhou uma reapresentação, mas há uma página destinada à Mafalda no site de entretenimento da emissora (MAFALDA, 2000-2018). Outros elementos estimulam a rememoração das obras: semelhanças entre personagens de diferentes telenovelas (AZEVEDO; RIGOTTI, 2017), por exemplo. Além disso, há a circulação virtual de fotos, vídeos e memes sobre outros personagens: uma busca no Youtube revela várias

já vivido, mas é refazer: é a compreensão e modificação do hoje a partir do ontem. Assim, a retransmissão de cada uma dessas novelas promove a reaparição renovada de algo que já foi, continua a ser e volta a ser.

## 5 AUTONOMIA, TRABALHO E SEXUALIDADE

No capítulo anterior, as relações de Márcia, Mirna e Mafalda com seus espaços de origem, assim como as utopias rurais e urbanas que as cercam, foram trabalhadas a partir do casamento, um evento narrativo comum ao trio. A partir das análises, pudemos adentrar o universo das personagens e perceber a importância de matrizes espaço-temporais para a construção de seus modos de vida, para a formação de suas visões de mundo. Contudo, ainda podemos explorar mais a fundo outros elementos do modo de ser dessas mulheres, outras singularidades que compõem essas visualidades.

Neste capítulo, desenvolveremos temas que aparecem com mais evidência em cada uma das três trajetórias particulares, embora, nas telenovelas, imagens e textos se repitam em relação a essas mulheres. Questões exploradas por cada personagem podem nos ajudar a delinear com mais nuances visualidades dessas mulheres. As temáticas mapeadas são a emancipação feminina, o trabalho e a educação sexual, as quais, em alguma medida, tocam as trajetórias das três personagens, mas ganham mais relevo, respectivamente, em Márcia, Mirna e Mafalda.

Esses temas também aparecem nas análises do capítulo anterior, porque são questões tratadas de modo transversal nessas telenovelas, sendo abordados, frequentemente, de forma indireta ou dissolvidos em uma sequência de capítulos. Permeando os enredos, esses assuntos podem tornar-se invisíveis, mas se fazem presentes como pressupostos para a ação das personagens, ou seja, como matrizes culturais que amparam e sustentam suas visualidades.

### 5.1 MÁRCIA PODERÁ “DIRIGIR” SUA PRÓPRIA VIDA?

A análise anterior expôs a complexidade de Márcia, que desde o começo da telenovela mostra não ter medo de se arriscar e explorar outros modos de viver. A personagem, em sua rurbanidade, aponta para limitações de discursos idealizadores sobre o modo como as mulheres devem conduzir suas vidas no campo e na cidade e, ao longo da telenovela, insiste em mostrar que uma mulher caipira também pode ser “chique”, isto é, pode adentrar a modernidade que chega à cidade e ao campo em ritmos diferentes. Por exemplo, Márcia reside na zona rural e é proprietária de um salão de beleza na cidade; ela questiona o papel da amante em um relacionamento adúltero; quer adotar a moda urbana para transitar, inclusive, entre os animais da fazenda. Assim, há rompimento com valores do campo, meio em que nasceu Márcia, mas essas rupturas não se realizam de forma totalizadora: são perpassadas por mediações e hibridismos.

A análise a ser feita observa a parte final da telenovela, quando Márcia e Timóteo já estão casados, embora para eles o casamento não represente o tradicional “felizes para sempre”. Márcia busca ser mais independente do que lhe quer permitir Timóteo, o qual tenta preservar os papéis normais de marido e esposa. Até o momento que será analisado, Márcia realiza vários desejos do marido: por exemplo, ela passa a usar os cabelos soltos; vende o salão de beleza e começa a trabalhar no sítio; aprende a tirar leite da vaca Estrela; e dorme com o companheiro na estalagem da vaca, em uma cama de casal improvisada. Já Timóteo está disposto a mudar hábitos para se “adequar” a Márcia?

A sequência escolhida, exibida nos capítulos 142 e 143, aborda o dia em que Márcia mostra querer aprender a dirigir automóveis e trabalhar como representante da fábrica de chocolates, mas, antes, vai pedir a autorização do marido. Depois de autorizada, Márcia tem a primeira aula de condução, cujas repercussões também compõem essa sequência.

Timóteo está dando comida aos porcos, quando Márcia chega com Ana Francisca, Bernardo (Kayky Brito) e Miguel para falar a Timóteo sobre a vontade de ter aulas de direção e de tornar-se distribuidora de chocolates da fábrica da prima (Fig. 36). A reação primeira de Timóteo é negativa: “A Márcia *inu suzinha dirigino* carro? Mas *num* vai *suzinha* de jeito *manera!*”. O marido, mencionando o receio de a esposa usar o carro para se relacionar com outros homens, diz que a quer ao lado dele, “debaixo dos meus *oio*”. No entanto, Márcia não se cala: “Mas eu *vô* e pronto, que eu não gosto e não quero que desconfie da minha pessoa!”. Após as intervenções de Miguel, que discorre sobre a importância da confiança em um casamento, Timóteo concede permissão à esposa, sendo premiado com um abraço de Márcia, que diz: “Acho que agora nós *tamo* nos *acertano, bem!*” (Fig. 37). Seria mesmo?

Figura 45:



Fonte: Reprodução - TV Globo.

Figura 46:



Fonte: Reprodução - TV Globo.

O encontro se inicia por um *traveling* que, produzindo um enquadramento de cima para baixo, revela um cenário que um cercado divide entre um interior e um exterior. Dentro do chiqueiro está Timóteo; fora dele estão Márcia e seus acompanhantes. Nesta

“disputa” espacial, Timóteo se apresenta mais forte, visualmente, que a esposa, pois ele domina a maior parte da tessitura da *picture*. O cercado encerra um todo homogêneo, uniformizado pela cor marrom, que toma grande parte da imagem e pode simbolizar um mundo restrito, conservador e preso a certa “raízes”. O marido mantém-se dentro do chiqueiro, espaço simbolicamente seguro em relação a “influências” externas, que se corporificam na figura de Márcia.

Contrariando a configuração apresentada, estilisticamente, pela *picture*, Timóteo parece ceder ao desejo da esposa. No entanto, a anuência é posta em suspeição pelo modo como, no final da cena, Timóteo e Márcia fazem as pazes e se abraçam por cima da cerca. Nem o homem sai do cercado, nem a mulher adentra este, sendo a cerca uma simbolização da separação entre seus distintos “mundos”. Tal conformação visual do abraço entre Márcia e Timóteo nos leva a questionar: a permissão foi verdadeira ou ele apenas fingiu permitir? Ao anuir, Timóteo perdeu sua posição superior, de comando, ou a concessão foi uma forma de reafirmar a sua “masculinidade”, tendo ele a palavra final naquele momento?

Ainda no capítulo 142, Miguel leva Márcia para sua primeira aula, que se estende até o capítulo seguinte. Vemos Márcia retornando ao sítio, após esta experiência inicial. Ela entra dirigindo de modo desenfreado, buzinando. Timóteo pula para fora da estrada e as galinhas correm para escapar do carro. Miguel divide o volante com a moça e a ajuda a estacionar o automóvel (Fig. 38). Os parentes saem de casa para presenciar o acontecimento e Timóteo grita, exaltado: “Ô, Márcia, quase que *cê* *pegô* minhas *galinha* tudo, Márcia!”. A moça, segurando o volante, joga o corpo para trás e exclama, soltando os braços: “Imagina... eu nasci pra guiar automóvel!” (Fig. 39).

Figura 47:



Fonte: Reprodução - TV Globo.

Figura 48:



Fonte: Reprodução - TV Globo.

Então, a moça sai do carro e, ao som de um *foxtrote*, entra em casa, seguida pelos parentes. Uma vez reunidos na sala de estar da família, a trilha sonora desaparece para o início do diálogo. Não há um enquadramento que, de uma só vez, mostre todos os personagens juntos; cada personagem é exibido em planos médios, predominantemente individuais.

- Oh, Márcia, *vô* fala uma coisa *procê*: se *ocê* dirigir mal assim, Márcia, é *melhó* *ocê* não dirigir carro, *né*, Márcia?! – provoca Timóteo.
- Márcia, você *divia* de dirigir carroça, minha *fia*, porque é mais *fácir*. O cavalo é inteligente – compara Margarido, pai da moça, coçando a cabeça.
- Cavalo agora é inteligente? Inteligente *sô* eu! – retruca Márcia, pondo-se de pé.
- Então, *fia*! Junta a sua inteligência com a inteligência do cavalo e *ocê* chega em algum lugar! – acrescenta o pai.

Neste momento, Timóteo expressa para nós, telespectadores, que não estava inteiramente convencido de que Márcia devesse aprender a dirigir, ao contrário do que ele sugeriu naquele encontro no chiqueiro. Ao lado de Margarido, pai da moça, eles tentam menosprezar a capacidade de Márcia, sendo que Margarido estabelece uma semelhança entre mulher e animal, seres de racionalidade supostamente limitada; como se a inteligência de Márcia, para se “completar”, necessitasse somar-se a outra inteligência inferior. Nem mesmo Miguel – que, na trama, é reputado como alguém “distinto”, conselheiro da protagonista Ana Francisca – se mostra certo de que Márcia deva continuar com as aulas. Ao ser perguntado sobre o desempenho da mestiça caipira, Miguel esquiva-se, ou finge fazê-lo: “Tem momentos que é melhor a gente não dizer nada”. Então, os outros homens gargalham com essa resposta, que, com sua “abstenção”, denuncia o fracasso de Márcia.

Contudo, nenhum dos comentários masculinos parece intimidar a moça, que insiste em aprender a guiar automóvel. A prima Ana Francisca pergunta a Márcia se esta quer continuar a aprender, e a resposta vem rapidamente: “Carro é chique, Aninha. Eu vou aprender”. Aí, Márcia aponta o dedo para frente e, fazendo o gesto atravessar o quadro horizontalmente, fala: “E ó, eu ainda vou guiar melhor que qualquer homem aí... porque eu *sô* chique!” (Fig. 40). Ouvem-se interjeições de incredulidade pronunciadas por homens que, presentes na sala, não são visibilizados; também se ouve uma trilha sonora que ressurgue nos acordes finais de um trompete, marcando, assim, o encerramento do *foxtrote* e da conversa; a contragosto dos demais interlocutores, a imagem e a palavra final nesta *picture* é de Márcia, que não se dissuade de aprender a dirigir.

Figura 49:



Fonte: Reprodução - TV Globo.

Ainda no mesmo capítulo, a conversa é retomada no curral, cômodo onde há a cama de casal improvisada de Márcia e Timóteo; ambos se encontram em trajes íntimos, indicadores de que é noite e o casal se prepara para dormir. Em meio à penumbra, Márcia se destaca pela claridade de sua camisola branca de seda. Sentada em uma escada, a personagem está ao lado de Timóteo, cujos trajes são encardidos, e da vaca Estrela, que em grande parte da sequência tem lugar no quadro que mostra a conversa do casal. De pernas cruzadas, Márcia se gaba do seu desempenho na primeira aula, mostrando-se confiante com sua performance (Fig. 41). Contudo, Timóteo, enquanto enrola uma corda, revela seu aborrecimento:

- Ô, Marcia, eu penso que *muié* não devia de guiar carro.
- Timóteo, não seja aí atrasado, *bem*. Eu *sô* chique e mulher chique guia carro. Eu vi nas *revista*. Só não é chique *dormir* nesse curral... Mas deixa o Miguel ir embora, que eu boto a Dália no quarto pequeno e *nóis vamo* pra lá
- diz Márcia, pondo-se de pé na frente de Estrela (Fig. 42).

Figura 50:



Fonte: Reprodução - TV Globo.

Figura 51:



Fonte: Reprodução - TV Globo.

Logo após dizer que quer deixar a estalagem de Estrela e ir para o quarto, Márcia ganha uma chifrada da vaca e, pois, é empurrada para o lado oposto do quadro (Fig. 43). A novilha é repreendida por Timóteo, mas depois ganha um carinho do moço na cabeça, enquanto ele diz à esposa que preferiria continuar a dormir ali: “Eu gosto tanto de dormir aqui, ao lado de minha vaquinha Estrela, Márcia!” (Fig. 44).

Figura 52:



Fonte: Reprodução - TV Globo.

Figura 53:



Fonte: Reprodução - TV Globo.

O desabafo deixa Márcia ofendida: “Cê prefere essa vaca à minha pessoa, é? Ô, Timóteo, eu tô fazendo esforço pra mudar, *bem*. Eu até aprendi a tirar leite de vaca... Ah, mas você também tem que mudar um pouco pra gente ser mais feliz...” Alisando o cabresto, Timóteo concorda com a esposa, apesar de mostrar insatisfação. Encerrando o assunto, ele larga a corda e vai em direção à Márcia, querendo abraçá-la. Porém, Márcia não quer que aquela cena seja observada pela vaca e pede que o marido cubra os olhos do animal (Fig. 45). Após ter seu pedido realizado, Márcia exclama, encerrando a sequência: “Vaca! Ciumenta!” (Fig. 46).

Figura 54:



Fonte: Reprodução - TV Globo.

Figura 55:



Fonte: Reprodução - TV Globo.

A sequência de *pictures* nos permite explorar complexas significações, as quais perpassam a dialética rural-urbano e as posições atribuídas ao homem e a mulher, assim como a porosidade entre o mundo humano e o não-humano.

Márcia quer aprender a dirigir porque, segundo ela, carro é “chique”. Esta expressão remete a uma noção que o automóvel indica no contexto em que se situa a trama da telenovela: a noção do progresso. No Brasil dos anos 1940, o carro era objeto de luxo, “inventado para o prazer exclusivo de uma minoria muito rica” (SOUZA, 2013, p. 195) e acessível à maioria apenas por meio de fotografias em jornais e revistas<sup>112</sup> – meio de acesso referido por Márcia. Por isso, é possível propor que a fala da personagem expresse ambição de ascender socialmente, de ter o conforto desfrutado por mulheres cidadinas ricas. Essa utopia de requinte se expressa no corpo da personagem, no modo como cruza as pernas e apoia o rosto no queixo (como se posasse para a capa de uma revista) e, também, no lustroso branco da camisola de cetim, em meio aos tons pálidos do curral (Fig. 41).

O carro seria um símbolo do acesso à modernidade, símbolo que permitiria a Márcia destacar-se por sua ousadia e diminuir a distância entre campo e cidade – aproximação que Márcia estimula e que Timóteo rejeita. Nas palavras de Márcia, tal rejeição simboliza o “atraso” do seu marido, “atraso” expresso em componentes estilísticos. Um destes é o lugar que o personagem ocupa no início da sequência analisada: isto é, o interior do chiqueiro, Timóteo com os pés fixos naquele universo de continuidade, demarcado pela cerca que serve como escudo contra “invasões” externas convocadas pela esposa (Figuras 36 e 37). Outro elemento que expõe o conservadorismo de Timóteo é sua sintonia visual com os elementos do curral. O fato de ele segurar um cabresto, enquanto fala que mulher não deve dirigir, reforça que o homem não apenas está integrado àquele ambiente, mas também que está (ou deseja estar) em posição de comando (Figuras 41 e 42).

Esses elementos contribuem para sustentar a visualidade que o marido deseja para Márcia: isto é, a de um ser subordinado, controlado, limitado, sob o domínio de um “cabresto”. Tal visualidade se encaixa em uma ética machista. Na primeira metade do século XX, a hegemonia masculina busca restringir a mulher ao âmbito doméstico-familiar, estigmatizando-a como intelectualmente inferior – desqualificação perceptível na fala de Margarido, quando este tenta desestimular a filha após sua primeira aula de direção.

Contra a ideia de que mulher não dirige bem, ou não tão bem quanto o homem, Márcia se impõe quando diz que vai dirigir melhor “que qualquer homem aí!”, dizer corroborado pelo dedo indicador que, percorrendo o comprimento da tela (Fig. 40), aponta para homens neste momento invisíveis. A conjunção do ocultamento dos homens com o uso do advérbio “aí” sugere uma ambiguidade: quem são os homens que a personagem desafia? Talvez esta não se refira somente àqueles presentes em cena, isto é, “aqui” na

---

<sup>112</sup> Thaynan Mendes (2016, p. 30) aponta, a partir de trabalhos de Gilles Lipovetsky, que revistas eram um meio de reprodução de valores estéticos femininos importante em meados do século XX: “são ensinados às mulheres os modismos da época, assim como os cuidados que devem ter com o corpo, com a pele e com o cabelo”.

sala onde a moça está. É possível que o alvo do gesto incluía homens ausentes daquela sala, ausentes até da telenovela, “aí” do outro lado da tela.

Nesse sentido, é importante destacar o contexto de recepção interpelado pela telenovela: o início dos anos 2000, quando se amplia o acesso ao automóvel no Brasil, em função do lançamento do carro popular nos anos 1990, que passou a ser vendido a preços acessíveis a classes médias e baixas (SOUZA, 2013). De acordo com este pesquisador, “[e]m 2001, no ápice de participação desses veículos no conjunto da frota nacional, os carros populares corresponderam a 71% dos carros emplacados no Brasil” (SOUZA, 2013, p. 116). É neste contexto que a *picture* parece interpelar telespectadores que estão “aí” e que subestimem a capacidade da mulher para dirigir carros.

Além disso, devem-se inquirir os elementos que, na visão de Timóteo e companhia, indicariam que Márcia não seria boa motorista. Buzinando e quase atropelando as galinhas, Márcia tem dificuldades para parar o automóvel. Associamos tal descontrole da máquina à modernidade que chega, sem freios, transgredindo e desrespeitando uma suposta harmonia e ordem local, que invade e “atropela” utopias rurais (Fig. 38). Ao mesmo tempo, a *picture* seguinte, com a personagem de braços abertos e com a cabeça voltada pra cima, sugere em Márcia descontrole e irresponsabilidade (Fig. 39). Por outro lado, a performance de Márcia também pode denunciar que o ato de dirigir está menos ligado a normas técnicas do que ao desejo de autonomia para contestá-las e infringi-las. Os braços abertos, os olhos fechados, a cabeça voltada para cima – com esses gestos, Márcia aciona um valor recorrentemente associado ao automóvel: a liberdade. Na literatura e no cinema, o carro tornou-se símbolo do ser-livre (BRANCO; RAMOS, 2003), uma alternativa ao transporte massificado e de percurso fixo. Assim, certa leitura dessa *picture* observaria uma personagem em busca da própria autonomia ou já a gozar desta (ainda que provisoriamente), em reação a cerceamentos que lhe são impingidos.

Seja Márcia uma motorista incompetente ou propositalmente “desobediente”, ambas as possibilidades ganham a resposta de Timóteo nas *pictures* seguintes (Fig. 41, 42 e 44), com a imagem do cabresto, o qual, sendo utilizado para laçar animais, pode simbolizar o desejo do marido de castrar os “caprichos” da esposa, sendo esta considerada mais um animal doméstico da propriedade. Assim, surge nova associação entre mulher e animal, paralelo também insinuado por Márcia quando esta tem ciúme da vaca (Fig. 43, 44 e 45). Nesse sentido, ressaltamos a potencialidade dessas *pictures* em problematizar a posição do feminino em relação ao masculino, assim como a do animal diante do humano (particularmente, da mulher). Se Márcia e Timóteo se distanciam pelo modo como cada um se relaciona com o carro, eles se aproximam pela maneira como tratam os animais, dotando-os de perspectiva humana. Márcia disputa com a vaca Estrela a atenção do marido, como se ambas fossem da mesma espécie, como se Timóteo pudesse querer ter uma

relação de marido e mulher com a vaca e como se esta pudesse sentir sentimentos humanos (Fig. 43). Estrela, desde o início da conversa, é posta em quadro, como se ela também participasse daquela discussão; chega a protestar contra a vontade de Márcia em sair do curral; e, Márcia, com ciúme de Timóteo, chama a vaca de ciumenta, bem no momento em que o casal vai se abraçar e beijar. Nessa relação, as duas se espelham. É uma estratégia cômica, como já ressaltamos em outras análises, mas não apenas isso. Se Márcia estabelece uma relação de disputa com Estrela, pedindo para que o marido cubra os olhos do animal para que não veja as suas intimidades, seria Timóteo capaz de trocar a mulher pela vaca? Ao “dar imagem” a esta possibilidade<sup>113</sup>, Márcia nos recorda um dado histórico-cultural: a circunstância de iniciação sexual, com animais, de caipiras e camponeses em diferentes lugares do mundo, tal como nos aponta Antônio Candido (2017). O pesquisador (2017, p. 289) relata que, “[n]a mitologia de muitos povos”, ocorre “a tradição fabulosa de relações entre o humano e o animal: camaradagem, vínculo filial, coito”. No começo do século XX, no Brasil, o erotismo zoofílico era comum nas zonas rurais: “[n]as fazendas e sítios, a iniciação sexual dá-se muitas vezes com animais, sendo que as novilhas, eguas e carneiras fixam de preferência o erotismo infantil e juvenil” (CANDIDO, 2017, p. 290). Neste sentido, a visualidade do caipira em *Chocolate com Pimenta* traz um traço que se assemelha ao identificado por Antônio Candido, no interior de São Paulo nos anos 1940, contexto semelhante ao tratado na telenovela.

Por outro lado, a decisão de Timóteo de continuar dormindo junto à vaca, rejeitando mais uma vez um projeto de Márcia, revela a dificuldade de o marido compreender e aceitar valores e desejos “civilizadores” expressos pela esposa. Ao pedir para que Timóteo faça concessões, Márcia sublinha a vontade de que Timóteo se abra para novidades, para desejos que ela lhe apresenta (Fig. 44). Então, expõem-se matrizes culturais antagônicas que subjazem essa relação conflituosa: o “atraso” e a “novidade”, o “arcaico” e o “moderno”. Desta forma, o apelo de Márcia expressa a possibilidade de que seus corpos – inclusive o que estes têm de utópico (FOUCAULT, 2013) – possam, por concessões, conviver, coexistir. Visualmente, a última *picture* da sequência faz uma espécie de síntese dessa imbricação de utopias (Fig. 46). O abraço de Timóteo em Márcia expressa mais que o contato entre dois corpos físicos: estes são espaços de interação entre utopias, as quais se repelem ao mesmo tempo em que se contaminam e, sobretudo, não permitem que um corpo se encerre em um si-mesmo. A partir desta mútua exposição a utopias, compreendemos que Timóteo compartilha, ao menos parcial e temporariamente, da mestiçagem apresentada por Márcia.

<sup>113</sup> Em *Chocolate com Pimenta*, a possibilidade dessa relação sexual é insinuada no modo como Timóteo “se declara” para a vaca em vários capítulos da telenovela, dizendo que a vaca é mais digna de seu amor que Márcia e que se casaria com Estrela, não fosse esta um animal. Ademais, o rapaz dorme no curral durante a maior parte da novela.

Desta forma, o casamento de Márcia e Timóteo pode ser uma síntese simbólica da dialética rural-urbano, das experiências anacrônicas da modernidade brasileira que se apresentam como uma “vasta desarticulação” (IANNI, 1994, p. 177). De acordo com Ianni, cidades e campos brasileiros foram constituídos em “ritmos irregulares e espasmódicos, desencontrados e contraditórios”, o que faz com que “o presente capitalista, industrializado, urbanizado conviva com vários momentos pretéritos. Formas de vida e trabalho díspares se aglutinam em um todo insólito” (IANNI, 1994, 60-61). Simone Rocha (2017) percebe a recorrência do antagonismo entre o “arcaico” e o “moderno” em telenovelas. Para a pesquisadora, a abordagem de tais matrizes passa a ser um recurso estilístico e narrativo para interpelar telespectadores que compartilham desta fragmentação social, além de colocar a televisão em “um lugar privilegiado para perceber nossa realidade cultural, que é constituída por contradições” (ROCHA, 2017, p. 691).

Em síntese, se comparamos estas *pictures* com a análise anterior de *Chocolate com Pimenta*, percebemos que a proposição da matriz cultural da ruralidade se repete no modo como Timóteo e Margarido tentam controlar e conservar certo papel da mulher e, mais amplamente, o ambiente rural tradicional, alheio às influências da cidade. Em contraposição a esse mandonismo masculino e “essencialmente” rural, Márcia adentra o sítio com o automóvel e com as utopias que ele representa, provocando um desequilíbrio das relações entre pai e filha, marido e esposa, homem e mulher, rural e urbano. Márcia traz a crítica aos valores patriarcais e ao machismo, diminui a distância do campo em relação à cidade, expondo a dialética rural-urbano constitutiva de nossa sociedade.

## 5.2 MULHER NÃO DEVE TRABALHAR, BASTA CUIDAR DA CASA!

Quem assiste a *Alma Gêmea* pode ficar com a impressão de que Mirna não para de trabalhar, seja no sítio ou na loja de rosas onde se emprega. A chegada de outra mulher no mesmo sítio, em vez de diminuir a faina de Mirna, amplia a caracterização do modo como é aproveitada a mão-de-obra feminina no campo.

Selecionamos um evento narrativo que trata da chegada de Kátia ao sítio da família de Mirna. A nova moradora foi expulsa de casa por seu pai, após este descobrir que a filha estava se relacionando com um homem comprometido com outra. Sem saber de tal desentendimento, Crispim oferece abrigo à moça, por quem ele está apaixonado. Ele tampouco sabe que a hóspede é rotulada de “sirigaita” na cidade, nem que ela é “mãe solteira”. Crispim e a irmã chama Kátia de “Anja”. A chegada da cidadina ocorre no final do capítulo 117 e seu primeiro dia no local se estende até ao capítulo 121. Analisaremos *pictures* componentes desse dia.

Kátia revela estranhamento em relação à vida da família caipira. Os hábitos alimentares, a falta de “etiqueta”, a relação íntima com os animais e as atribuições domésticas espantam a moça. Ainda no capítulo 117, todos jantam juntos, e Mirna introduz a moça no serviço doméstico. Kátia enxuga os pratos, enquanto Mirna passa instruções de como preparar o café (Fig. 47). Atrás delas podemos ver utensílios domésticos e ingredientes que remetem ao trabalho da cozinheira. Do outro lado do cômodo, Tio Bernardo e Crispim esperam sentados, enquanto este tira as meias e incomoda Kátia com o odor de seu chulé. “Em homenagem a *ocê*, Anja, eu até *vô lavá as pata!*”, diz Crispim, que ainda designa a cidadina para tal tarefa. Mirna explica como é feito o escalda-pés, e Kátia, mesmo contrariada, desempenha a tarefa (Fig. 48).

Figura 56:



Fonte: Reprodução - TV Globo.

Figura 57:



Fonte: Reprodução - TV Globo.

Kátia, ao se agachar aos pés de Crispim, mostra ainda mais as suas formas corporais, já acentuadas pelas roupas justas e decotadas que usa, algo que é percebido pela relação de contraste com os modos de se vestir de Mirna. Enquanto Crispim abre os braços e demonstra conforto, ela expressa insatisfação. A cena é interrompida neste momento e retomada no capítulo seguinte (118), com as mulheres já no quarto de Mirna, preparando-se para irem dormir. Os trajes e cabelos da cidadina são elogiados por Mirna, que, ao lado da pata Doralice, se diz contente em ter uma “amiga gente” (Fig. 49). Sem retribuir o elogio, a cidadina é colocada para dormir com uma galinha anônima, o que causa espanto e medo à mulher (fig. 50). Mirna pede à hóspede que aconselhe a galinha, pois esta tem “arrastado asa” para o noivo de Doralice, o pato Antão. Em resposta, Kátia diz que “galinha se casa com qualquer um” e, queixando-se de fadiga, questiona Mirna sobre a hora em que acordarão no dia seguinte. Novo susto da loira, quando Mirna responde que despertarão quando o galo cantar.

Figura 58:



Fonte: Reprodução - TV Globo.

Figura 59:



Fonte: Reprodução - TV Globo.

O dia amanhece e Mirna, de avental, sai do quarto para preparar o café: “Óia, Anja, eu acendo o fogo porque já *tô* mais *disacustumada*, e *ocê* vai *pegá* água no *barde*, lá no poço”. Se, na análise apresentada no terceiro capítulo desta dissertação, o vermelho apareceu de forma pontual (em um laço de fita que Mirna amarra no cabelo como estratégia de sedução), nesta manhã Kátia usa a cor em seu vestido justo, no batom e nas unhas. Sonolenta, apoiando-se na porta da sala, a sedutora cidadina ouve as instruções de Mirna: “Acorda, Anja! Óia, o *barde* fica dentro do poço e o poço fica lá fora. *Ocê* *saino* já vê!”. A cidadina ajusta com as mãos o decote de seu vestido, empina o peito e se encaminha para o exterior da casa.

A sequência que ilustra o desempenho da tarefa incumbida a Kátia dura um minuto e quarenta segundos. A mulher contrasta com o ambiente não somente pelo figurino, mas também pela atuação, uma vez que sua postura altiva é desconstruída na medida em que se aproxima do poço e expressa medo em relação aos bichos (Fig. 51): desequilibra-se ao se deparar com uma galinha, quase cai quando rodeia as cabras e, tentando se afastar

delas, acaba perdendo o controle dos passos e por pouco não cai no poço (Fig. 52). A trilha sonora, sugestiva de suspense, soma-se a sons dos animais e a interjeições da cidadina.

Figura 60:



Fonte: Reprodução - TV Globo.

Figura 61:



Fonte: Reprodução - TV Globo.

A dificuldade para transferir água para o balde é evidente. Este cai, a água escorre e, em meio ao transtorno, Kátia percebe que é observada pelos porcos, cujo grunhido se sobrepõe à trilha sonora (Fig. 53). A câmera, então, assume a perspectiva dos animais a observarem a mulher, que, incomodada, dispara: “*para* de me olhar... sem graça!” (Fig. 54).

Figura 62:



Fonte: Reprodução - TV Globo.

Figura 63:



Fonte: Reprodução - TV Globo.

A cena pode, sim, ter graça, ser cômica, tanto pela visível dicotomia entre o rural e o urbano quanto pela humanização dos animais. Adicionalmente, no mesmo capítulo, a sequência continua com Kátia carregando, desajeitada, o balde de água pelo terreiro do sítio, entortando os saltos de seus sapatos (Fig. 55). O ambiente lhe parece ameaçador; no caminho até a cozinha, ela é encarada pela cabra, quase cai e derruba parte da água.

Por outro lado, é possível ler estas *pictures* sem que se acate sua pretensa comicidade. A sequência continua, agora na cozinha da casa, cômodo onde Mirna é enquadrada atrás de um coador de café. Quando Kátia surge com as pernas tortas e segurando o balde, Mirna demonstra surpresa: “Ô, Anja, mas *cê demorô!* O poço *tava seco?*”. Nesse momento, Crispim aparece em cena se espreguiçando (Fig. 56), feliz em ver

que sua “anja” está trabalhando para ele: “o importante é que a Anja trouxe água pra *nóis*”, diz ele, pouco antes de se decepcionar ao ver o balde quase vazio. Kátia justifica que não conseguia carregar devido ao peso do balde e Tio Bernardo pergunta se ela é feita de vidro. No entanto, Crispim a defende: “Ô, tio Nardo, isso *num* tem importância não, porque já já a Anja *disacostuma*, né, Anja?”. Neste momento, Crispim fala das virtudes de morar no campo e puxa a cadeira para a moça se sentar: “Tudo no sítio é *mior* que na cidade”. Mirna, então, põe na mesa o café da manhã e posiciona as aves junto às pessoas (Fig. 57), o que surpreende a cidadina, mais uma vez. Em seguida, Mirna mostra o pão que acabou de sair do forno e diz à Kátia: “hoje eu fiz, *ocê* faz amanhã” (Fig. 58).

Figura 64:



Fonte: Reprodução - TV Globo.

Figura 65:



Fonte: Reprodução - TV Globo.

Figura 66:



Fonte: Reprodução - TV Globo.

Figura 67:



Fonte: Reprodução - TV Globo.

Tomado o café, eles se aprontam para ir para o trabalho. “E eu, vou ficar aqui?”, pergunta Kátia. “Anja, *ocê num* carece de *trabaiá* não, *uai*. *ocê* já pode descansar!”, responde Crispim, puxando a cadeira para a moça se sentar. Aliviada, Kátia se senta, mas logo Tio Bernardo emenda: “*Dispois*, moça, *ocê dá* uma arrumadinha na casa”. Mirna acrescenta: “E *dispois, tamém, cê* adianta a *janta... e num* esquece de dar lavagem *pros porco!*”.

Assim, as tarefas designadas para Kátia não são classificadas como trabalho, mas a telenovela as desdobra nos três capítulos seguintes. Ao “esticar” as cenas, a telenovela reforça quão árduos esses afazeres são para a “frágil” cidadina. No capítulo 119,

Kátia aparece lavando a louça e encaminhando-se para levar a lata com a lavagem dos porcos para a área externa do sítio. No capítulo 120, ela, com dificuldade e reclamando do peso, chega ao chiqueiro, para dar a comida aos suínos. Pensa em desistir da tarefa, mas lembra que não tem outra opção de residência e que, pois, deve cumprir as tarefas da casa. Contudo, ao virar a lata de lavagem no chiqueiro, Kátia acaba caindo sentada na lama e, em meio aos porcos, quanto mais tenta se levantar mais tombos sofre. Afinal, a moça ganha as cores terrosas daquele ambiente (Fig. 59).

O drama da cidadina se estende até o capítulo 121, quando é encontrada, coberta de lama dos pés à cabeça, pela família caipira (Fig. 60). Eles acabaram de chegar em casa após o dia de trabalho, e Crispim pergunta à moça toda suja de lama: “Anja, *ocê num* fez a janta pra *nóis*?”. Mirna encerra a sequência: “E eu que pensei que ia *durmi* descansada uma vez na vida!”.

Figura 68:



Fonte: Reprodução - TV Globo.

Figura 69:



Fonte: Reprodução - TV Globo.

Kátia e Mirna se contrapõem, mostrando formas distintas de criação de uma mulher, mas ao mesmo tempo se aproximam, pelo modo como aparecem em todas as *pictures* acima exercendo alguma atividade no campo. As visualidades das personagens são sustentadas por matrizes culturais (MARTÍN-BARBERO, 2009) que nos levam a questionar o comportamento de ambas e a problematizar diferenças entre mulher caipira e mulher cidadina, mulher e homem, humano e animal.

A maior parte das *pictures* é ilustrada por homens caipiras que estão ociosos e mulheres que exercem algum afazer na zona rural – comportamento reiterado ao longo de toda a telenovela. A rotina de Mirna, que tem uma jornada de trabalho dupla, é denunciada pela presença de Kátia. As *pictures* sugerem, a partir da ineficiência da última, o grau de dificuldade das atividades a que uma mulher da zona rural está submetida e, também, a suposta fragilidade da mulher da cidade que desconhece o rural. A presença de Kátia em todas essas *pictures* expõe a invisibilidade da caipira e o fato de as funções domésticas de Mirna não serem reconhecidas como trabalho. Ao associar o serviço do lar a descanso,

Crispim revela como a mulher e suas obrigações domésticas são desvalorizadas – o desejo de Mirna em acessar utopias urbanas é uma reação a tal desvalorização, como visto na primeira análise desta pesquisa.<sup>114</sup>

Kátia é apresentada como lenta e preguiçosa, delicada, frágil, vaidosa e, ao mesmo tempo, obscena e libidinosa; formalmente educada, fala baixo e pronuncia um português na sua forma “culto”, diferentemente de Mirna, que fala alto e não se atenta para seus “desvios” linguísticos. Kátia carece de elementos necessários para o trabalho doméstico, como a força, a agilidade e o talento culinário de Mirna, personagem que expõe menos atributos físicos considerados atraentes para um homem, mas, justamente por isso, parece mais apropriada para o recato exigido de uma mulher “decente”. A incompetência da cidadina é enfatizada, estilisticamente, pelo modo como as cenas se prolongam em sequências divididas em vários capítulos, ao passo que os momentos que mostram Mirna destacam a eficiência desta em cumprir suas funções (Fig. 47, 57 e 58).

Kátia se encaixa em um regime de visualidade sedutor e sensual porque, diferentemente de Mirna, costuma atrair olhares masculinos para sua aparência física, ressaltada propositalmente pela personagem (Fig. 48, 53 e 54). Os trajes da cidadina apresentam decotes que valorizam seus seios, ao passo que as roupas de Mirna a cobrem até o pescoço (Fig. 47). Nesse sentido, é significativo o fato de a cidadina dormir na companhia da galinha, enquanto Mirna dorme com a pata (Fig. 49 e 50): no sentido figurado, nossa cultura utiliza o nome de cada ave para caracterizar, respectivamente, uma mulher esperta e adúltera – aspecto indicado por Kátia, quando esta diz que uma “galinha se casa com qualquer um” – e outra ingênua e facilmente ludibriada. Tais contrastes, inclusive visuais, demarcam valores que, atribuídos pela telenovela à cidade e ao campo, fazem os dois conjuntos separarem-se: de um lado a luxúria de uma mulher devassa e adúltera, de outro a castidade da mulher respeitável e honesta.

Kátia mostra, ao contrário de Mirna, uma relação desarmônica com os animais, seres que lhe causam medo, repulsa (Fig. 50 e 51), e até parecem assediá-la, como se sugere na circunstância em que ela interage com os porcos. Há diferentes modos de imaginar a relação entre a personagem e os suínos, a partir das *pictures* (Fig. 53 e 54). Por um lado, a cidadina se percebe assediada pelos porcos, o que visualmente fica exposto pelo enquadramento que, de baixo para cima, destaca o traseiro marcado no vestido justo da cidadina. Essa possibilidade sugere a imoralidade dos porcos, à qual a personagem reage, empinando o peito e jogando o cabelo para trás, expressando a coragem de alguém que se impõe e repudia um olhar invasor e importuno. Nesse sentido, teríamos que entender os

---

<sup>114</sup> A telenovela expõe uma condição observada por Antônio Candido (2017, p. 274), quando este compara as tarefas desempenhadas, no campo, pelo homem ou pela mulher, concluindo que a vida desta é “de muito mais sacrifício que a dele, pois não apenas lhe compete todo o trabalho de casa [...] mas ainda labutar ao seu lado”.

porcos como semelhantes a homens na capacidade de apreciar os “atributos” de Kátia. Por outra perspectiva possível, podemos imaginar que é Kátia quem confere alguma humanidade ao olhar dos porcos. No gesto de empinar o peito e jogar os cabelos para trás, Kátia poderia expressar não apenas desprezo pelo “assédio”, mas também vontade de realçar estimular mais o desejo alheio. Neste caso, a cidadina estaria cometendo o “pecado” da luxúria, condenado pela Igreja e, possivelmente, punida na *picture* seguinte.

A lama do chiqueiro (Fig. 59 e 60) pode ser interpretada como castigo, assim como o fato de a personagem quase cair no poço do sítio (Fig. 52). O modo como Kátia encara a funda escuridão do reservatório seria uma forma de indicar o perigo de a mulher ir ao “fundo do poço”, isto é, de atingir o extremo de sua decadência ético-social. No entanto, a personagem não cai no poço, o que pode simbolizar, por outra perspectiva, uma possibilidade de “regeneração”. Assim, o sujar-se na lama pode representar uma espécie de castigo purificador, de “batismo”, pois a existência rural, inclusive suas utopias, transformarão – aos poucos, no desenrolar da trama – o corpo de Kátia, reconduzindo os passos da personagem.

Por outra perspectiva, é a presença de Kátia no sítio que deflagra a crítica ao mundo rural arcaico e rudimentar que preserva e naturaliza a invisibilidade de Mirna. Tal desvalorização da mulher caipira exposta pela telenovela pode, neste momento, ser comparada às descrições de Candido (2017) sobre as relações entre homens e mulheres no meio rural brasileiro: “[p]ara o homem, o casamento só traz vantagens”, sendo a mulher responsável por um “aspecto econômico essencial”, uma vez que em grande parte ela é “uma primeira forma de auxílio mútuo na lavoura” (CANDIDO, 2017, p. 275); “sem companheira, o lavrador pobre não tem satisfação do sexo, nem auxílio na lavoura, nem alimentação regular” (CANDIDO, 2017, p. 264). Tratando de contextos aproximados, a pesquisa e a telenovela revelam como a mulher rural é tratada como acessório e complemento a necessidades masculinas. Nesse sentido, Kátia, carregando valores presentes na cidade moderna, denuncia a sujeição da mulher que vive sob a ótica masculina, castrada em seus desejos.

Ambas as perspectivas – isto é, Kátia como elemento “corrigido” pelo rural e, ao mesmo tempo, denunciador de problemas deste ambiente – coexistem e compõem a visualidade de Mirna e Kátia. Mirna se projeta em Kátia, sendo esta uma referência de beleza e sofisticação para a caipira, assim como a cidadina acaba ocupando o lugar de Mirna nos trabalhos rurais, evidenciando as queixas da caipira. Essas circunstâncias fazem com que cada uma passe a ser o contraponto e, ao mesmo tempo, o complemento da outra. É essa junção de Kátia e Mirna que interpela telespectadores(as), no contexto de recepção da novela. As personagens se assemelham e se unem em um mesmo aspecto: ambas se relacionam com uma mesma matriz cultural, o machismo; são subordinadas a homens,

devem-lhes obediência e satisfação, sem que sejam valorizadas pelos trabalhos que desempenham.

Maria Cano e Maria Ferriani (2000) mostram, a partir de diferentes autores e autoras, que o patriarcalismo continua a afetar o pensamento brasileiro do século XXI. Mais que uma forma de organização familiar e social, o patriarcalismo

foi também uma construção ideológica, onde os conceitos de homem e mulher foram definidos em termos de oposição; o homem como um ser forte, superior, ativo, viril e com potencial para violência; e, em contrapartida, a mulher como um ser inferior em todos os sentidos: mais fraca, dócil, bela e desejada, mas de qualquer forma, e em qualquer posição social, sujeita à absoluta dominação masculina (CANO, FERRIANI, 2000, p. 20).

Na sequência analisada, a exploração feminina possui um duplo sentido: a mulher como força de trabalho e/ou como fonte de prazer. Enquanto matrizes culturais que amparam e sustentam visualidades das personagens, o patriarcalismo e o machismo tornam-se perceptíveis, por exemplo, no modo como Kátia se submete aos pés de Crispim para lavá-los (Fig. 48); nas *pictures* em que os homens da casa relaxam e descansam enquanto as mulheres trabalham e lhes servem (Fig. 56 e 58); no fato de Crispim não deixar Mirna se casar – como visto na análise anterior desta telenovela – e de pensar nos benefícios que a união dele com Kátia renderia ao homem no meio rural.

Assim como na análise anterior de *Alma Gêmea*, percebemos nestas *pictures* um movimento de construção de um mundo comandado por homens que, como Crispim, defendem a matriz cultural da ruralidade regida por valores patriarcais que reprimem a caipira Mirna e a cidadina Kátia, duas mulheres com distintos costumes, hábitos, modo de ser, mas que se unem pelas condições machistas às quais são submetidas. Mirna e Kátia possuem características que, se fundidas, conformariam uma mulher “ideal”: como Kátia, precisaria manter determinado padrão de beleza, ser delicada e frágil, ao mesmo tempo em que o regime de visualidade vigente determina que se mantenha recatada e do lar, como Mirna, que exerce, docilmente, todos os serviços domésticos, sem que ofusque o papel do homem como “provedor” e “trabalhador”. Por isso, as *pictures* desta sequência interpelam mulheres brasileiras que possam se questionar e se reconhecer em Mirna, em Kátia ou, sobretudo, em ambas: mulheres para trabalhar e servir, para encantar e seduzir, e que estejam à disposição de homens. A telenovela extrapola o contexto caipira e remete ao modo como mulheres são “criadas” e os papéis aos quais são submetidas, em conformidade com o que seria uma “boa” conduta feminina. É significativo que o assédio masculino ocorra também pelo olhar dos porcos, considerando-se os sentidos culturalmente atribuídos a esses animais: seriam homens assediadores como “porcos” que grunhem?

### 5.3 O “CEGONHO” E A EDUCAÇÃO SEXUAL FEMININA

Mafalda se apaixona por Romeu desde o primeiro encontro. Cunegundes, percebendo a ingenuidade e a paixão da filha, resolve ter com Mafalda uma “conversa de mulher para mulher”, como ressaltou a mãe, querendo explicar o que uma moça solteira pode e o que não pode fazer com o namorado antes de se casar. Surge a necessidade de explicar para a menina como se fazem bebês, tendo em vista que Mafalda queria beijar Romeu, mas não conseguia devido a um medo seu de engravidar: “Sempre falaram *pra eu* que quando beija a moça, a moça fica de barriga [...] pelo sim ou pelo não, eu não beije”, disse ela no capítulo 14 da novela. A mãe da menina, então, explica para a filha que o beijo estava permitido – isso porque Cunegundes, interesseira, pensa que Romeu é rico e deseja que a filha conquiste o moço – mas só do “pescoço para cima”, sendo que “do pescoço para baixo” nada é permitido. A mãe ainda explica, por meio da metáfora do “cegonho”, que todo homem tem, dentro das calças, um “pássaro” que procura, na mulher, certo “ninho” onde ele possa “repousar”, e nesse encontro se formariam os bebês, trazidos pela “cegonha”. A partir daí, Mafalda vai conviver com a dúvida de como seriam esses tais “cegonhos”.

Essas questões aparecem reiteradamente na telenovela até o último capítulo, quando Mafalda finalmente se casa e conhece o “cegonho” de Zé dos Porcos. Até lá, a menina interrogará diferentes mulheres sobre suas experiências com o “cegonho”, na tentativa de conseguir mais detalhes sobre a “ave”. Tendo em vista a importância dessa causa pendente para o desenvolvimento narrativo da personagem, selecionamos *pictures* em que Mafalda aborda o tema com a tia Eponina e o (ainda) amigo Zé dos Porcos, no capítulo 30 da telenovela. A escolha desta sequência levou em consideração o fato de que foi a única vez que Mafalda conversou sobre este assunto com um homem.

A sequência começa com planos abertos da paisagem rural, incluindo a fazenda D. Pedro II. Eponina, no seu quarto, ouve atentamente a radionovela *Herança de ódio*, quando é interrompida por Mafalda, que entra saltitante pelo quarto e pula na cama da tia. Mafalda quer saber como é o “cegonho” e, alegando jamais ter visto um na fazenda, diz à tia que precisaria ver um retrato da “ave”. Eponina responde que, por ser também uma moça solteira, nunca viu um “cegonho”, mas que possui uma ilustração da fêmea, a cegonha. Ao mexer em seus guardados, Eponina encontra e mostra à sobrinha a imagem (Fig. 61).

Figura 70:



Fonte: globoplay.globo.com

Trata-se de uma ilustração, emoldurada por flores, de uma cegonha com asas longas e pescoço comprido, que carrega em seu bico uma trouxa de pano com uma criança dentro. A menina espicha a cabeça para ver os detalhes da imagem e questiona como um pássaro com um bico tão grande poderia caber dentro da ceroula de um homem (Fig. 62). As dúvidas da menina perturbam a virgem Eponina, que, constrangida, diz não saber responder. Mafalda insiste que precisa conhecer logo o “pássaro” porque, quando se casar com Romeu, terá que aprender “na lida” como os bebês se formam. A interação entre elas é sonorizada por notas singelas de piano e flauta, que sugerem comicidade para a cena.

Figura 71:



Fonte: globoplay.globo.com

Eponina, aflita, levanta-se e vai retirando a menina do quarto, alegando estar sobrecarregada de costuras por fazer. Ao afugentar a sobrinha e fechar-se em seu quarto,

Eponina molha as mãos e refresca a face, indicando que a conversa teria elevado a temperatura corporal: “Ai, que coisa infernal. É o dia inteiro, cegonha para cá, cegonha pra lá”, e suspira, desabafa sozinha: “Esse ‘cegonho’ me mata!”. Do lado de fora do quarto, Mafalda é mostrada de costas para um altar iluminado, no qual se encontra a estatueta de uma imagem santa. Ela repete dúvidas, enquanto se encaminha para a sala da casa: “Eu não consigo entender... Como é que o ‘cegonho’ cabe dentro das ceroulas dos *homi*?... *Tadinho*, que deve ficar todo apertado lá dentro” (Fig. 63). As tomadas são acompanhadas pela mesma trilha sonora da cena no quarto, com sons de piano e flauta.

Figura 72:



Fonte: globoplay.globo.com

A menina caminha em direção à sala, onde estão Cunegundes, Quinzinho, Quincas, Manoela e Dita conversando sobre dívidas e sobre como enganar os seus credores (Fig. 64). Em primeiro plano, eles planejam mais um golpe para continuar comprando os mantimentos da casa sem pagar, enquanto que, em segundo plano, Mafalda junta as mãos no rosto, pensativa. Cunegundes, contudo, percebe a presença da filha na sala e tenta inseri-la na discussão, mas Mafalda se recusa e sai de casa, dizendo que precisa “tomar um ar”, deixando a mãe falando sozinha.

Figura 73:



Fonte: globoplay.globo.com

Mafalda vai ao encontro de Zé dos Porcos, que fica feliz ao vê-la e diz que estava pensando nela. Ela pede para falar em particular com o amigo e eles vão conversar em um banco, à beira do rio. Neste momento inicia-se um diálogo entre os personagens, marcado pelo modelo tradicional de plano e contraplano.

- Ê, *Mafalda*, tô curioso! O que *cê* *qué* *sabê*?
- Ah, é que eu não encontrei as *palavra* certa ainda, Zé dos Porco.
- Ah, fala qualquer palavra que a certa acaba *chegano*.
- Zé dos Porco, é porque eu já sei de tudo!
- Tudo o *quê*?
- Que um *homi* tem um *cegonho* debaixo das *carça*!

Na falta de recursos visuais para tratar do tema, Mafalda balança as saias para indicar onde se encontra o “cegonho” do homem (Fig. 65). Zé dos Porcos, de olhos arregalados, solta uma interjeição de susto (Fig. 66). Só após alguns segundos refletindo, o caipira parece entender que se trata de uma metáfora e conclui de forma didática:

- É... O *cegonho*... marido da *cegonha*, que traz o bebê.... É... *tá* certo!
- Então diz uma coisa *pra eu*: *ocê* tem um *cegonho*?
- *Ara*, *Mafalda*, se todo *home* tem, eu também tenho. Mas isso não é conversa que se deva ter.
- Mas é que não consigo entender. Como é que *cegonho* fica debaixo da *ceroula doceis* e não *bica*?
- Ah, é que *as veiz* ele fica nervoso, assim... mas *bicá* não *bica* não.
- Mas como é que ele cabe?

Figura 74:



Fonte: globoplay.globo.com

Figura 75:



Fonte: globoplay.globo.com

A sonorização ambiente é mesclada com efeitos musicais que acompanham interjeições de Zé dos Porcos, assim como suas expressões faciais. Mafalda, então, diz que ao ver o desenho da cegonha, imaginou que o “cegonho” deveria de ser do mesmo tamanho ou maior: “pássaro dos *grande*, de bico e de perna *cumprida*”, ela detalha (Fig. 67). Zé então explica a ela que nem todo homem possui um “cegonho” assim tão grande:

- [...] às *vez* é só um *fiotinho*.
- Mas o seu já é crescido, Zé dos Porco?
- *Ara, Mafalda...* Que *pergunta!* Ah, eu posso dizer que tive sorte. Meu *cegonho* é bem crescido!
- Entendi. Mas o que é que *ocê* faz quando ele fica nervoso e bate as *asa* e *sobe*?

– *Mafalda*, eu *acarmo* ele com meus pensamento. Meu *cegonho* é muito *do bão*.

Neste momento, Zé dos Porcos interrompe os questionamentos de Mafalda, que ele julga impróprios, mas a menina insiste em lhe fazer um pedido. Ele, apaixonado, diz que não negaria nada que Mafalda venha a pedir. Mafalda, então, dispara: “Mostra seu *cegonho*!”. O caipira cai sentado de susto: “Ai, *Jesuis!*”.

Figura 76:



Fonte: globoplay.globo.com

Figura 77:



Fonte: globoplay.globo.com

A trilha sonora começa e Zé dos Porcos confessa que nunca imaginou ouvir tal pedido (Fig. 68). Em uma aflição crescente, o moço aconselha a menina a nunca pedir para ver “cegonho” de homem nenhum, mas diz que, se necessário falar do tema, ela deve procurar a mãe. Sem conseguir se controlar, Zé dos Porcos finaliza a conversa: “Agora é meu *cegonho* que tá nervoso por demais e eu tenho que ir para *acarmar* ele, *tá?*” Correndo pelo sítio, ele ainda exclama: “Ai, *Jesuis!*” (Fig. 69). Mafalda fica sozinha e diz, tristonha, que não entende, finalizando a sequência.

Figura 78



Fonte: globoplay.globo.com

As *pictures* aqui apresentadas são alimentadas pela metáfora comumente encontrada em diferentes culturas sobre o nascimento dos bebês, alegoricamente trazidos ao mundo pela cegonha. A partir deste mito popular, desenrolam-se metáforas sobre os órgãos sexuais masculino e feminino, as quais nos convidam a explorar imagens sobre a educação sexual de uma mulher caipira, a questionar o (des)conhecimento dela em relação ao próprio corpo, a problematizar dicotomias culturalmente edificadas entre o homem e a mulher, o humano e o não humano, assim como a refletir sobre os valores atribuídos ao sexo no contexto da narrativa e da recepção da telenovela.

A começar pela primeira *picture* (Fig. 61), temos um álbum, que ocupa grande parte da tela, no centro de um plano fechado. Sobre o álbum temos um dedo que indica para onde devemos olhar: para a capa ilustrada por uma cegonha, que voa entre nuvens e arcos de flores, carregando pelo bico uma criança. Tal alegoria faz referência ao mito citado acima, que evoca outra imagem: a do útero da mulher que gesta um novo ser. Mafalda, no entanto, não consegue acessar esta segunda imagem que a metáfora oferece, concentrando o seu olhar na ave e em suas características: pernas longas, bico comprido, grandes asas. O fato de essa explicação ser crível para Mafalda revela que tal (in)compreensão sobre a sexualidade se vincula a uma suposta igualdade entre os seres, a uma harmonia “natural” entre humano e não humano, como termos que podem se equivaler e se completar.

Contudo, há elementos visuais na *picture* que se tornam pistas para que seja desvendada a imagem literal que a linguagem metafórica encobre. Para isso, é necessário que o telespectador desobedeça a instrução daquele dedo indicador de Eponina, invertendo a sua direção, olhando a imagem no sentido oposto. Neste movimento, somos conduzidos ao corpo da mulher, marginal na *picture* em questão. Por essa leitura, poderíamos apreender que as respostas que Mafalda procura demandam desobediência em relação ao gesto da tia e à imagem; exigem que a menina olhe para onde não se aponta, ou seja, para o corpo feminino. A *picture* oferece outro indício para a solução da metáfora: a harmonia decorativa entre as flores no braço da tia e as que rodeiam a cegonha, além da paleta de cores em comum – elementos que contribuem para a analogia entre mulher e cegonha.

Na *picture* seguinte (Fig. 62), percebemos como as duas personagens se voltam para a imagem da cegonha, principalmente Mafalda, que se inclina, estica o pescoço, procurando explicações para algo que ela parece crer estar fora dela, mas que está no corpo que ela “esquece”. Pensando nestas *pictures* enquanto metaimagens, percebemos como uma imagem pode ser visível e invisível ao mesmo tempo, isto é, como pode ser internamente conflituosa, contraditória, ter aspectos que ocultam um ao outro.

E se a imagem da ave proporciona um paralelo entre sexualidade e “natureza”, a imagem da mulher sagrada, que se destaca no altar do corredor de sua casa (Fig. 63), ressalta a importância, na “criação” da mulher, da matriz cultural religiosa, da participação dos valores cristãos nesse processo de desconhecimento afetivo-sexual-reprodutivo. O paralelo entre Mafalda e a santa pode se desdobrar em diferentes leituras. Uma primeira as aproxima ambas como seres puros, que escapam da mundanidade humana e do pecado do corpo. Nesse sentido, Mafalda seria virtuosa, também santa ou protegida pela santa, que conduzirá seus passos pelo caminho considerado correto: casar-se virgem e constituir família. Contudo, há outra possibilidade de imaginar essa *picture*, considerando o fato de que Mafalda encontra-se de costas para a santa, estando esta iluminada e posta a um nível acima da menina. Nessa relação, a mundanidade de Mafalda é contraposta à superioridade daquele ser sagrado, uma vez que a curiosidade e a insistência da menina em querer saber e ver o que é proibido infringe o que é considerado correto e a aproxima do “fruto proibido”.

É possível que essa instabilidade entre santidade e mundanidade em Mafalda seja reforçada na *picture* seguinte (Fig. 64). Em pé, em um canto da sala, a caipira está cercada por imagens que remetem à conservação de valores familiares: os pais dela em primeiro plano; os retratos antigos de antepassados, pendurados na parede da sala; a imagem da santa, atrás da menina. Imagens que parecem encantoar Mafalda, espacial e moralmente, pois evocam tradições religiosas familiares, transmitidas de geração a geração. Por outro lado, ao considerarmos que Cunegundes e Quinzinho estão discutindo o próximo golpe a ser aplicado em seus credores, a avareza dos pais iliba a culpa da filha, ressaltando a inocência e a ingenuidade desta. Em outras palavras, a corruptibilidade do casal reforça, por contraste, a “pureza” da filha e a “reaproxima” da santa.

Ainda assim, o fato de a menina sair de casa e conversar sobre o “cegonho” em meio à mata do sítio realça a existência de certo “desequilíbrio” ético. A atitude da moça evidencia que ela está em conflito com a ruralidade, a qual implica uma espécie de conciliação entre humano e não humano, entre cultura e “natureza”. O código religioso participa dessa conjugação, estabelecendo certos limites, além dos quais está o pecado. O gesto de sair de casa – especificamente, de sair da sala onde vários elementos “pesavam” sobre a moça – e lançar-se na abertura da “natureza” realça que a curiosidade de Mafalda confronta aquele código, pois ela deseja um conhecimento que deveria ser vedado a uma moça rural solteira. Esse “desequilíbrio” no modo como a personagem se situa naquele espaço é provocado pelo encontro entre ela e Romeu. Este foi o primeiro a tentar beijá-la e a tocá-la de *certo* modo, em um gesto de ousadia que, estranho àquele ambiente, leva Mafalda a se desviar do que seria o caminho normal na fazenda.

O corpo masculino é o tema da conversa entre Mafalda e Zé dos Porcos. O diálogo entre eles é formado por palavras com duplo sentido e que, assim, conferem às

*pictures* a duplicação de imagens. O apelo visual das palavras soma-se aos gestos exagerados – Mafalda, por exemplo, balança a saia para mostrar onde o “pássaro” reside e encena com as mãos como seria o bico e a bicada dele (Fig. 65) – e compõem uma imagem ambígua para o “cegonho”. A imagem de uma inocente e ingênua caipira, em meio ao cenário bucólico, convive com o erotismo da descrição do órgão sexual masculino, incluindo considerações em torno do tamanho do pênis e de como este fica ao excitar-se (“bica”, “voa”...). Zé dos Porcos, crescentemente inquieto, acaba sugerindo que seu pênis ficou ereto. Ao mesmo tempo, a forma como o caipira foge, rogando a Deus forças para controlar seu desejo, contribui para insinuar o apetite sexual de Mafalda, que se mostra insaciável às respostas de Zé dos Porcos, desejando ver o “pássaro” que o corpo híbrido do caipira esconderia. Esses elementos contribuem para a atuação paradoxal de Mafalda, sendo ela ao mesmo tempo pura e pecadora, inocente e libidinosa.

O prazer de Zé dos Porcos pode culminar no gozo do telespectador, que atribui comicidade à sequência, pelos ambíguos sentidos revelados nas imagens verbais e visuais. Contudo, ao mesmo tempo em que a metáfora atribui leveza e humor à sequência, necessários para o tratamento do tema em uma telenovela das seis, as *pictures* sugerem o drama vivido por mulheres que, como Mafalda, são criadas em um mundo que reprime a sexualidade feminina. Esse drama da ignorância sexual é tratado também na pesquisa de Antonio Candido (2017), o que nos permite aproximar as representações do caipira construídas pelo pesquisador e aquelas visíveis na telenovela. Ao explorar o tema da educação das crianças e adolescentes no interior paulista na década de 1940, Candido (2017, p. 287) diz que a família é o “mundo do caipira”, um “mundo” que delimita “as fronteiras dentro das quais se dá a educação e se forma o conhecimento das coisas”, sendo que a “absorção do imaturo pelo horizonte limitado dos pais é, nas sociedades rústicas, um dos fatores de persistência dos padrões”. Pais não educavam sexualmente os filhos, o que fazia acentuar-se “a convenção de ignorância e inocência que os padrões requerem nesta” (CANDIDO, 2017, p. 288). Apesar de pontuar a diferença entre a educação sexual da mulher e a do homem, a pesquisa de Candido não explora a questão do ponto de vista especificamente feminino. A telenovela sugere que falar sobre o pênis é mais conveniente e aceitável do que sobre a vagina, porque o crescimento e desempenho do pênis são motivos de orgulho para um homem, ao passo que a vagina é supostamente vergonhosa (MENDES, 2016).<sup>115</sup> É pelas *pictures* aqui apresentadas que percebemos como Mafalda é cerceada em

---

<sup>115</sup> Mendes (2016) constata que se atribuem à vagina valores negativos, devido, por exemplo, à “impureza” e ao desconforto da menstruação, processo sobre o qual não se fala em casa, principalmente perto de homens. Peço licença para falar da minha própria experiência de adolescente, no interior de Minas, em relação a esse tema. O termo menstruação, apesar de ensinado com timidez na escola, nunca foi utilizado em minha casa, assim como na casa da maioria de minhas colegas. Quando era necessário, usávamos o termo substituto “visita”, como em “não tô me sentindo bem porque tô de visita”. Este eufemismo alude a que a menstruação não é um fenômeno constante, mas periódico e passageiro, às vezes indesejado, como uma visita.

seus desejos, limitada em suas fontes de informação sobre o sexo, diferentemente do irmão gêmeo da moça, Quincas, que já se mostra “adiantado” no assunto e, até, engravida a empregada da fazenda, Dita.

Foucault (1988) diz que, ao longo do tempo, formaram-se dispositivos de saber e poder em relação ao corpo da mulher, fazendo com que a sexualidade fosse tratada como instrumento para servir a diferentes fins. No caso das *pictures* aqui analisadas, percebemos que o tratamento dado à sexualidade é perpassado de sentidos negativos, que enfatizam a ilegalidade sexual como princípio para a educação de Mafalda. Falar do cegonho, então, acarretaria perigos físicos e morais, como se em Mafalda houvesse um “germe sexual precioso e arriscado, perigoso” (FOUCAULT, 1988, p. 99) que precisaria ser combatido e refreado.

Observamos que a vigilância em relação a Mafalda se dá por valores familiares e religiosos. De acordo com Luís Mauro de Sá Martino (2016), princípios religiosos pregam que a vigilância física é um caminho para a salvação da alma. O pesquisador compreende que há uma disciplinarização do olhar nem sempre explícita. “Em geral, nos discursos religiosos sobre o corpo, as indicações sobre ‘o que fazer’ ou ‘como se vestir’ costumam se basear em concepções mais amplas sobre a vida” (MARTINO, 2016, p. 122). Os valores familiares e religiosos são matrizes culturais que participam da construção visual de Mafalda, do modo como ela se veste e se comporta, do modo como ela olha e é vista, assim como atuam, a partir da personagem, de modo a gerar reconhecimento nas audiências. As matrizes culturais que Mafalda articula sustentam também as formas como meninas de diferentes regiões, idades, classes sociais etc., regulam seu olhar, veem e mostram o seu mundo, limitando os pontos para os quais elas devem olhar e o que devem ou não mostrar em seu corpo.

Assim, ajustando-se ao seu contexto de recepção, a telenovela extrapola o contexto caipira e problematiza, por meio de estratégias do humor, o modo como mulheres são impostas à ignorância em relação ao sexo e à sexualidade, desorientadas em relação à educação sexual. Cano e Ferriani (2000) apontam que a educação sexual dos jovens nas últimas décadas ainda se dá em grande medida fora do ambiente familiar – elas destacam a participação dos meios de comunicação e da Escola, por meio do ensino e da socialização, na disseminação dos conhecimentos sobre a sexualidade –, sendo o sexo um tema proibido em muitas famílias, enquadrado como uma atividade ligada ao pecado, um prazer impróprio a moças solteiras.

As *pictures* oferecem-nos, portanto, uma metaimagem da relação entre o corpo, o sexo, o olhar e a visualidade. A partir do desconhecimento sobre o corpo feminino, Mafalda mostra o modo como mulheres são educadas para se controlarem e reprimirem sexualmente. Mafalda revela ao público como mulheres são condenadas ao

desaparecimento, criadas para ser invisíveis em relação a si próprias. Ao mesmo tempo, sendo Mafalda uma personagem “de época”, ela também mostra como são anacrônicos valores que permanecem atuais em famílias brasileiras, que não consideram como negativa a ignorância sexual feminina, reputando-se, ao contrário, um valor da mulher “decente”.

Por fim, ao compararmos a primeira análise de *Éta Mundo Bom!* com esta segunda, percebemos variações éticas que perpassam o mundo híbrido em que Mafalda está inserida e as dificuldades que a menina encontra para manter-se coerente com o universo rural “romântico” que ela idealiza. Porque, diferentemente de Márcia e Mirna, Mafalda não está inserida em um ambiente rural coeso, mas sim em um meio perpassado por contradições e dissensos. O campo em *Éta Mundo Bom!* hibridiza utopias ligadas a diferentes espaços e vinculadas a personagens com distintos hábitos, modos de ser e de se vestir. Mafalda é criada neste meio mestiço e, ao mesmo tempo em que tenta proteger-se da “tentação” provocada por Romeu, mostra abrir-se para certas novidades incompatíveis com uma ruralidade “pura”: por exemplo, ao sentir desejo por Romeu e ao entregar-se à curiosidade de saber o que é o “cegonho”. Assim, a menina mostra-se também híbrida, aberta à dialética rural-urbano.

#### 5.4 ENTRE COMÉDIA E DRAMA: MÁRCIA, MIRNA E MAFALDA SÃO “BOBAS”?

As análises nos oferecem múltiplas possibilidades de experiências visuais e nos ajudam a avaliar de forma crítica as telenovelas, percebendo tanto as simplificações quanto as problematizações desencadeadas por elas. Cabe ainda destacar a relação paradoxal existente entre a comédia e o drama, que marca os conjuntos de análises realizados nesta pesquisa, mas que se destaca neste último capítulo.

Como discutimos no segundo capítulo, a televisão é um dispositivo paradoxal, que produz imagens que negam diferenças, gerando familiaridade e aproximação, ao mesmo tempo em que essas mesmas imagens podem desencadear “um distanciamento ou *exotização*” que as fazer converter-se em uma “estranheza radical e absoluta, sem qualquer relação conosco” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 254; grifo do autor). A partir das nossas análises, compreendemos a comédia como uma mediação fundamental para a configuração destas relações tanto de estranheza quanto de familiaridade. O humor participa da construção da visualidade das mulheres caipiras, assim como atua no modo como são imaginados o campo e a cidade: em algumas vezes como polos separados; em outras, como polos imbricados em uma relação dialética. Independentemente das relações

estabelecidas entre campo e cidade, o que percebemos é que o campo é tratado como algo anterior à cidade, sendo esta associada ao futuro, ao progresso.

De forma geral, percebemos nas telenovelas essa linearidade temporal desdobrada em uma aparente depreciação do campo, o que se nota, por exemplo, 1) no modo de falar dos personagens da cidade, adequado à norma culta do português, em oposição à prosódia “errada” das caipiras, o que nos leva a pensar no campo como lugar inculto; 2) na moda e no vestuário adotados pelos personagens, sendo que os cidadãos usam roupas de cores mais vibrantes, cortes e costuras mais elaborados, enquanto a moda rural segue moldes simples e descorados, sem vivacidade; e 3) no modo como se dá grande parte das relações entre humanos e não humanos, a partir de uma visão hegemônica ocidental que trata o bicho como inferior ao humano. Assim, cria-se uma linha evolutiva que se inicia com o animal e termina com o “inteligente” e “evoluído” homem da cidade; entre os dois extremos, estaria localizado o caipira.<sup>116</sup>

Por mais que essas demarcações gerem simplificações, nossas análises revelam os prejuízos de nos mantermos focados apenas nessa dicotomização e, assim, ignorarmos que as telenovelas também a desobedecem. Ao dar imagens às *pictures* percebemos que a comédia é uma estratégia que compõe a relação de seduções e contradições entre o popular e o massivo (MARTÍN-BARBERO, 2009), uma forma de expressar algo comum às audiências, uma mediação para tornar visíveis problemas e questões que marcam nossas sociedades, mas transformando-os, ao mesmo tempo, em algo aparentemente superficial e, por vezes, “bobo”. Por isso, perguntamos: por que essas mulheres caipiras são tratadas de forma cômica nessas tramas? Márcia, Mirna e Mafalda podem ser entendidas como personagens “bobas”?

O Bobo – o “b” maiúsculo é empregado por Martín-Barbero (2009) – é um dos quatro arquétipos principais do melodrama, estrutura narrativa que tem como eixo principal quatro sentimentos básicos: medo, entusiasmo, dor e riso. Esses sentimentos se articulam com situações/sensações específicas – “terríveis, excitantes, ternas e burlescas” – a determinados tipos de personagem – o Traidor, o Justiceiro, a Vítima e o Bobo, respectivamente (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 168). Essas associações culminaram na realização de quatro gêneros: romance de ação, epopeia, tragédia e comédia,

---

<sup>116</sup> De acordo com Maria Esther Maciel (2016, p. 16) esse tipo de dicotomia vigora há séculos, mas “teve seu ponto crucial na era moderna, mais especificamente a partir do século XVIII, com o triunfo do pensamento cartesiano”, cujas bases científicas moldaram um modo racional e hegemônico de ver o mundo. Também é importante destacar que, por mais que as três telenovelas não problematizem a animalidade, elas possibilitam a geração de imagens que questionam as barreiras que colocamos nas relações com as diferentes formas de vida, propondo que os animais possam desenvolver com o humano um tipo de comunicação, mesmo que os modos como os animais e as pessoas interajam, nas telenovelas, sejam sempre feitos sob uma perspectiva humanizada, limitando a complexidade do animal, que possui um saber que não passa pela linguagem e racionalidade humana: “um ser que, em sua singularidade, olha, sente, sofre, tem inteligência e saberes próprios sobre o mundo” (MACIEL, 2016, p. 44).

respectivamente. Assim, a comédia se ligada ao sentimento do riso, ao contexto burlesco e ao personagem do Bobo, figura que

remete por um lado à do palhaço no circo, isto é, àquele que produz distensão e relaxamento emocional depois de um forte momento de tensão, tão necessário em um tipo de drama que mantém as sensações e os sentimentos quase sempre no limite. Mas remete por outro lado ao plebeu, o anti-herói, torto e até grosseiro, com sua linguagem anti-sublime e grosseira, rindo-se da correção e da retórica dos protagonistas, introduzindo a ironia de sua aparente torpeza física, sendo como é um equilibrista e sua fala cheia de refrãos e de jogos de palavras (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 170).

Nesse sentido, o bobo tem essa dupla perspectiva, é aquele que está ali para divertir o público, mas também revela de forma irônica a condição social em que ele vive e os problemas aos quais é imposto. Além disso, não podemos desconsiderar a potência social do riso. José Brunner (1988) entende que o riso se apresenta como elemento estratégico para a construção de um mundo popular extraoficial, não-sério, estruturado como reação às determinações de um mundo pretensamente oficial regido pelas normas da Escola, pela disciplina do trabalho e pelo comportamento sagrado da religião. Isso nos mostra que, muitas vezes, é pelas vias do humor que os espectadores se reconhecem nos personagens, reconhecimento que se realiza pelo realismo grotesco da comédia.

De forma semelhante, Martín-Barbero (2009) diz que os personagens do melodrama, estereotípicos, permitem a experiência dos sujeitos com os arquétipos, fazendo com que as pessoas aproximem-se dos personagens bons e positivos, “objetos de identificação”, e afastem-se dos maus e negativos, “objetos de projeção” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 168; as expressões entre aspas são citações de Freud). Assim, podemos entender que as personagens caipiras, desprovidas da maldade do vilão e da dramática delicadeza da vítima, aproximem-se mais do mundo popular.

Mediadas pelas estratégias melodramáticas, as demarcações e contrastes entre o rural e o urbano, assim como as relações das mulheres caipiras com os animais, expressam esse aspecto estranho, desinformado e “mal educado” de mulheres situadas entre o rural e o urbano. Mirna, Márcia e Mafalda – em suas enrascadas, nos seus desvios linguísticos, no jeito atrapalhado de agir, no modo de expor o que pensam sem medir as palavras – expõem dramas estranhos a uma História que não registra suas idiossincrasias e a uma Escola que estimula o regime cartesiano de conceber o mundo. Assim, ao incorporar a comicidade para figurar as caipiras, as novelas apresentam um paradoxo: ridicularizam o que haveria de “inferior” nas personagens e na cultura com a qual elas se articulam, mas, justamente por isso, essas mulheres se apresentam como imagens nas quais o telespectador pode se reconhecer.

Para Martín-Barbero, é pelo reconhecimento gerado através da comédia “que a televisão se atreve a *deixar ver* o povo, esse ‘feio povo’” que os grupos dominantes tendem a ocultar (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 320, grifo do autor). Nesse sentido, a comédia constitui uma forma de os produtos massivos expressarem traços do caipira que, sendo “feios”, seriam omitidos pela cultura “oficial”. Nessa abertura para o reconhecimento, as personagens são mostradas também como modelos éticos, já que teriam “virtudes” que são integradas a uma imagem de nação. A comédia “nega” o mundo caipira, mostrado como um “refugio” da modernidade capitalista, mas também faz a mediação

entre o tempo da *vida*, isto é, uma sociabilidade negada, economicamente desvalorizada e politicamente desconhecida, mas culturalmente viva, e o tempo da *narrativa* que a afirma e permite que as classes populares se reconheçam nela (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 307, grifos do autor).

Por isso percebemos como a comicidade nas três telenovelas também está perpassada pelo peso do drama. O humor é o modo como Márcia, Mirna e Mafalda expressam suas carências, sua subalternidade diante de certos valores, alguns destes patriarcais e machistas. Por meio das estratégias cômicas e dramáticas, as telenovelas expõem em suas imagens a pluralidade do que é “ser mulher” e a vivacidade das culturas populares, tão complexas e incoerentes.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso estudo tratou de dois temas que nem sempre conseguem atuar como protagonistas de suas histórias: mulheres e imagens. Ambas comumente subestimadas, mulheres e imagens são estigmatizadas, ainda que de modos distintos, e sofrem, recorrentemente, a tentativa de serem fixadas, castradas em seus desejos e subjetividades, paralelos apresentado por Mitchell (2017). Contudo, assim como uma só imagem é múltipla e se relaciona com seu espectador a partir de uma trama de (in)determinações históricas e culturais, a classificação “mulher caipira” tanto indica uma condição social específica, como uma pluralidade de vidas reais com distintas trajetórias e experiências culturais que ultrapassam essa classificação. Essa é uma dupla problematização, a que chegamos na trajetória adotada neste trabalho.

A dissertação poderia ter assumido outros caminhos, um dos quais seria adotar uma teoria sobre as culturas rurais brasileiras e um conceito de caipira, a ser tomado como referência para investigar as manifestações de caipira em cada uma das telenovelas. Por meio deste código ou interpretação prévia regente, Márcia, Mirna e Mafalda poderiam resultar em experiências distintas das que elucidamos ao longo deste trabalho; as personagens seriam vistas, provavelmente, em uma chave negativa de interpretação, subordinadas a uma teoria que as avaliaria como incompletas, falhas. Este caminho de pesquisa poderia satisfazer pesquisadores em Comunicação, tendo em vista o fato de que certa vez um deles nos perguntou: “não seria mais rico estudar a mulher caipira na televisão a partir de Inezita Barroso?”.<sup>117</sup> Pré-conceitos em relação à ficção televisiva são ainda comuns, mesmo com a diversidade de estudos sobre o meio e as recorrentes transformações audiovisuais pelas quais ele vem passando nos últimos anos. Em eventos acadêmicos dos quais participamos, pesquisadores demonstraram descaso com o tema e o objeto de estudo, acusando as personagens de serem “igualmente caipiras”, “envelopadas pela Globo”, “um mesmo estereótipo de caipira”, personagens “pra fazer rir” e que “desvalorizam o universo rural” ao serem classificadas “como caipiras” – observações estas que desconsideram a importância social do riso, pressupõem certa homogeneidade no modo como as telenovelas tratam do “caipira” – ao mesmo tempo, supondo um conceito “correto” de caipira – e diminuem a potencialidade da televisão, antes mesmo de analisar seus produtos. Ao ouvirmos tais comentários, nos questionamos, ironicamente: por que pesquisar a televisão se, de antemão, já é possível saber o que nela vamos encontrar?

---

<sup>117</sup> Inezita Barroso foi atriz, cantora, professora, “uma das maiores defensoras da cultura folclórica brasileira”, que durante 35 anos apresentou o programa televisivo *Viola, Minha Viola*: “um espaço único de defesa da música caipira. Como apresentadora, Inezita insistiu apenas na presença de artistas que procuravam manter a tradição do gênero que abraçou, não admitindo a presença de baterias e teclados no palco do programa, por exemplo” (EM ESPECIAL, 2018).

Os estudos de Jesús Martín-Barbero (2004, p. 18) foram fundamentais na compreensão de que não se tratava de estudar o meio e o que ele faz com as pessoas, mas partir das brechas e do prazer “para o reconhecimento da situação desde as mediações e os sujeitos, para mudar o lugar a partir do qual se formulam as perguntas, para assumir a massa não como tema, mas como enzima”. A televisão está inserida em regimes de ver e mostrar, sendo a imagem um elemento formador do modo como as culturas populares apreendem o mundo (MARTÍN-BARBERO, 2001; SERGE GRUZINSKI 2006). Por meio da oralidade e da visualidade, as pessoas constituem relatos que, sem possuir o estatuto social do livro, vivem e se reproduzem a partir do modo como os sujeitos contam/guardam suas experiências cotidianas. E a televisão se apropria desses discursos e é regida por uma gama de operações, convenções e regimes de ver e mostrar que ultrapassam a materialidade do dispositivo, situando-o em regimes de visualidades mais amplos da cultura na qual se insere. Por isso, suas imagens podem ser familiares e um terreno fértil onde podemos encontrar uma riqueza de determinações locais e históricas que nos constituem.

No melodrama está tudo misturado, as estruturas sociais com as do sentimento, muito do que somos – machistas, fatalistas, supersticiosos – e do que sonhamos ser, o roubo da identidade, a nostalgia e a raiva. Em forma de tango ou telenovela, de cinema mexicano ou reportagem policial, o melodrama explora nestas terras um profundo filão de nosso imaginário coletivo, e não existe acesso à memória histórica nem projeção possível sobre o futuro que não passe pelo imaginário. De que filão se trata? Daquele em que se faz visível a matriz cultural que alimenta o reconhecimento popular na cultura de massa (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 305-306).

Nessa relação de intimidade, as imagens da TV passaram a ser fonte de conhecimento, de prazer, de lazer, engendrando um processo de emissão único, no qual importa menos o tempo dedicado à televisão, “mas o tipo de tempo, com o significado social desse tempo e com o tipo de demanda que as diferentes classes sociais fazem a TV” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 303). Nesse sentido, seria incoerente tratar as imagens como algo secundário neste trabalho, ignorando essa relação histórica e íntima que estabelecem com as culturas populares. Por isso os estudos visuais tornaram-se centrais nesta pesquisa. Mitchell (2009, 2017) propõe um modo de questionar as imagens que, não partindo de conceitos prévios nem buscando observar o modo como seriam (ou não) aplicados pela televisão, baseia-se nos elementos verbo-visuais que as *pictures* nos apresentam. Tal caminho investigativo considera a potência sinestésica de uma representação visual, para, então, perceber o que as *pictures* podem expressar, quais as imagens possíveis a partir de uma mesma materialidade e como estas podem dialogar com os regimes de visualidade da cultura na qual as *pictures* estão inseridas.

Ao aceitarmos a proposta feita por Mitchell, evitamos o “mal-olhado” do qual fala Martín-Barbero (2001) em relação às imagens televisivas. Pudemos perceber que todos os meios são mistos – formados por combinações e mesclas sensoriais e semióticas específicas (MITCHELL, 2005) – e contribuir para suspender a antiga dicotomia entre “arte elevada” e “arte inferior”. Assim, dentre as trilhas possíveis para estudar a televisão, traçamos aquela oferecida pelas *pictures*, que cobram dos espectadores parte da resposta sobre o que elas podem desejar. Portanto, essa trilha, de alguma forma, continua aberta, uma vez que tratamos de experiências visuais múltiplas, que são atravessadas por tempos e espaços. Para Mitchell, essa abertura para as diferentes possibilidades no contato com as imagens é o que mais importa:

[a] questão não é localizar uma personificação da obra como o termo mestre, mas questionar nossa relação com a obra, fazer da *relacionalidade* da imagem e do observador o campo da investigação. A ideia é tornar as imagens menos escrutáveis, menos transparentes; transformar também a análise das imagens em questões de processo, afeto e questionamento da posição do espectador: o que quer a imagem de mim ou de “nós” ou “deles” ou de quem quer que seja? Quem ou qual é o objetivo da demanda/desejo/necessidade expresso pela imagem? Você também pode inverter a pergunta: do que carece essa imagem? O que é que ela omite? Qual é a sua área de apagamento, seu ponto cego, seu borrão anamórfico? O que exclui o quadro ou o limite? (MITCHELL, 2017, p. 76; grifo do autor tradução nossa).<sup>118</sup>

Ao seguirmos o caminho dos estudos visuais, permanecemos coerentes com o itinerário apresentado por Martín-Barbero (2004) em suas cartografias, as quais buscam perceber os processos comunicativos na América Latina partindo da cultura, dos usos e apropriações dos sujeitos, das matrizes culturais que sustentam as relações entre dominador e dominados e que colocam em cumplicidade a memória popular e o imaginário de massa. Em outras palavras, tratamos de perceber tanto os elementos visíveis na tela da televisão quanto aqueles invisíveis e que se referem a um obscuro húmus histórico, feito de silêncios que sedimentam e constituem visualidades de Márcia, Mirna e Mafalda. Estudar as personagens caipiras em telenovelas nos demandou exceder certas categorias de análise e experimentar aprender a ver e ouvir aquilo que não se entrega desde o princípio ao pesquisador.

<sup>118</sup> “[...] no es ubicar una personificación de la obra como el término maestro, sino poner en cuestión nuestra relación con la obra, hacer de la *relacionalidad* de la imagen y del espectador el campo de investigación. La idea es hacer las imágenes menos escrutables, menos transparentes; también virar el análisis de las imágenes hacia cuestiones de proceso, afecto, y poner en cuestión la posición del espectador: ¿qué quiere la imagen de mí o de “nosotros” o de “ellos” o de quien sea? ¿Quién o qué es el objetivo de la demanda/deseo/necesidad expresada por la imagen? También se puede trasladar la pregunta: ¿de qué carece esta imagen?; ¿qué es lo que omite? ¿Cuál es su área de borrado?, ¿su punto ciego?, ¿su manchón anamórfico? ¿Qué excluye el marco o el límite?” (MITCHELL, 2017, p. 76, grifo do autor).

Assim, o nosso gesto de pesquisa foi partir das experiências visuais para acessar aquilo que excede a capacidade do olho e que se ajusta a uma conjunção de sentidos e sentimentos que compõem os relatos da cultura popular. Este caminho de pesquisa nos permitiu alcançar algumas matrizes culturais que subjazem e alicerçam a construção de visualidades das três personagens analisadas, compreendendo diálogos que elas podem estabelecer com telespectadores, apreendendo alguns imaginários que alimentam as telenovelas e outros que elas, por sua vez, devolvem para audiências. O trabalho de Martín-Barbero dialoga com o método dos estudos visuais quando recusa teorias prontas que, exteriores ao contexto do objeto a ser analisado, não reconhecem a pluralidade de apropriações e sentidos que a prática comunicacional pode desempenhar.

Olhar desde aí a televisão implica propor uma análise que não tem como eixo nem o meio nem o texto, mas as *mediações* nas quais se materializam as construções que vêm da lógica econômica e industrial, como articuladoras não só de interesses mercantis mas também de demandas sociais e de diferentes modos de ver (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 173, grifo do autor).

Por meio das análises percebemos a recorrência de rotinas criativas nas três telenovelas, rotinas que nos mostram que as promessas do subgênero novela das seis continuam sendo cumpridas, mesmo havendo um salto temporal de cerca de 10 anos entre as duas primeiras produções – *Chocolate com Pimenta* e *Alma Gêmea* – e *Êta Mudo Bom!*. Apesar de esta usar tecnologias de gravação superiores e contar com novas possibilidades de pós-produção audiovisual, pudemos observar a repetição da temática, de elementos estilísticos utilizados na construção formal e da estruturação narrativa, pontos em comum que formam a gramática de comunicabilidade dessas novelas com suas audiências.

A partir das interações do composto imagem/texto nas *pictures* analisadas, percebemos que as três telenovelas, cada uma à sua maneira (ainda que haja aspectos comuns), demarcam oposições e conflitos entre o rural e o urbano, o elevado e o mundano, o arcaico e o moderno, a comédia e o drama, o humano e o não humano – dicotomias que limitam e simplificam as relações possíveis dentro de cada par. Ao mesmo tempo, as novelas contribuem para suspender essas dualidades em vários momentos, inclusive por meio de Márcia, Mirna e Mafalda, no que se revela a mestiçagem cultural como marca constitutiva da sociedade em que tais obras estão inseridas.

Adicionalmente, pudemos perceber como as *pictures* das três caipiras analisadas produzem metaimagens que denunciam as matrizes culturais do machismo e do patriarcalismo – vigentes no mundo caipira – e expõem a força dos princípios religiosos e familiares na formação das mulheres e a consequente invisibilidade destas no meio rural. Essas matrizes culturais geram contraposições mais amplas entre homem e mulher e, a

partir da mediação do humor, essa oposição produz imagens que ultrapassam o contexto da caipira, interpelando diferentes públicos a pensar o que é “ser mulher” em nossa sociedade.

Como uma espécie de síntese desses elementos expostos pelas personagens analisadas, a dissertação optou por trazer em sua epígrafe uma fotografia em preto e branco que retrata um cenário cercado por vegetação e composto por algumas vacas e uma menina que, localizada no canto esquerdo da imagem, olha diretamente para a câmera. Trata-se da autora deste trabalho que, aos oito anos de idade, posa ao lado das novilhas para o registro da mãe, em uma tarde de domingo em sua casa, no povoado Ponte de Pedra, parte do município de Carmópolis de Minas, localizado no interior do Estado de Minas Gerais. A escolha do cenário indica que a menina e as vacas – dentre elas está Cigana, em primeiro plano – possuem aproximações que se expressam visualmente em seus corpos alvinegros, assim como pelo fato de não estarem usando sapatos, por exemplo. No entanto, esse quadro aparentemente harmônico dividido em claro e escuro se contrasta com o próprio registro fotográfico que insere a marca urbana naquele contexto rural. Além disso, a menina veste uma camisa do clube Atlético Mineiro, o que sugere uma extrapolação das relações da criança para além do campo, com um evento massivo de grande expressão cultural que é o futebol. Essas aproximações e afastamentos entre o rural e o urbano demonstram a dialética rural-urbana presente na construção indentitária dessa carmopolitana que agora apresenta sua dissertação de pós-graduação – algo inédito em sua família, assim como nas de seus pais. Para a autora, Márcia, Mirna e Mafalda foram mais que um “objeto de estudo”, foram mulheres semelhantes, com quem ela dialogou e apreendeu conhecimentos sobre discursos que ainda insistem em enquadrá-la em uma das categorias: ou você é uma mulher rural ou é urbana.

Por isso, mais que suavizarem momentos de tensão do melodrama, as personagens femininas caipiras, pretensas representações de determinada época, convidam a que se reviva uma cultura caipira passada e, ao mesmo tempo, atualizam-se no tempo presente do telespectador. Tais personagens medeiam, ativam e atualizam uma memória cultural nacional, tornando visíveis questões e conflitos que nos constituem. Dialogando com as audiências de diferentes modos, essas mulheres geram experiências sensíveis sobre identidades culturais e preenchem desejos de conhecimento sobre um passado difuso. As três personagens, apesar de coadjuvantes em suas respectivas obras, são protagonistas tanto de seus núcleos rurais – são elas responsáveis por articular os principais eventos narrativos de suas subtramas, desempenhando papel importante para o desenvolvimento das histórias de outros personagens – quanto de um imaginário feminino caipira sub-representado culturalmente. Elas também dialogam com mulheres da cidade ou do campo que sofrem desvalorização, limitação nas suas escolhas, castração de desejos. Sobretudo, as experiências visuais de Márcia, Mirna e Mafalda que mapeamos indicam que

ser mulher caipira é ser rural e urbana, é ser muitas: “chique”, modesta, ambiciosa, trabalhadora, vaidosa, recatada, libidinosa, sensual, religiosa, rebelde, prendada...

Essas experiências desveladas por Márcia, Mirna e Mafalda nos levam a ressaltar o desafio de estudar a ficção televisiva. É necessária vigilância constante para perceber que tratamos de produtos multifacetados, sendo a televisão parte de um circuito cultural complexo (MITTELL, 2010) com imagens perpassadas de um barroquismo que mescla exageros e sofisticações, denúncias, silenciamentos, idiosincrasias e estímulos à diversão, ao prazer, à emoção. Há negação de diversidade, simplificações, mas há também matrizes culturais que alimentam e sustentam a memória popular. Particularidades que formam o popular alimentam a lógica massiva e dialogam com milhares de pessoas, mostrando, como efeito colateral, o fracasso de certos discursos em tentar se comunicar com as culturas populares: o insucesso tanto da ideologia disseminada por discursos românticos – com sua “concepção populista da cultura, remetendo a verdade do popular, sua ‘essência’, às raízes, à origem, isto é, não à história de sua formação e sim a esse lugar idealizado da autenticidade que seria o campo, o mundo rural” – quanto da ideologia levantada “por uma intelectualidade ilustrada, para a qual a cultura se identifica com a Arte, uma arte que é distância e distinção, demarcação e disciplina” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 244). As telenovelas que analisamos se orientam por indisciplinas de sujeitos que se encontram em um “contraditório campo de afirmação do trabalho, do ócio, do sexo, do religioso e do político” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 245).

As televisualidades da ficção localizam-se como fonte de prazer, de conhecimento e reconhecimento e desempenham esse papel de fornecer relatos sobre nós mesmos que faltam aos discursos oficiais vigentes. Tentamos mostrar essa sensibilidade outra proporcionada pela televisão, defendendo que a telenovela se encontra a meio caminho do artístico e do útil. A complexidade e o protagonismo de Márcia, Mirna e Mafalda mostram a importância da exploração de potencialidades do audiovisual, do desenvolvimento de uma análise crítica da televisão que seja capaz de reconhecer o peso cultural das imagens nos modos de vida das culturas populares. Esperamos que o nosso trabalho possa contribuir para que se compreenda a função estrutural da visualidade e da oralidade televisiva na vida social, enquanto mediação que se alimenta da e nutre a percepção de mundo dos sujeitos.

Reconhecemos a necessidade de ser desenvolvida a etapa estética (avaliativa) do modelo metodológico esboçado por Jeremy Butler (2010), inclusive diante das inovações técnicas que perpassam os meios massivos, como a televisão, e que renovam ou produzem sensibilidades, tal como observam Martín-Barbero e Rey (2001). Falta um modelo avaliativo mais adequado para a consideração das imagens televisivas, pautado em uma estética outra: não uma que siga os parâmetros da Arte, mas outra que possa considerar os regimes

criativos de diferentes formatos televisivos e de seus distintos produtos. Nas análises integrantes deste trabalho, ensaiamos esta possibilidade a partir de indicações apresentadas por Simone Rocha (2018b), mas deve-se avançar na construção de um modelo que considere o barroquismo televisivo, expresso em imagens espetaculares, controversas, multicoloridas, distorcidas, repetidas, que falam, têm sabor e cheiro, onipresentes, “boas” e “más”, em fluxo, e que, além disso, sempre se referem a outras imagens e imaginários que formam as culturas latino-americanas, porque cada uma dessas imagens é, como diz Gruzinski (206, p. 303), “mais que nunca o mundo do híbrido, do sincretismo e da mistura, da confusão de raças e línguas”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. A Indústria cultural. In: COHN, Gabriel. **Comunicação e indústria cultural**. – São Paulo: Editora Nacional, 1975: 287-295 p.

ALMA Gêmea. **Memória Globo**, 2013. Entretenimento, Rede Globo. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/alma-gemea.htm>>. Acesso em: 20, jul. 2017.

ALQUAS, Gisele. "Não estou histérica", diz Camila Queiroz sobre casamento com Klebber – **UOL**, São Paulo, 22 jul. 2018. TV e Famosos. Disponível em: <<https://tvefamosos.uol.com.br/noticias/redacao/2018/07/22/nao-estou-histerica-diz-camila-queiroz-sobre-casamento-com-klebber.html>>. Acesso em 01 Jan. 2019.

ANTUNES, A.; BELLOTO, T.; FROMER, M. **Televisão**. 1985. 2º disco. Canção gravada pelo grupo Titãs. Disponível em <<http://www.titas.net/discografia>>. Acesso em 30 jul. 2018.

ASTUTO, Bruno. "Minha avó não vai ter mais pressão alta", diz Camila sobre próxima personagem. **Revista Época**, 30 set. 2015. Coluna Bruno Astuto. Disponível em <<https://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/bruno-astuto/noticia/2015/09/minha-avo-nao-vai-ter-mais-pressao-alta-diz-camila-sobre-proxima-personagem.html>>. Acesso em 19 jun. 2018.

AUTORES, História da Teledramaturgia, livro II. **Memória Globo**. São Paulo: Globo, 2008.

AZEVEDO, Carmen Lucia de. **Jeca Tatu, Macunaíma, a preguiça e a brasilidade**. 2012. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

AZEVEDO, Philippe. Telespectadores notam semelhança entre O Outro Lado do Paraíso e Chocolate com Pimenta. **UOL**, 25 nov. 2017. Observatório da Televisão. Disponível em: <<https://observatoriodatelevisao.bol.uol.com.br/noticia-da-tv/2017/11/telespectadores-notam-semelhanca-entre-o-outro-lado-do-paraiso-e-chocolate-com-pimenta>>. Acesso em 26 de junho de 2018.

BAER, Alejandro. Auschwitz en el cine y la televisión. In: \_\_\_\_\_. **Holocausto. Recuerdo y representación**; Madrid: Editorial Losada, 2006, 272 p.

BALOGH, Anna Maria. **O discurso Ficcional na TV: Sedução e Sonho em Doses homeopáticas**. São Paulo: USP, 2002.

BALTAZAR, Andrea. (1996). Imagens Rurais na Telenovela Brasileira. **Cadernos CERU**, 67-81. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/ceru/article/view/74901>>. Acesso em 05 dez. 2017.

BARBOSA, Marialva Carlos. Imaginação televisual e os primórdios da TV no Brasil. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. In: **História da televisão no Brasil** - Do início aos dias de hoje. São Paulo: Editora Contexto, 2010. p. 15-35.

BATISTA, Hadinei Ribeiro; CAMARGOS Marco Aurélio Cunha. Origem De Uai: Uma Hipótese Caipira, In: *Linguagem: Estudos e Pesquisas*. 2013. Disponível em <<https://doaj.org/article/bfefc02ceaa04527aff1dfd12a187f9c>> Acesso em 10 jun. 2018.

BOEHM, Gottfried. Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. In: **Pensar a imagem**. Emmanuel Alloa, (org) – 1 ed.; Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**: a encenação no cinema. Campinas: Papyrus, 2008.

BORGES, Daniel Batista Lima. Cognição e Oralidade da Cultura Caipira: fabulação e epistemologia empírica. In: **Signo**. 2014. Disponível em: <<https://doaj.org/article/30fd60203a804292aa6bc5f51b0e9560>>. Acesso em 11 jul. 2018.

BRANCO, José Freitas; RAMOS, Manoel João. Apresentação. In: \_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_ (org.). **Estrada Viva? Aspectos da motorização da sociedade portuguesa**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

BREA, J. L. **Estudios Visuales**: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Madrid: Akal Estudios Visuales, 2005.

BREA, José Luís. Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad. In: **Centro de Estudios Visuales de Chile**: Señas y Reseñas. Chile, 2009.

BRUNNER, José Joaquín. **UN ESPEJO TRIZADO**: ensayos sobre cultura y políticas culturales. – Santiago: Salesianos, 1ª edición, 1988.

BUTLER, Jeremy G. Introduction: Dare We Look Closely at Television? In: **Television Style**. New York: Routledge, 2010.

CANO, M.A.T.; FERRIANI, M. das G.C. Sexualidade na adolescência: um estudo bibliográfico. **Revista latino-americana de enfermagem**, Ribeirão Preto, v. 8, n. 2, abr. 2000.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas** - estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. – São Paulo: EDUSP, 1997.

CANDIDO, Antonio. **Os Parceiros do Rio Bonito**: Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. São Paulo/Rio de Janeiro: EDUSP; Ouro sobre Azul, 12ª edição, 2017.

CARDOSO, Fernando Henrique. A fome e a crença. In: LAFER, Celso (Org.). **Esboço de figura**: homenagem a Antônio Candido. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979, p. 89-98.

CARNIELLO, Monica F.; SANTOS, Moacir J. A urbanização e a construção do rural no cinema de Mazzaropi. In: **Revista Internacional de Folkcomunicação**. v. 8, n. 15. 2010.

CASTRO, Daniel. Aplicações financeiras e TV paga salvam Globo de prejuízo em 2017. UOL, 16, mar. 2018. **Notícias da TV**. Disponível em: <<http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/mercado/aplicacoes-financeira-e-tv-paga-salvam-globo-de-prejuizo-historico-em-2017--19551?cpid=txt>>. Acesso em 10 jan. 2019.

CHAUÍ, Marilena. Como superar a dicotomia entre conformismo e resistência? In: **Posmodernidade en la periferia**: enfoques latinoamericanos de la nueva teoria cultural. Berlim: Langer, 1994.

CHOCOLATE com Pimenta. **Memória Globo**, 2013. Entretenimento, Rede Globo. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/chocolate-com-pimenta.htm>>. Acesso em 20 jul. 2017.

CIMADEVILLA, Gustavo. La cuestión rurbana: apuntes para una entrada Comunicacional. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**. São Paulo, v.33, n.2, p. 73-85, jul./dez. 2010.

COÊLHO, T. F.; MARQUES, A. C. S. Sertanejas conectadas: autonomia e subjetivação política nos usos do facebook por mulheres no sertão do Piauí. **A Contemporânea - Revista de Comunicação e Cultura**, v. 13, n. 2, 2015. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/14000>>. Acesso em: 10 out. 2017.

CONTIERI, Amanda Ágata. **As mais tocadas**: uma análise de representações da mulher em letras de canções sertanejas. 2015. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada). Instituto De Estudos Da Linguagem, Universidade Estadual De Campinas – Campinas, SP, 2015.

CRUCES, F. Matrices culturales: pluralidade, emoción y reconocimiento. In: **Anthropos**: Huellas de conocimiento; nº 219; 2008.

EM ESPECIAL do Dia do Folclore, Viola, Minha Viola - Especial homenagem Inezita Barroso, 22 ago. 2018. **TV Cultura**. Acontece, Arte e cultura. 2018. Disponível em: <[http://tvcultura.com.br/acontece/674\\_em-especial-do-dia-do-folclore-viola-minha-viola-especial-homenageia-inezita-barroso.html](http://tvcultura.com.br/acontece/674_em-especial-do-dia-do-folclore-viola-minha-viola-especial-homenageia-inezita-barroso.html)>. Acesso em 22 jan. 2019.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografias dos estudos culturais** – Uma versão latino-americana. – Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D.; SIFUENTES, L.; BIANCHINI, A. Mulheres rurais e seus usos mediados das TICs: tensionamentos e permanências nas relações de gênero. In: **Intercom** - RBCC 195 São Paulo, v.40, n.1, p.195-211, jan/abr 2017.

ÊTA Mundo Bom!. **Memória Globo**, 2013. Entretenimento. Rede Globo. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/eta-mundo-bom.htm>>. Acesso em 20 ago. 2017.

FORATO, Thiago. Êxito de "Êta Mundo Bom" evidencia habilidade do autor em produzir sucessos. **Na Telinha**, UOL. 16 abr. 2016. UOL. Disponível em: <<https://natelinha.uol.com.br/colunas/2016/04/16/exito-de-eta-mundo-bom-evidencia-habilidade-do-autor-em-produzir-sucessos-98321.php>>. Acesso em 29 out. 2017.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**; tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guillhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico: As heterotopias**. Tradução de Sala Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FRANÇA, Júnia Lessa. **Manual para normalização de publicações técnico-científicas**. Colaboração: Maria Helena de Andrade Magalhães, Stella Maris Borges. - 8. ed. rev. - Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009. 257 p.

FRANÇA, Vera. **O “popular” na TV e a chave de leitura dos gêneros**. Manuscrito. Colóquio Internacional Televisão e Realidade. Salvador: UFBA, 2009a.

FRANÇA, Vera Regina Veiga. A Televisão Porosa – Traços e Tendências 27 – 52p. In: FREIRE FILHO, João (Org.). **A TV em transição: Tendências de programação no Brasil e no mundo**. Porto Alegre: Sulina, 2009b. 246 p.

FRANÇA, Vera Regina Veiga. Programas populares na TV: desafios metodológicos e conceituais. **Anais do XIII encontro Anual da Compós**, v. 1, p. 1-16, 2004. São Bernardo do Campo, São Paulo, UMESP, 2004. Disponível em: <[http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_589.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_589.pdf)>. Acesso em 10 mar. 2017.

FREIRE FILHO, João. Por uma nova agenda de investigação da história da TV no Brasil. In: **Revista Contracampo**, Rio de Janeiro, n.10-11, 201-218p. 2004. Disponível em: <<http://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17380>>. Acesso em 05 jun. 2017.

FREITAS, Raphael. Camila Queiroz e Klebber Toledo, da novela "Éta Mundo Bom", estão namorando, segundo jornal!. **Purebreak**, 05, ago. 2016. Famosos. Disponível em: <<http://www.purebreak.com.br/noticias/camila-queiroz-e-klebber-toledo-da-novela-eta-mundo-bom-estao-namorando-segundo-jornal/38625>>. Acesso em jan. 2019.

GARCIA, Claudia. Anos 20 - A Era do Jazz. **Folha online**. Especial Moda. Almanaque. Banco de dados da Folha, [entre 1996 – 2018]. Disponível em: <<http://almanaque.folha.uol.com.br/anos20.htm>>. Acesso em 01 mai. 2018.

GLOBO. **Rede Globo**. Institucional, Sobre a Globo. Disponível em: <<http://estatico.redeglobo.globo.com/2017/10/04/sobreglobo.pdf>>. Acesso em 05 nov. 2018.

GRUZINSKI, Serge. **A guerra das imagens**: de Cristóvão Colombo a *Blade Runner* (1942 – 2019); tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 348 p.

GUIMARÃES, Gustavo Côrtes. **TV na Internet e Internet que é TV**: Narrativas, contextos e o caso NerdOffice, 2016. Dissertação (Mestrado em Mídia e Cotidiano), Programa de Pós Graduação em Mídia e Cotidiano, Universidade Federal Fluminense, Niterói. Disponível em: <[https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/3825/1/Dissertacao\\_GustavoCortes\\_PPGMC.pdf](https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/3825/1/Dissertacao_GustavoCortes_PPGMC.pdf)>. Acesso em 20 abr. 2018.

HALL, Stuart. Cultural studies and its theoretical legacies. In: MORLEY, D.; CHEN, K. (Orgs.). **Stuart Hall**: Critical dialogues in Cultural Studies. London, New York: Routledge, 1996. p. 262-275.

HERLINGHAUS, Hermann; WALTER, Monika. "Modernidad periférica" versus "proyecto de la modernidad"? Experiencias epistemológicas para reformulación de lo 'pos' moderno desde América Latina. In:\_\_\_\_\_. **Posmodernidade en la periferia**: enfoques latinoamericanos de la nueva teoria cultural. Berlim: Langer, 1994.

HISTÓRIA Grupo Globo. **Grupo Globo**; 2013. Disponível em: <<http://historiagrupoglobo.globo.com/hgg/index.htm>>. Acesso em 07 jan. 2019.

HUYSEN, Andreas. Passados presentes: mídia, política, amnésia. In:\_\_\_\_\_. **Seduzidos pela memória**: arquiteturas, monumentos, mídia. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000.

IANNI, Octavio. **A ideia de Brasil Moderno**. 2. ed. São Paulo: Editora brasiliense, 1994.

IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Acesso à internet e à televisão e posse de telefone móvel celular para uso pessoal. **Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios** – PNAD Contínua. Diretoria de Pesquisas. Rio de Janeiro: IBGE, 2018. 87 p. Disponível em: <[ftp://ftp.ibge.gov.br/Trabalho\\_e\\_Rendimento/Pesquisa\\_Nacional\\_por\\_Amostra\\_de\\_Domicili](ftp://ftp.ibge.gov.br/Trabalho_e_Rendimento/Pesquisa_Nacional_por_Amostra_de_Domicili)>

os\_continua/Anual/Acesso\_Internet\_Televisao\_e\_Posse\_Telefone\_Moveel\_2016/Analise\_dos\_Resultados.pdf >. Acesso em 10 jun. 2018.

JACKS, Nilda. Comunicação, cultura e identidade: “relações íntimas, profundas e delicadas”. In: **ANTARES**: Letras e Humanidades, vol. 5, nº 9, jan./jun. 2013.

JACKS, Nilda; SCHMITZ, Daniela. Os meios em Martín-Barbero: antes e depois das mediações. In: **MATRIZES** (USP. IMPRESSO), v. 12, p. 115-130, 2018.

JACKSON, Luiz Carlos. **A tradição esquecida: Os parceiros do Rio Bonito** e a sociologia de Antônio Candido – Belo Horizonte: ed. UFMG; São Paulo: FAPESP, 2002, 234 p.

JAY, Martin. Relativismo Cultural e a virada visual. Tradução de Myriam Ávila, In: **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 10/11, 2003/2004. Versão original em: Journal of Visual Culture. v. 1. n. 3, dez. 2002.

JORGE Fernando. **Memória Globo**, 2013. Perfis. Profissionais. Rede Globo. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/jorge-fernando.htm>>. Acesso em 02 jun. 2017.

KANTAR IBOPE Media. Brasileiros assistiram mais de 6 horas de TV por dia, em 2016, aponta Kantar IBOPE Media. Releases, **Painel Nacional de Televisão/ATS**, 04 fev. 2017. Disponível em: <<https://www.kantaribopemedia.com/brasileiros-assistiram-mais-de-6-horas-de-tv-por-dia-em-2016-aponta-kantar-ibope-media/>>. Acesso em 25 nov. 2017.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Revista USP**, São Paulo, 2003.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Memória e Identidade na Telenovela Brasileira. In: \_\_\_\_\_. **Anais** do 23º. Encontro Anual da Compós, Belém, 2014. São Paulo: Compós, v. 1. p. 1-16, 2014.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; GOMEZ, G. O. (Orgs.). **Uma década de ficção televisiva na Ibero-América**: Análise de dez anos do Obitel (2007-2016). Porto Alegre: Sulina, 2017.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. – São Paulo. Editora SENAC São Paulo, 2000. Disponível em: <<https://cei1011.files.wordpress.com/2010/08/a-tv-levada-a-serio.pdf>>. Acesso em 05 jun. 2018.

MACIEL, M. Esther. **Literatura e animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. 176 p.

MACULAN, Benildes Coura M. S. **Manual de Normalização**: NITEG, PPGCI e PPGGOC (online). Escola de Ciência da Informação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <<http://normalizacao.eci.ufmg.br/>>. Acesso em 11 fev. 2019.

MAFALDA. Camila Queiroz. **Êta Mundo Bom!**; **Gshow**, Personagens. 2000 – 2018. Disponível em: <<http://gshow.globo.com/novelas/eta-mundo-bom/personagem/mafalda/>>. Acesso em 26 jun. 2018.

MARQUES, Paula Cecília de Miranda; MÉDOLA, Ana Sílvia Lopes Davi. O uso das redes sociais online nas interações de produtores e receptores de televisão. **Revista Geminis**, ano 5, n.1, v.2, 2015, p.77-93

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Procesos de comunicación, y matrices de cultura**: itinerario para salir de la razón dualista. – México: Ed. G. Gili, S.A. de C.V., 1978.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Televisión y Melodrama**. Jesús Martín-Barbero e Sonia Muñoz (org.) – Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. De la comunicación a la filosofía y viceversa: nuevos mapas, nuevos retos. In: TOSCANO, M. Cristina. L.; REGUILLO, Rossana (dir). **MAPAS NOCTURNOS** - Dialogos con la obra de Jesús Martín Barbero. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 1998. 226 p.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; HERLINGHAUS, Hermann. **Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural**: conversaciones al encuentro de Walter Benjamin. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Maim: Vervuert, 2000.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os exercícios do ver**: hegemonia audiovisual e ficção televisiva; São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Oficio de cartógrafo** - Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura, São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Los estúdios culturales em latinoamérica. Entrevista. In: **Anthropos**: Huellas de conocimiento, Espanha, nº 219; 2008. Entrevista concedida a John Ktaniauskas.

MARTINO, Luís Mauro Sá. **Mídia, Religião e Sociedade**: das palavras às redes digitais. São Paulo: Paulus, 2016.

MATTOS, Sérgio. **Um Perfil da TV Brasileira: 40 ANOS DE HISTÓRIA -1950/1990**. Salvador: Associação Brasileira de Agências de Propaganda/ Capítulo Bahia, 1990.

MATTOS, Sérgio. A televisão digital, a convergência, a produção e distribuição de conteúdos para celulares e receptores móveis. Ensaio. **REVISTA RECÔNCAVOS** – Revista do Centro de Artes, Humanidades e Letras, Bahia. vol. 3, 102-112p, 2009. Disponível em: <[https://www2.ufrb.edu.br/reconcavos/edicoes/n04/pdf/sergio\\_mattos.pdf](https://www2.ufrb.edu.br/reconcavos/edicoes/n04/pdf/sergio_mattos.pdf)>. Acesso em 02, jun. 2018.

MENDES, Thaynan Brito. **Periquetes, transgressão e representação**: um estudo sobre comunicação, gênero e desvio na cultura contemporânea. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social), Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica, PUC Rio, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <[http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1412572\\_2016\\_completo.pdf](http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1412572_2016_completo.pdf)>. Acesso em 10 dez. 2018.

MILLER, Toby. A televisão acabou, a televisão virou coisa do passado, a televisão já era. In: FREIRE FILHO, João (org.). **A TV em transição**: Tendências de programação no Brasil e no mundo. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 9-26.

MITCHELL, W.J.Thomas. Mostrar o ver: Uma crítica à cultura visual. **Interin**, vol. 1, núm. 1, pp.1-20, Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2002.

MITCHELL, W.J.Thomas. No existen medios audiovisuales. In: Brea, J. L. (Ed.). **Estudios Visuales**: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Madrid: Akal Estudios Visuales, 2005.

MITCHELL, W.J.Thomas. **Teoría de la imagen**: ensayos sobre representación. Madrid: Ediciones Akal, 2009.

MITCHELL, W.J.Thomas. O futuro da imagem – a estrada não trilhada de Rancière. Tradução: Gisele Dionísio da Silva. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Orgs.) **Culturas das Imagens** – desafios para a arte e para a educação:. Santa Maria (RS): Editora da Universidade Federal de Santa Maria, 2012.

MITCHELL, W.J.Thomas. **Qué quieren las imágenes?**: una crítica de la cultura visual. Trad. Isabel Mellén. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2017.

MITTELL, Jason. **Genre and television**. London, New York: Routledge, 2004.

MITTELL, Jason. **Television and American Culture**. New York: Oxford University Press, 2010.

MITTELL, Jason. A Cultural Approach to Television Genre Theory. Essay. **Journal of Cinema and Media Studies**, University of Texas, n.3, pp. 3-24, Spring 2001. Disponível em: <<https://pdfs.semanticscholar.org/b61f/4d25fc18a49df8daaa2523af8f46530eac19.pdf>>. Acesso em 27 jul. 2018.

MOTTER, Maria Lourdes. A Telenovela: Documento Histórico e Lugar de Memória. In: **REVISTA USP**, São Paulo, n.48, p. 74-87, 2000. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/32893/35463>>. Acesso em 22 abr. 2018.

MOTTER, Maria Lourdes; MUNGIOLI, Maria Cristina. Gênero teledramatúrgico entre a imposição e a criatividade. In: **REVISTA USP**, São Paulo, n.76, p. 157-166, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13647/15465>>. Acesso em 27 abr. 2018.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. PELEGRINI, Christian. Narrativas Complexas na Ficção Televisiva. **Revista Contracampo**, Niterói, v. 26, n. 1, p. 21-37, ed. Abr. 2013.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. **PROJETO HISTÓRIA**. Programa de Estudos Pós-Graduados de História, PUC-SP, n.10, 1993. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>>. Acesso em 14 nov. 2017.

NOVELÃO – ops, série – ‘Os Dias Eram Assim’ bate recorde no Ibope, 19 set. 2017. **Veja**. Entretenimento. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/novelao-ops-serie-os-dias-eram-assim-e-recorde-no-ibope/>>. Acesso em 15 jun. 2018.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. Do Caipira Picando Fumo a Chitãozinho e Xororó, ou da roça ao rodeio. **REVISTA USP**, São Paulo, n.59, p. 232-257, setembro/novembro 2003. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/download/13291/15109/>>. Acesso em 29 jul. 2017.

PROCÓPIO, Mariana R. **O ethos do homem do campo nos quadrinhos de Chico Bento**. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos), Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2008. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/ALDR-7PFPR4>>. Acesso em 20 abr. 2018.

PUCCI JR. Renato Luiz. Inovações Estilísticas na Telenovela: a Situação em Avenida Brasil. **REVISTA FAMECOS**, Porto Alegre, v. 21. 675-697p, 2014.

PUCCI JR. Renato Luiz et al. Televisão brasileira frente à problemática da cultura participativa: os casos de *A Teia* e *O Rebu*. In: Maria Immacolata Vassallo de Lopes (org.) **Por uma teoria de fãs da ficção televisiva brasileira**. Porto Alegre: Sulina, 2015. 455 p.

RAMA, Angel. **A cidade das letras**. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. As imagens querem realmente viver?. In: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. 1 ed.; Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

RIGOTTI, Carolinne. Com "Além do Tempo", "Chocolate com Pimenta" e mais: veja novelas de época que você tem que ver!. **Purebrake**, 15 out. 2017. Disponível em: <<http://www.purebreak.com.br/noticias/-alem-do-tempo-chocolate-com-pimenta-e-novelas-de-epoca-que-voce-tem-que-ver/62812>>. Acesso em 26 jun. 2018.

ROCHA, Simone Maria. Desenvolvimento tecnológico, estilo televisivo e telenovelas: possíveis reconfigurações do gênero na produção de Gabriela. **Galaxia**, São Paulo, n. 29, p. 180-194, jun. 2015.

ROCHA, Simone M. Os *visual studies* e uma proposta de análise para as (tele)visualidades. **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, v. 43, 2016a. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/99767/121185>>. Acesso em 16 jun. 2018.

ROCHA, Simone M. **O estilo televisivo** – E sua pertinência para a TV como prática cultural. Florianópolis: Insular, 2016b, 248p.

ROCHA, Simone M.; PUCCI JR., Renato L. Introdução. In \_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_; **Televisão**: entre a Metodologia Analítica e o Contexto Cultural. São Paulo: Editora a lápis, 2016. 180p. Vários autores.

ROCHA, Simone M. "Ele é o atraso e você a modernidade": Matrizes Culturais latino-americanas na televisualidade brasileira, o caso da telenovela *Duas Caras*. In: **Contemporânea**: Comunicação e Cultura, Salvador, v.15, p. 676-694, 2017. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.9771/1809-9386contemporanea.v15i2.17804>>. Acesso em 10 dez. 2018.

ROCHA, Simone M. El Visualidad política latinoamericana en Narcos: un análisis a través del estilo televisivo. **COMUNICACIÓN Y MEDIOS**, Santiago, Chile, v. 27, p. 106-118, 2018a. Disponível em <[https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0719-15292018000100106&lng=pt&nrm=iso](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-15292018000100106&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em 11 nov. 2018.

ROCHA, Simone Maria; A televisão e a (des) crença nas imagens: proposições sobre o regime estético televisivo. Apresentação de trabalho. **II PESQ TV**: novas sensibilidades e novas potencialidades da televisão contemporânea, Belo Horizonte, outubro de 2018b.

ROMÃO, Aracelly. Milhões de brasileiros ainda não têm energia em casa, diz Aneel: Vilarejo em Salgueiro vive no escuro, apesar de ser vizinho da rede elétrica. TV GLOBO, **Jornal Hoje**, 2017. Disponível em: <<http://g1.globo.com/jornal-hoje/noticia/2017/04/milhoes-de-brasileiros-ainda-nao-tem-energia-em-casa-diz-aneel.html>>. Acesso em 20 jun. 2018.

RONSINI, Veneza et al. Distinção e comunicação na apropriação da moda pelos fãs de telenovelas. In: Maria Immacolata Vassallo de Lopes (org.). **Por uma teoria de fãs da ficção televisiva brasileira II: práticas de fãs no ambiente da cultura participativa**. Porto Alegre: Sulina, 2017. 415 p.

ROWE, William. Sobre las matrices culturales. In: **Anthropos: Huellas de conocimiento**, Espanha, nº 219, 2008.

SALA, Dalton. **Artes Plásticas no Brasil Colonial**. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

SCHNORR, Júlia. A representação do viver no campo: o estereótipo do homem e do espaço rural na televisão. **Cadernos de Comunicação**. Universidade Federal de Santa Maria, v 15, n. 2, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/ccomunicacao/article/view/4722>>. Acesso em 02 abr. 2018.

SILVA, Lourdes Ana P.; JOHN, Valquíria Michela. Identidades de gênero nos estudos de recepção de telenovela: um olhar sobre a produção stricto sensu da última década. **REVISTA FAMECOS**, Rio Grande do Sul, v.23, n. 2: 2016. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/21180/0>>. Acesso em set. 2018.

SILVA, M., M., MELO, B., M., & DE MORAES, L., A. (2012). Mulheres caipiras. Dois olhares sobre o mundo rural paulista. **Caravelle** (1988), (99), 77-105. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41969789>>. Acesso em mai. 2018.

SÉRVIO, Pablo. O que estudam os estudos de cultura visual?. **Revista Digital do Laboratório de Artes Visuais**, Universidade Federal de Santa Maria, vol. 7, n. 2, p.196-215, maio-agosto, 2014.

SEJA DIGITAL. Entidade Administradora da Digitalização de Canais TV e RTV, 2019. **Seja Digital**. Disponível em: <<http://www.sejadigital.com.br>>. Acesso em 02 fev. 2019.

SOUZA, André dos Santos Baldraia. **Presos no círculo, prostrados no asfalto: tensões entre o móvel e o imóvel**. 2013. Tese (Doutorado em Geografia Humana), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8136/tde-29092014-152548/pt-br.php>>. Acesso em 01 dez. 2018.

STOREY, John. **Teoria cultural e cultura popular: uma introdução**. São Paulo: edições Sesc São Paulo, 2015. 512 p.

SUNKEL, Guillermo. **Razón y Pasión en la prensa popular**. Santiago: El Buen Aire S.A, 2 ed. 2016, 204 p.

THOMPSON, Kristin. *Storytelling in Film and Television*. **Harvard University Press**, Cambridge, Londres, 2003.

VASSALLO DE LOPES, Maria Immacolata; CASTILHO, Fernanda. Recepção transmídia: perspectivas teórico-metodológicas e audiências de ficção televisiva online. **Galáxia**. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, USP, São Paulo, n. 39, nov. 2018. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/35151/26983>>. Acesso em: 01 dez. 2018.

VIANNA, Katiúscia. "Onde Nascem os Fortes é o trabalho mais difícil que já fiz", revela Alexandre Nero (Entrevista). **Adorocinema**, 2018. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/noticias/series/noticia-137404/>>. Acesso em 15 jun. 2018.

VILELA, Ivan. Caipira: cultura, resistência e enraizamento. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 31, n. 90, p. 267-282, Mai. 2017. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010340142017000200267&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010340142017000200267&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em nov. 2018.

XAVIER, Nilson. 12 anos depois, a novela "Alma Gêmea" continua viva nos memes da internet, 21 jun. 2018. **Blog do Nilson Xavier**, UOL. Disponível em: <<https://nilsonxavier.blogosfera.uol.com.br/2017/06/21/12-anos-depois-a-novela-alma-gemea-continua-viva-nos-memes-da-internet/>>. Acesso em 26 jun. 2018.

WALCYR carrasco. **Memória Globo**, 2013. Perfis. Profissionais. Rede Globo. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/walcyr-carrasco.htm>>. Acesso em 20 out. 2017.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade: 1780-1950**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WILLIAMS, Raymond. **Televisão: tecnologia e forma cultural**. São Paulo: Boitempo, 2016.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeus da., Stuart Hall, Kathryn Woodward (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. 15 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

**Telenovelas analisadas:**

ALMA GÊMEA. A autoria de Walcyr Carrasco, colaboração de Thelma Guedes. Direção: Fred Mayrink e Pedro Vasconcelos. Direção geral e de Núcleo de Jorge Fernando. **Rede Globo de Televisão**. Horário de exibição: 18h. Período de exibição: 20/06/2005 – 11/03/2006. Total de 227 capítulos, cor.

CHOCOLATE COM PIMENTA. A autoria de Walcyr Carrasco, colaboração de Thelma Guedes. Direção: Jorge Fernando, Fabrício Mamberti e Fred Mayrink. Direção de núcleo de Jorge Fernando. **Rede Globo de Televisão**. Horário de exibição: 18h. Período de exibição: 08/09/2003 – 08/05/2004. Total de 209 capítulos, cor.

ÊTA MUNDO BOM; Escrita por Walcyr Carrasco e Maria Elisa Berredo; Direção artística e geral de Jorge Fernando. Direção de Marcelo Zambelli, Ana Paula Guimarães e Diego Moraes. Colaboradores: Daniel Berlinsky, Márcio Haiduck e Claudia Tajés. **Rede Globo de Televisão**. Horário de exibição: 18h. Período de exibição: 18/01/2016 – 26/08/2016. Total de 190 capítulos, cor. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/eta-mundo-bom//>>. Último acesso em 10 de dezembro de 2018.

