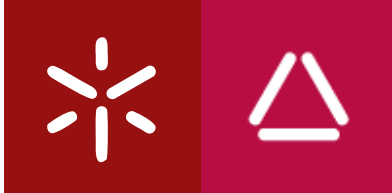


Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Thatiana Milesi Veronez

**Ser e agir como mulher na teledramaturgia
- Uma análise crítica do discurso (multimodal)
em Anos Rebeldes**



Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Thatiana Milesi Veronez

**Ser e agir como mulher na teledramaturgia
- Uma análise crítica do discurso (multimodal)
em Anos Rebeldes**

Mestrado em Ciências da Comunicação, área de
especialização Ramo de Investigação

Trabalho realizado sob a orientação de
Professora Doutora Zara Pinto Coelho

DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos.

Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.

Licença concedida aos utilizadores deste trabalho



**Atribuição
CC BY**

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Agradecimentos

Agradeço, inicialmente, aos meus pais. Até aqui foram longos anos de estudos ininterruptos. Com este trabalho, inauguro um caminho até então inexistente em minha família. Filha de pais com o maior coração do mundo, tive a oportunidade de realizar um sonho: o de fazer o mestrado fora do país. Meus privilégios foram e são infinitos. Sem qualquer tipo de financiamento público nesta etapa do estudo, pude, no último ano, dedicar tempo exclusivo apenas a esta dissertação. Nada me foi solicitado em troca. Nunca serei capaz de agradecer toda a dedicação recebida. Sou grata. Eternamente grata. E espero, um dia, ser capaz de proporcionar o mundo a vocês.

Assim como meus pais, meus três irmãos foram fundamentais para este trabalho estar pronto. Um sempre me proporcionou longas risadas e uma certa leveza de vida. É com ele, no auge dos seus quinze anos, que, curiosamente, aprendo que a vida deve ser levada com disciplina e rigor. Sua impecabilidade me inspira. Os outros dois são meus companheiros diários. Não passei um dia de escrita deste trabalho sem a companhia deles. Carinho e conforto sempre. Meu muito obrigada.

É claro que, logo em seguida, e tão importante quanto, dedico um agradecimento especial a minha orientadora, a professora Zara Pinto-Coelho. Quando o mestrado ainda nem tinha começado e a submissão de candidatura nem tinha sido enviada, eu já sabia que iria ser orientada por ela. Tive a sorte de que esse plano corresse bem! Com a orientação iniciada, havia uma profunda admiração a nível profissional. No entanto, depois do contato ao longo destes meses, compreendi que além de exímia pesquisadora, é também uma pessoa que adjetivos não chegam. Obrigada por toda a orientação, pela paciência em ensinar a uma licenciada em História que ela fazia um mestrado em Ciências da Comunicação (!), pelas correções, sugestões... enfim, por tudo. Sou eternamente grata por nossos caminhos terem-se cruzado. Obrigada!

Não seria justo esquecer os amigos. Cada um ajudou à sua maneira. Foram revisões não-oficiais, arquivos partilhados, ideias discutidas e trocas. Muitas trocas! O que seria da vida se só pudesse ter contato com a minha forma de sentir, agir e pensar? Cada um nessa trajetória me revelou seu mundo. Isso não implicou em concordância cega

ou acolhida involuntária. Pelo contrário. Mas foi através do contato com cada um deles que cresci e sigo crescendo, sempre em busca de um mundo mais igualitário. Todos que estão reunidos aqui, sabem disso. Registro meu obrigada e anseio que continuemos juntos na luta por um mundo mais humano, repleto de diversidade e acolhida.

Por fim, dedico um agradecimento especial aos professores que irão compor o júri. Obrigada pela leitura e por terem aceitado o convite em participar.

No mais, para todos que contribuíram, direta ou indiretamente, na minha caminhada, manifesto aqui um desejo em comum para todos nós: espero que a vida seja cada vez mais gentil e igualitária com todos nós.

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho acadêmico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração.

Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

Ser e agir como mulher na teledramaturgia
Uma análise crítica do discurso (multimodal) em *Anos*
Rebeldes

Resumo

Entendendo que as teleficções são capazes de veicular narrativas homogeneizadoras e definir identidades sociais, esta dissertação, examina como os discursos de gênero e sexualidade se manifestam na minissérie *Anos Rebeldes*. A partir desta ficção televisiva, quais são as possibilidades de ser e agir como mulher?

Para tal pesquisa, foi priorizada uma abordagem qualitativa. O *corpus* prioriza cenas das quatro personagens femininas presentes ao longo de toda a minissérie. A partir da Análise Crítica do Discurso (ACD) e da socio-semiótica visual, fez-se uma análise do funcionamento dos diálogos e das imagens contidas em 19 cenas, reunidas no anexo deste trabalho, com a duração total de 33 minutos.

Conclui-se que, apesar de alguns avanços, algumas questões referentes as identidades de gênero e sexualidade persistem e não são negociadas, levando a uma identificação quase automática da feminilidade a uma relação heterossexual monogâmica, em que o papel “natural” da mulher é o da maternidade e docilidade.

Palavras-chave

análise crítica do discurso; genderização; heterossexualidade; socio-semiótica visual; telenovelas

Being and acting like a woman in television drama

A critical analysis of (multimodal) discourse in *Anos Rebeldes*

Abstract

Based on the understanding that soaps are capable of transmitting homogenizing narratives and defining social identities, this dissertation aims to examine how the discourses of gender and sexuality manifest themselves in *Anos Rebeldes*. On this television fiction, what are the possibilities of being and acting as a woman?

For such research, a qualitative approach was prioritized. The corpus prioritizes scenes with the four female characters that are present throughout the miniseries. Based on the frameworks of Critical Discourse Analysis (CDA) and visual sociosemiotics, we analyse the dialogues and visual work of 19 scenes, with a total duration of 33 minutes, annexed in this work.

We conclude that, despite some advances, some issues regarding gender identities and sexuality persist and are not negotiated, leading to an automatic identification of femininity with a monogamous heterosexual relationship, where women's natural role is related to motherhood and docility.

Keywords

critical discourse analysis; genderization; heterosexuality; soaps; visual sociosemiotics

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| CAPÍTULO 1 | 1 |
| <i>INTRODUÇÃO: MODOS DE REPRESENTAR SEXO, GÊNERO E SEXUALIDADE</i> | 1 |
| 1.1. PERCURSO DA INVESTIGAÇÃO | 1 |
| 1.2. PROBLEMÁTICA..... | 3 |
| 1.3. OBJETIVO DO PRESENTE ESTUDO..... | 10 |
| 1.4. METODOLOGIA | 15 |
| 1.5. ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO | 17 |
| CAPÍTULO 2 | 19 |
| <i>TELEVISÃO E TELEDRAMATURGIA: UM CAMINHO DE REPRESENTAÇÃO, (RE)AFIRMAÇÃO E NATURALIZAÇÃO DE IDENTIDADES</i> | 19 |
| 2.1. TELEVISÃO, UM BREVE PANORAMA ENTRE AS REALIDADES BRASILEIRA E PORTUGUESA | 20 |
| 2.2. TELEDRAMATURGIA: O GÊNERO TELEVISIVO QUE SIGNIFICA, REPRESENTA E NATURALIZA DISCURSOS A PARTIR DO MELODRAMA REALISTA | 26 |
| 2.3. POR UMA REFLEXÃO ENTRE OS DISCURSOS REGULADORES E SUAS DEFINIÇÕES: SEXO, GÊNERO E SEXUALIDADE..... | 35 |
| 2.4. SEXO, GÊNERO E SEXUALIDADE NAS TELENOVELAS: COMO É SER E AGIR COMO MULHER?... | 43 |
| CAPÍTULO 3 | 48 |
| <i>ENQUADRAMENTO TEÓRICO METODOLÓGICO E OPERACIONALIZAÇÃO DA METODOLOGIA</i> | 48 |
| 3.1. ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO | 49 |
| 3.2. SOCIO-SEMIÓTICA VISUAL | 54 |
| 3.3. CARACTERIZAÇÃO DA METODOLOGIA UTILIZADA..... | 58 |
| 3.4. CONSTITUIÇÃO DO <i>CORPUS</i> DE PESQUISA..... | 60 |
| 3.5. PROCEDIMENTO DE RECOLHA E ANÁLISE DE DADOS | 62 |

| | |
|---|-----------|
| CAPÍTULO 4 | 65 |
| <i>ENTRE DISCURSOS E IMAGENS: UMA ANÁLISE SOBRE AS POSSIBILIDADES DE SER E AGIR COMO MULHER EM ANOS REBELDES.....</i> | <i>65</i> |
| 4.1. A MINISSÉRIE <i>ANOS REBELDES</i> | 66 |
| 4.2. BREVE CONTEXTO DOS ANOS 1989 A 1992 | 71 |
| 4.3. DA ANÁLISE: SER E AGIR COMO MULHER EM <i>ANOS REBELDES</i> | 75 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 113 |
| 5.1. O CAMINHO E OS RESULTADOS..... | 113 |
| 5.2. AS MOTIVAÇÕES, LIMITAÇÕES E SUGESTÕES..... | 117 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 120 |
| ANEXO | 126 |

ÍNDICE DE FIGURAS

| | |
|---|-----|
| FIGURA 1 – MARIA LÚCIA (MALU MADER) AO CONHECER JOÃO ALFREDO (CÁSSIO GABUS MENDES) NO COLÉGIO DOM PEDRO II. IMAGEM RETIRADA DO DVD 1 AOS 13 MINUTOS..... | 77 |
| FIGURA 2 – HELOÍSA (CLAUDIA ABREU) E SEU PAI FÁBIO (JOSÉ WILKER) EM UMA DISCUSSÃO NO APARTAMENTO DA FAMÍLIA. IMAGEM RETIRADA DO DVD 1 AOS 87 MINUTOS | 81 |
| FIGURA 3 – CARMEN (BETE MENDES) EM SUA PRIMEIRA APARIÇÃO NA MINISSÉRIE. AMBIENTE FAMILIAR, RODEADA DE PARENTES. IMAGEM RETIRADA DO DVD 1 AOS 7 MINUTOS | 84 |
| FIGURA 4 – NATÁLIA (BETTY LAGO) E SUA FILHA HELOÍSA EM CONVERSA. O POSICIONAMENTO INICIAL DE HELOÍSA EM CENA AO LADO DO QUADRO REFLETE A POSIÇÃO DE NATÁLIA: (AUTO)VIGILÂNCIA. IMAGEM RETIRADA DO DVD 1 AOS 146 MINUTOS..... | 85 |
| FIGURA 5 – MARIA LÚCIA NO CASAMENTO EM CONVERSA COM SUAS AMIGAS. IMAGEM RETIRADA DO DVD 1 AOS 185 MINUTOS..... | 87 |
| FIGURA 6 – HELOÍSA PERSUADE GALENO A TER RELAÇÕES SEXUAIS CONSIGO. IMAGEM RETIRADA DO DVD 1 AOS 186 MINUTOS..... | 89 |
| FIGURA 7 – HELOÍSA E JOÃO CONVERSAM SOBRE O SISTEMA DE TRABALHO DA FAZENDA DE FÁBIO. IMAGEM RETIRADA DO DVD 2 AOS 122 MINUTOS..... | 91 |
| FIGURA 8 – CARMEN CONVERSA COM A FILHA SOBRE SEU TRABALHO NA PAPELARIA. IMAGEM RETIRADA DO DVD 2 AOS 87 MINUTOS | 94 |
| FIGURA 9 – NATÁLIA EM OLHAR DE PEDIDO A AVELAR. O PROFESSOR APARECE COMO UMA NOVA POSSIBILIDADE DE NATÁLIA SER FELIZ. IMAGEM RETIRADA DO DVD 2 AOS 44 MINUTOS | 96 |
| FIGURA 10 – MARIA LÚCIA NO MOMENTO EM QUE COMEÇA A SENTIR AS DORES. NAS CENAS SEGUINTE É REVELADO SEU ABORTO ESPONTÂNEO, DEVIDO À TENSÃO. IMAGEM RETIRADA DO DVD 2 AOS 206 MINUTOS..... | 99 |
| FIGURA 11 – MARIA LÚCIA EM CONVERSA COM BERNARDO SOBRE A FILHA DE HELOÍSA. IMAGEM RETIRADA DO DVD 3 AOS 207 MINUTOS..... | 100 |
| FIGURA 12 – HELOÍSA AVISA AO EMBAIXADOR SUÍÇO QUE A COMIDA ESTÁ SERVIDA. IMAGEM RETIRADA DO DVD 3 AOS 40 MINUTOS | 102 |

| | |
|---|-----|
| FIGURA 13 – HELOÍSA SE EMOCIONA AO FALAR SOBRE SUA FILHA, MARIA CLARA. NESTA CENA, O PÚBLICO E MARIA LÚCIA SÃO SURPREENDIDOS COM A INFORMAÇÃO. IMAGEM RETIRADA DO DVD 3 AOS 141 MINUTOS..... | 103 |
| FIGURA 14 – CARMEN CONTA A FILHA E SEU MARIDO SOBRE A FESTA DE ANO NOVO. IMAGEM RETIRADA DO DVD 3 AOS 84 MINUTOS..... | 106 |
| FIGURA 15 – NATÁLIA EXPLICANDO QUE NÃO IRÁ ACOMPANHAR AVELAR NO EXÍLIO EM PARIS. IMAGEM RETIRADA DO DVD 3 AOS 157 MINUTOS..... | 108 |
| FIGURA 16 – MARIA LÚCIA E JOÃO NO EPÍLOGO, EM 1979. OS DOIS CONVERSAM E TENTAM REATAR O NAMORO. IMAGEM RETIRADA DO DVD 3 AOS 225 MINUTOS..... | 110 |

Capítulo 1

Introdução: Modos de representar sexo, gênero e sexualidade

«A humanidade é masculina, e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo»

Simone de Beauvoir ¹

«Liberdade é pouco. O que eu desejo ainda não tem nome»

Clarice Lispector ²

«Embora o mundo exista fora da linguagem, só podemos entendê-lo através de sua apropriação no discurso»

Stuart Hall ³

1.1. Percurso da investigação

O interesse para o estudo da problemática proposta por esta dissertação surgiu após a conclusão da licenciatura em História no ano de 2016. Na altura, para finalizar aquele ciclo de estudos, desenvolvi o trabalho *Anos Rebeldes, sedutores e solitários: a representação das esquerdas e a construção de uma identidade nacional*. Para tal, utilizei a minissérie *Anos Rebeldes*, de grande repercussão no Brasil, exibida pela Rede Globo de Televisão no ano de 1992. Examinei como esta ficção televisiva foi capaz de moldar uma imagem dos movimentos de esquerda. Para além disso, analisei como uma identidade nacional brasileira foi (re)construída ao (re)contar a história de um período traumático no país: a ditadura civil-militar. Articular uma paixão popular brasileira (as telenovelas) com os

¹ *O Segundo Sexo: Fatos e Mitos (1949/1980)*

² *Perto do coração selvagem (1998)*

³ *The rediscovery of 'ideology': return of the repressed in media studies (1982/2005)*

conceitos de representação e construção de comunidades imaginadas foi uma tarefa que se revelou profícua e prazerosa.

No entanto, ao concluir aquele estudo, identifiquei que poderia levá-lo em outra direção. Interessavam, em especial, as representações de gênero realizadas na respectiva minissérie. Sendo assim, a propósito do mestrado em Ciências da Comunicação da Universidade do Minho, analiso, nesta dissertação, o modo como gênero e sexualidade são comunicados na minissérie *Anos Rebeldes*. Importa nesse estudo analisar quais são as identidades de gênero, reforçadas pelas telenovelas brasileiras, que sustentam uma ideia normativa e cristalizada do que é ser e agir como mulher na sociedade.

Uma vez que as telenovelas brasileiras são amplamente consumidas em Portugal e que a questão de gênero é assunto pertinente em ambos os países (e não somente nestes dois), esta dissertação encontrou um lugar para ser realizada. Sob orientação da Professora Doutora Zara Pinto-Coelho, meus interesses pessoais pela temática, enquanto pessoa, pesquisadora e mulher, caminharam respeitados e se identificaram com uma abordagem feminista crítica. Ganharam, para isso, uma nova roupagem acadêmica e estão aqui presentes.

1.2. Problemática

As telenovelas no Brasil e sua trajetória se confundem com a própria história recente do país e da televisão. Gênero (*genre*) capaz de transmitir e redefinir a política nacional, os espaços privado e público e os domínios do feminino e masculino, a teledramaturgia brasileira percorreu um longo caminho e se configurou como uma forma eficaz de (re)interpretar as estruturas nacionais.

Ao longo da história da televisão, as telenovelas brasileiras se desenvolveram e se consolidaram, tanto no país de origem, como em outros países, sendo capaz de oferecer narrativas nacionais, criar comunidades imaginadas e modelos de comportamento (Borelli, 2001; Hamburger, 2005, 2011; Kornis, 2000, 2001, 2008, Lopes, 2002). Nesse sentido, as telenovelas brasileiras se configuram como um campo fértil para a área de pesquisa acadêmica, sendo amplamente exploradas nos últimos anos.

Dentre todas as emissoras, uma se destaca com a teledramaturgia desde o momento de sua inauguração, no ano de 1965. A Rede Globo de Televisão e suas ficções seriadas conquistaram as audiências de forma tão eficaz que foram capazes de “reverter”, mesmo que pontualmente, a lógica de subdesenvolvimento brasileiro no tocante à produção ficcional cultural. De importador a exportador. O país de primeiro destino? Portugal. Foi em 1977, em pleno período de transição política democrática que a telenovela brasileira *Gabriela – Cravo e Canela* foi transmitida, na emissora pública RTP, sendo um fenômeno de audiência e interesse popular, estreitando assim a relação entre ambos os países e inaugurando uma tendência de consumo que se observa, apesar das mudanças, até o momento presente (Cunha, 2003a, 2003b; Javorski, 2014).

Devido à alta popularidade adquirida nos dois países referidos, as telenovelas com seu capital simbólico de representação social se inseriram na teia de relações que posicionam as audiências, atuando na formação de *habitus* e naturalização de ideologias. Devido à combinação de uma produção profissional e estratégias narrativas de fácil assimilação com construções ficcionais cativantes, as telenovelas, ao longo de sua história, foram (e são)

capazes de reelaborar a teatralidade das relações sociais, devido, principalmente, às suas funções pedagógicas bem demarcadas.

Uma das produções ficcionais da Rede Globo interessa em especial nesta dissertação, a minissérie *Anos Rebeldes*, transmitida no ano de 1992, como referi acima. Fonte de estudos variados (Abdala Junior, 2009, 2012, 2016; Gonzaga, 2013; Kornis, 2000, 2001, Veronez, 2016), esta ficção possui um objetivo central para a emissora no período referido: contar a história recente do país no intuito de criar “consciências históricas”. Um verdadeiro ato educativo que demonstra sua posição de poder. A crítica do período considera que Gilberto Braga, o autor da minissérie, executou sua tarefa com exímia competência, mesclando problemas reais com soluções melodramáticas. Para estes críticos, *Anos Rebeldes* deve seu sucesso pela sua capacidade de tocar em alguns aspectos dos anos de 1960 a 1980 que filmes, com autonomia muito maior, encontraram dificuldades para abordar (Ismail Xavier citado por Abdala Junior, 2009, p. 263).

Todo o ato de representação social implica a escolha de um sistema de valores, ideias e práticas e por si só se configura como um recurso de poder (van Dijk, 2005). Haja vista a impossibilidade de representar na íntegra o passado, estruturas são organizadas na forma de um discurso narrativo que apresenta um intuito: o de se transformar em modelo ou ícone da história, representando-a e significando-a (White, 2008). As estratégias discursivas escolhidas no contexto de produção possuem uma relação motivada entre o significante e o significado. O conteúdo (o que se diz) e a forma do discurso (como se diz) interessa em particular, pois contribuem na produção e manutenção de identidades. A ideia contida aqui é que na ordem do discurso verdades são materializadas e servem para exercer o poder (Martins, 2017).

Uma das “verdades materializadas” nos meios de comunicação (e nas telenovelas) é com relação aos termos sexo, gênero e sexualidade, compreendidos de forma ambígua, confusa e frequentemente direcionando as audiências a uma visão de que são conceitos complementares e naturais. Compreendo sexo, gênero e sexualidade como conceitos

afirmados em processos performativos de repetição das normas culturais sem qualquer significação pré-discursiva (Butler, 1999). Frequentemente confundidos ou não explicados (Pinto-Coelho & Mota-Ribeiro, 2016), cabe aqui realizar um breve caminho de como estes conceitos foram identificados e compreendidos ao longo dos anos.

Ao remontar às décadas anteriores aos anos de 1960, o sexo era um conceito único e a sexualidade era (ou ainda é?) um tabu, um assunto privado. Nascer sob determinado sexo biológico (“fêmea” ou “macho”) pressupunha comportamentos fixos, relacionados a feminilidade e masculinidade. Este comportamento oposto, por sua vez, presumia uma atração pelo diferente, ou seja, pelo sexo oposto, implicando em uma sexualidade hétero. No entanto, já na primeira metade do século XX, alguns pesquisadores, como Margareth Mead, começavam a se dedicar ao estudo de como as mais variadas sociedades constituíam papéis sociais baseados em diferenças sexuais. A antropóloga estava, assim, em seu livro *Sexo e Temperamento* (1935), descolando pela primeira vez a ideia de sexo (fator biológico) de temperamento (fator cultural).

Em 1968, no entanto, Robert Stoller, com sua obra *Sex and Gender* (1968), realizava uma diferenciação, usando a palavra gênero (*gender*) pela primeira vez. Neste livro, o professor, médico psiquiatra, discutia sobre o tratamento e intervenções cirúrgicas em pessoas que não se identificavam com os seus genitais. Para ele, através de explicações psicológicas, “o «sentimento de ser mulher» e o «sentimento de ser homem», ou seja, a identidade de gênero era mais importante do que as características anatômicas” (Pedro, 2005, p. 79). Já nos anos 1970, a socióloga Ann Oakley deixava as suas contribuições para as ciências sociais e afirmava que o conceito de gênero estava para o domínio da cultura, ao passo que o sexo estava para o domínio da biologia (Amâncio, 2003; Pedro, 2005).

Esses questionamentos iam ao encontro dos movimentos feministas do período. O feminismo, como movimento social, apresenta as suas ondas, designação feita por Marsha Lear em 1968 na *The New York Times Magazine*. A primeira onda do feminismo, no final do século XIX, caracteriza-se pelas reivindicações de maior participação política das

mulheres que teriam, assim, direito a se candidatar e votar. O foco dessa primeira demanda era alargar o padrão liberal às mulheres para que elas pudessem gozar do exercício da plena cidadania. O feminismo de segunda onda surge nos anos 60, após a Segunda Guerra Mundial e caracteriza-se pela sua intensa oposição ao patriarcado, à centralidade masculina e aos padrões universais. Com uma orientação mais emancipatória, reivindicavam o direito ao corpo e ao prazer. O objetivo, em sua maior parte, era emancipar as mulheres, torná-las parte do cenário, transformando, assim, a sociedade (Beasley, 2005). Foi nesse momento que o conceito de gênero foi sendo pensado no meio acadêmico. E é na ausência dele, tal como conhecido hoje, que as reivindicações dos movimentos feministas são feitas em nome da "Mulher" que, por oposição, é contrária ao sujeito universal "Homem".

Nessa altura, a obra *O Segundo Sexo* (1949), de Simone de Beauvoir, foi retomada pelo movimento feminista francês e a célebre frase "não se nasce mulher, torna-se" ganhou força. O separatismo entre a "Mulher" e o "Homem", característico do feminismo de segunda onda, levava em consideração a existência de uma única possibilidade de mulher: a submissa, branca, de classe média, oriunda dos países desenvolvidos. Neste processo, o debate foi sendo adaptado e a categoria "Mulher" passou a ser substituída, mediante inúmeras reivindicações, pela categoria "mulheres", em que seria possível reconhecer "diferenças" dentro da "diferença" (Pedro, 2005). Concordo com a síntese desse pensamento presente em Scott (1992) em que é possível compreender que ao longo desse caminho exposto há uma evolução do feminismo, enquanto política, para as mulheres e então para o gênero.

Se o feminismo da primeira e da segunda onda reúne as mulheres com propósitos políticos e as diferencia dos homens, orientando suas reivindicações em busca de uma igualdade, entre o final da década de 1970 e os anos 1980, este cenário muda. Surge, principalmente no meio acadêmico, uma necessidade da organização desses sujeitos em torno de uma identidade. O conceito de gênero surge e começa a ser pensado como uma organização social da diferença sexual (Scott, 1992). Assim, pode-se compreender que, neste momento, o conceito de gênero foi além das características de mulheres e homens

organizados hierarquicamente na sociedade. Gênero tornou-se “o cartaz simbólico da insistência cultural ocidental de que as diferenças entre as pessoas devem ser concebidas como expressando uma ordem intrinsecamente hierárquica, que as diferenças devem ser entendidas como normais/superiores ou anormais/inferiores e não como diversidade” (Beasley, 2005, p. 21). Dessa maneira, a teoria de gênero começa a articular que essas hierarquias são construídas socialmente e legitimadas das mais diversas maneiras para que a dominação simbólica se perpetue.

Os dois gêneros, feminino e masculino, estão, na sociedade ocidental, interligados entre si a partir da sexualidade. Nas análises de Michel Foucault em *História da Sexualidade* (1976), o ser humano foi definido, ao longo da história e dos discursos institucionais, como binário por constituição. Mulheres e homens. A “humanidade masculina”, referida por Beauvoir (1980), coloca os homens, no entanto, como seres autônomos e a mulher como algo a partir dele, ou melhor, relativamente a ele. O que os une seria uma identidade sexual comum: a hetero baseada na figura do casal.

Nesta forma de pensar, o conceito de gênero aparece como o traço externo e visível da identidade sexual, que marca o corpo e a mente e modela-os de acordo com o princípio de uma heterossexualidade compulsória. O intuito desta pesquisa não é o de invalidar uma orientação sexual em benefício de outra(s). Todavia, o que se pretende sublinhar é a construção dos papéis binários e genderizados resultantes desta ideia hegemônica heterossexual, uma vez que à mulher cabe/coube sempre o papel inferior, de complemento. “O homem declara, por exemplo, que não vê sua mulher diminuída pelo fato de não ter profissão: a tarefa do lar tão nobre quanto, etc. Entretanto, na primeira disputa, exclama: «Sereis totalmente incapaz de ganhar tua vida sem mim»” (Beauvoir, 1980, p. 20).

Apesar da contextualização realizada acima, esta dissertação, em consonância com as ideias de Judith Butler (1999) assume o conceito de sexo, gênero e sexualidade como atos performativos, codificados cultural e discursivamente. Dessa maneira, é possível desconstruir a ideia vigente e afirmar que não existem identidades preexistentes ou atos

performativos verdadeiros/mais adequados/reais. O que existe, na verdade, são “ilusões criadas por ideais e práticas que buscam uniformizar o sexo e o gênero por meio do heterossexismo” (Mikkola, 2019, p. 10).

No sistema de gênero prevalecente, tal como homogeneizado na sociedade e na cultura, o “gênero” seria uma decorrência natural e fixa do “sexo” biológico, configurando, desta maneira, um sistema dicotômico de dois sexos/gêneros. Esta ideia assenta num conjunto de pressupostos relativos à definição da identidade individual: a posse de certos atributos (órgãos sexuais externos, outros traços morfológicos) implicam uma identidade de gênero específica e esta corresponde a uma determinada identidade sexual. Nesta forma de pensar, o conceito de gênero aparece como o traço externo e visível da identidade sexual, que marca o corpo e a mente e modela-os de acordo com o princípio de uma “heterossexualidade compulsória”.

A partir das contribuições de Butler (1999), acredito que o sexo não constrói o gênero. Ao passo que o gênero também não constrói o sexo. A identidade é, dessa forma, um produto social organizado pelas relações de poder, da ação das instituições, das práticas e discursos reguladores (Amâncio, 2003, p. 706). Assim, estes três termos são organizados constantemente na sociedade e na cultura, de acordo com uma lógica patriarcal em que aos homens é destinado o acesso ao capital simbólico, enquanto às mulheres são delegadas as funções privadas.

Um dos lugares privilegiados da prática discursiva sobre sexo, gênero e sexualidade são os meios de comunicação (e, em especial nesse estudo, a televisão através das telenovelas) que, a partir de suas produções ficcionais, naturalizam e cristalizam realidades binárias e genderizadas através de imagens e discursos.

Dessa maneira, esta dissertação se dedica a refletir que apesar destes três termos serem sistemas separados, no entanto, tal como codificados culturalmente, interrelacionam-se de diversas maneiras (de Lauretis, 1987; Mota-Ribeiro & Pinto-Coelho, 2008). Pela forma como foram construídos e cristalizados na cultura e história, estão assegurados no discurso

televisivo e enquadrados ideologicamente (van Zoonen, 1994), pressupondo identidades complementares (heterossexuais) e papéis sexuais fixos (assimétricos).

1.3. Objetivo do presente estudo

A principal questão que esta pesquisa pretende responder é como os discursos de gênero e sexualidade se manifestam na minissérie *Anos Rebeldes*? Quais são as possibilidades de ser e agir como mulher de acordo com a teleficção? Para tal, faz-se necessário antes examinar outras dimensões que são válidas para essa resposta. Em primeiro, importa analisar uma suposta organização binária natural entre mulheres e homens que os divide hierarquicamente em que um apresenta sempre a lógica da passividade, do olhar disciplinador e é transformado em objeto, enquanto o outro representa a posição de força, o polo ativo e é sujeito de ação (Mota-Ribeiro, 2010). Este binômio, por sua vez, torna-se uma diferença constitutiva em que um polo é definido e o outro representa a sua negatividade.

Ao longo da história foi construída uma ideia de gênero estruturada socialmente em uma correspondência natural e direta ao sexo, também visto como um fator biológico natural. Essa suposta determinação biológica, justificada em argumentos físicos, reprodutivos, hormonais, científicos, implicou uma diferenciação. Papéis sexuais opostos e complementares de forma assimétrica foram definidos a partir dessa diferença. Naturalizou-se, então, o lugar da mulher e o lugar do homem nas sociedades ocidentais. Em consonância com as ideias de Lauretis (1987), no entanto, é possível examinar duas problemáticas nessa diferenciação. A primeira implicaria na criação de um único modelo feminino (e masculino) universal, uma vez que as diferenças não teriam espaço para contemplação. Nesse espaço, todos agiriam de forma idêntica e possuiriam as mesmas orientações sob um único guia: o de gênero. Já a segunda estaria na base em compreender e diferenciar mulher e homem. Uma vez que as sociedades ocidentais foram educadas sob uma lógica patriarcal, essa diferença residiria, portanto, em reconhecer o que falta na mulher com relação ao homem.

É necessário compreender que até os anos finais da década de 1960, a crença na diferenciação do gênero é algo tomado como natural no mundo ocidental, mesmo sofrendo

interrogações por alguns movimentos iniciais de manifestação contra o *status quo*. É com a influência dos movimentos feministas nos Estados Unidos (feminismo de segunda onda) que a demanda pela inclusão das mulheres na sociedade, para além da esfera privada, provocou a comunidade acadêmica a realizar suas primeiras alterações, substituindo, gradativamente, o caráter universal atribuído aos sujeitos históricos. Surge então, o conceito gênero (*gender*), compreendido como uma construção sociocultural e primeiro modo de significar as relações de poder (Scott, 1995). Organizado e percebido através das relações sociais, a maneira pela qual o conceito de gênero foi cristalizado está diretamente relacionado ao sexo e a sexualidade. Sexo biológico estaria para o gênero correspondente, assim como o contrário. Conseqüentemente, isso afeta na imposição de uma sexualidade normativa que promove a combinação dentro dessa binarização: a heterossexualidade.

Defendo neste trabalho que nascer sob determinado sexo não implica em um gênero e papéis sexuais correspondentes pré-definidos. Acredito que os corpos sofrem as pedagogias sociais, ganham sentido social e culturalmente, através das possibilidades de interação que, em inúmeras vezes, são geridas de acordo com as esferas de poder. Dessa maneira, desde a infância, diariamente, uma única identidade de gênero, baseada em mitos, é reforçada e os corpos são educados para ocupar um determinado lugar específico.

Uma vez compreendidos estes três conceitos, em segundo lugar, revela-se pertinente reconhecer o potencial de (re)afirmação ideológica através das formas de representações sociais no discurso televisivo, em especial, nas telenovelas.

A televisão pode ser percebida como um meio de comunicação social e cultural de fulcral relevância na criação de um hábito social. Possuidora de lógicas próprias e detentora de um poder simbólico, está em constante processo de produção e reprodução de significados, normas e prazeres culturais. É capaz de codificar a realidade através de seus “produtos” e mediar a transmissão de um conjunto de valores dominantes (ideologias) e sua decodificação (Fiske, 1987, 2004a, 2004b; Hall, 2005; Martin-Barbero, 2013). Um dos “produtos” transmitidos por esse agente significante cultural é a telenovela. Gênero (*genre*)

discursivo de incrível popularidade, as telenovelas são capazes de definir a pauta social (função *agenda setting*) que regula a vida pública e privada. Usando um repertório compartilhado, comum à maior parte das audiências (devido seu caráter comercial que demanda lucros quase garantidos), a teledramaturgia é capaz de antenar, sintonizar, através de seus discursos, os desejos das audiências, o poder e uma imagem do real (Hamburger, 2005, 2011).

Dessa maneira, percebem-se as telenovelas como um gênero televisivo, capaz de (re)produzir representações sociais, em escala de massa, oferecendo conhecimento social, explicações sobre uma infinidade de temas, conceitos, atitudes, ideologias e, inclusive, normas aceitáveis sobre o que é ser e agir de acordo com a identidade de gênero. As narrativas homogeneizadoras e ideologias veiculadas desempenham, dessa forma, um papel de preponderância na defesa e na sustentação do poder hegemônico (van Dijk, 2005). Estas representações dominam, por sua vez, os sujeitos, atravessando suas cognições e fazendo com que se reconheçam, orientem-se e dominem as suas complexidades (van Dijk, 2005), assimilando ou eliminando, assim, as diferenças e os diferentes.

Para realizar esta dominação simbólica e atingir um maior número de telespectadores possível, observa-se a presença, nas ficções televisivas, de um gênero discursivo que contribuiu ainda mais no posicionamento das audiências: o melodrama, considerado o drama da moralidade e da ética. Junto dele, estratégias realistas foram adotadas (Fiske, 1987; 2004a, 2004b) servindo a um propósito de ilusão de não-mediação da história ali contada. Tal escolha de forma de discurso narrativo apresenta uma orientação e um propósito em especial (White, 2008). As telenovelas brasileiras ao priorizarem o melodrama realista optam por uma reconstrução da realidade simplificada, em que predomina a verossimilhança, a orientação para os pares (por exemplo: herói vs. vilão; inocência vs. crueldade; mulheres vs. homens), em que a moral é recompensada e o desvio é punido (Martin-Barbero, 2013; Kornis, 2000; Xavier, 2000).

Pode-se explorar, então, as telenovelas como um gênero televisivo capaz de significar as relações humanas e sociais, revelando as possibilidades de “verdade” do mundo. Para tal consideração, identifico os discursos presentes (linguísticos/visuais) como relevantes, pois possuem função ideológica e buscam nos sujeitos (audiências) o consenso. No entanto, de igual relevância é a forma pela qual esse discurso se revela e as estratégias de significação e naturalização de ideologias que utiliza para atingir essa hegemonia.

No caso deste trabalho, um discurso expresso na teledramaturgia interessa em especial: o discurso de gênero e sexualidade. Este discurso, veiculado de forma naturalizada, desempenha um papel importante na defesa dos propósitos de manutenção de uma sociedade patriarcal, na organização de representações sociais e ações na sustentação de ideias hegemônicas (Santos, 2009; van Dijk, 2005). Essa dominação ideológica, quando acionada e reproduzida, é compreendida “como «natural» e socialmente «aceite» (...). Esse é/foi o caso da dominação masculina sobre as mulheres que, nutrida pela assimilação das normas de gênero, é/foi legitimada e naturalizada, tornando-se quase imperceptível” (Santos, 2009, p. 25).

Ao compreender a forma como os discursos de gênero e sexualidade, tal como transmitidos nos meios de comunicação, costumam/tecem assimetrias, pressupõem complementaridade entre mulheres e homens e naturalizam uma derivação direta de diferenças sexuais, entendo essas representações sociais como um produto de diferentes tecnologias de gênero (de Lauretis, 1987; van Zoonen, 1994), local em que o poder e discurso operam juntos no campo da significação, produzindo, promovendo e cristalizando representações genderizadas.

Neste instante, chega-se ao terceiro ponto importante no caminho para responder à pergunta inicial. A maneira como as ficções audiovisuais podem ser compreendidas como agentes significadores de gênero e sexualidade ao agir na busca pelo consenso com relação às identidades de gênero. Aponto ainda, mesmo que brevemente, como determinados gêneros televisivos (telenovelas) a partir de seus gêneros discursivos (melodrama) e

estratégias narrativas utilizadas pela teledramaturgia (realismo) são capazes de realizar estas naturalizações e moldar as identidades nacionais, (re)afirmando “como ser”, “como agir” e “como ocupar” os papéis sociais e, mais especificamente, os papéis designados para as mulheres.

1.4. Metodologia

Para responder às questões propostas por este estudo, torna-se necessária a utilização de um quadro teórico-metodológico. É sabido que existe uma correlação entre a manutenção da ordem social patriarcal e o discurso dos meios de comunicação, capazes de solidificar realidades genderizadas mediante a transmissão de imagens persuasivas e tendenciosas (Fairclough, 1995, 2001, 2003; van Dijk, 2005). Uma vez que a mídia televisiva (no Brasil e no mundo), enquanto instituição social, pode ser compreendida como um sistema capaz de representar e (re)construir a história através de recursos linguísticos e não linguísticos, defendo que a Análise Crítica do Discurso (ACD) e a socio-semiótica visual configuram-se como ferramentas adequadas, dentro de um quadro teórico e metodológico, para compreender as questões iniciais levantadas por mim.

A linguagem e o discurso possuem lugar e função dentro da estrutura social. Não são neutros. Servem, portanto, para confirmar e consolidar as organizações que os moldam (Fairclough, 2001). Dessa maneira, compreende-se o papel do discurso nos processos de significação, produção e estruturação de ideologias e desigualdades (Martins, 2017; Pinto-Coelho, 2002). Isso reflete que o objetivo em utilizar a ACD se deve pelo fato de compreender o discurso inserido em estruturas de poder, sendo capaz de comunicar, (re)afirmando ideologias (van Dijk, 2005).

Na medida em que o discurso não opera única e exclusivamente através da linguagem, mas através de outras modalidades semióticas, dedico igual atenção aos recursos semióticos não-linguísticos no processo de significação ideológica. Para tal, a socio-semiótica visual (Kress & van Leeuwen, 2001, 2006) adquire importância neste trabalho, ao examinar o funcionamento dos discursos e ideologias nas cenas de *Anos Rebeldes*.

Essa orientação teórico-metodológica de análise das imagens aliada a uma análise do discurso oral permite avaliar o modo como sexo, gênero e sexualidade são naturalizados nas telenovelas em uma lógica sexual complementar heteronormativa. Além disso, a literatura feminista e sua representação nos meios de comunicação (Amâncio, 2003;

Beasley, 2005; Beauvoir, 1980; Berridge, 2014; Butler, 1999; de Lauretis, 1987; Fischer, 2001; Gallagher, 2014; Gill, 2007, 2014; Hamburger, 2014; Louro, 2000; Mikkola, 2019; Mota-Ribeiro, 2005, 2010; Oliveira, 2005; Pinto-Coelho & Mota-Ribeiro, 2016; Scott, 1992, 1995; Sifuentes, 2011; Sifuentes, Wottrich, & Silva, 2011; Soihet, 2005; van Zoonen, 1994) serviu como base de orientação para esta pesquisa. Aliado a estas questões, a investigação prévia⁴ relativa a minissérie *Anos Rebeldes*, em específico, também serviu como princípio norteador. No entanto, este estudo não pretende ser uma versão melhor elaborada de trabalhos anteriores desenvolvidos por mim.

Tal exposição explica o meu enfoque nas telenovelas e na sua popular/eficaz forma de comunicar os discursos de gênero a partir de uma visão crítica feminista. É através das ficções televisivas que compreendemos o poder dos discursos e das ideologias e como eles participam ativamente na (re)construção e naturalização de identidades de gênero, promovendo uma “aniquilação simbólica” das mulheres.

⁴ Ver Milesi Veronez, Thatiana. (2016) *Anos Rebeldes*, sedutores e solitários – A representação das esquerdas e a construção de uma identidade nacional. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil. Disponível em https://www.academia.edu/33086646/anos_rebeldes_sedutores_e_solitarios

1.5. Estrutura da dissertação

As ideias expostas acima estão organizadas ao longo deste trabalho. Na sequência deste capítulo inicial, o capítulo 2 consiste em uma contextualização sobre as telenovelas enquanto gênero televisivo popular e as estratégias frequentemente mais utilizadas, nomeadamente o realismo e o melodrama. Essas estratégias narrativas, para além de escolhas comerciais com vistas a obtenção de lucros devido uma fácil assimilação entre as mais diferentes classes sociais, revelam-se como uma escolha sobre como comunicar de maneira facilmente compreensível e atrativa. Em seguida, ainda no mesmo capítulo, o estudo segue no intuito de refletir sobre os discursos de gênero e sexualidade presentes nas telenovelas. Para tal, realizo uma reflexão sobre o poder discursivo em constranger e delimitar as possibilidades de identidade de gênero e sexualidades possíveis. Caminho, assim, em seguida, no intuito de refletir como nas teleficções é construído e naturalizado um modelo do que é ser e agir como mulher.

No capítulo 3, este trabalho apresenta o seu enquadramento teórico-metodológico. Para tal linha de pesquisa, inúmeras eram as possibilidades. No entanto, a que se apresenta aqui é a Análise Crítica do Discurso (ACD), através das contribuições de Teun van Dijk (2005), Norman Fairclough (1995, 2001, 2003) e Michelle Lazar (2007). Uma vez que a pesquisa é orientada para a análise de uma minissérie, tanto os recursos linguísticos como os visuais são válidos e passíveis de serem examinados. Com isso, a socio-semiótica visual de Kress e van Leeuwen (2001, 2006), adequa-se e se faz presente. Adiante, no mesmo capítulo, a atenção é destinada à caracterização da metodologia. Neste momento apresento o *corpus* da pesquisa e os procedimentos de recolha e análise dos dados.

Em seguida, no capítulo 4, a análise de algumas cenas de *Anos Rebeldes* se faz presente. Dividida em três partes, na primeira apresenta-se a minissérie, na segunda é analisado o contexto de exibição (1992) e na terceira são analisadas as cenas em função das seguintes perguntas:

- i. Quais são as possibilidades de ser e agir em *Anos Rebeldes*?

- ii. Quais são as possibilidades de ser e agir como mulher em *Anos Rebeldes*?

Estas perguntas, aparentemente, são muito semelhantes entre si. No entanto, pelo simples acréscimo de duas palavras “como” e “mulher”, a resposta acaba sendo profundamente diferente.

Por fim, nas considerações finais, estão apresentados os resultados mais pertinentes desta pesquisa, em função do quadro teórico metodológico utilizado. São referidos os limites dessa investigação e sugestões para estudos futuros.

Capítulo 2

Televisão e teledramaturgia: um caminho de representação, (re)afirmação e naturalização de identidades

«É através da representação que a identidade e a diferença se ligam a sistemas de poder. Poder este que forma saberes e produz discursos»

Maria Barroso de Oliveira ⁵

Neste capítulo é contextualizado, em primeiro lugar, a trajetória televisiva, enquanto forma cultural, em dois países: Brasil e Portugal. Ao longo da história deste meio, no entanto, um gênero foi capaz de informar e emocionar as audiências: as telenovelas. Desta maneira, em um segundo momento, há uma atenção especial para as soluções melodramáticas realistas encontradas pela teledramaturgia ao longo dos anos. Por fim, gênero popular capaz de significar, encantar e cristalizar discursos, importa, em um terceiro instante, avaliar como as mulheres são codificadas na sociedade e dentro da convencionalidade da forma.

⁵ *A mídia e as mulheres: Feminismos, representação e discurso* (2005)

2.1. Televisão, um breve panorama entre as realidades brasileira e portuguesa

A televisão, tanto no Brasil quanto em Portugal⁶, representa, para a maior parte das pessoas, um meio primordial de (re)conhecimento. É no centro das famílias que a televisão se configura como um dos espaços fundamentais de leitura, decodificação e intervenção do real. Seus discursos aproximam o *tempo da história*, o *tempo da vida* e o *tempo familiar*⁷ e permitem que os acontecimentos do mundo sejam percebidos, através da capacidade informativa, e também de sua capacidade emotiva. Como podem sujeitos, das mais diferentes classes sociais, encontrarem nesse *medium* uma maneira de se reconhecerem? Mais, como pode um *medium* ser capaz de preencher o vazio deixado por outros aparelhos tradicionais de construção de sentido?

As pessoas que se dedicam a refletir sobre a televisão tendem a se deparar com uma problemática comum. Afinal de contas, o que é televisão? Seria um simples instrumento tecnológico presente em todas as casas, tal como um refrigerador? Uma ferramenta, ou melhor, um meio interativo capaz de guiar/transformar as audiências? Um mecanismo com o potencial de controlar, através de suas ideologias, o espectador desprotegido? Uma forma cultural que vende bens de consumo e modos de vida? Uma maneira de integrar um país nacionalmente?

Do seu surgimento até então, a televisão fascinou pessoas e pesquisadores ao redor do mundo. O meio de comunicação que não era rádio, muito menos cinema, foi/é capaz de intrigar e integrar. Definições não faltaram e concorrem entre si até os dias atuais. Independente disso, neste estudo, considero a televisão, a partir dos Estudos Culturais (Fiske, 1987, 2004a, 2004b; Hall, 2005, 1997; Williams, 2017) um meio de comunicação

⁶ Como referido anteriormente, este estudo é dedicado a analisar como os discursos de gênero e sexualidade se manifestam nas telenovelas, mais especificamente na minissérie brasileira *Anos Rebeldes*. Haja vista o consumo de telenovelas brasileiras serem relevantes tanto no país de origem quanto em Portugal, recorro, frequentemente, a explicações que aproximem ambas nações.

⁷ Martin-Barbero reflete em seu *“Dos meios às mediações”* (1987/2013) sobre a existência de diferentes temporalidades, sendo elas o *tempo da história*, que seria o tempo da nação, do mundo e dos grandes acontecimentos; o *tempo da vida*, que vai do nascimento à morte de cada sujeito; e o *tempo familiar*, o tempo que medeia e torna possível a comunicação entre os outros dois tempos. Segundo a explicação do pesquisador, os acontecimentos do mundo só são compreendidos quando afetam o grupo familiar. Assim “uma guerra é percebida como a época em que meu tio morreu”. A televisão (e as telenovelas, em especial) é capaz de mediar esses tempos, permitindo que as classes se reconheçam neles.

global, uma forma cultural, capaz de exibir e mediar significados dentro da sociedade. A televisão como cultura⁸ é uma parte crucial da dinâmica pela qual a estrutura social se mantém em um processo constante de produção e reprodução: significados, prazeres sociais e sua circulação são, portanto, parte e parcela da estrutura vigente (Fiske, 1987).

Em sua história, a televisão, através especialmente das telenovelas, apresenta um momento de convergência entre os países referidos no início deste tópico. O que começa no Brasil, expande-se para Portugal e as experiências culturais são, mais uma vez, aproximadas. Em entrevista, a pesquisadora portuguesa Isabel Ferin Cunha diz que após viver um período fora do país de origem, foi capaz de notar, após seu regresso, que “todas as pessoas recitavam parte de telenovelas, imitavam o sotaque brasileiro, conheciam todos os artistas e conviviam com eles pela televisão. (...) Comecei a perceber como as telenovelas tinham introduzido novos comportamentos na sociedade portuguesa” (Javorski, 2014, p. 2).

Antes de retratar este fato, considero necessário refletir sobre a indústria televisiva brasileira que possui suas especificidades. Sua história remonta à década de 1950 com as emissoras Tupi e Excelsior (Hamburger, 2005). No entanto, os investimentos maciços neste meio estão diretamente relacionados à história da ditadura civil-militar e a uma emissora, a Rede Globo de Televisão. Esta empresa, desde sua inauguração, conquistou o monopólio de transmissão, uma tendência que perdura há décadas.

Interpretada, pelo poder político, como uma opção para difundir os feitos militares, educar as audiências e criar uma identidade nacional comum (Hamburger, 2005; Kornis, 2000), a indústria televisiva apresenta uma história que cresceu aos poucos, proporcionalmente ao crescimento do número de aparelhos televisivos nos lares. Se na década de 60 do século XX apenas 4,6% das moradias nacionais possuíam um aparelho, vinte anos depois, na década de 80, este número aumenta para 56,1% (Hamburger, 2005).

⁸ Cultura, assim como a televisão, possui um histórico de pesquisa. Neste trabalho, a modo de simplificar, compreendo cultura como o lugar que diz respeito às condições e formas nas quais significados e valores são estruturados e articulados dentro de uma sociedade (van Zoonen, 1994). Mais, a própria noção de cultura e sua significação social é continuamente transformada e reinventada pelo que a televisão produz (Martin-Barbero, 2013).

Apesar de ser um crescimento relevante em um curto período de tempo, este número é profundamente tímido perto da realidade apontada pelo censo de 2017 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) que revela um percentual de alcance de 97,4% de residências com uma televisão⁹.

Embora tenha sido fortemente inspirada no modelo norte-americano de desenvolvimento, o início desta indústria cultural no Brasil apresenta uma estrutura original, financiada pelo Estado autoritário que, através dos bancos oficiais, patrocinou a construção de tecnologia nacional própria e incentivava a criação de produtos tipicamente brasileiros, voltados, principalmente, para a informação e entretenimento educativo. Curiosamente, apesar da ameaça sempre existir, este mesmo Estado patrocinador nunca estatizou o sistema de televisão. “O nacionalismo conservador autoritário conviveu com a TV, que serviu como vitrine aos comerciais e *merchandisings* que divulgavam os novos produtos da indústria nacional” (Hamburger, 2011, p. 66).

Neste período de consolidação da TV brasileira, o Estado ditatorial exigia a exclusividade de capital nacional nas empresas privadas de comunicação, determinava que os programas tivessem a língua portuguesa como oficial, realizava ações de defesa contra vídeos e produtos estrangeiros, aceitava apenas o uso de tecnologia brasileira e desenvolveu técnicas de censura para o controle do que seria veiculado à nação. Toda essa estrutura concentrada acabou por servir ao uso das emissoras privadas que acabaram por ser profundamente auxiliadas devido a esta configuração inicial.

Dentre todas as emissoras, a Rede Globo de Televisão tornou-se, ao longo de sua história (tal como a televisão) a marca principal (e o meio privilegiado de comunicação e cultura) brasileira, situação esta diferente de Portugal, que teve com o início da televisão, a criação de uma emissora pública (a RTP). No Brasil é impossível falar da história da televisão

⁹ Os resultados da Pesquisa Nacional de Amostra de Domicílios (PNAD), realizada anualmente pelo IBGE, podem ser consultados no site <https://www.teleco.com.br/pnad.asp>

e não situar o papel da Rede Globo¹⁰, que, desde seu início, no ano de 1965, ao contar com uma administração de intenso profissionalismo e grande suporte político oferecido pelo Estado, foi o maior beneficiário dos investimentos realizados na infraestrutura tecnológica no país. E apesar de ser uma empresa privada, atingiu níveis de desenvolvimento e audiência que monopolizaram, durante um longo período de tempo, o meio televisivo.

No entanto, ao longo de seu percurso em qualquer região do mundo, a televisão foi criada para transmissão de produtos que ainda não estavam prontos ou solidificados. Era comum o imprevisto e programas ao vivo, além dos períodos sem programação em que a tela ficava com as famosas riscas coloridas. O caminho de profissionalização foi longo e ao construir sua programação, foram sendo hibridizadas as mais diversas tecnologias (Williams, 2017), capazes de fazer acontecer a transmissão de notícias, programas educativos, esporte, debate e discussão, variedades, publicidade e o drama. Do drama teatral surgiram as novelas e, mais tarde, as séries e seriados televisivos¹¹. Todos os componentes da grade de programação possuem fulcral relevância e são compreendidos como parte de um fluxo de organização interna deste *medium*. Aos poucos, devido às estratégias empregadas, esta programação (e em especial, as telenovelas) passou a atingir o estatuto de fonte preciosa para “a compreensão de comportamentos e visões de mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma sociedade ou de um momento histórico” (Kornis, 2008, p. 14).

Esta televisão, capaz de captar visões, expressá-las e oferecer reconhecimento não é exclusividade do Brasil. Em Portugal, da mesma maneira, a televisão apresenta suas características principais e sua própria história.

Nos anos 50 do século XX, mais especificamente no ano de 1956, foram iniciadas as transmissões experimentais da RTP (Radiotevisão Portuguesa), emissora de monopólio

¹⁰ São inúmeros os estudos voltados à análise das relações entre o surgimento da Rede Globo de Televisão no ano de 1965, sem vinculação a regimes governamentais anteriores, e uma certa relação de cooperação em que ambos, Estado ditatorial (1964-1985) e emissora, saíam beneficiados. Ver mais em Abdala Junior, 2009; Gonzaga, 2013; Kornis, 2000; 2001.

¹¹ Lopes (2002) afirma que independente do formato televisivo ser novela *strictu sensu* ou outro formato especial, telenovela é o nome genérico dado à narrativa ficcional televisiva no Brasil (e em Portugal).

Estatal. Apesar deste início, a grade de programação, entre as décadas iniciais, não possuía grande destaque, predominando o teleteatro (Sobral, 2012). Além disso, a realidade brasileira de poucos números de televisores por lar, repete-se neste país. O “assistir televisão” era, no período, um ato social. Era nos cafés e nas ruas que o contato com os rostos da televisão eram possibilitados. Mantinha-se a tradição das rádios que, neste período, ainda possuíam a preferência popular. Além destas características iniciais, o surgimento deste meio de comunicação acontece no período ditatorial português. Apesar de censura e repressão existirem, a Revolução do 25 de Abril demonstrou o fundamental papel desempenhado pelo rádio e televisão, uma vez que as senhas para deflagrar o movimento utilizaram estes elementos (Cunha, 2003b).

Se a realidade da televisão portuguesa permanece em busca de uma programação cativante neste início, é a partir dos anos 1970 que a situação observa alterações significativas, sendo dois programas responsáveis por isto: a telenovela brasileira *Gabriela, Cravo e Canela* e o concurso televisivo *A Visita de Cornélia*. A programação da televisão portuguesa, nesta época, portanto, vai ao encontro do que Ferin Cunha considera ser um período de *normalização democrática* (1977 a 1988). Enquanto o país ultrapassava as mazelas de um longo período ditatorial e se modernizava, a televisão simbolizava, a nível sociocultural, a “emergência de uma nova sociedade e estilos de vida centrados no consumo e nos meios de comunicação” (Cunha, 2003b, p. 5).

Esses dois programas e as outras estratégias adotadas de fidelização das audiências inauguram uma nova fase em Portugal: a do país televisivo. Através das telenovelas, em especial, a população era capaz de modernizar-se, identificar paralelismos entre as realidades nacionais e internacionais (uma vez que até o fim da década de 1980 são as telenovelas brasileiras que dominam a programação) e sintonizar seus desejos privados com o da realidade pública.

Essa fase inicial de monopólio da televisão Estatal perdura até o ano de 1989 que, após a revisão constitucional, abriu caminho para os investimentos privados nos meios de

comunicação (Cunha, 2003b, p. 9). Dessa reformulação surgiram as emissoras SIC no ano de 1992 e a TVI no ano de 1993. A partir deste momento, a tendência inaugurada foi a de valorização e investimento na produção de gêneros televisivos portugueses que fossem capazes de levar em consideração a realidade das mais diferentes faixas etárias do país. Adaptando os formatos de sucesso internacionais, surgiram as produções portuguesas de grande sucesso e capazes de marcar gerações, tais como a série juvenil *Morangos com Açúcar* (2003 a 2012), *Laços de Sangue*¹² (2010), e, mais recentemente, a telenovela *Ouro Verde* (2017), vencedora do Emmy Internacional de Melhor Novela (2018) e transmitida no Brasil, no ano de 2019, em horário nobre.

Esta nova realidade de maior investimento no audiovisual e melhoria de técnicas e performances, no entanto, não desfaz anos de intercâmbio cultural devido à confluência das televisões brasileira e portuguesa. A capacidade que a televisão brasileira garantiu através, mais especificamente, das telenovelas de narrar a vida e estruturar o mundo para as audiências continua a agradar tanto o público brasileiro quanto o português mantendo, ainda hoje, a empatia e seu poder de significação das realidades. Constitui-se, assim, em um veículo privilegiado dos imaginários nacionais e profícuo na expressão de “dramas privados em termos públicos e dramas públicos em termos privados” (Lopes, 2002, p. 10).

¹² A telenovela *Laços de Sangue* é um grande exemplo da proximidade do gênero televisivo português e brasileiro. Produzida em 2010 pela SIC, a telenovela é escrita por Pedro Lopes com supervisão de Aguinaldo Silva. O resultado foi considerado um grande sucesso, angariando o Emmy Internacional do ano de 2011.

2.2. Teledramaturgia: o gênero televisivo que significa, representa e naturaliza discursos a partir do melodrama realista

Na estrutura de programação televisiva, um gênero (*genre*) se destaca no espaço/tempo ocupado e na relevância social alcançada: as telenovelas. Capaz de mostrar “a vida como ela é”, são as ficções na TV que narram o tempo e estabelecem simultaneidades entre 1) o que ocorre dentro dos lares com as esferas públicas; 2) os eventos passados e suas representações. Concordo com a ideia de que a televisão, através da teledramaturgia, medeia os discursos sobre as nações, (re)significando e intervindo (através de hábitos ou no imaginário social) na temporalidade atual (Cunha, 2003b; Fiske, 1987, 2004a; Hamburger, 2005, 2011; Kornis, 2000, 2001, 2008; Lopes, 2002; Martin-Barbero, 2013).

Ao longo de diversas análises, as telenovelas foram inseridas na categoria de *infotainment*, devido à capacidade deste gênero televisivo em fornecer informação e apelar para o senso crítico das audiências (Mota, 2015). Essa visão é comum, uma vez que outros analistas concordam com o papel de *agenda setting* desempenhado pela teledramaturgia (Lopes, 2002), caminhando, desta maneira, no sentido de compreendê-la com uma função proto interativa, “em que o transmitido torna-se um léxico que rege a comunicação pública nacional, mediando as relações públicas e privadas” (Hamburger, 2005, p. 168).

As telenovelas podem ser compreendidas enquanto parte de um meio/instituição social que apresenta grande capacidade de gerar lógicas próprias e contaminar outros sistemas presentes na sociedade (Cunha, 2003a, 2003b). No Brasil¹³, em especial, as ficções na TV possuem suas origens nas “narrativas orais do romance-folhetim ou das novelas semanais, das radionovelas, do cinema de lágrimas e da *soap opera* norte-americana” (Borelli, 2001, p. 32). Inicialmente feitas ao vivo, no entanto, as telenovelas não eram diárias, não

¹³ Uma vez que a análise desta dissertação utiliza uma minissérie brasileira, detenho-me aqui na caracterização da teledramaturgia levando em consideração as características presentes neste país. Muito do apresentado reflete as realidades de produção de inúmeros países, mas, por motivo de tamanho, coesão e coerência do trabalho, não serão contempladas aqui. Na conclusão deste trabalho, levarei esta problemática em consideração.

ocupavam o horário nobre e não eram o gênero mais lucrativo ou aquele em que eram investidos os maiores recursos. No entanto, a partir do caminho percorrido, principalmente na década de 1970, caracterizou-se como um dos gêneros mais eficazes na sintonização entre as expectativas de (re)conhecimento das audiências e de significação dos profissionais de televisão. (Hamburger, 2005, 2011). Justamente devido sua tamanha eficácia, o hábito “assistir telenovela” adquiriu estatuto de ritual no seio das famílias, regulando, inclusive, seus horários. De acordo com a programação em exibição¹⁴, sabe-se se é cedo ou tarde, se o horário de determinada refeição já chegou ou se já é hora de dormir.

Entre o final dos anos 1960 e durante toda a década de 1970, mesmo com as estratégias de controle e censura do Estado brasileiro, as telenovelas atualizaram seu modelo¹⁵, tornando-se cada vez mais realistas e capazes de encantar as audiências. A fluidez das cenas era maior, devido as câmeras cada vez mais leves e o aparecimento do *videotape* que permitia uma maior edição. A criação de departamentos especializados em áreas muito específicas (figurino, sonoplastia...) e a introdução da cor foram elementos capazes de tornar as ficções cada vez mais profissionais e com um grande tom de realidade. Para além destas atualizações, o modelo narrativo também foi alterado. As histórias de fantasia e a pouca regulação com a realidade foram substituídas pelo melodrama realista. As mazelas sociais, rurais e/ou urbanas foram incluídas em telenovelas que fizeram sucesso como *Irmãos Coragem* (1970), *Selva de Pedra* (1972), *O Bem Amado* (1974) e *Gabriela* (1975).

O deslocamento do eixo temático atualizou este gênero que a partir de então foi capaz de mostrar a realidade brasileira nos poucos meses de sua duração. O espaço das cidades, o futebol, as músicas e as realidades no sertão eram revelados através de construções melodramáticas que, orientada aos opostos, prendiam a atenção do público. Dessa

¹⁴ Alguns pesquisadores dedicam-se a expor a organização da televisão brasileira, focando, especialmente, na Rede Globo. Dentre as referências utilizadas neste trabalho, é possível ver este caminho nos trabalhos de Lopes (2002) e Hamburger (2005).

¹⁵ Mesmo com a capacidade de se atualizar, torna-se claro o papel que os censores da ditadura civil-militar exerciam sobre a programação. Um exemplo disto foi a proibição da exibição da telenovela *Roque Santeiro* no ano de 1975, sendo transmitida apenas dez anos depois, em 1985.

maneira, as situações e/ou dramas pessoais eram possíveis de serem reconhecidos em um repertório compartilhado. Mais, elas, as teleficções, revelavam quem fazia parte da nação brasileira em tom didático e procuravam organizar “em uma estrutura simples a avalanche de mudanças sociais e econômicas que transformavam¹⁶ o país no período” (Hamburger, 2005, p. 100).

Algumas foram as estratégias utilizadas nesta nova fase da teledramaturgia que perduram até os dias atuais. Dentre elas, duas são as principais: o gênero discursivo melodrama e a busca pelo realismo em caráter pedagógico. A seguir, exponho-os brevemente¹⁷ para articular a capacidade das ficções televisivas de se constituírem como um gênero legítimo e popular das discussões públicas e privadas.

Surgido no século XVII na Itália, popularizado na França pós-revolucionária do século XVIII e com características do romance-folhetim do século XIX, o melodrama, tal como utilizado nas telenovelas atuais, enquanto gênero discursivo, passa a ser considerado o drama da moralidade e da ética (Kornis, 2000) capaz de cativar as audiências. Matriz narrativa que funciona de maneira simples, apresentando textos descomplicados, em sintonia com o grande público e apelo sentimental, dentro de sua construção, este gênero opera a partir de dois eixos: esquematização e polarização. As personagens são orientadas de acordo com uma lógica maniqueísta, divididos entre o bem e o mal. Da mesma maneira, o certo e o errado são cristalinos e completamente opostos. Os heróis sofrem com as injustiças, mas no fim são recompensados. A virtude e a justiça são os parâmetros valorizados. Já os vilões, com todos os seus desvios, salvam-se ao longo de toda a narrativa, para no final serem punidos. Fiske (1987), ao referir os estudos de Gerbner, menciona que, inclusive, personagens que se desviam das normas sociais corriqueiramente são mortos durante o tempo de exibição do programa em proporção à extensão de seu desvio.

¹⁶ Esse repertório de transformações de um país agrário em um país cada vez mais urbano e industrializado convergia com o período vivido por Portugal. Nas considerações de Cunha, o sucesso das telenovelas brasileiras no país irmão se deve ao fato de que os conteúdos, expressos em uma língua e imaginário comum eram de fácil compreensão e assimilação. “Mitos, heróis, acontecimentos, paisagens, recordações e saudades permitiam, facilmente, a identificação por todos os portugueses” (2003b, p. 7).

¹⁷ Sobre o melodrama, ver mais em Martin-Barbero, 2013 e Xavier, 2000. Para o realismo, ver Fiske, 1987, 2004b.

As situações sociais e as possibilidades de personagens passam por simplificações nesta forma de narrar o mundo. Em consonância às ideias de Ismail Xavier, compreende-se que o melodrama é o resultado da demanda “de quem não suporta ambiguidades nem a carga de ironia contida na experiência social, alguém que demanda proteção ou precisa de uma fantasia de inocência diante de qualquer mau resultado” (Xavier, 2000, p. 81).

Na visão de pesquisadores, nenhum outro gênero conseguiu agradar tanto as audiências quanto o melodrama. Para eles, é nesta forma que está tudo misturado, “as estruturas sociais com as do sentimento, muito do que somos – machistas, fatalistas, supersticiosos – e do que sonhamos ser” (Martin-Barbero, 2013, p. 305).

O melodrama, tal como é utilizado nas telenovelas atualmente, alimenta o reconhecimento popular através de sua construção simples e orientada aos opostos. Em sua estrutura apresenta uma divisão tripartida em que é possível verificar: 1) o início com um forte antagonismo como situação inicial, 2) o desenrolar da narrativa apresenta uma violenta colisão e, por fim, 3) o desfecho que apresenta a vitória dos heróis e a punição dos desvios.

No entanto, o sucesso deste gênero discursivo se deve aos códigos televisivos associados ao realismo. Para Fiske (1987), um código é um sistema de signos regido por regras que são compartilhadas entre os membros de uma cultura. Esses códigos, por sua vez, são usados para gerar e circular significados específicos na cultura. Além disso, são agentes de intertextualidade e ligações entre os produtores, os textos e as audiências.

Uma construção narrativa, ao ser exibida na televisão, já está codificada e impregnada de códigos sociais realistas que operam em três níveis (Fiske, 1987, 2004b). Antes de contextualizá-los, é pertinente referir que o realismo das teleficções não é uma questão de

fidelidade absoluta a uma realidade, mas, sim, de convenções discursivas¹⁸ pelas quais e para as quais um senso de realidade é construído.

O primeiro nível de codificação é o que diz respeito à realidade. O realismo televisivo se apresenta como uma imagem não mediada, através de metáforas de transparência e reflexo, da realidade externa. Este nível é relativo ao que se vê e como se percebe que o transmitido é uma verdade universal. O cenário contemporâneo ou um espaço facilmente reconhecível, a aparência, vestimenta, maquiagem, gestos, fala, decoração e som. Tudo opera neste primeiro nível. Destaco que quanto mais verossímil esta construção for, a nível representacional, mais real será considerada. Portanto, mais realista é. Autores, como Sandro Gonzaga, argumentam que por meio das estratégias de verossimilhança, “deseja-se que a sociedade se contemple nas tramas apresentadas, discuta as situações percebidas na narrativa e que se aproximem do cotidiano, sem que com isso haja necessariamente uma visão crítica e transformadora do real” (Gonzaga, 2013, p. 72).

O segundo nível contém o plano da representação narrativa. Aqui aparece a narrativa (orientada por uma matriz melodramática), os conflitos, personagens e diálogos. É priorizado neste ponto uma ação secular, ou seja, uma ação humana descrita em termos exclusivamente humanos. Todo este segundo nível, de nível interacional e composicional, é captado pelas câmeras e editado para acrescentar cor, luz, sonoplastia, ou seja, os efeitos que conferem emoção e um sentido próprio às cenas.

Por fim, o terceiro nível é o da ideologia. Aqui toda a narrativa é organizada de acordo com as vontades dos produtores/editores e a coerência e aceitação social. Esta capacidade de atuar no consenso é contemplada pelos estudos de Esther Hamburger (2005) que indica a existência de departamentos de pesquisa internos nas emissoras capazes de realizar a pré-análise dos assuntos que as audiências desejam que sejam sintonizados pelas telenovelas. Quanto maior a capacidade de percepção dessas vontades, maior o sucesso

¹⁸ Compreendo neste trabalho discurso como uma relação de poder. Nesta relação, o discurso (e em especial, o televisivo) pode cobrir tanto os textos verbais, os diálogos das personagens quanto o discurso multimodal, em que o discurso da câmera, da iluminação, do som, dos gestos visuais e outros mais também são pertinentes e merecem uma análise. Ver mais no capítulo 3 desta dissertação.

do produto, uma vez que as audiências se identificam, apropriam-se daquele repertório para se posicionarem tanto na esfera privada quanto na esfera pública. John Fiske (1987) considera este um dispositivo de incorporação: uma vez antenados os anseios populares, ou seja, captados pelos profissionais de televisão, os temas ou assuntos são incorporados nas teleficções de uma maneira controlada, cuja extensão e posicionamento serão determinados pelos agentes ideológicos no poder.

Através dos códigos ideológicos contidos no terceiro nível é possível entender que este acaba por ser aquele que possui uma das maiores relações com os objetivos do realismo: o de que sua transparência disfarce sua arbitrariedade e promova/naturalize as ideologias transmitidas.

A posição de leitura/visionamento dos textos por parte dos telespectadores que assistem a telenovela é socialmente localizada. Este é o ponto que une códigos televisivos, sociais e ideológicos em um sentido coerente e unificado. Discursos contraditórios existem, mas as principais convenções são de acordo com a ideologia dominante. Ao dar sentido à teleficção desta maneira, esta prática ideológica está posta em ação e a audiência se torna um sujeito de leitura devidamente posicionado (Fiske, 1987, 2004b). Neste ponto, é possível identificar, inclusive, o caráter pedagógico exercido neste nível em que o discurso da telenovela ensina o convívio social de acordo com as regras existentes, limitando as transformações. Esta ação pedagógica conversa diretamente com as questões de hegemonia propostas por Antonio Gramsci¹⁹. Na medida em que as audiências são levadas a decodificar o texto ficcional dentro da convencionalidade da forma, na verdade, estão sendo levadas a consentir com um sistema social e discursos verdadeiramente limitados.

Argumento que através do melodrama e das estratégias narrativas de realismo em tom didático/pedagógico, as teleficções adquiriram, ao longo do tempo, a capacidade de se constituir como um gênero legítimo e popular das discussões públicas e privadas. “Diante

¹⁹ Para Antonio Gramsci, “a ideologia é uma verdade que fornece solidez e estabilidade a uma forma de sociedade. Para ele, esse conjunto de ideias, irá criar um senso comum que firmará o que se vive como sendo próprio e justo, tornando a realidade uma verdade a ser seguida por todos. Essa ideologia, depois de ser aceita pelo consenso, será hegemônica e racional. Pelo menos até as novas ideias surgirem e adentrarem pelas fissuras do sistema” (Souza, 2017, p. 69).

da realidade, existem escolhas, pontos de vista, montagem e *mise-en-scène*" (Kornis, 2008, p. 13). Haja vista a impossibilidade de representar o passado em sua totalidade, recortes são realizados, conteúdos são valorizados ou desvalorizados, temáticas sociais são hierarquizadas como algumas sendo as mais importantes/válidas para serem discutidas e outras nem tanto assim. A partir da hierarquia de discursos, a diversidade de assuntos é exposta, fortalecendo o poder/força ideológica. Ou seja, as telenovelas, ao representarem o passado ou dotarem o presente de sentido, significam, através da linguagem, a realidade, produzindo, assim, os significados "reais".

É sabido que a significação é uma prática social capaz de produzir um produto simbólico. O ato de construir exige a escolha específica de certos meios (seleção) e sua articulação através da prática da produção de significados. Nesta política de significação (Hall, 1996; 2005), o poder de significar não é neutro, ou seja, o resultado apresentado não é uma totalidade natural, mas, sim, um processo de "fechamento" (Hall, 1996).

Acerca deste poder de construção e significação, Hayden White (2008) considera como uma operação realizada na tentativa de mediação entre 1) o fato que deseja ser contado, 2) o registro histórico, 3) os outros relatos históricos do momento e o 4) público que consumirá. Para o historiador, quando um fato é transformado em uma narrativa, é efetuada uma caracterização de alguns eventos em função de outros. Algo que não possuía começo, meio e fim, passa a ter. Ou seja, quando um dado conjunto de eventos é posto em um código de motivos, o leitor (ou, no caso deste trabalho, as audiências) tem diante de si uma estória que passa a ser considerada cronológica, linear, motivada e real. Esta crônica de eventos transforma-se, então, em um "processo diacrônico concluído, a respeito do qual é possível fazer perguntas como se estivesse lidando com uma estrutura sincrônica de relações" (White, 2008, p. 21). Estas perguntas, por sua vez, estão diretamente relacionadas a elaboração de sentido do enredo em que podendo ter sido significado de inúmeras formas, uma única foi privilegiada.

Esta elaboração de enredo nas telenovelas, prioriza, como demonstrado, o melodrama realista. Gênero que possui uma capacidade de representar segundo uma lógica maniqueísta, orientada aos pares e aos opostos. Esta compreensão se revelará verdadeiramente fértil para a compreensão do próximo tópico desta dissertação.

É importante salientar, no entanto, que os discursos produzidos que circulam na sociedade através das telenovelas não são interpretados aqui como capazes de controlar os telespectadores²⁰ desprotegidos. A teledramaturgia, com seu discurso melodramático e a veiculação de significados hegemônicos, busca, de forma pedagógica e envolvente, transmitir interpretações da realidade que operem através de mecanismos mentais²¹, garantindo, assim, sua popularidade (Marcondes Filho, 1993). Longe de ser compreendida como um gênero dotado de capacidade de controle absoluto, as audiências buscam entre tantas possibilidades de teledramaturgia e canais aquilo que está contido nos capítulos. É então, e somente então, que voluntariamente entram no social, no conhecimento e no domínio das regras da sociedade. Ao ter o consentimento das audiências, as telenovelas e, mais, o meio televisivo, passam a carregar o *status* de legitimidade, representando as relações sociais que passam a ser compreendidas em termos de poder, perpetuando assim ideias hegemônicas que regulam a forma do que é viver e o que é agir corretamente.

Neste sentido, nota-se que as relações de dominação e poder são compreendidas, cada vez mais, não apenas em termos de instituições e práticas sociais, mas também em função de seus significados simbólicos contidos nas práticas discursivas, atuando na formação de identidades e sistemas de crença profundamente enraizados (van Zoonen, 1994). É

²⁰ As contribuições da Escola de Frankfurt para as pesquisas atuais sobre os meios de comunicação são inegáveis. No entanto muito foi alterado. Os teóricos desta escola, sendo Adorno, Horkheimer e Marcuse os maiores nomes, tinham por objetivo explicar de que forma a estabilidade política alcançada no pós-guerra tinha sido alcançada por estruturas, sendo uma delas a mídia de massa. Nesta visão, os meios de comunicação e a cultura massificada não possuíam aura, mas eram boas para os negócios. A reproduzibilidade cultural fazia com que a função crítica da arte fosse perdida. Dessa forma, compreendiam, inclusive, o fechamento do universo do discurso, uma vez que essa mídia massificada, da forma como estava organizada, não permitia espaço para dissociações/interpretações e diferenciação de significados. Como referido antes, muitas contribuições desta Escola de Frankfurt ainda são centrais nos estudos midiáticos, no entanto, com o avanço das ideias marxistas e dos Estudos Culturais, muito foi atualizado. Mais sobre teorias da mídia e sociedade em Tony Bennett (2005).

²¹ Os mecanismos mentais são aqui interpretados como cognição social. Este conceito é abordado no próximo capítulo a partir da Análise Crítica do Discurso apoiada nas explicações de van Dijk (2005).

justamente nestes significados simbólicos que as ideologias atuam, afinal, a cultura é ideológica (Fiske, 2004a).

As ideologias não são um conjunto estático de ideias através do qual vemos o mundo, mas, sim, uma prática social dinâmica, constantemente em processo. Compreendo o poder ideológico como um codificador da realidade (Hall, 2005). O discurso ideológico codificado na cultura possui uma função de estruturar, organizar, naturalizar, cristalizar e colocar para funcionar os mais diferentes conceitos. Ao regular o “viver na sociedade”, então, estes discursos constituem-se como uma forma de explicar quem as pessoas são ou pensam que são. E caso não sejam, como deveriam ser.

Uma vez que os discursos apresentados nas telenovelas frequentemente transformam-se em espelhos²² de comportamentos e hábitos/modos de agir mais adequados, compreendo que é através da seletividade discursiva e do papel estruturador que as telenovelas, enquanto um dos gêneros televisivos mais populares da mídia são capazes de significar, encantar e cristalizar seus discursos.

²² Para ver mais sobre a *screen theory* de Colin MacCabe, ver seu artigo *Realism and the Cinema: notes on some Brechtian theses* (1974).

2.3. Por uma reflexão entre os discursos reguladores e suas definições: sexo, gênero e sexualidade

Dentre os discursos veiculados pelas telenovelas, um importa em especial nesta dissertação: o discurso de sexo, gênero e sexualidade. Quais são as ideias transmitidas sobre estes três termos? Como eles são significados nas telenovelas, mas, mais especificamente, como circulam na cultura?

As pesquisadoras Pinto-Coelho e Mota-Ribeiro, em uma análise sobre as práticas discursivas que envolvem estes três termos consideram que “os significados de sexo, gênero e sexualidade não são gerados aleatoriamente, mas correspondem a diferentes posições ideológicas e são gerados na luta por estas posições” (2016, p. 52).

Caminhando em direção às ficções televisivas, nota-se que a maneira como sexo, gênero e sexualidade estão significados nos meios de comunicação e inseridos no discurso, acaba por reforçar/naturalizar uma visão do que seria ser e agir como mulher e homem, mediando, assim, uma posição de interpretação para os sujeitos. A longo prazo, estas posições já compreendidas como naturais/corretas, ao invés de serem questionadas e reformuladas, são, cada vez mais, cristalizadas e tidas como normais.

Antes de ingressar em uma reflexão sobre sexo, gênero e sexualidade tal como estão naturalizados socialmente e culturalmente (e destaque aqui o poder ideológico das telenovelas neste processo), é pertinente realizar um primeiro passo e refletir sobre as práticas discursivas.

O discurso, em consonância com as ideias de Norman Fairclough (2001), é uma prática não apenas de representar o mundo tal como ele é, mas de significar, constituir e construir sentidos. As telenovelas, como mencionado no tópico anterior, possuem um grande potencial de representar, através de seus textos, versões da realidade e identidades possíveis, ou melhor, sintonizar as vontades e percepções das audiências sobre si com os objetivos de produção. A modo de simplificar: transmitem versões da realidade socialmente

construídas para sujeitos culturalmente identificados através de textos claros, apelo sentimental e estratégias de realismo. Quanto mais “simples” e natural, melhor.

A televisão (e ressaltado o foco do trabalho nas telenovelas) é percebida através dos Estudos Culturais (Fiske, 1987, 2004a, 2004b; Hall, 2005, 1997; Williams, 2017), como uma forma cultural. Dependendo da classe social do sujeito, muito ou pouco será exigido desta forma (Martin-Barbero, 2013), no entanto, de alguma maneira as audiências serão mediadas pelos discursos que estão ali presentes.

Uma vez reconhecido isto, identifica-se que é na cultura que as identidades são construídas e as diferenças adquirem sentido. Dessa maneira, ao compreender os processos de significação e comunicação como desiguais e um reflexo das estruturas de poder, torna-se perceptível que as identidades estão intrinsecamente ligadas a sistemas de poder (van Zoonen, 1994). Este poder, por sua vez, separa, classifica e hierarquiza, forma saberes e produz discursos (Oliveira, 2005) e é capaz de realizar um controle através das cognições sociais (van Dijk, 2005).

Para exemplificar: a forma como sexo, gênero e sexualidade estão significados de maneira hegemônica pressupõe que o gênero seria uma decorrência natural e fixa do sexo biológico, configurando, desta maneira, um sistema dicotômico de dois sexos/gêneros. Esta ideia é validada a partir de um conjunto de pressupostos relativos à definição da identidade individual, sendo eles 1) a posse de certos atributos (órgãos sexuais externos, outros traços morfológicos) que implicam uma identidade de gênero específica e, por sua vez, 2) esta corresponde a uma determinada identidade sexual que 3) orienta o ser e agir na sociedade e cultura. Nesta forma de pensar, o conceito de gênero aparece como o traço externo e visível da identidade sexual, que marca o corpo e a mente e modela-os de acordo com o princípio de uma heterossexualidade compulsória.

Compreendo que os discursos presentes na sociedade, sejam quais forem, apresentam uma correlação com a produção dos sujeitos. A ideia de sujeito leva em consideração o fato deste ser significado pela cultura e dominado simbolicamente pelo poder. Indo ao encontro

dessa ideia, o sujeito, constituído historicamente, é disperso, assujeitado pela ideologia e “acredita ser a origem do dizer [e pensar] tendo a ilusão de que os discursos espelham o conhecimento objetivo do que é chamado realidade” (Oliveira, 2005, p. 7). Ou seja, os sujeitos pensam que são suas ideias e palavras (linguagem como mediação com o real) que estão contidas no discurso, sendo que, na verdade, já são um produto do discurso e das ideologias (concepção de mundo que sustenta e naturaliza o discurso) organizadas nele.

A partir deste pressuposto, a hegemonia de ideias e discursos forma sujeitos homogeneizados ideologicamente e, assim, o consenso é assegurado. Esse “enquadramento” ideológico, por sua vez, produz sujeitos que reconhecem o mundo social, nos meios de comunicação que consomem, como sendo o único mundo possível e não em termos de um sistema de ideias que fazem parte de um regime de poder e, por isso, podem ser desconstruídos e reorganizados.

Ao refletir sobre estas questões de mediação das identidades sociais através dos discursos ideológicos espalhados na sociedade e cultura através dos meios de comunicação, realizo as seguintes perguntas que guiarão esta reflexão ao próximo ponto: de que maneira as ficções televisivas reconhecem ou reforçam certos comportamentos e identidades de gênero? Para realizar esta operação, quais comportamentos e identidades são excluídos/silenciados?

As perguntas acima conversam entre si e dialogam com as perguntas de partida deste estudo. Evidentemente, as telenovelas, atualmente, são o gênero televisivo com grandes capacidades de mediar discursos hegemônicos a partir de um quadro que articula discurso, cognição e sociedade (van Dijk, 2005). Uma questão principal é a de como e para o benefício de quem determinadas construções hegemônicas de identidade de gênero e identidade sexual são produzidas e reafirmadas no conteúdo midiático.

As identidades ao serem significadas no e pelo discurso, são assimiladas socialmente e acabam realizando, automaticamente, a exclusão e a opressão de outras identidades. Para ser homem, não se pode ser mulher. Para ocupar as posições codificadas pelo poder

como sendo masculinas, não se pode ser feminina. E ressaltado, o contrário também acontece.

Este processo de exclusão e opressão de outras identidades e comportamentos é um efeito das lutas de hegemonia e poder pela dominação. “Sublinhe-se que o poder não é exercido sempre em atos obviamente abusivos, mas pode ser posto em prática na miríade de ações dadas como adquiridas da vida” (van Dijk, 2005, p. 23). Este poder, contudo, pode ser compreendido como intrinsecamente relacionado à cognição social, uma vez que se relaciona com o discurso e controla as ações coletivas do grupo, afinal o acesso a formas específicas de discurso é ele próprio um recurso de poder.

A posição que defendo neste estudo é que existe um recurso profundamente fértil para as construções de identidades de gênero e sexualidade na sociedade e na cultura, sendo estes os discursos transmitidos pelos meios de comunicação, em especial, pela teledramaturgia. É no e através do discurso que os significados de gênero e sexualidade estão constantemente sendo reafirmados e cristalizados na sociedade.

Uma vez sendo o campo da definição de sexo, gênero e sexualidade terreno em que não há consenso e explicação unificada, adoto neste trabalho uma definição pragmática, tal como Beasley (2005) refere, pelo fato de as coisas precisarem, além de serem nomeadas, serem definidas. Acerca da questão da definição, esta é importante, haja vista uma certa falta de preocupação neste sentido pelos estudiosos da comunicação, como já analisado por Pinto-Coelho e Mota-Ribeiro (2016).

A grande parte dos sujeitos, provavelmente a maioria, normalmente pensa que sexo e gênero são coextensivos: mulheres são mulheres humanas, homens são homens humanos (Mikkola, 2019). E esta definição, por si só, pressupõe comportamentos sociais adequados. No entanto, após as reivindicações feministas dos anos 1960, provisoriamente, sexo passou a referir o nível biológico do ser (cromossomos, órgãos sexuais, hormônios e outras características físicas) e, mais tarde, o termo de gênero surge, inscrevendo-se na história e cultura, possuindo a capacidade de “refutar a cruza e crueldade de discursos e práticas

assentes na dicotomia sexo masculino/sexo feminino como fator explicativo e/ou justificativo das desigualdades sociais” (Santos, 2009, p. 40).

Mulheres e homens, a partir desse entendimento de gênero, passaram a ser compreendidos como passíveis de serem significados cultural e socialmente. A partir desta compreensão, a divisão binária e hierárquica entre mulheres (orientadas a vida doméstica/submissas) e homens (orientados a vida pública/poderosos) passa a ser questionada.

Inclusive, como ressalta Beasley (2005), a hierarquia de gênero, marcada pelo privilégio masculino, é intrinsecamente relacionada à organização da identidade sexual heteronormativa, de tal modo que uma parece ligada, naturalmente, a outra.

Dessa forma, a manutenção do gênero na atualidade é, para alguns pesquisadores, considerado como uma “estrutura ideológica que divide os indivíduos em duas classes, homens e mulheres, baseado na relação hierárquica de dominação e subordinação, respectivamente” (Santos, 2009, p. 41). Teresa de Lauretis concorda com esta ideia e afirma que as concepções culturais de homem e mulher, masculino e feminino como categorias complementares, mas que se excluem mutuamente, formam dentro da cultura

um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais. Embora os significados possam variar de uma cultura para a outra, qualquer sistema de sexo e gênero está sempre intimamente ligado a fatores políticos e econômicos em cada sociedade. (de Lauretis, 1987, p. 211)

Dentro desta lógica, percebe-se claramente como opera a ideologia de gênero e o lugar destinado as mulheres e aos homens na sociedade.

Mais recentemente, no entanto, a nível acadêmico, em consonância com as ideias de Judith Butler (1999), foi possível concluir que não existem identidades pré-existentes, nem de sexo, muito menos de gênero e que ambos estariam ligados, principalmente, pela lógica de uma sexualidade hétero. Explico. A pesquisadora, em sua obra *Problemas de Gênero*

(1999) reflete sobre a forma como sexo e gênero, tal como organizado na sociedade (e inclui as correntes de pensamento feministas aqui), estavam estruturados em função de uma performatividade. Para ela, mulheres e homens eram reconhecidos a partir de seus atributos físicos que asseguravam a persistência de um sexo pressupondo um gênero e, assim, comportamentos adequados. Todavia, esta visão seria falsa, uma vez que:

(i) não existem tais propriedades essenciais e (ii) gênero é uma ilusão mantida pelas estruturas de poder predominantes. Em primeiro lugar, diz-se que as feministas pensam que os gêneros são socialmente construídos, pois possuem os seguintes atributos essenciais (Butler 1999, 24): mulheres são mulheres com traços comportamentais femininos, sendo heterossexuais cujo desejo é direcionado aos homens; os homens são homens com traços comportamentais masculinos, sendo heterossexuais cujo desejo é direcionado às mulheres. Esses são os atributos necessários para indivíduos de gênero e aqueles que permitem que mulheres e homens persistam ao longo do tempo como mulheres e homens. (Mikkola, 2019, p. 8)

Dessa forma, é possível compreender outra ideia proposta pela autora, a de que os sujeitos possuem “gêneros inteligíveis” (Butler, 1999). O que for exibido a eles (saliento aqui a pertinência desta teoria nos estudos de ficções televisivas), ou seja, o que estiver codificado na cultura em uma sequência coerente (desejo sexual - orientação sexual - identidade de gênero - sexo biológico) será repetido e assimilado. Essa forma de ação do poder busca, através de ideais e práticas, uniformizar o gênero por meio do heterossexismo, cristalizando uma visão de que a heterossexualidade é natural e a única sexualidade possível.

A proposta principal de Butler é a de que o gênero é um ato performativo, não sendo, de forma alguma, uma identidade estável. Para a autora, o gênero social é instituído por meio de uma repetição de atos. Por exemplo: o ato de se vestir, de falar, andar, de se relacionar sexualmente e comportar-se é codificado em uma série de atos que, então, origina o gênero. “Envolver-se repetidamente em atos de feminização e masculinização congela o gênero, fazendo com que as pessoas pensem falsamente no gênero como algo que elas naturalmente são ou deveriam ser” (Mikkola, 2019, p. 10). Ou seja, os corpos

ganham sentido socialmente, assim como a sexualidade, o gênero e o sexo são invenções sociais que se constituem a partir de múltiplos discursos que passam a regular e produzir “verdades”. A inscrição dos gêneros – feminino ou masculino – nos corpos é feita, seus comportamentos sociais e sua orientação sexual são definidas, sempre, no contexto²³ de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas dessa cultura. “As identidades de gênero e sexuais são, portanto, compostas e definidas por relações sociais. Elas são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade” (Louro, 2000, p. 6). Sobre estas questões, de Lauretis afirma que:

a polaridade “masculino”/“feminino” tem sido e ainda é um dos temas centrais de quase todas as representações da sexualidade. Dentro do senso comum, as sexualidades masculina e feminina aparecem como distintas: a sexualidade masculina é considerada ativa, espontânea, genital, facilmente suscitada por “objetos” e pela fantasia, enquanto que a sexualidade feminina é vista em termos de sua relação com a sexualidade masculina, como sendo basicamente expressiva e responsiva à masculina. (de Lauretis, 1987, p. 223)

Se culturalmente mulheres e homens estão significados dessa maneira e levam a repetir estes atos performativos, Butler (1999) discorda e compreende que o ser “mulher” deve ser visto como algo aberto e um termo em processo, um devir, uma construção que não se pode dizer como se origina ou termina, pois está aberta à intervenção e ressignificação. Ao compreender isto, a pergunta principal que deve ser realizada é: como o poder funciona e molda o entendimento do que é ser e agir como mulher?

É sabido que a cultura, tal como está organizada, apresenta uma organização patriarcal com ênfase na diferença entre as mulheres e os homens. Desta forma, as estruturas de gênero tendem a privilegiar uma construção binária, em que os homens, enquanto um grupo social, são favorecidos e possuem livre acesso ao capital simbólico, político,

²³ Para van Dijk, contexto é a “estrutura mentalmente representada das propriedades da situação social que são relevantes para a produção e compreensão do discurso. Consiste em categorias como a definição global da situação, a localização (tempo e espaço), as ações em curso, os participantes e suas representações mentais: finalidades, conhecimento, opiniões, atitudes e ideologias. Controlar o contexto implica controlar uma ou mais destas categorias, determinar ou decidir que conhecimento ou opiniões os sujeitos devem (ou não) ter e que tipo de ações sociais podem ou devem ser realizadas” (2005, p. 24).

econômico (Santos, 2009). Algumas pesquisadoras, como de Lauretis (1987) e van Zoonen (1994), compreendem, no entanto, que essas estruturas de gênero binárias e genderizadas somente possuem espaço na sociedade atual, pois são o produto de tecnologias sociais e discursos institucionais (e a televisão, através das telenovelas pode ser um destes) que contribuem para naturalizar, cristalizar, perpetuar essas diferenças.

2.4. Sexo, gênero e sexualidade nas telenovelas: como é ser e agir como mulher?

Os estudos feministas de mídia apresentam uma profícua relação com os Estudos Culturais, tendo, como marco, sua inclusão no *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) em Birmingham e a publicação da coletânea *Women Take Issue* (1978) inaugurando toda uma tradição e um percurso de estudos/investigações. Se atualmente a realidade das pesquisas destinadas às problematizações sobre as identidades sexuais e de gênero é aceita e possui certo espaço no meio acadêmico, esta não era a realidade presente há cinquenta anos atrás, por exemplo.

O conceito de identidade sexual e de gênero, como compreendo aqui, advém de práticas culturais, de uma série de repetição de atos performativos (Butler, 1999) e de expectativas que são criadas em torno dos sujeitos. Em consonância com as ideias de Hall (1996, 1997), estas práticas sociais possuem profunda relação com os significados codificados na cultura. Dessa maneira, “a cultura é uma das condições constitutivas de existência dessa prática e toda prática social tem uma dimensão cultural” (Hall, 1997, p. 33).

Esta cultura, por sua vez, não opera sozinha. Não há um agente “cultura” capaz de significar e dominar todas as estruturas. No entanto, corroboro a visão de segundo a qual agentes e instituições de poder, através de discursos hegemônicos, são capazes de dominar os sujeitos para que estes enxerguem o mundo a partir de suas lentes. Dentre esses agentes de poder, o cinema, a televisão, as revistas e a publicidade tornaram-se guias confiáveis para dotar o mundo de sentido (Louro, 2000). Pesquisadores, como Brown em sua obra *Soap Opera and Women’s Talk* (1994), defendem que as telenovelas são “textos hegemônicos que reforçam as conceitualizações dominantes da mulher” (Messa, 2008, p. 56).

As telenovelas, a partir de seus discursos hegemônicos, constroem e/ou (re)forçam representações de mundo de forma simples, baseadas em conjuntos complexos de

convenções que, através de códigos realistas, se aproximam do real. No entanto, vale lembrar que

o discurso dominante não é monolítico e impermeável, mas produz sua própria oposição e está aberto à negociação. Por outro lado, o próprio discurso é uma forma de poder, uma vez que tanto o processo do discurso (as interações simbólicas) quanto o produto do discurso (um conjunto particular de significados e narrativas) limitam as possibilidades de interpretação e privilegiam determinados significados. (van Zoonen, 1994, p. 40)

Dentre estes significados privilegiados, questiono: qual forma de realidade, ou melhor, qual(is) “verdade(s)” sobre as identidades sexuais e de gênero são postas em prática nas telenovelas? Para refinar e adequar ao interesse aqui: o que é ser e agir como mulher a partir da teledramaturgia?

Ao longo do exposto, compreende-se que os processos de significação cultural e de construções identitárias operados nas esferas de poder não são neutros (Hall, 1996, 1997, 2005; van Dijk, 2005) sendo mediados nas telenovelas (Martin-Barbero, 2013) em que são naturalizados discursos de modo a cumprir um papel de cristalização de uma ordem de gênero dominante. Nesta ordem, há uma estruturação de dominação dos homens sobre as mulheres, fazendo com que esta hierarquia pareça a única possível, e conseqüentemente, a natural (Wodak citada por Mota-Ribeiro, 2010, p. 70).

Ao ligar a televisão e assistir uma telenovela os discursos estarão lá. Discursos estes que colocam em prática a lógica do sexo biológico como obrigatoriamente ligado a uma ideia de gênero que, por sua vez, pressupõe papéis fixos e desiguais na sociedade. Mulheres e homens são assim por nascerem assim. Estarão, por sua vez, conectados através de uma lógica heterossexual, uma vez que esta identidade sexual é (re)afirmada como sendo a única possível. “Verdades” são transmitidas, normalidades são codificadas. Ao se institucionalizar uma ordem de gênero, mais especificamente sobre o gênero feminino, inúmeros tipos de conhecimentos e definições são produzidos e reafirmados.

Às mulheres são destinados os discursos sobre beleza, reprodução/maternidade, domesticidade, inocência, conformidade e empatia pelos demais. A posição binária entre mulheres e homens revela sempre que ao feminino está reservado o lugar menos poderoso, menos sexual, menos livre para escolher, e, conseqüentemente, o que tem mais a perder (Berridge, 2014). Sua realização e felicidade, enquanto pessoa, aparece ligada ao seu par masculino e é relacionada às conquistas morais da família, assim como sua tristeza aparece relacionada a este fracasso (Hamburger, 2007). Além disso, as mulheres que aparecem nas telenovelas tendem a ser jovens e convencionalmente bonitas, definidas em relação ao marido, pai, filho, chefe ou outro homem, retratadas como donas de casa, passivas, indecisas, submissas, dependentes e com um instinto materno natural (Franzwa, 1978; Gallagher, 1980; Sifuentes, 2011; van Zoonen, 1994²⁴). Para a maior parte das personagens femininas da teledramaturgia, o trabalho é secundário ou mesmo inexistente (Sifuentes, 2011). Quando presente, não há a capacidade de negociação da participação feminina nos trabalhos da esfera doméstica, configurando-se como normal um acúmulo de tarefas (Sifuentes, Wottrich, & Silva, 2011). E o prazer sexual? Para as mulheres, a sexualidade está associada a noções como “a ligação emocional e o amor romântico, ou seja, a uma situação de relação mais ou menos estável ou à promessa de vir a ter uma” (Mota-Ribeiro & Pinto-Coelho, 2008). Além disso, a “declaração do desejo, acontece pela vontade manifesta do parceiro homem” (Flausino, 2002, p. 13).

De acordo com Hamburger (2014), entre as décadas de 1970 e 1980, as telenovelas foram analisadas por pesquisadoras e a denúncia geral era de papéis femininos fracos, submissos, passivos e padronizados. Os estudos de recepção da época, inclusive, verificavam conformidade das audiências com o imaginário transmitido pelas telenovelas. Estes “vazios do simbólico”, como refere Bueno Fischer (2001), com relação às identidades sexuais e de gênero femininas nas telenovelas, no entanto, passaram por longas

²⁴ As referências de Franzwa, 1978 e Gallagher, 1980 fazem parte do livro de van Zoonen, 1994. É possível ver o estudo de Franzwa completo em Franzwa, H. (1978). The image of women in television: an annotated bibliography. In: G. Tuchman (Ed.), *Hearth and Home: Images of Women in the Media*. New York: Oxford University Press. Para ver Gallagher, consultar Gallagher, M. (1980). *Unequal Opportunities: the case of women and the Media*. Paris: Unesco.

reformulações nos últimos anos. Os papéis femininos nas telenovelas foram ampliados e diversificados, sendo inserido neles as questões relacionadas ao trabalho e direito ao prazer, enquanto que a complexidade das representações masculinas tende a diminuir (Hamburger, 2014). Será bem assim? Uma incorporação natural e facilmente consentida após toda uma tradição de hierarquização?

As telenovelas, assim como a mídia, no geral, foram incorporando as reivindicações feministas ao longo dos anos. Este é o processo de sintonização ao qual a pesquisadora Esther Hamburger refere em seu *O Brasil Antenado* (2005). Para a autora, os profissionais de televisão devem ser capazes de sintonizar as demandas sociais com os textos das teleficções. Com estes questionamentos, com relação ao feminino, circulando socialmente através de movimentos políticos e acadêmicos, de repente, se tornaram parte do campo cultural (Gallagher, 2014). No entanto, o que a pesquisadora se questiona é: de que forma? A que custo? Assim como Margareth Gallagher, a autora Rosalind Gill identifica os mesmos “progressos” e realiza os mesmos questionamentos, chegando à conclusão que:

onde antigamente as representações sexualizadas das mulheres na mídia as apresentavam como objetos passivos e mudos de um olhar masculino assumido, hoje a sexualização funciona de maneira um pouco diferente em muitos domínios. As mulheres não são diretamente objetivadas, mas são apresentadas como ativas, desejando sujeitos sexuais que optem por se apresentar de uma maneira aparentemente objetivada, porque isso se ajusta a seus interesses liberados. As críticas feministas ao longo destes anos foram incorporadas através da construção de uma nova figura para vender às mulheres uma ideia: de que são heterossexualmente autônomas, que brincam com seu poder sexual e estão sempre prontas para isso. (Gill, 2007, p. 156)

Ao entrar em contato com estas representações na mídia televisiva, é de se esperar que provavelmente a hierarquização entre mulheres e homens teve um fim. Ambos podem ser vistos como iguais, tendo os mesmos acessos e os mesmos direitos, afinal mulheres passaram a ser representadas em papéis mais poderosos. De objetos sexuais passivos, passaram a ser aclamadas como confiantes e capazes de escolher livremente (Gill, 2014). Desta maneira, as ficções televisivas (os outros gêneros televisivos e os meios de

comunicação, no geral) poderiam ser facilmente entendidas como capazes de incorporar as perspectivas feministas e serem um local em que as ordens de gênero são debatidas/corrigidas. No entanto, “parece mais correto argumentar que a mídia oferece construções contraditórias, mas mesmo assim padronizadas” (Gill, 2007, p. 158). E reforço: estas contradições não devem ser consideradas aleatórias.

Os discursos contraditórios, por exemplo, entrelaçam discursos feministas de capacidade de participar nas esferas públicas e nas posições antes ocupadas apenas pelos homens (autonomia, escolha e autodesenvolvimento), com discursos antifeministas, levando a uma (auto)vigilância, disciplina, difamação e “punições” por comportamentos “desviantes”. A identidade sexual orientada para o heterossexismo, no entanto, não foi alterada, considerada, ainda, como natural (Gill, 2007, 2014).

Ao alertar isto, nota-se que as concepções do ser e agir como mulher nas telenovelas mudaram ao longo dos anos, no entanto, explorações mais profundas destes avanços merecem ser continuamente verificadas e analisadas. Afinal, quais são, dentre estas contradições atuais, os discursos com relação as mulheres que não mudaram? O que podendo estar incluído nestes “avanços”, nunca esteve e, talvez, nunca estará? Essas continuidades dizem mais do que as rupturas aqui identificadas. Quais são os silenciamentos que esta dominação simbólica deseja realizar? Muitos questionamentos se fazem presente neste momento em que as desconstruções do televisionado ainda merecem ser realizadas.

A seguir, considerações sobre a metodologia desta pesquisa serão realizadas, para que, na sequência, estes conceitos trabalhados até aqui consigam ser operacionalizados na análise de algumas cenas da minissérie *Anos Rebeldes*.

Capítulo 3

Enquadramento teórico metodológico e operacionalização da metodologia

«O discurso é uma prática não apenas de representar o mundo, mas de significá-lo, constituindo e construindo o mundo em sentido»

Norman Fairclough ²⁵

«O oprimido faz o mundo, ele tem apenas uma linguagem ativa, transitiva (política); o opressor conserva, sua linguagem é plenária, intransitiva, gestual, teatral; é mito. A linguagem do primeiro visa transformar, do último opera na eternização»

Roland Barthes ²⁶

Neste capítulo realizo a apresentação metodológica desta pesquisa, a iniciar pela Análise Crítica do Discurso (ACD), avançando, a seguir, para a socio-semiótica visual, uma vez que compreendo sua dimensão multimodal. Em um segundo momento, é realizada a caracterização da metodologia empregada. Por fim, são apresentados o *corpus* de pesquisa e os procedimentos de recolha e análise dos dados.

²⁵ *Discurso e mudança social* (2001)

²⁶ *O prazer do texto* (1973)

3.1. Análise Crítica do Discurso

A Análise Crítica do Discurso (ACD) apresenta um objetivo de investigação orientada para a análise do modo “como o abuso do poder social, a dominância e a desigualdade são postos em prática [nos discursos], e igualmente, o modo como são reproduzidos e o modo como se lhes resiste, pelo texto e pela fala, no contexto social e político” (van Dijk, 2005, p. 19).

Surgindo no início dos anos 90 do século XX, a ACD revela seu caráter multidisciplinar ao possuir uma influência em correntes anteriores que caminham da Linguística Crítica²⁷, dos Estudos Culturais, passando pelas teorias de hegemonia gramscianas, colhendo frutos na teoria crítica frankfurtiana e da tradição francesa de estudos (filósofo-linguística e sociológica).

É válido ressaltar, no entanto, que a ACD não deve ser considerada uma corrente de investigação unificada e dedicada aos estudos discursivos, mas, sim, uma forma de abordagem crítica e heterogênea em que cada pesquisador realiza uma investigação com questionamentos e formas de examinar distintas. Todavia, apesar desta característica, todos os analistas (e faço-me presente aqui) possuem pontos em comum nos seus trabalhos, nomeadamente preocupação social, posicionamento político favorável aos grupos em desvantagem e a utilização de abordagens multidisciplinares²⁸.

Compreendo que os sujeitos são produzidos pelas suas práticas de comunicação. Para tal, usam a língua e por ela são usados (Hall, 2005; Martins, 2017). A maneira como a língua é introduzida no discurso importa em especial, pois, justamente, origina um tipo de discurso que, por sua vez, está dialeticamente conectado as práticas sociais que o

²⁷ A Linguística Crítica (LC), surgida nos anos 1970, compreende a linguagem como uma forma de intervir na ordem socioeconômica. De acordo com Fowler (2004), foi através da LC que surgiram as análises de discurso público com o intuito de chegar às ideologias codificadas implicitamente por detrás dos textos.

²⁸ Torna-se válido ressaltar que a ACD possui caráter científico, mesmo levando em consideração preocupações sociais e posicionamento político do analista. Segundo Fairclough e Wodak, citados por Pinto-Coelho (2002), os analistas da ACD possuem um objetivo explícito de pesquisa e atuam no sentido de produzir um conhecimento orientado à emancipação. Esses analistas estão mais interessados “nas implicações e consequências do que se faz com a fala e o texto para outros com posições sociais desfavorecidas, do que com as intenções (não observáveis) dos falantes ou elites” (van Dijk citado por Pinto-Coelho, 2002, p. 49). Neste sentido, é terreno fértil para a realização de análises de funções persuasivas e manipulatórias dos discursos e seus efeitos na sociedade.

circundam (Fairclough, 2003). Essa prática discursiva, por si só, não é neutra. Todos podem falar, é claro. Mas a legitimidade do dizer, agir e representar acontece de maneira assimétrica: enquanto uns são capazes de significar, outros são habilitados a identificarem-se.

O discurso pode ser compreendido como um ato de dominação (e violência) simbólica. É constituído socialmente, além de ser constitutivo de identidades, crenças, relações sociais e sistemas de (re)conhecimento. É através dessa prática que o poder (uma noção fundamental nos trabalhos da ACD) age significando, buscando o consenso frente aos acontecimentos e cristalizando regularidades. De acordo com van Dijk, poder social pode ser compreendido, a modo de simplificar o debate, em termos de controle. “Assim, os grupos que têm (mais ou menos) poder são capazes de controlar (mais ou menos) os atos e as mentes dos (membros) de outros grupos” (2005, p. 22).

Ao fazer esse percurso, evidencia-se a relação entre poder, controle, cognições sociais e assimetria. A base do poder pode (e é) diversificada na sociedade, caminhando desde aspectos materiais a questões simbólicas. O exercício desse poder e de sua dominação resulta de uma capacidade privilegiada de acesso e controle das cognições sociais. Neste estudo, importa refletir sobre o exercício de poder no discurso cultural das telenovelas com relação às identidades de gênero e sexualidade, uma vez que é comum sua aceitação como fator natural e consensual para a maioria dos sujeitos (Lazar, 2007).

Em consonância com as ideias de Fairclough (1995), observa-se a relevância de uma análise dos discursos produzidos pelos meios de comunicação no sentido de tornar capaz o exercício de compreensão sobre como a linguagem é usada, como o mundo é representado (ou seja, seus sistemas de conhecimento e crenças) e quais identidades (de gênero e sexualidade)/relações sociais são construídas para os sujeitos envolvidos nesse processo. Ou seja, quais são os significados codificados no discurso possíveis de serem decodificados? Quais interesses estão sendo atendidos na construção e transmissão de

determinados discursos? Quais são os efeitos da mídia sobre as identidades de gênero (van Zoonen, 1994) e sexualidade?

É sabido que “no discurso nunca entramos à vontade: entramos lutando uma vez que o discurso é uma prática” (Martins, 2017, p. 28). A pergunta que se faz pertinente seria: a que lugar essa prática leva os sujeitos, uma vez compreendida sua capacidade em constituir estruturas e relações sociais? Dessa maneira, a Análise Crítica do Discurso se faz pertinente, uma vez que possibilita a realização de uma análise que permita colocar em evidência as distorções/exclusões de gênero e sexualidade já cristalizadas e que se apresentam como naturais.

O ato de exercer o poder através dos discursos pode ganhar formas ideológicas²⁹ (Pinto-Coelho, 2002) ao ser capaz de codificar a realidade (Hall, 2005) e exercer uma dominação simbólica. Os discursos são eficientes no sentido de fazer circular um conjunto coerente de significados, produzir e estruturar consciências, significando a realidade, alcançando um “falso reconhecimento”/consenso e definindo o que é real/adequado.

A concepção predominante de gênero, da maneira como foi organizada e colocada em prática na sociedade patriarcal, divide as pessoas em duas classes opostas e complementares. Mulheres e homens. Subordinação e dominação. Essas escolhas de representação de práticas sociais/corporais foram formadas de acordo com um interesse correspondente a uma ideia de poder e domínio desigual (Lazar, 2007; van Zoonen, 1994). Nesse sentido, as identidades de gênero e sexualidade tal como estão são hegemônicas, pois operam através do consentimento social e são justificadas como fator natural e totalmente interligado, baseado em explicações biológicas, construindo, assim, uma realidade binária e genderizada.

²⁹ Ideologia, para Althusser (1970) não é um conjunto de ideias estáticas pronto a ser imposto às classes subordinadas. É um processo dinâmico, constantemente atualizado e reproduzido na prática. Essas ideologias, por sua vez, são originadas e postas em prática pelos aparelhos ideológicos do Estado (AIE), capazes de produzir tendências de comportamento e pensamentos aceitáveis. Essas normas correspondem aos interesses das elites no poder e, conseqüentemente, não são neutras.

As ideias de hegemonia gramscianas identificam que, no entanto, as formas de dominação não são “fechadas”. São operacionalizadas através de um conjunto de condições, formas de negociação, resistência e mudança. Nesse sentido, a realidade tal como está apresentada e naturalizada é passível de mudança.

Apesar da negociação existir, no entanto, os responsáveis pela elaboração do discurso possuem o controle dos tópicos (macroestruturas semânticas), dos códigos televisivos e de sua mudança. Dessa maneira, os caminhos de decodificação por parte das audiências são variados, mas estão inseridos em um campo de possibilidades mediado. A partir da teoria sociocognitiva, um dos pontos centrais da ACD, compreende-se que “se o controle do discurso é uma forma maior de poder, controlar as mentes das pessoas é outro modo fundamental de reproduzir a dominância e hegemonia” (van Dijk, 2005, p. 26).

São alguns os modos como o poder e a dominância estão envolvidas no controle da mente, produzindo e reproduzindo as desigualdades sociais e reafirmando as ideologias, que, compactadas nos discursos, possuem função fundamental na defesa de propósitos e na sustentação de ideias hegemônicas.

A partir das cognições sociais³⁰, de acordo com as ideias de van Dijk, é possível compreender como conhecimento, atitudes e ideologias são enraizados na mente dos sujeitos e de que maneira estes se relacionam/identificam com os grupos sociais que o circundam. É válido ressaltar que em inúmeras situações estes sujeitos não possuem crenças suficientes para desafiar estes discursos e, mais, podem ter certa dificuldade em se deparar com discursos públicos que forneçam informações capazes de apresentar crenças alternativas. Assim, determinados discursos adquirem *status* mais “tradicionais”, “naturais” e “adequados”, perpetuando a dominação de grupos sobre outros, aniquilando possibilidades e realizando a manutenção das desigualdades sociais. Este “é/foi o caso da

³⁰ “Van Dijk usa o termo cognição social para fazer referência à combinação de representações mentais socialmente partilhadas com os processos de uso das mesmas em contextos sociais. Este sistema é composto por vários sub-sistemas de representações sociais, nomeadamente conhecimento, atitudes e ideologias. Sobre cognição social, ver Resnick, Levine e Teasley (1991). Sobre ideologia e representações sociais, ver Aebischer *et al.* (1992)” (Pinto-Coelho, 2002). Para ver mais sobre cognição social como interface entre poder social e o uso da linguagem, ver Pinto-Coelho, 2002; van Dijk, 2005.

dominação masculina sobre as mulheres que, nutrida pela assimilação das normas de gênero, é/foi legitimada e naturalizada, tornando-se quase imperceptível” (Santos, 2009).

3.2. Socio-semiótica visual

A comunicação é multimodal, ou seja, é o resultado da inter-relação entre o uso de vários recursos semióticos em que cada um possui sua particularidade e é capaz de adicionar seu tom no discurso. “Tipos de letra, escrita, tamanho, cores, imagens, organização dos elementos dentro do espaço (*layout*), roupas, gestos, expressões faciais, movimentação corporal são apenas alguns elementos da infinidade de modos que existem para constituir as mensagens” (Gualberto, 2017, p. 7). Atualmente, inclusive, os recursos visuais ocupam posição de fascínio e destaque nas sociedades ocidentais. Neste estudo, como exposto, o objetivo é analisar como os discursos de gênero e sexualidade se manifestam na minissérie *Anos Rebeldes*. Principalmente por se tratar de uma telenovela, torna-se pertinente uma abordagem que contemple questões de análise para além da linguagem verbal.

A análise socio-semiótica multimodal desenvolvida por Kress e van Leeuwen (2001, 2006) leva em consideração a capacidade dos discursos em construir alguns aspectos da realidade. Qualquer discurso, no entanto, pode ser realizado de diferentes maneiras e acrescentar, com isso, diferentes valores.

Em sua história, a socio-semiótica, revela-se profundamente ligada aos trabalhos de M. K. Halliday, pesquisador dedicado a elaborar uma teoria da linguagem aplicável a outros recursos semióticos. Esta contribuição teórica da Linguística Sistêmico-Funcional seria aproveitada e expandida nas investigações multimodais que se originariam a seguir. Dessa maneira, torna-se compreensível o caminho realizado pelos pesquisadores da socio-semiótica em definir seu objetivo central como uma contribuição na compreensão de que

os discursos têm uma existência que é (de alguma forma) separada de seu modo de realização e é claro, a ideia de que os discursos aparecem no modo da linguagem, entre muitos outros. Em contraste com a prática atual, queremos extrair e enfatizar a inter-relação absoluta do discurso e seu modo de aparência e, ao fazê-lo, insistir que esses discursos aparecem em muitos modos ou, para dizer de outra forma, todos os modos semióticos disponíveis como meio de realização em

uma cultura específica são desenhados nessa cultura como meio de articulação de discursos. (Kress & van Leeuwen, 2001, p. 24)

Dessa forma, a socio-semiótica alcança a ideia de que a ação discursiva, para além da linguagem (escrita/falada) é articulada de acordo com uma multiplicidade de modos e práticas, consoante a ação social humana e seus objetivos.

As imagens, enquanto recursos semióticos possíveis de serem utilizados, possuem alto poder persuasivo e ilustrativo do real, além de serem centrais quando o assunto é televisão e suas telenovelas. É a partir de recursos visuais e corporais que os atores conseguem significar o texto, dotá-lo de sentido. Para além dessa forma de atuação, existem os processos de edição, cor e sonoplastia que oferecem outros elementos visuais e sonoros, provocando sentidos de acordo com o desejo dos diretores/produtores.

As escolhas selecionadas durante o processo de produção e pós-produção em como comunicar/representar através das imagens são influenciadas pelos interesses pessoais contidos nas esferas de poder e servem para (re)afirmar as ideologias. A cor, o posicionamento e movimento de câmera, o enquadramento e outras estratégias são códigos televisivos, modos de articulação e realização do discurso (Kress & van Leeuwen, 2001). Um código, em consonância as ideias de Fiske (1987, 2004a, 2004b) faz parte de um sistema de signos regido por regras que são compartilhadas entre os membros da cultura. Pode ser usado para gerar e circular significados, mas, acima de tudo, é agente de intertextualidade e ligações entre produtores, textos e audiências.

Os signos, em especial, fazem parte do interesse dos estudos de Kress e van Leeuwen. A noção de signo, para estes pesquisadores, possui relação com os participantes interativos – produtor e audiência. Os produtores dos signos procuram criar uma representação, em que seu interesse “é complexo, emerge da história cultural, social e psicológica do produtor do signo” (Kress & van Leeuwen citado por Mota-Ribeiro, 2010, p. 38). Por consequência, no momento de fazer o signo, o produtor escolhe um conjunto de códigos capaz de representar aquilo que pretende, escolhendo, assim, “a forma mais plausível, mais

adequada, para a sua representação” (Mota-Ribeiro, 2010, p. 39). Esses códigos, por sua vez, constroem imagens persuasivas, capazes de envolver as audiências, construindo posicionamentos para as mesmas.

Com relação as imagens, Mitchell (1984), já afirmava que em vez de fornecer uma janela transparente para o mundo estas representações visuais são agora consideradas como o tipo de sinal que apresenta uma aparência enganosa de naturalidade e transparência, ocultando um processo de mistificação ideológica. Ou seja, as imagens esclarecem o texto, reiteram, sublinham e/ou contradizem algo que possivelmente é/foi apresentado verbalmente.

Na medida em que as audiências se identificam com as imagens codificadas e os modelos representados na televisão, a relação entre produtor e audiência torna-se completa. A partir disso, a socio-semiótica visual compreende que as imagens ao serem elaboradas em um complexo sistema de signos, não apenas representam o mundo, mas materializam seus significados no discurso, desempenhando um papel de grande relevância. Para realizar seu trabalho, Kress e van Leeuwen reconhecem três tipos de funções semióticas de produção de sentido simultânea, sendo elas a função representacional, interacional e composicional. “Qualquer imagem não apenas representa o mundo (de forma abstrata ou concreta), como também desempenha um papel numa qualquer interação, e constitui um tipo reconhecível de texto” (Jewitt & Oyama, 2001). A função representacional, como já revela o nome, representa o mundo à nossa volta de acordo com seu conteúdo e efeitos de conhecimentos e crenças. A função interacional corresponde à capacidade de as imagens agirem sobre e com os outros. Diz respeito às relações entre os indivíduos envolvidos na interação. Já a função composicional forma um todo entre as duas relações descritas acima, internamente e em relação ao contexto, sendo capaz de formar um texto coeso e coerente.

Este processo triplo de produção de sentido da socio-semiótica (função representacional, interacional e composicional), a análise dos recursos visuais, assim como

os significados que aparecem associados a eles, serão explorados como instrumentos de análise deste estudo.

3.3. Caracterização da metodologia utilizada

As investigações acadêmicas que apresentam a teledramaturgia e os discursos de gênero como objeto de estudo comumente privilegiam as componentes verbais em cena. Debruçam-se, a partir de técnicas de investigação qualitativas e quantitativas, nas mensagens, ignorando, em grande parte, as componentes não-verbais. Além desta forma de investigar, destacam-se, de igual maneira, os estudos de recepção e as análises das representações do feminino nas telenovelas (Escoteguy & Messa, 2006). A compreensão de que o discurso em prática é um modo de poder social e de dominância está presente em grande parte nas investigações dedicadas às teledramaturgias nas últimas décadas.

Uma vez compreendido por pesquisadores que os discursos se caracterizam por serem dialógicos, ou seja, por dialogarem com o contexto e de serem constitutivos de identidades de gênero, questiono: onde aparecem as imagens nesta equação? Além disso, quais são as componentes que envolvem a representação do feminino que, podendo ser analisadas, nunca são?

Com efeito, uma abordagem qualitativa foi privilegiada neste estudo. A nível metodológico, uma investigação qualitativa pretende “desvendar a intenção, o propósito da ação, estudando sua própria posição significativa” (Coutinho, 2014, p. 28). A partir disto, o investigador tenta compreender a situação a partir de análises sistemáticas, à medida que os dados empíricos surgem. Para tal abordagem foi seguido um percurso.

O primeiro recurso de análise consistiu na observação da minissérie como telespectadora/pesquisadora que acompanhou a trama e fez anotações sobre as personagens e seus papéis. Uma vez revista a telenovela por completo, seguiu-se à composição formal do *corpus* pela seleção (intencional) de cenas para cada personagem escolhida para serem analisadas. As cenas selecionadas fazem parte do início e fim de cada bloco narrativo. O objetivo foi o de conseguir contemplar as transformações ocorridas durante a temporalidade completa da minissérie, não deixando grandes lacunas de tempo.

A análise de cenas selecionadas de *Anos Rebeldes* foi realizada a partir das três funções (representacional, interacional e composicional) da socio-semiótica visual (Kress & van Leeuwen, 2001, 2006). Nestas análises, por sua vez, foram anexadas, quando necessário, as transcrições dos diálogos em cena, que em articulação com os dados visuais, forneceram os elementos críticos necessários. Em seguida, estes diálogos foram submetidos a uma análise crítica do discurso (ACD), para compreender as identidades de gênero e sexualidade veiculadas pela minissérie. O enfoque incidiu sobre os significados expressos nesses diálogos e imagens que em conjunto indiciam posições ideológicas concretas no que ao gênero e sexualidade diz respeito. Neste sentido, para esta tarefa de análise ideológica, tornou-se pertinente também o quadro de análise crítica do discurso proposto por van Dijk (2005). Como referido anteriormente, importa aqui analisar quais são os modelos dominantes que estão codificados na teledramaturgia. Mais, quais são os efeitos produzidos na sociedade acerca das identidades de gênero e sexualidade ali presentes?

Defendo, como argumentado nos tópicos iniciais deste capítulo, que os discursos ao ganharem forma ideológica produzem e estruturam consciências, significam a realidade, produzem consenso e definem o que é real/adequado. Esta sequência normativa de comportamento, por sua vez, produz modelos dominantes e atos performativos de gênero reafirmados na sociedade que, organizados sob uma sexualidade hétero, definem o mundo de uma maneira binária e genderizada.

A partir desta ideia, o objetivo maior deste trabalho é o de analisar como os discursos de gênero e sexualidade se manifestam na minissérie *Anos Rebeldes*. A partir disso, questiono quais são as possibilidades de ser e agir a partir da referida telenovela. E, mais especificamente, quais são as possibilidades de ser e agir como mulher a partir de uma minissérie que marcou um país e toda uma geração de telespectadores.

3.4. Constituição do *corpus* de pesquisa

O objetivo desta dissertação, como referido antes, é analisar como os discursos de gênero e sexualidade se manifestam em *Anos Rebeldes*³¹, minissérie exibida pela Rede Globo de Televisão no ano de 1992 e que marcou uma geração. A partir desta ficção televisiva, ao questionar quais são as possibilidades de ser e agir como mulher, optei por analisar quatro cenas de cada personagem principal feminina. A justificativa do número de cenas analisadas vai ao encontro da divisão da minissérie em quatro grandes blocos narrativos, sendo eles: “anos inocentes”, “anos rebeldes”, “anos de chumbo” e o desfecho da trama em um breve epílogo no ano de 1979.

Dentre as personagens femininas, duas são as protagonistas, sendo estas Maria Lúcia, interpretada pela atriz Malu Mader, e Heloísa, papel de Claudia Abreu. Cada uma destas personagens está inserida em um núcleo narrativo que exponho brevemente a seguir.

O núcleo de Maria Lúcia envolve seus pais, o jornalista Orlando Damasceno (Geraldo Del Rey) e a dona de casa Carmem (Bete Mendes), seus avós, Teobaldo (Castro Gonzaga) e Marta (Lourdes Mayer), sua tia materna, a funcionária pública, Dolores (Denise Del Vecchio), a empregada Dagmar (Stella Freitas) e o porteiro do edifício em que vive, Caramuru (Stepan Nercessian). Dentre estas personagens a partir da protagonista, será analisada a figura feminina que possui maior destaque (participação em episódios), sendo ela a mãe.

O núcleo de Heloísa conta com a participação de seus pais, o empresário Fábio Andrade Brito (José Wilker) e a dona de casa Natália (Betty Lago), o irmão empresário Bernardo (André Barros), seu pretendente, também empresário, Olavo (Marcello Novaes), o professor de violão Nelson (Thales Pan Chacon) e sua antiga cuidadora Zulmira (Edyr de Castro). Será levada em consideração na análise feminina a presença da outra protagonista, Heloísa, a sua mãe, Natália.

³¹ Mais sobre a minissérie e o contexto do ano de exibição no capítulo 4 desta dissertação.

Analisou-se duas cenas por bloco narrativo de cada protagonista (Maria Lúcia e Heloísa). Com relação às mães foi analisada uma única cena por bloco narrativo. Com isso, no total, foram analisadas 19 cenas com durabilidade média de 1 minuto e 40 segundos, resultando em um *corpus* de, aproximadamente, 33 minutos. Vale ressaltar que as cenas selecionadas para análise foram recortadas da minissérie e postas em vídeo (anexo a esta dissertação), de forma a representar o *corpus* da pesquisa, facilitando, assim, o acompanhamento da interpretação das cenas.

3.5. Procedimento de recolha e análise de dados

A minissérie *Anos Rebeldes* foi gravada em formato DVD e comercializada pela emissora em que foi transmitida, sendo passível de ser adquirida até os dias atuais. O procedimento de recolha das cenas norteou-se na divisão temporal realizada pela própria minissérie, elegendo-se duas cenas para cada protagonista em cada bloco narrativo.

A seleção das cenas para a análise teve, como premissa básica, a participação das protagonistas em cena. O caráter desta escolha foi intencional, uma vez que não há dispositivos que forneçam critérios de número de audiência dos capítulos para nortear uma outra escolha. O objetivo de selecionar duas cenas por bloco narrativo corresponde ao interesse de revelar as transformações e continuidades presentes em cada personagem no decorrer de toda a narrativa.

A primeira cena selecionada de Maria Lúcia e Heloísa, durante os “anos inocentes” caracteriza-se pela apresentação de ambas ao telespectador. A partir destas duas cenas iniciais foram selecionadas as cenas das personagens femininas secundárias analisadas aqui (as mães). Estas cenas, de alguma forma, estão diretamente relacionadas as cenas das protagonistas. A segunda cena analisada faz parte do final deste bloco narrativo.

Este pressuposto inicial de seleção irá percorrer toda a trama, passando por todos os outros três blocos narrativos. O resultado, ou seja, o *corpus* da pesquisa, está definido no item anterior.

Com relação a exploração do material recolhido, ou seja, na parte da análise, foram examinados aspectos verbais e visuais. Compreendo que o texto verbal aparece em diálogo com as imagens audiovisuais. Considerar a multimodalidade do discurso coloca em pauta, neste estudo, o reconhecimento de que língua e imagem trabalham juntas (Kress & van Leeuwen, 2006) e, portanto, merecem ser analisadas. As imagens visuais e as falas da minissérie são trabalhadas neste estudo em uma relação de complementaridade entre si, por ser a que está presente no *corpus* analisado. Ou seja, é reconhecido que oferecem

diferentes informações, que podem se relacionar de formas diferentes, mas nas cenas selecionadas estão relacionadas entre si semanticamente de forma complementar (van Leeuwen, 2005).

Os diálogos das cenas escolhidas serão transcritos, quando necessário, e, posteriormente, analisados com relação às imagens. A análise do que é dito fixa-se ao nível dos significados das falas que expressam conteúdos avaliativos indiciadores de uma posição ideológica (van Dijk, 2005). Levar em consideração o que pode ser feito com as imagens e os seus possíveis efeitos configura-se como tão importante quanto realizar uma análise dos diálogos presentes na minissérie. Para isso, usou-se a socio-semiótica visual (Kress & van Leeuwen, 2001, 2006). Nela indicam-se três tipos de funcionamento semiótico realizados em simultaneidade, nomeadamente as funções representacional, interacional e composicional. Este processo triplo de produção de sentido é compreendido pelos autores como uma ação simultânea nas imagens, em que cada função apresenta um conjunto de padrões e estruturas visuais específicas.

Para realizar a análise das cenas de maneira a identificar estas três funções, criou-se a grelha abaixo, a partir das considerações de Kress e van Leeuwen em *Reading Images* (2006) e Mota-Ribeiro (2010) que contempla os seguintes aspectos de cada função:

| | Função Representacional | Função Interacional | Função Composicional |
|------------------------------------|---|--|---|
| A que se dedica? | Análise de quais recursos/escolhas são feitas pelos produtores para representar o mundo | Análise de como as imagens interagem com as audiências e quais são as sugestões de atitudes a serem tomadas/incorporadas | Como os padrões das funções anteriores se relacionam para formar um todo coeso? |
| O que será analisado em cada cena? | 1) Representações narrativas e conceitual; 2) Número de participantes e gênero; | 1) Enquadramento da cena e seus planos; 2) Ângulo de tomada de vista | 1) Valor informativo; 2) Localização no campo visual |

| | | | |
|--|--|--|--|
| | <p>3) Caracterização das personagens (aparência e atitude);</p> <p>4) Cenário e adereços em cena</p> | | |
|--|--|--|--|

Tabela 1 – Grelha de análise das cenas selecionadas de *Anos Rebeldes*

Com a análise das cenas, procura-se explicitar como as imagens e falas em *Anos Rebeldes* se relacionam e se organizam para construir e (re)afirmar identidades de gênero e sexualidade das personagens femininas. O objetivo consiste em analisar se ambos, falas e imagens, desempenham juntos funções ideológicas que situam o que é ser e agir como mulher na sociedade.

Capítulo 4

Entre discursos e imagens: uma análise sobre as possibilidades de ser e agir como mulher em Anos Rebeldes

«o momento de produção da minissérie e a história no momento histórico focalizado na ficção correspondem a um processo de ascensão e queda de um momento de otimismo nacional»

Monica Almeida Kornis ³²

«assim é que muitos homens afirmam quase com boa-fé que as mulheres são iguais aos homens e nada têm a reivindicar, e, ao mesmo tempo, que as mulheres nunca poderão ser iguais aos homens e que suas reivindicações são vãs. É que é difícil para o homem medir a extrema importância de discriminações sociais que parecem insignificantes de fora e cujas repercussões morais e intelectuais são tão profundas na mulher que podem parecer ter suas raízes numa natureza original»

Simone de Beauvoir ³³

Entre discursos e imagens, o estudo segue para sua análise que, é realizada aqui, em três tempos (passado, presente e futuro). A primeira parte, o passado, diz respeito à apresentação da minissérie *Anos Rebeldes*. A teleficção, veiculada no ano de 1992, é destinada a contar às audiências a história da ditadura civil-militar brasileira, ocorrida entre os anos de 1964 a 1985. Na segunda parte da análise, o presente, é realizada a contextualização do ano de exibição. Por fim, na terceira e última parte, são analisadas quatro personagens femininas da minissérie, sendo as duas protagonistas e suas respectivas mães. A partir desta análise, o futuro está presente. A partir da teledramaturgia e, especialmente, desta minissérie, quais são as possibilidades de ser e agir como mulher?

³² *Uma memória da história nacional recente: As minisséries da Rede Globo* (2001)

³³ *O Segundo Sexo: Fatos e Mitos (1949/1980)*

4.1. A minissérie *Anos Rebeldes*

A minissérie³⁴ *Anos Rebeldes*, produzida pela Rede Globo de Televisão, foi exibida entre os dias 14 de julho e 14 de agosto de 1992. De terça a sexta-feira, no horário das 22h30, as audiências eram convidadas a se conectar com as suas memórias e experiências vividas durante os anos da ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985). Sobre a teleficção, o pesquisador Abdala Junior afirma que “uma obra como *Anos Rebeldes* poderia ser concebida como narrativa, cujo caráter antropológico recuperado no presente, apreendeu, organizou, descreveu e comunicou experiências sociais, fazendo com que lembranças individuais fossem articuladas em discursos partilhados coletivamente” (Abdala Junior, 2016, p. 72).

A ideia de produzir uma teledramaturgia capaz de contar, através de enredos melodramáticos, a história recente do país surge no interior da Casa de Criação Janete Clair no ano de 1984. Segundo a pesquisadora Monica Kornis, o objetivo deste movimento era o de expandir e aperfeiçoar os produtos ficcionais da Rede Globo. Além disso, a “reconstrução da história recente se configurava como um dos campos no qual se afirmava a possibilidade de imprimir um diagnóstico do país” (Kornis, 2001, p. 5) em vias de reestabelecer sua democracia.

A partir desta ideia inicial foram realizados alguns trabalhos pela emissora, sendo eles *Anos Dourados* (1986), *Anos Rebeldes* (1992), *Agosto* (1993), *Engraçadinha* (1995), *Decadência* (1995) e *Hilda Furacão* (1998)³⁵. Uma vez conhecido brevemente³⁶ seu lugar de origem, questiono como a minissérie apresenta determinada temporalidade às suas

³⁴ As minisséries conquistaram *status* de importância na Rede Globo a partir da década de 1980. Exibidas em um horário mais avançado, a partir das 22h30, eram naturalmente produzidas levando em consideração um público classe A (sobre as “niveleções por cima”, ver Hamburger, 2005). Possuindo duração mais curta, seus enredos eram mais elaborados, mesmo que priorizassem as soluções melodramáticas. “As minisséries realizadas pela Globo destacam-se pela qualidade de imagem, som, figurino e cenografia, e por ser de menor duração conseguem, geralmente, mobilizar um elenco diferenciado, pois o tempo dedicado e o envolvimento praticamente exclusivo com a produção e com o personagem eram menores” (Gonzaga, 2013, p. 76). Para ver mais sobre a especificidade das minisséries frente à outras ficções televisivas, ver Gonzaga, 2013.

³⁵ A pesquisadora Monica Kornis é uma das maiores, se não a maior, referência no estudo destas telenovelas. Possível ver mais em (2000, 2001, 2008).

³⁶ Mais sobre a relação de produção da minissérie em Veronez (2016).

audiências. Sobre isso o jornal *O Globo*, dias antes da estreia da teleficção, mencionava que a história apresentaria:

Um caso de amor entre Maria Lucia (Malu Mader), uma jovem preocupada, antes de tudo, com a própria vidinha – ter uma profissão, se casar, ter filhos – e João Alfredo (Cássio Gabus Mendes), cujo ideal de vida o impede de seguir essa *evolução natural*³⁷. Envolvido com as questões sociais, ele opta pelo engajamento político num momento particularmente difícil para a sociedade brasileira. Esse momento – de 1964 a 1971³⁸ – funciona como pano de fundo da série. (*O Globo em* 12/07/1992 retirado de Veronez, 2016, p. 10)

O centro da trama se desenrola a partir da tentativa de relacionamento entre Maria Lucia e João Alfredo. A impossibilidade deste relacionamento acontecer seria devido à conjuntura política do momento, a ditadura civil-militar, e a oposição de comportamentos dos dois jovens, tendo Maria Lucia um foco na vida particular e João Alfredo nas questões políticas, econômicas e sociais que o circundam.

Em análise anterior (Veronez, 2016) é possível identificar uma divisão da minissérie em quatro grandes blocos narrativos, sendo eles “anos inocentes”, “anos rebeldes”, “anos de chumbo” e o ano de 1979. O critério para esta divisão em blocos narrativos segue a própria divisão da minissérie ao longo de seus vinte capítulos.

Ambientada no Rio de Janeiro, em “anos inocentes” é desenrolado o início da narrativa. Neste bloco acontece a apresentação das personagens, em sua grande maioria jovens, seus universos, caminhando até o ano de 1966 e a prisão de uma das personagens principais, o jornalista Orlando Damasceno, membro do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e pai de Maria Lúcia, a protagonista. O núcleo jovem estuda, em sua grande maioria, no Colégio Pedro II. Para os moradores da cidade é evidente a formação privilegiada que estes alunos possuíam, uma vez que a referida instituição de ensino sempre foi considerada uma das

³⁷ Grifo meu. Segundo o jornal, a militância política de João Alfredo impedia Maria Lucia de seguir sua evolução natural. Vale destacar que este movimento tido como natural, concentra-se em Maria Lucia ter um emprego, casar-se (com João) e ter filhos. Este argumento não aparece apenas no jornal, mas é reforçado durante toda a minissérie. Sobre isto, ver à frente na análise da personagem.

³⁸ A ditadura civil-militar brasileira acontece entre os anos de 1964 a 1985. No entanto, a referida minissérie concentra sua atenção entre os anos iniciais, até 1971, apresentando nas últimas cenas um epílogo, onde inclui a conjuntura pós Lei de Anistia no ano de 1979.

melhores do país. Os núcleos jovens conseguem se conhecer a partir das aulas de francês em um curso particular ou em festas que atravessam toda a trama. A classe social predominante na minissérie é a classe média branca. No entanto, em contraste a essa grande maioria, existe, personificado em Fábio Andrade Brito, Natália, Heloísa e Bernardo, a classe alta brasileira. Vale salientar que Fábio é o dono de uma *holding* que financiou o golpe em 1964 e aparece como o vilão da trama. No polo oposto, estão as personagens que fazem parte da classe baixa. Em sua grande maioria, são os funcionários domésticos da classe média.

Após a introdução das personagens e sua inserção nas devidas tramas que lhe cabem, há o início dos “anos rebeldes”. Esta temporalidade marca a mudança de comportamento e atitude por parte, principalmente, dos jovens face a um “endurecimento” da ditadura. Neste bloco estão presentes a radicalização do comportamento de personagens como João Alfredo ao intensificar suas atitudes e, por fim, ingressar na luta armada. As personagens femininas também passam por mudanças, tais como Maria Lúcia, ao revelar o uso da pílula anticoncepcional, e Heloísa, por perder a virgindade com seu professor de violão. Neste momento, os acontecimentos políticos do período relacionados com a censura, tortura e prisão de opositores geram uma cisão entre as personagens. De um lado figuram os engajados politicamente e do outro os que, por medo ou preocupações econômicas e interesse em ascender socialmente, optam pela “alienação”.

Os “anos de chumbo” são iniciados após os painéis históricos anunciarem o Ato Institucional³⁹ número 5. Nas cenas seguintes, João Alfredo desiste de ir a Londres com Maria Lúcia e inicia a sua dedicação exclusiva à luta armada, face à intensificação da repressão; Heloísa, por sua vez, declara que vai em viagem para outro estado brasileiro

³⁹ Os Atos Institucionais (AI) foram normas de natureza constitucional implementadas entre os anos de 1964 e 1969. Ao todo contam-se 17 atos institucionais, sendo o AI-5, no ano de 1968, o mais conhecido e temido. Este ato suspende “a garantia do *habeas corpus* para determinados crimes; dispõe sobre os poderes do Presidente da República de decretar: estado de sítio, nos casos previstos na Constituição Federal de 1967; intervenção federal, sem os limites constitucionais; suspensão de direitos políticos e restrição ao exercício de qualquer direito público ou privado; cassação de mandatos eletivos; recesso do Congresso Nacional, das Assembleias Legislativas e das Câmaras de Vereadores; exclui da apreciação judicial atos praticados de acordo com suas normas e Atos Complementares decorrentes; e dá outras providências”. O texto de todos os atos institucionais do período ditatorial brasileiro podem ser consultados em <http://www4.planalto.gov.br/legislacao/portal-legis/legislacao-historica/atos-institucionais>

(Bahia). No desenrolar da trama, bem no final, identifica-se que este afastamento da personagem é em função de sua gravidez com um outro militante político, Marcelo (Rubens Caribé). Com relação à trama, é neste bloco que a minissérie começa a apresentar seu desfecho.

O último grande bloco narrativo acontece após um painel documental com notícias do período sobre a Lei de Anistia (1979). Sob uma recepção pública calorosa no aeroporto, as personagens exiladas retornam ao país de origem. Neste momento, há o reencontro de Maria Lúcia e João e a impossibilidade do casal ficar junto por posicionamentos diferentes com relação a vida. João mantém sua postura militante, em defesa às causas sociais, e Maria Lúcia continua com seu posicionamento individualista e egocêntrico. No geral, a partir de conversas entre Maria Lúcia e Bernardo, observa-se um certo otimismo com relação ao processo da redemocratização “lenta, gradual e segura” que o país estava vivendo.

Ao longo de toda a narrativa, personagens femininos e masculinos apresentam diferenças e convergências entre si.

Dentre as personagens femininas de maior destaque na minissérie, Maria Lucia, Heloísa, Natália, Carmem, Valquíria (Norma Blum) e Regina (Mila Moreira) possuem, apesar das diferenças, comportamentos comuns: o da maternidade e da servidão. Da mais egocêntrica à militante política, a vocação maternal e do sacrifício voluntário/natural com relação a família/filhos passa por todas, sejam jovens ou não. As personagens masculinas, por sua vez, apresentam uma preocupação política, econômica, social ou cultural. Dentre eles, os de maior relevância são João Alfredo, Edgar (Marcelo Serrado), Galeno Quintanilha (Pedro Cardoso), Valdir (André Pimentel), Fábio, Inácio Avelar (Kadu Moliterno), Orlando Damasceno e Dr. Salviano (Gianfrancesco Guarnieri).

O sucesso da minissérie, a nível nacional, se deve, principalmente, por ser a primeira teleficção a tratar sobre o período traumático da história brasileira⁴⁰. Por este motivo, *Anos*

⁴⁰ Sobre presenças e esquecimentos produzidos pela minissérie *Anos Rebeldes* em diálogo com a cultura histórica, ver Abdala Junior, 2009.

Rebeldes foi considerada um marco da teledramaturgia brasileira (Kornis, 2000). Enfatizando esta ideia, observa-se que de acordo com o vinculado pelos noticiários da época, seria aquele o primeiro momento em que uma emissora de TV se dispunha a levar ao ar uma tragédia que não apareceu sequer em seus telejornais na época (Abdala Junior, 2009). Além disso, a inauguração de uma estratégia, os painéis documentais em movimento por iniciativa do historiador e cineasta Silvio Tendler, misturavam ao longo da trama imagens verídicas de arquivos inéditos do período com imagens ficcionais das personagens gravadas em preto-e-branco, conferindo verossimilhança e dando o efeito de que as personagens invadiam a história (Abdala Junior, 2009).

A intenção com esta narrativa, contudo, não foi a de contar histórias reais, mas a de trabalhar a história do país a partir de situações verídicas com soluções melodramáticas. A sua função consiste em organizar lembranças e encantar com um enredo capaz de emocionar a nação.

4.2. Breve contexto dos anos 1989 a 1992

Uma ideia central na Análise Crítica do Discurso integra a relação das práticas discursivas com o contexto. Norman Fairclough (1995, 2001, 2003) diria que os discursos são históricos e, por isso, só podem ser compreendidos se em referência a seus contextos. De maneira muito semelhante, Teun A. van Dijk (2005) mencionaria o fato de que as situações da interação discursiva fazem parte ou são constitutivas da estrutura social. Ou seja, estão sempre em contexto. No entanto, para além de os discursos estabelecerem diálogos com o contexto e serem uma parte constitutiva dele, é possível identificar seu poder em significar, (re)construindo contextos e criando novos significados. Neste sentido, analiso a minissérie referida em uma temporalidade tripla – passado, presente e futuro. Explico. Uma vez que a minissérie foi exibida no ano de 1992, faz parte de uma temporalidade atual, ou seja, está inserida em um contexto. Faz parte de seu presente. No entanto, por retratar um período de tempo passado, o da ditadura civil-militar, torna-se capaz de agir no espaço de experiência social, organizando fatos e sendo capaz de (re)construir um contexto, o dos anos 1964 a 1985. Por fim, como articulado ao longo desta dissertação, verifico a capacidade da teledramaturgia na construção de uma identidade (e friso o interesse maior deste estudo nas identidades de gênero e sexualidade), operando, assim, em um contexto futuro.

No tópico anterior, analisei brevemente a minissérie e sua narrativa. Como *Anos Rebeldes* trabalha e significa o contexto de um período traumático do país? Neste tópico, enquadrando a teleficção em sua temporalidade presente, a do ano de 1992. Por fim, em sequência as análises do *corpus*, refletirei sobre a temporalidade futura: de que forma se torna possível ser e agir como mulher a partir de exibido em *Anos Rebeldes*?

Anos Rebeldes (1992) é exibida num momento de crise política, marcado pela derrocada do governo Collor, à beira de um *impeachment*, enquanto na ficção a política é um dos elementos que organiza a narrativa que transcorre entre os dias que antecedem o golpe militar até a anistia em 1979. Seria possível falar, grosso modo, que tanto o momento de produção da minissérie quanto a história no momento histórico focalizado na ficção correspondem a um processo

de ascensão e queda de um momento de otimismo nacional. (Kornis, 2001, p. 7)

Se até o ano de 1973 o Brasil viveu seu milagre econômico, os anos seguintes representaram a “década perdida”. Após o fim da ditadura, as eleições de 1989 se deparavam com a seguinte situação nacional: inflação de 2750% ao ano e um déficit no Produto Interno Bruto (PIB) de 6,5%. A partir desta situação econômica, as primeiras eleições diretas foram, como era esperado, polarizadas. De um lado, Luis Inácio Lula da Silva, sindicalista e metalúrgico brasileiro, representante das esquerdas, indicado pelo PT, o Partido dos Trabalhadores. Do outro, o jovem Fernando Collor de Mello, político indicado pelo antigo partido de apoio à ditadura (ARENA), na época o atual PRN, o Partido da Reconstrução Nacional. Com grande sensibilidade para o *marketing* político e com a ajuda de empresas (como a Rede Globo, jornal Folha de S. Paulo e Editora Abril), “Collor construiu uma imagem pessoal que, na situação de crise econômica e política experimentada pelo Brasil do final dos anos 1980, tocou em pontos sensíveis das expectativas das massas populares incultas e das elites empresariais” (Sallum Junior & Casarões, 2001, p. 167). Além disso, este era o único político que representava uma alternativa aos dois representantes mais fortes da esquerda: Lula (PT) e Leonel Brizola (PDT).

Em dezembro de 1989 era divulgado o resultado das eleições. Fernando Collor de Mello era eleito Presidente da República com cerca de 35 milhões de votos. A vitória de Collor representava um novo golpe para a esquerda brasileira. Seu plano econômico, supostamente capaz de estabilizar a economia brasileira, sua promessa de “caçar os marajás” e de modernizar o país, no entanto, não foram cumpridos. Além de falhar em todos estes aspectos, pesquisadores como Skidmore (2000) afirmam que o maior problema do então presidente era a sua maneira de ser. “Estava habituado a fazer poucas concessões ao lidar com outros políticos. Parecia a encarnação do «coronel» da política nordestina, acostumado a mandar” (Skidmore citado por Sallum Junior & Casarões, 2011, p. 168).

Com uma inabilidade política, incapacidade de governar através do consenso e uma coleção de insucessos no combate a inflação do país, a popularidade de Collor despencava, principalmente a partir de 1991 após as primeiras denúncias de corrupção em seu governo. Entretanto, como pesquisadores argumentam, não seria apenas a falta de popularidade que levaria o primeiro presidente eleito na “Nova República” a renunciar o cargo. Lamounier (2000) analisa que o processo de *impeachment* reuniu cinco circunstâncias raras, sendo elas:

primeira) a acusação de seu irmão, Pedro Collor, de que o presidente Collor era o sócio oculto de P. C. Farias, ex-tesoureiro de sua campanha eleitoral, que aproveitava sua relação com o Presidente para atividades de corrupção. Frente ao escândalo, o Congresso teve que formar uma Comissão Parlamentar de Inquérito; segunda) a extraordinária incompetência de Collor e P. C. Farias para esconder suas supostas atividades corruptas; terceira) a fragilidade e incompetência da bancada parlamentar governista para defender o governo e controlar a situação; quarta) a ausência de tentativas de silenciar a imprensa ou abortar o processo político e um apego à ordem legal com a consequência inesperada de pessoas de origem modesta se apresentarem para depor perante a CPI; quinta) a obstinação de Collor em permanecer no poder até o último momento. (Lamounier citado por Sallum Junior & Casarões, 2011, p. 179)

A mídia impressa, através do jornalismo investigativo (impedido de ser realizado durante o período de ditadura), examinava os indícios de P.C. Farias, o ex-tesoureiro de Collor, com o narcotráfico e a máfia italiana (Abdala Junior, 2009).

Se as eleições de 1989 representavam um caminho de ascensão do otimismo nacional, poucos anos a seguir representavam o auge da queda desta visão positiva. O papel de *Anos Rebeldes* no ano de 1992 foi um fenômeno singular. Autores afirmam que a minissérie, que procurava dar conta do “comportamento dos jovens ao longo dos anos 60 e início dos anos 70, permitiu que a mídia impressa estabelecesse uma correspondência entre a história localizada na ficção com a mobilização de jovens pelo *impeachment* de Collor” (Kornis, 2000, p. 108). Real ou não, em agosto de 1992, dois dias após o fim de exibição da teleficção, acontecia o movimento estudantil dos “caras pintadas” reivindicando o

afastamento do presidente e a alteração da situação nacional. Passado e presente dialogam entre si. E com relação ao futuro?

4.3. Da análise: ser e agir como mulher em *Anos Rebeldes*

O futuro, como articulado anteriormente, estaria no potencial da minissérie (e da teledramaturgia, no geral) em, através de suas representações, ser capaz de significar o mundo, cristalizando normas e padrões sociais.

Recorrendo a uma análise crítica do discurso e aos significados representacionais, interacionais e composicionais das cenas que fazem parte do *corpus* e apoiada nos diálogos presentes, é possível identificar alguns posicionamentos de feminilidade possíveis de serem decodificados pelas audiências:

- I. Em “anos inocentes”, o ser e agir como mulher envolvem comportamentos distintos: docilidade/sonho *vs.* “temperamento forte”; mãe e dona de casa feliz *vs.* dona de casa solitária;
- II. Em “anos rebeldes”, a feminilidade envolve práticas sexuais, infidelidade, engajamento político e espírito maternal;
- III. Em “anos de chumbo”, a maternidade, a precaução feminina e a esperança surgem como algo intrínseco à mulher e sua condição feminina;
- IV. Por fim, no “ano de 1979”, a condição feminina que persiste é a de felicidade em uma relação heterossexual monogâmica que leva, naturalmente, a uma maternidade.

Estes posicionamentos estão organizados abaixo de acordo com a sequência temporal proposta pela minissérie analisada. Da inocência a comportamentos “rebeldes”, passando por períodos mais conturbados na vida das personagens, que implica o “não desenvolver sua maternidade”, chega-se ao fim em um ponto de convergência entre todas as personagens femininas analisadas: o da felicidade em relacionamentos heterossexuais e o de realização pessoal em ser/desempenhar um papel de mãe. Além deste ponto, outro fica evidente: para participar em questões políticas não há espaço para beleza e vaidade.

4.3.1. Anos Inocentes

Para os “anos inocentes” foram analisadas um total de seis cenas, sendo quatro destinadas às protagonistas Maria Lúcia e Heloísa. As outras duas cenas estão divididas entre as mães, Carmen e Natália.

Este bloco inicial da trama é intitulado desta maneira por simbolizar uma certa inocência das personagens com relação ao golpe e à situação política do país. Enquanto os homens são apresentados, em sua grande maioria, interessados pelas mudanças que ocorrem no país, as mulheres vão assimilando o que acontece aos poucos. As questões do lar, do casamento e convívio social vão sendo misturadas, aos poucos, com o contexto político. É possível identificar ao longo dos episódios que, geralmente, quem oferece explicações para as personagens femininas sobre o que acontece são os homens da minissérie. Para Fiske (1987, 2004b), este é um código ideológico de patriarcado, diluído ao longo das cenas.

O ser e agir como mulher, nesta temporalidade da minissérie, envolve comportamentos distintos: docilidade/sonho *vs.* “temperamento forte”. Estes comportamentos, por sua vez, estão personificados nas personagens Maria Lúcia e Heloísa, respectivamente. A personagem da atriz Malu Mader, jovem, caucasiana, de corpo magro, alta, cabelos compridos, lisos e escuros possui em cena uma atitude que oscila entre docilidade e fragilidade/medo. Nas duas cenas selecionadas para esta análise, que correspondem ao início e fim dos “anos inocentes”, sua atitude não sofre alterações.

Na primeira cena analisada, em cenário escolar, Maria Lúcia e sua amiga Lavínia (Paula Newlands) encontram João Alfredo e seu grupo de amigos em uma escadaria. O encontro promove conhecimento destes dois núcleos. A nível conceitual, a cena apresenta mulheres e homens com atributos tipicamente associados a feminilidade e masculinidade. Há entre os protagonistas (Maria Lúcia e João) uma característica genérica de interesse devido os olhares trocados e fala dos amigos em cena.



Figura 1 – Maria Lúcia (Malu Mader) ao conhecer João Alfredo (Cássio Gabus Mendes) no Colégio Dom Pedro II. Imagem retirada do DVD 1 aos 13 minutos

A cena possui um plano médio e movimento de câmera *shot/reverse shot*. Esta estratégia é comum em telenovelas e faz parte do que John Fiske (1987) considera de edição motivada. O intuito é de oferecer uma certa naturalidade, consciência da situação e conforto ao telespectador. Esta distância social presente em cena, no entanto, possui um ângulo oblíquo e tomada de vista vertical, na primeira sequência. Já na segunda sequência das duas personagens, o ângulo é horizontal. Este posicionamento em cena importa nesta análise. Um ângulo vertical, por norma, codifica visualmente uma relação de poder. O elemento representado no nível superior, no caso desta primeira cena, a personagem de João Alfredo, possui um aspecto imponente, de superioridade. Já o elemento posicionado abaixo, a personagem de Maria Lúcia, parece pequeno, insignificante a nível de codificação.

Este valor informativo para a cena que apresenta o casal protagonista da minissérie simboliza uma relação de desigualdade inicial entre ambos. Para Maria Lúcia, representada um nível abaixo (espaço do real), João representa o ideal, seu sonho, aquilo a ser atingido. Este comportamento possui a duração de toda a narrativa, mesmo que no fim o relacionamento de ambos se revele como algo impossível de ser vivido, devido à diferença comportamental dos dois. O diálogo entre ambos, neste momento, aliado a expressão facial e atitude, confirma este interesse inicial:

Edgar: Só tá faltando localizar o Orlando Damasceno.

Galeno: Tá vindo lá, a filha do Damasceno com aquela amiga que eu falei.

Lavinia: Ele tá vindo falar com a gente.

Maria Lúcia: Quem?

Lavinia: O filho do dono da papelaria lá da Montenegro. Você sempre achou ele um “pão”.

Maria Lúcia: Falar comigo nada. A gente tá cansado de se cruzar e ele nunca me olhou.

João: Oi!

Maria Lúcia sorri e não responde. Fica parada. Na sequência seguinte, ambos em um ângulo horizontal (igualdade):

João: Você que é filha do Orlando Damasceno?

Maria Lúcia: Sou. Maria Lúcia.

João: Claro!⁴¹

Na segunda cena analisada de Maria Lúcia, já ao final da temporalidade de “anos inocentes”, o comportamento dócil e o interesse do casal permanecem. Após a formatura dos jovens, João vai ao baile, contra sua vontade, para encontrar Maria Lúcia que surge em cena vestida de branco, como uma noiva.

Esta cena apresenta, tal como a primeira, duas sequências. A primeira, entre um plano médio e um plano geral, mostra uma dança do casal ao tocar a música *Can't Take My Eyes off You*. Nesta sequência, no plano aberto, é possível identificar Maria Lúcia e João no centro da imagem em meio a inúmeros jovens. Este posicionamento em cena pode revelar 1) o protagonismo de ambos e 2) a importância central que o relacionamento representa na vida dos dois neste momento. Na sequência seguinte, a conversa é registrada em *shot/reverse shot*, plano médio, ângulo horizontal e ausência de linhas divisórias fortes, o que indica uma posição de igualdade entre o casal, interrompida no momento em que Maria Lúcia questiona

⁴¹ *Anos Rebeldes* (2003), DVD 1: 13 minutos.

a João o que eles irão fazer. O poder de decisão, as perguntas, novamente, são direcionadas à figura masculina.

João: Se você não fosse esse estouro que me faz até vir em baile de formatura com medo de urubu cair em cima de você, mesmo assim você já tinha me comprado com seu senso de humor.

Maria Lúcia: O que a gente vai fazer, João?

João: Tentar⁴².

A fantasia de Maria Lúcia de possuir uma vida tranquila com João parece próxima de ser alcançada. A visão codificada na protagonista sobre seu parceiro e o amor romântico, aliados a um comportamento de João Alfredo, disposto a “ir em baile de formatura”, vão ao encontro do que Fiske expõe. De maneira sutil, “mulheres e homens nas telenovelas são provavelmente mais iguais do que em qualquer outra forma de arte ou drama ou em qualquer área da vida real” (Fiske, 1987, p. 186). Ao minimizar (não eliminar) o domínio dos homens sobre as mulheres, a ideia de família, nos moldes ocidentais/cristãos, torna-se mais agradável. Importa esclarecer que esta análise não se trata apenas de uma crítica à versão da heterossexualidade presente, mas da maneira como ela posiciona desigualmente o casal da minissérie.

Em contrapartida, se esta personagem é codificada ao telespectador desta maneira, representando a inocência e o sonho de um relacionamento com João Alfredo, Heloísa, a outra protagonista, representa um papel completamente oposto. Na dimensão sintagmática de uma telenovela, a multiplicidade de tramas permite a introdução e exploração de temas variados, nunca sendo permitido às audiências uma posição estável de leitura (Fiske, 1987).

A década de 60 e 70 do século XX representa um período de efervescência social e cultural no mundo. Não seria diferente no Brasil e a minissérie faz questão de tratar disso através dos diálogos, da verossimilhança em cena e dos painéis documentais.

⁴² *Anos Rebeldes* (2003), DVD 1: 96 minutos.

Os assuntos considerados mais “modernos” ou “progressistas” são negociados com as audiências através de Galeno Quintanilha (Pedro Cardoso) e Heloísa, a jovem de classe alta que passa por uma transformação radical em sua aparência, pensamento, comportamento e atitude. A incorporação de discursos feministas em Heloísa equivale a 1) assertividade sexual e vontade de desfrutar do prazer sem regras e 2) controle individual, com a recusa de submeter-se ao controle familiar/conjugal. Esse seu posicionamento diferente das outras personagens femininas lhe confere, inclusive, possibilidade de participar das conversas masculinas que giram em torno de assuntos políticos. Mais tarde, torna-se até capaz de participar dos movimentos de contestação/luta contra a ditadura ao lado dos homens, porém com funções muito específicas, conforme será visto em “anos de chumbo”.

Ao aparecer em cena, Heloísa irradia felicidade e curiosidade. Loira, com cabelos longos, lisos e sempre muito bem arrumados, bem vestida e de um carisma que lhe confere charme especial, é através dela que as classes sociais conversam. Filha de um dos empresários mais poderosos, sua casa serve de local para festas e encontros culturais. Na primeira cena analisada da personagem, a mesma se dirige aos pais durante uma destas reuniões para perguntar se podia sair com seus amigos.

Fábio: Não pode, Heloísa. A casa cheia de amigos.

Heloísa: Quem convidou quase todo mundo foi o Bernardo.

Fábio: Boate não, Heloísa. A casa está cheia de amigos. Fica recebendo os amigos.

Heloísa: liiiih... - reclama e sai de cena batendo os pés.

Fábio para Natália: Ué, falei alguma coisa errada?

Natália: Você gostava de ouvir não quando tinha a idade dela?

Fábio: Bom, eu espero que pelo menos ela obedeça.

Natália: Não, pera aí. Assim também é demais, não é? A Heloísa tem um temperamento forte, saiu a você, Fábio, mas sei lá, é um pouco voluntariosa, mas desobedecer nunca⁴³!

⁴³ *Anos Rebeldes* (2003), DVD 1: 25 minutos.

Na cena, todos aparecem bem vestidos. Em plano médio e com uma tomada de vista na horizontal, no primeiro momento, o pai, Fábio, ocupa o centro da imagem. Quando Heloísa sai de cena, o plano fecha, não deixando grande espaço à sua volta. Em *shot/reverse shot*, a câmera revela aos poucos a conversa dos pais sobre o comportamento “inesperado” da filha, no entanto, duvidando de sua capacidade de desobediência. Entretanto, indo de encontro com as expectativas familiares, na cena seguinte, Heloísa aparece feliz na boate. A maior parte dos diálogos entre Heloísa e o pai são caracterizados como na imagem abaixo.



Figura 2 – Heloísa (Claudia Abreu) e seu pai Fábio (José Wilker) em uma discussão no apartamento da família.
Imagem retirada do DVD 1 aos 87 minutos

Esse posicionamento de costas, marcado em algumas cenas de Heloísa com Fábio, revela seu potencial de ignorar o poder representado na figura paterna e reverter sua situação, como também revela sua vulnerabilidade. O que poderia acontecer com a única personagem que possui este “temperamento forte”?

Na segunda cena analisada, Heloísa aparece em conversa com suas amigas Maria Lúcia e Lavínia. Já no quarto, na hora de dormir, as amigas revelam segredos com relação às suas experiências sexuais. As três possuem traços físicos semelhantes, sendo todas magras. Curiosidade e incompreensão perpassam a cena.

Maria Lúcia: Do jeito que ela fala parece que tem a maior experiência. Mais virgem que eu.

Heloísa: Mas resolvi deixar de ser.

Maria Lúcia: Ué, você não falou nada que tava namorando firme...

(Continua)

Heloísa: Resolvi deixar de ser virgem ontem.

Lavinia: Olha, Heloísa... Para eu dar um passo assim tão importante, só fui capaz porque to apaixonada e vou me casar. De outra forma eu nunca ia me sentir bem.

Maria Lúcia: Claro

Heloísa: Nem ele, claro. Porque o homem quer isso mesmo, Lavinia. Pra você, o Gustavo vai ser sempre um deus, a única fonte de prazer. Agora se um dia você olhar para o lado, é pecado⁴⁴.

O diálogo reflete um pensamento e comportamento da época que perdura no imaginário coletivo: de que uma vez adequada às normas de gênero e conquistado um parceiro, o passo seguinte é o da relação heterossexual monogâmica. É através de Heloísa, no entanto, que as audiências se conectam com uma outra forma de pensar. Neste momento, a personagem, ao discordar das amigas, fala sobre possibilidade de sexo fora de um relacionamento e que as relações sexuais envolvem desejo e, não necessariamente, amor. As reivindicações ao prazer livre e a dominância do próprio corpo foram manifestadas, especialmente, pelas feministas de segunda onda, a partir dos anos 1960. Heloísa, ao realizar várias viagens pelo mundo é a ponte entre estas ideias e o posicionamento mais “reacionário” das amigas, como fala. Este posicionamento é representado pelo discurso da sexualidade feminina associada ao emocional e ao amor romântico, ou melhor, ao discurso do “amar/respeitar” (Mota-Ribeiro & Pinto-Coelho, 2008).

Ao mesmo tempo em que os textos oferecem espaço para leituras mais abertas ou resistentes ao *status quo*, todavia, tentam simultaneamente limitar esse espaço em graus variados. Por exemplo, na mesma cena, Lavinia alerta a amiga: “Cuidado para não se

⁴⁴ *Anos Rebeldes* (2003), DVD 1: 102 minutos.

machucar”. Além disso, as ideias progressistas de Heloísa a levam, durante os “anos de chumbo”, a um desfecho trágico, sendo a única personagem morta.

Com relação à figura materna, o papel destinado a Carmen, mãe de Maria Lúcia, corresponde a uma construção típica do que significa ser mãe. Em consonância com o exposto por Fiske, é possível identificar na teledramaturgia a mãe como sendo capaz de simpatizar e entender todos os membros de sua família. Carmen é compreensiva com a filha, Maria Lúcia, que anseia uma vida confortável e um quarto apenas seu, sem a presença dos livros do pai e das reuniões que acontecem ali. Consegue ser amorosa e entender a atuação de seu marido, o jornalista Orlando Damasceno, que acaba por ser preso por sua atuação política. Cuida dos sogros e dos amigos da filha. É uma mãe tipicamente materna. “É claro que esse papel de mãe é específico da família patriarcal, pois nega à mãe qualquer reivindicação sobre si mesma e exige que ela encontre satisfação em ajudar seus filhos a aceitar e resolver suas múltiplas dificuldades” (Fiske, 1978, p. 190). Nesta função, a personagem é direcionada aos outros e descentralizada.

Em “anos inocentes” todas as cenas de Carmen são acompanhadas do marido ou da filha, reforçando sua função perante os dois. Na cena analisada nota-se a presença dela, em perfil (ângulo que não traz intimidade alguma ao representado), na sala do apartamento em que vive. No ambiente estão sua irmã, a empregada, seus sogros e Maria Lúcia. Em plano médio, a câmera em movimento horizontal, inicia a cena em Carmen, apresenta todo o ambiente e foca, no fim, em Maria Lúcia. A música *Sentimental Demais* em meio aos diálogos apresenta esta breve cena em que predomina a presença das personagens mais velhas e da protagonista.

Para além desta sequência, a personagem, em suas aparições ao longo deste bloco inicial, veste roupas simples. Caucasiana, de cabelos escuros e arrumados, andar sem jeito/elegância, falas simples e felicidade estampada no rosto, Carmen desempenha a função de ser mãe e esposa, não possuindo, neste momento, outras funções. Assim como referido no capítulo 2 desta dissertação, sua realização e felicidade, enquanto pessoa,

aparece ligada ao seu par masculino e é relacionada às conquistas morais da família, assim como sua tristeza aparece relacionada a este fracasso (Hamburger, 2007).



Figura 3 – Carmen (Bete Mendes) em sua primeira aparição na minissérie. Ambiente familiar, rodeada de parentes. Imagem retirada do DVD 1 aos 7 minutos

A outra personagem materna selecionada para ser analisada é Natália, mãe de Heloísa. Diferente de Carmen, neste início da trama, esta personagem apresenta uma história própria, todavia inserida dentro do contexto doméstico: a de mulher traída e dona de casa infeliz. Nas cenas em que aparece, está sempre acompanhada do marido, o empresário Fábio, de seus filhos, Heloísa e Bernardo ou do professor de História de sua filha, Inácio Avelar. No desenrolar da narrativa, será com ele que ela encontrará a felicidade.

Sua aparição em cena, a nível representacional, sempre apresenta a mesma mulher: elegante, com belas roupas, maquiada, cabelos impecáveis, um olhar vazio e uma expressão neutra. Em grande parte de suas cenas, aparece com um cigarro a mão, em que revela um certo hábito de fumar. Sua idade, apesar de mais avançada, é praticamente imperceptível, sendo, inclusive, considerada irmã de sua filha em uma cena. Em torno de si, Natália acumula os discursos de mãe, dona de casa passiva (perante as traições do marido), indecisão, submissão, dependência do marido (Franzwa, 1978; Gallagher, 1980; Sifuentes, 2011, Sifuentes, Wottrich, & Silva, 2011; van Zoonen, 1994).



Figura 4 – Natália (Betty Lago) e sua filha Heloísa em conversa. O posicionamento inicial de Heloísa em cena ao lado do quadro reflete a posição de Natália: (auto)vigilância. Imagem retirada do DVD 1 aos 146 minutos

Outro papel personificado por Natália é o da (auto)vigilância. Ela se enquadra em um papel preestabelecido socialmente, o da mulher rica, dona de casa e esposa de alguém. Sua aparência neutra, seus adornos e maquiagem, assim como o cigarro sempre presente em mãos revelam, no entanto, que algo não está certo com a personagem. “O vigilante da mulher dentro de si própria é masculino: a vigiada feminina. Assim, a mulher transforma-se a si própria em objeto – e muito especificamente em objeto visual: uma visão” (Mota-Ribeiro, 2005, p. 125).

Na cena única analisada de Natália, ela e Heloísa conversam na sala de casa. Natália com “cara de enterro”, segundo sua filha, solicita companhia, uma vez que seu marido está em viagem. As audiências não sabem neste momento que as viagens de Fábio são, na verdade, acompanhadas de suas amantes. No entanto, a tristeza e solidão de Natália já revelam algo. A cena é gravada em plano médio, em uma primeira sequência, tal como apresentado na imagem 4. Em seguida, o plano fecha e em *shot/reverse shot* o diálogo entre mãe e filha acontece. A iluminação da sala é baixa, confirmando, provavelmente, o estado de espírito da personagem mais velha.

Natália: É importante este estudo?

Heloísa: Uhum, tem prova amanhã. Por quê?

Natália: Por quê? Porque, porque... eu to meio pra baixo, sim. Eu to me sentindo, sei lá, tavam passando um filme no Paissandu que eu queria ver. Deixa pra lá. Não tem menor sentido você deixar de estudar para me fazer companhia no cinema.

Heloísa: Mas você não pode chamar uma amiga?

Natália: As minhas amigas têm marido, têm filhos, Heloísa. Que isso, como eu vou chamar...

Heloísa: Mas hoje não vai dar, mãe⁴⁵.

A solidão de Natália a levará a procurar felicidade nos braços de outro homem e, assim, ingressar em um relacionamento fora do casamento, em “anos rebeldes”, tal como seu marido sempre fez.

4.3.2. Anos Rebeldes

Em “anos rebeldes”, como mencionado anteriormente, os comportamentos de todas as personagens passam por alterações significativas. Aqui, de maneira semelhante ao bloco narrativo anterior, também foram analisadas seis cenas, sendo duas para Maria Lúcia, duas para Heloísa e uma para Carmen e Natália.

Sobre a palavra “rebelde”, escolhida para intitular a série, Abdala Junior (2009) faz uma reflexão sobre a problemática desta escolha. Afinal, a palavra possui um tom pejorativo sendo frequentemente associada a desobediência de ordens e/ou teimosia. Esta “desobediência” vivida pelas personagens em “anos rebeldes” está marcada em suas falas, atitudes e comportamentos, como será visto a seguir.

A primeira cena analisada de Maria Lúcia, no casamento de Lavínia e Gustavo, revela sua conversa com as amigas sobre a última experiência sexual que teve com João sem o uso de métodos contraceptivos. Em seguida, a personagem relata sua ida ao médico e o início do uso da pílula anticoncepcional. Esta cena acontece logo no início da temporalidade

⁴⁵ *Anos Rebeldes* (2003), DVD 1: 145 minutos.

rebelde da trama, marcando esta decisão (uso da pílula) como a sua mudança. Em plano médio, com boa iluminação, música ao fundo e Maria Lúcia no centro da cena, a sequência reflete que esta é uma decisão válida e positiva para a personagem.



Figura 5 – Maria Lúcia no casamento em conversa com suas amigas. Imagem retirada do DVD 1 aos 185 minutos

Esta decisão, no entanto, gera alguns problemas com seu pai. Ao descobrir que a filha tem relações sexuais com seu namorado, o mesmo passa três dias sem contato com a jovem. Este conflito é solucionado depois, uma vez que Maria Lúcia apela por um comportamento coerente do pai que sempre lutou para que o mundo se tornasse um lugar mais justo e diferente do que conheceu e foi educado.

Outras personagens, em especial, as masculinas, apresentam comportamentos diversos neste início de “anos rebeldes”. João, seu namorado, por exemplo, intensifica sua ação contra a ditadura militar. Galeno (Pedro Cardoso) ingressa no movimento *hippie*. Orlando Damasceno, devido ao seu comportamento pacífico, porém central no combate a ditadura, é preso. A participação de Maria Lúcia nas reivindicações políticas aparece associado a João, ao longo deste bloco narrativo. Apesar de ter medo das consequências, a namorada participa de algumas manifestações e passeatas, pois sabe que isto é importante para seu namorado.

Apesar deste ser o comportamento mais visível em Maria Lúcia durante todo o segundo bloco narrativo, no fim dele a personagem já começa a dar as primeiras demonstrações de que não está satisfeita. Na segunda cena analisada, o casal em discussão no quarto de Maria Lúcia passa por uma dentre as várias discussões. O tema é sobre uma das últimas manifestações que ocorreram na cidade. A expressão de Maria Lúcia é de incompreensão. Em plano médio e ângulo horizontal, ela tenta argumentar que não compreende a violência empregada nestas manifestações. João, do outro lado do quarto, representando um ponto de vista diferente, menciona esta ser a única arma que as pessoas possuem para combater o que está havendo. Ao não chegarem a um consenso, Maria Lúcia se afasta e caminha em direção a lateral do quarto. O movimento é acompanhado pela câmera. João vai ao seu encontro e a posição dos dois em cena é levemente alterada. Ao sentar-se e ficar em uma linha inferior a João, a personagem, em um ângulo oblíquo (localizada abaixo) se desculpa e apela para o sentimentalismo. O plano de filmagem é fechado, não deixando grande espaço à volta dos dois. Apenas os rostos são filmados.

Maria Lúcia: Desculpa, eu estou descontrolada. Foi horrível, João. Eu imaginei que um deles podia ser você.

João: Como é que você acha que estão tratando o Marcelo na cadeia? A gente tem que reagir de alguma forma, Lúcia.

Maria Lúcia: Faz o que você achar que deve, João. Mas me promete só uma coisa. Eu nunca vou ver uma arma na tua mão, meu amor. Jura pra mim, por favor⁴⁶.

João não responde à súplica da namorada, apenas a abraça. Para John Fiske, a capacidade de entender, facilitar e controlar os relacionamentos é frequentemente mostrada como uma fonte do poder das mulheres. Para que a discussão não se prolongue, Maria Lúcia cede e se culpabiliza. Já os homens são frequentemente mostrados como deficientes nas habilidades conjugais/afetivas e sua falta de conhecimento lhes causa muitos problemas. Os movimentos seguintes de João, na tentativa de agradar sua

⁴⁶ *Anos Rebeldes* (2003), DVD 2: 150 minutos.

namorada, é 1) o de abandonar o movimento estudantil e 2) iniciar em um emprego. O intuito com o trabalho é o de ganhar dinheiro para apresentar sua namorada e sogra. “Esse conjunto de habilidades e conhecimentos, normalmente desvalorizado pelo patriarcado, recebe alta valorização e legitimação nas telenovelas e pode servir como fonte de autoestima” (Fiske, 1987, p. 181) para as audiências e como afirmação dos valores das mulheres em relação ao lugar que lhes é atribuído no patriarcado.

Com relação à Heloísa, o segundo bloco narrativo apresenta uma mudança total na personagem. No início de “anos rebeldes”, Heloísa ao ouvir Maria Lúcia afirmar que tinha iniciado sua vida sexual, caminha até Olavo (Marcelo Novaes), seu pretendente, para afirmar que estava disposta a ter relações com ele. Olavo, representando um papel metódico, afirma que Heloísa precisa parar com este comportamento e que depois do noivado a possibilidade começa a existir. Frustrada com a resposta, Heloísa se afasta e encontra Galeno, amigo de João e Maria Lúcia. Os dois em visível sintonia iniciam uma conversa em que ela é convidada para sair. No entanto, de maneira incisiva, Heloísa questiona, através de uma metáfora anteriormente apresentada ao público, se Galeno não quer ler a peça que estava escrevendo para ela. Este é um código de ambas personagens para uma possível relação sexual.



Figura 6 – Heloísa persuade Galeno a ter relações sexuais consigo. Imagem retirada do DVD 1 aos 186 minutos

A cena é toda filmada em plano médio e com ângulo horizontal, conferindo igualdade entre ambos. Apesar de em meio a uma grande quantidade de pessoas, a conversa dos dois não é atrapalhada. Em destaque, nitidos às audiências, após a proposta “ousada” de Heloísa, o plano se fecha nas mãos de Galeno que, aparentemente, nervoso, oferece um sorriso de cumplicidade. Na cena seguinte a essa, os dois são vistos no quarto de Galeno, na cama, por baixo dos lençóis. A tentativa, então, é frustrada, uma vez que Galeno se levanta e diz que este problema nunca tinha acontecido, mas que, talvez, a culpada tenha sido Heloísa por ser fria e mecânica, extremamente objetiva no que faz. Para as mulheres, a “declaração do desejo, acontece pela vontade manifesta do parceiro. Os usos dos prazeres têm forma diferenciada nos gêneros, por meio de uma dieta imposta pela moralidade” (Flausino, 2002, p. 13). Em uma sociedade mais moderna, a iniciativa dificilmente partirá apenas a partir do homem, e as telenovelas ao identificarem isto, posicionam as personagens de inúmeras maneiras. No entanto, o papel durante o ato ainda é regulado pela dieta imposta pela moralidade, referida por Flausino. Quando Heloísa transgride este papel, agindo de forma mais assertiva, é considerada uma pessoa fria, técnica e leva o homem ao insucesso.

Com relação as atitudes e comportamentos são os de Heloísa, neste segundo bloco narrativo, que possuem as maiores alterações, refletindo, inclusive, na aparência. Conforme a personagem avança nos questionamentos à realidade social e política em que vive, sua aparência surge mais “masculinizada”, crítica feita pelo seu pai ao referir que a filha não ia mais ao salão de beleza.

O movimento de emancipação mais próximo que a personagem passa neste bloco acontece quando ela opta por se casar com Olavo para não obedecer mais ao pai. Após tentativas de ser uma boa dona de casa, Heloísa desiste e pede o divórcio, após ser acusada pelo marido de ser constantemente abandonado. Neste ponto da trama, a personagem já não possui mais os cabelos longos. Com um corte de cabelo curto, sem maquiagem e com roupas que envolvem sempre calças *jeans* e camisas largas, Heloísa ingressa nos movimentos estudantis e dá início à sua participação ativa na luta contra a ditadura. É válido

ressaltar que a presença de Heloísa em “anos rebeldes” na oposição à situação política do país é realizada de forma sutil, nas entrelinhas. É através de algumas sugestões que o público começa a nutrir uma suspeita de que a personagem havia mudado radicalmente. Isto é uma estratégia da minissérie para manter a atenção das audiências. O que aconteceria a seguir à menina que saiu da casa dos pais, abandonava gradativamente a riqueza de seu pai, o luxo proporcionado pela família e, inclusive, o marido?

Na segunda cena analisada de Heloísa, já ao fim de “anos rebeldes”, é possível vê-la na companhia de João. Em passeio pela fazenda da família, Heloísa se depara com uma situação de um trabalhador impossibilitado de deixar o trabalho e questiona a João o que significava aquilo. A cena, antes em plano geral, alterna durante a conversa para um plano médio e fechado, em ângulo horizontal, *shot/reverse shot* e uma nitidez grande das personagens, coloca Heloísa no papel de aprendiz indignada.



Figura 7 – Heloísa e João conversam sobre o sistema de trabalho da fazenda de Fábio. Imagem retirada do DVD 2 aos 122 minutos

Heloísa: Não entendi. Por que o Manel não deixou o homem acertar as contas dele?

João: Sistema barracão. Isso tem no Brasil todo. Eu não queria me meter. A fazenda é do teu pai. Eu sou visita.

Heloísa: Sistema barracão?

João: Aquele colono não é um trabalhador livre? Se ele não estiver satisfeito, ele pode voltar pra terra dele ou procurar um outro lugar como ele queria? Só que ele vem trabalhar nessa fazenda sem nada (...). Ele vai morrer devendo e vai deixar a dívida para os filhos.

Heloísa: Escravo...⁴⁷

A indignação de Heloísa perante às injustiças da vida a leva, como dito, ao movimento estudantil no início e à guerrilha urbana, ao final. De acordo com as ideias de Mota-Ribeiro, entende-se que o conteúdo da vida de uma mulher deriva de sua aparência. “Uma mudança nesta última determina seguramente profundas alterações na primeira” (Mota-Ribeiro, 2005, p. 33). A associação do feminino, de sua beleza e seu corpo não são diferentes com relação a Heloísa. Conforme a jovem vai se politizando, compreendendo o mundo em que vive, sua aparência passa por alterações, levando ao abandono de sua vaidade. A “Brigitte Bardot” dos “anos inocentes” se transforma em uma mulher comum, sem vaidade alguma. Ainda concordando com Mota-Ribeiro, compreende-se que “o ideal de feminilidade restringe fortemente a identidade feminina, deixando às mulheres apenas uma escolha entre serem belas ou serem inteligentes, mas nunca as duas coisas” (2005, p. 41).

Essa ideia é apresentada pela pesquisadora Rachel Soihet em seus trabalhos e, principalmente em *Zombaria como arma antifeminista* (2005). Para a autora, as mulheres do período ditatorial que apresentavam alguma consciência política ou eram declaradas como feministas eram atacadas. Um dos comentários mais comuns passava pela ideia de que estas mulheres “não querem resignar-se a ser mulheres”. Isso as tornava, por sua vez, alvo do riso satírico. “As feministas, as literatas e todas aquelas que fugiam do estereótipo feminino tradicional são apresentadas, contraditoriamente, como feias, supremo pecado da mulher, masculinizadas, grosseiras e algozes dos maridos” (Soihet, 2005, p. 593). Conscientemente ou não, a minissérie reforça este lugar para Heloísa, codificando a única personagem feminina engajada politicamente, como uma mulher sexualmente insaciável,

⁴⁷ *Anos Rebeldes* (2003), DVD 2: 122 minutos.

que se dirige aos homens quando deseja saber algo de teor mais político e com uma aparência que, comparado ao que possuía anteriormente, deixa a desejar.

A cena analisada de Carmen neste bloco trata de uma mudança de realidade na vida da personagem. Seu marido, o jornalista Orlando Damasceno, ao sofrer um ataque cardíaco, falece, deixando esposa e filha sem ter como sobreviver. Na altura, Maria Lúcia ainda não tinha terminado a licenciatura em Jornalismo. Com isso, a mãe, que nunca tinha trabalhado na vida, consegue, a partir da família do seu genro, um cargo de gerência na papelaria da família de João. Sua atitude “rebelde” é tomada para não obrigar a filha a trabalhar e a abandonar seus estudos.

Durante as cenas que mostram Carmen no trabalho, nota-se sua inabilidade com os papéis e a falta de organização contábil, característica esta que leva o dono ser intimado a prestar alguns esclarecimentos. A situação acaba por ser resolvida antes que se torne um grande problema, mas é na cena analisada neste segundo bloco que se compreende pelo que passa a mãe de Maria Lúcia.

Nos aspectos representacionais, a personagem materna aparece com uma expressão facial visivelmente culpada pelo erro cometido. Maria Lúcia, com feição de compreensão, escuta a mãe e a apoia para que a mesma não se culpabilize. A confissão é realizada no quarto de Carmen, momentos antes de se deitar, uma vez que as duas personagens em cena já estão com suas roupas de dormir. A nível interacional e composicional, o plano médio de filmagem aproxima o telespectador da conversa, sem que haja qualquer perturbação ou *close-ups* usados em excesso. Para que a conversa seja acompanhada a partir das duas personagens e a audiência não se perca, o recurso de *shot/reverse shot* é usado. A iluminação na cena é baixa, dando a entender um momento de maior seriedade/tristeza. Na primeira sequência, Maria Lúcia, de pé, escuta a mãe, mas se posiciona numa altura acima dela, formando um ângulo que obriga a mãe a olhar levemente para cima. Como visto anteriormente, o objeto/personagem posicionado acima possui sempre um significado de ideal, enquanto o posicionado abaixo ocupa um lugar de real.

Quando Maria Lúcia questiona a mãe sobre que pessoa na vida não erra, esse posicionamento inicial é validado. Para a mãe Carmen, Maria Lúcia representa o ideal que merece seu sacrifício: a jovem que estuda e vai se formar jornalista. Justamente por isso, ela se envergonha de decepcionar a filha, pessoa pela qual nutre admiração e expectativas de um futuro diferente do seu. Esse posicionamento mais hierárquico é quebrado por Maria Lúcia ao se sentar na cama após certa parte do diálogo. Neste momento, ambas ficam no mesmo ângulo e a igualdade, em ângulo de tomada de vista horizontal, é estabelecida.



Figura 8 – Carmen conversa com a filha sobre seu trabalho na papelaria. Imagem retirada do DVD 2 aos 87 minutos

Carmen: O nome dele não ficou sujo por um triz, Maria Lúcia. Irresponsabilidade minha.

Maria Lúcia: Distração, mãe.

Carmen: Não aconteceu antes porque eu sempre tive sorte. Eu é que sei o peso na minha cabeça por mais que eu preste atenção. Foi sempre seu pai que cuidou de tudo. Tem coisas que eu tenho até vergonha de dizer, que eu nem sei direito o que é, Maria Lúcia. Execução em cartório, boletim mercantil... Eu só to tentando aprender algumas coisas que... Como é que eu vou olhar pra cara dele amanhã de manhã?

Maria Lúcia: De cabeça erguida, mãe. Você não roubou, não matou. Quem não erra?

Carmen: Toda noite eu chego em casa com o corpo moído. Eu acho que é tensão. Eu tenho medo de decepcionar o seu Abelardo que me deu um cargo de tanta responsabilidade. De decepcionar você.

Maria Lúcia: Que isso... Você acha que a culpa é sua? Passou a vida inteira só cuidando da casa, mãe. A maior parte das mulheres da sua geração, você acha que são diferentes? Que tem cacife para assumir gerência em comércio assim da noite pro dia? Se você tivesse uma carreira aí sim eu podia concordar com você...

Carmen: É por isso que eu tenho que fazer um esforço pra você ter a sua carreira⁴⁸.

A partir da década de 80 do século XX, o trabalho feminino aparece na teledramaturgia com maior frequência, recebendo, gradativamente, maior importância. Os trabalhos destinados às mulheres, geralmente, são os de menor relevância ou que implicam o cuidar de algo/alguém, inferindo um comportamento amoroso natural às mulheres (Sifuentes, Wottrich, & Silva, 2011). O trabalho aparece, para o núcleo de mais idade, como algo a ser feito por não existir alternativa, um sacrifício que uma mãe faz por sua filha. No entanto, Carmen ao ser forçada a trabalhar para sustentar a casa comete graves erros pela sua falta de experiência. A solução encontrada pela filha e por ela é a de pedir demissão deste emprego e procurar um outro: o de inspetora no Colégio Pedro II. O espírito maternal do cuidado é reforçado aqui. A busca pela perfeição no trabalho e a aceitação de sacrifícios são constituídos como um bom exemplo de maternidade, uma vez que Carmen representa uma mãe impecável para a filha.

Com relação a Natália, é em “anos rebeldes” que a personagem ao descobrir as traições de seu marido, opta por se envolver romanticamente com o professor de História de sua filha, Inácio Avelar (Kadu Moliterno). “O sexo extraconjugal de uma esposa, pode ser avaliado patriarcalmente como infidelidade, mas também, mais resistentemente, como independência da mulher e direito à sua própria sexualidade” (Fiske, 1987, p. 180). Essa leitura de resistência surge, geralmente, a partir da incapacidade do homem, ou do

⁴⁸ *Anos Rebeldes* (2003), DVD 2: 86 minutos.

casamento, de satisfazer a esposa. E é assim que Natália é construída pela minissérie. Em “anos inocentes” verifica-se uma esposa na tentativa de manter um relacionamento que não faz mais sentido. Após discussões com Fábio e tentativas frustradas, ela cede às investidas de Avelar.

A cena analisada no segundo bloco narrativo contempla esta virada na personagem. Após o flagrante de Fábio em um apartamento alugado para uma outra mulher, ela, profundamente indecisa, vai atrás da filha Heloísa que estava em uma quadra de escola de samba. Ao chegar lá, no entanto, não a encontra. Chorando, em um canto, é surpreendida por Avelar. A cena é gravada toda em um plano médio em que, mesmo na presença de inúmeras pessoas a dançar, sua dor se revela central e digna de atenção por parte da audiência. Quando os dois se encontram, o que fica em evidência é a aliança de Natália, indicando que o matrimônio era o motivo de seu choro. Na sequência seguinte, ambos no carro do professor, a atenção é dirigida aos olhares dos dois. Ao som de *Senza Fine*, o diálogo é breve. Em cenas seguintes, o telespectador descobre que os dois davam início a um relacionamento.

Avelar: Se você não falar nada, como eu vou conseguir te ajudar?

Natália: A Heloísa tem razão. Minha vida tá toda errada... toda, não sei⁴⁹.



Figura 9 – Natália em olhar de pedido a Avelar. O professor aparece como uma nova possibilidade de Natália ser feliz. Imagem retirada do DVD 2 aos 44 minutos

⁴⁹ *Anos Rebeldes* (2003), DVD 2: 43 minutos.

Natália representa a mulher que deseja. Seu olhar em cena, uma mistura de suplica e vontade, são correspondidos por Avelar que, ao tocar seu ombro, é surpreendido e tem sua mão beijada. O professor de História, desde o início da trama, é apresentado como um homem atencioso. De boa aparência, forte e com traços associados à uma típica masculinidade heterossexual, torna-se, enfim, a possibilidade de Natália ser feliz. Esta felicidade dura até o fim da trama, quando Avelar começa a ser perseguido pela polícia política e decide emigrar para a França. Ao se deparar com a possibilidade de viver com seu amor e perder o luxo que Fábio proporciona, ela escolhe ficar no Brasil.

4.3.3. Anos de Chumbo

O ano de 1969 é marcante no Brasil. Em dezembro de 1968 era televisionado o novo Ato Institucional de número 5 com uma série de medidas, dentre elas a suspensão do direito a *habeas corpus* pelos presos, violando gravemente os poucos direitos humanos que ainda restavam no país. Na História, é comum associar estes anos ao nome de “anos de chumbo” em que nos “porões da ditadura”, ou seja, nas prisões políticas, eram cometidas as maiores barbaridades contra a vida humana, incluindo tortura, mortes e ocultação de cadáveres. Supostamente, alguns historiadores consideram que a partir deste ano existe um intenso endurecimento por parte da ditadura. Em discordância disto, existem outros historiadores que denunciam as graves violações de direitos humanos desde o início do período (em 1964), em todos os cenários da vida social, não apenas nos “porões”. De qualquer forma, a minissérie optou por classificar esta temporalidade sob este nome que faz parte de uma historiografia mais clássica.

Com relação às personagens, é aqui que os comportamentos “rebeldes” do bloco anterior começam a ter um desfecho. De igual forma, seis cenas foram analisadas. Maria Lúcia e João são impedidos de ficar juntos, levando a protagonista, automaticamente, a um relacionamento com Edgar, o amigo de João que, apesar de ser consciente politicamente, preferiu seguir a carreira de economista. Heloísa radicaliza completamente, ingressa na luta

armada e, no fim, é morta a tiros na rua por um erro policial. Carmen perde força, uma vez que Maria Lúcia sai de casa e seu papel de mãe deixa de ter sentido; por fim, Natália tem seu romance com Avelar temporariamente suspenso, situação que é resolvida após identificar que Fábio, seu marido, tem grande participação na morte de sua filha, Heloísa.

Maria Lúcia e João, em “anos rebeldes”, conseguiram nutrir um certo equilíbrio. Se João possuísse uma voz política ativa, ela apoiava o namorado. Na transição de bloco narrativo, ela, porém, descobre que está grávida e tenta interromper a gestação. No entanto, em consenso com o namorado, opta por ter o filho. Neste espaço de tempo, no entanto, já no bloco narrativo dos “anos de chumbo”, ela presencia uma cena em que João poderia estar no lugar de um guerrilheiro morto pelos policiais, caso ela não tivesse se adiantado e impedido o rapaz de chegar no local combinado.

Na cena seguinte a este evento, os dois, no quarto de Maria Lúcia, na típica posição de briga (um de cada lado do quarto) do casal, discutem sobre o ocorrido. Os planos de filmagem seguem as mesmas personagens. A única coisa alterada é a iluminação em cena, ligeiramente mais escura. João aparece sem atitude, pensando na morte do conhecido. Maria Lúcia, visivelmente preocupada e nervosa, fala em tom mais alto que o normal.

João: A gente precisa descobrir...

Maria Lúcia: Essa hora é capaz de estar morto, podia ser você, João...

João: Calma, meu amor. Calma, Lúcia.

Maria Lúcia: Você tem que deixar isso tudo, João. Eu tenho me virado do avesso, mas não dá mais. A gente vai ter um filho! Eu não mereço isso, você não merece isso. Ta todo mundo levando vida normal, será que você não entende...⁵⁰

Neste exato momento, Maria Lúcia é interrompida com fortes dores. João tenta ajudar, mas sem saber o que fazer, recorre à sogra que estava na sala.

⁵⁰ *Anos Rebeldes* (2003), DVD 2: 205 minutos.



Figura 10 – Maria Lúcia no momento em que começa a sentir as dores. Nas cenas seguintes é revelado seu aborto espontâneo, devido à tensão. Imagem retirada do DVD 2 aos 206 minutos

Após a perda do bebê, Maria Lúcia entra em uma depressão profunda e é internada em uma clínica de reabilitação, por aconselhamento médico. João, culpado pelo ocorrido, tenta mudar. Por não conseguir, aconselhado pelos amigos, mente para a namorada e diz que iniciou um relacionamento amoroso com Heloísa. Sentindo-se traída, os dois terminam de vez qualquer possibilidade de relacionamento. Este é o momento em que Maria Lúcia, ao trabalhar na empresa gerida por Edgar, começa a se aproximar do outro rapaz. Tudo acontece muito rápido e em poucas cenas seguintes, os dois já estão casados. É com Edgar que a jovem Maria Lúcia consegue ascender profissionalmente e economicamente, acumulando uma série de bens materiais, inclusive uma propriedade na zona rural do Rio de Janeiro, como sempre desejou. João, por outro lado, sem a namorada, radicaliza e ingressa na luta armada. Vive momentos de tensão e, principalmente, solidão. Ao sequestrar um embaixador suíço, após a libertação, começa a ser anunciado como terrorista e procurado por toda a cidade. É então que opta pelo exílio, regressando ao Brasil apenas no ano de 1979, após a Lei de Anistia.

A segunda cena de Maria Lúcia é já ao fim do terceiro bloco narrativo. Em conversa com Bernardo, ambos discutem sobre o futuro da filha de Heloísa, já então falecida. A cena é registrada em plano médio que se fecha logo em seguida, ambos sentados em lados opostos, de frente para o outro, ocupando uma posição semelhante, no centro da imagem.

A conversa em tom de neutralidade/tristeza é encerrada com um pedido de Maria Lúcia, atendido pelo irmão de Heloísa.

Bernardo: Eu já entrei em contato com a Zulmira. Eu estou indo a Minas Gerais amanhã. Uma cidadezinha pequena, perto de Três Rios. Mamãe tá querendo criar. Eu não tenho nada contra, mas não sei, Europa... Alguma coisa me diz que Heloísa não ia gostar de ver a filha criada longe da Mangueira, da areia de Ipanema, da torcida do Flamengo. Essa bagunça toda que ela gostava tanto...

Maria Lúcia: Me deixa criar, Bernardo. É, ia me fazer tão bem. Essa fase que eu to atravessando agora. Eu tenho muita inveja de gente feito eles. Gente capaz de se dedicar a uma causa, porque eu não seria. Mas me dedicar a uma pessoa é diferente. Eu lembro bem da carinha dela e eu to precisando muito de uma razão para viver⁵¹.

Curiosamente, Maria Lúcia aparece em cena com maior iluminação. Um feixe de luz ilumina parte do seu rosto, simbolizando a esperança de que menciona à Bernardo.



Figura 11 – Maria Lúcia em conversa com Bernardo sobre a filha de Heloísa. Imagem retirada do DVD 3 aos 207 minutos

A maternidade soa como algo natural para Maria Lúcia. A feminilidade reforçada a partir desta personagem (e também de outras personagens femininas ao longo de toda narrativa) é intrinsecamente ligada à maternidade e ao amor incondicional aos filhos, algo que soa

⁵¹ *Anos Rebeldes* (2003), DVD 3: 206 minutos.

diferente nas figuras masculinas da minissérie. Ou seja, “os significados dos corpos e da sexualidade feminina passam pela associação da mulher com reprodução e maternidade, reproduzindo a crença de que a mulher autêntica é mãe, heterossexual, casada e monogâmica” (Mota-Ribeiro & Pinto-Coelho, 2008, p. 2884).

Impedida de ter filhos com João e viver um relacionamento com ele, frustrada após tentativa de vida conjugal com Edgar, Maria Lúcia se revela passando por uma fase difícil. O sucesso na carreira e as posses materiais já não trazem mais felicidade para a Maria Lúcia em fase adulta. A única possibilidade de ser feliz neste momento é criando um filho, mesmo que não seja seu. O espírito materno nasce aqui como algo intrínseco à mulher, natural. Incapaz de se dedicar a uma causa (política), dedicar-se a uma pessoa (filho/relacionamento) é algo diferente para ela. Para conquistar isto, no entanto, o tom de suplica para Bernardo se faz necessário.

Com relação a Heloísa, em “anos de chumbo” a personagem sequestra o embaixador suíço, junto com seus companheiros de luta, para negociar com os comandantes da ditadura. O objetivo é conseguir presos políticos em troca da vida do embaixador. Neste momento, faz-se necessária a reflexão sobre a personagem. Ao longo de toda trama, Heloísa conquista uma emancipação semelhante à da figura masculina. Não abdica de estudos, carreira e de sua sexualidade ativa. Ao ingressar na luta armada, participa das ações junto com os outros membros, todos representados por papéis masculinos à exceção de Sandra, personagem de Deborah Evelina que aparece em poucas cenas. No entanto, essa sua afirmação de independência pessoal vai de encontro no lugar ocupado da personagem na minissérie, principalmente após o sequestro do embaixador. À Heloísa e apenas a ela, além das tarefas do grupo, são destinadas as tarefas domésticas do local: fazer comida, compras, sair para interagir com os vizinhos, cuidar do embaixador, levá-lo para seu banho de sol. Enquanto Heloísa participa das reuniões de negociação com as outras personagens, para além disso, desempenha funções que nenhum outro homem desempenha. Com relação a isso, Sifuentes analisa o mesmo em outras telenovelas.

É difícil imaginar uma telenovela, nos dias de hoje, em que as mulheres adentraram no mercado de trabalho, que não tenha personagens femininas bem-sucedidas profissionalmente. No entanto, é no trabalho no âmbito da esfera privada, quando estão envolvidas as negociações de poder dentro das famílias e são tocadas as bases históricas da dominação de gênero na sociedade, que a telenovela não consegue avançar. (Sifuentes, Wottrich & Silva, 2011, p. 199)

Na primeira cena analisada da personagem neste terceiro bloco, nota-se de maneira evidente esta desigualdade. João, no quarto, conversa com o embaixador sobre sua prisão e como as negociações irão correr. Na sala de estar, Dr. Salviano (Gianfrancesco Guarnieri) e Marcelo (Rubens Caribé) montam a lista de presos que devem ser soltos. Na sala de jantar, Heloísa olha de longe a conversa e vai verificar se o jantar está pronto. A cena é filmada em plano médio em ângulo de tomada de vista horizontal, possibilitando o telespectador ter consciência de tudo que acontece. A iluminação não oferece foco a nenhuma personagem e todas aparecem sempre niveladas em cena. A mensagem codificada é sutil e poderia, facilmente, passar despercebida.



Figura 12 – Heloísa avisa ao embaixador suíço que a comida está servida. Imagem retirada do DVD 3 aos 40 minutos

Após o sequestro do embaixador algumas ações do grupo correm mal. João, em um encontro repentino com policiais na rua, é ferido. Com um projétil alojado no braço, Heloísa foge com o amigo e procura assistência. Após uma cirurgia de remoção do objeto no corpo,

João necessita de um repouso em ambiente seguro. Neste instante, Maria Lúcia se oferece para levá-los a este lugar. Neste local, na zona rural do Rio de Janeiro, Heloísa confessa à Maria Lúcia que confia plenamente na pessoa (Zulmira, sua antiga cuidadora) que poderia cuidar de João, pelo fato de já cuidar de sua filha. As audiências recebem esta informação junto com a amiga de Heloísa.



Figura 13 – Heloísa se emociona ao falar sobre sua filha, Maria Clara. Nesta cena, o público e Maria Lúcia são surpreendidos com a informação. Imagem retirada do DVD 3 aos 141 minutos

A cena começa em plano geral, avançando para o plano médio. O objetivo é fazer com que o espectador tenha acesso ao local em que as duas amigas chegaram. Ao fundo, a ausência de barulho e o som de pássaros revelam que é um local distante do agito urbano tradicional do Rio de Janeiro. A posição das duas protagonistas em cena é igual, simbolizando uma conversa neutra. Neste momento, vale ressaltar, Maria Lúcia aparece mais séria que o normal, haja vista que ainda acredita que João e Heloísa tenham um romance. Quando a conversa avança, o plano de filmagem fecha, focando apenas no rosto das personagens. Em *shot/reverse shot* o diálogo a seguir acontece.

Heloísa: Essa confiança que eu tenho na Zulmira, bom, você tem que saber de qualquer maneira. Ninguém sabe, mas é claro que eu posso confiar em você. Um pouco antes do AI-5 eu engravidei. Claro que eu não tinha condições de assumir uma maternidade, mas eu sempre tive uma menstruação irregular e quando eu descobri que tava grávida já tinha passado do terceiro mês. O médico achou que fazer um aborto seria arriscado. Então eu me afastei do Rio para ter a criança e... pra

dar a adoção. A luta pra mim sempre foi mais importante do que tudo. Até mesmo a ligação afetiva eu achava que não podia ter muito peso. Amor... Amor... Não era hora para amor não.

Maria Lúcia: Você teve um filho e entregou para estranhos?

Heloísa: Uma menina. Só que quando ela nasceu... quando eu olhei pra cara dela... As vezes a cabeça da gente tá cheia de teoria... Quando eu olhei para a carinha da minha filha, Maria Lúcia, eu descobri tanta coisa sobre mim, sobre a minha vida... Eu adorei ser mãe⁵².

Novamente a maternidade soa como algo natural. Heloísa tenta lutar contra ela, reconhece que o momento não é o mais correto, mas ao olhar para a “carinha da filha”, a “teoria” fica em segundo plano. Nas cenas seguintes, as audiências reconhecem, a partir das falas de Heloísa, que a maternidade, inclusive, aprofundou seu relacionamento com o verdadeiro pai da criança, Marcelo.

É em Heloísa, por apresentar as maiores modificações, que é possível identificar as maiores permanências de uma identidade feminina comum. A minissérie é realizada nos anos 1992. Naquele ano, os discursos sobre as identidades de gênero já haviam avançado na sociedade. A minissérie, representando este papel, adiciona uma personagem profundamente carismática para representar ao público um novo mundo de possibilidades: o da mulher sexualmente ativa e independente, que luta por sua emancipação, não concorda com as ideias reacionárias dos pais, questiona a docilidade de sua mãe e a incentiva buscar felicidade. No entanto, esta mesma personagem, no desfecho da trama, representa a mulher que a partir da maternidade se conectou com sua feminilidade, conseguindo, inclusive, ser bem-sucedida em uma relação heterossexual monogâmica. Além disso, mesmo na companhia de seus companheiros de luta, é dela o papel de ocupar as funções referentes às da esfera privada. Para a pesquisadora Rosalind Gill (2007), esta nova noção apresentada pela mídia apenas enfatiza a natureza contraditória dos discursos

⁵² *Anos Rebeldes* (2003), DVD 3: 140 minutos.

pós-feministas e o entrelaçamento de temas feministas e antifeministas dentro deles. É o avanço e a permanência, negociados, cotidianamente, para as audiências.

Intencionalmente ou não, Heloísa também é a única personagem que participa da luta armada (do elenco principal e fixo) que morre. Já procurada pela cidade como terrorista, ela, João e Marcelo tentam fugir do país. Uma saída inicial era através dos navios da *holding* de seu pai. No entanto, este, ao descobrir por intermédio de Valdir (jovem pobre que ascende socialmente à custa dos amigos), interfere e impede a fuga. Segundo Fábio, isto poderia causar problemas entre ele e o governo, seu aliado comercial. A saída para Heloísa e seus amigos era a fuga de carro pela fronteira do país. Reconhecida por um policial na rua, ela sai pacificamente do veículo em que está para apresentar seu documento falso e tentar persuadir o agente. Sob o aviso de que era uma mulher perigosa, é morta a tiro pelo policial novo e inexperiente. Na cena seguinte, após a fuga de Marcelo e João, a bolsa de Heloísa é revistada, comprovando a ausência de arma e apenas um documento em sua mão. Seria esta a punição para um desvio de uma feminilidade tradicional representado por Heloísa ou apenas a morte de uma das personagens principais?

Com relação à personagem de Carmen, como mencionado, neste bloco narrativo ela perde importância. Construída em função da família, após o falecimento de seu marido, Orlando Damasceno, e da independência conquistada por sua filha, Maria Lúcia, sua aparição na minissérie é profundamente reduzida. São raras as cenas em que participa em “anos de chumbo”.

Nesta cena em especial, analisada aqui, a personagem conta à filha e ao genro sobre a festa de Ano Novo que participou. A personagem vestida com traje de festa ainda menciona como foi sua passagem de ano. A tia Dolores, sentada ao lado de Carmen, ressalta a empolgação da irmã e diz que só não ganhou o prêmio de mais animada porque não existia. Através das falas de Carmen, nota-se que foram moldadas para ilustrar o contexto do período em que o movimento *hippie* ganhava força. Jovens reunidos, drogas e uma sensação de paz fazem parte da experiência da mãe. A cena é finalizada com um

comentário da personagem Dagmar mencionando que na virada do próximo ano, a mãe estaria na companhia de Galeno Quintanilha, amigo de Maria Lúcia que durante toda a narrativa teve a função de situar os movimentos culturais do período, participando, inclusive do movimento *hippie*. Todos na sala riem. De mãe a painel histórico: esta é a função da personagem na minissérie.



Figura 14 – Carmen conta a filha e seu marido sobre a festa de Ano Novo. Imagem retirada do DVD 3 aos 84 minutos

Carmen: E o cigarro? Sorte que eu não fumo porque eu acho que não vendiam cigarro lá em cima. Santa Teresa... Ou não devia ter nenhum botequim aberto ou sei lá, deve ter acabado logo. O fato é que a rapaziada toda, principalmente os mais jovens, a partir de uma certa hora, eles ficavam sentadinhos assim, sabe? No chão... Mais família eu nem posso imaginar. Faziam grupos e fumavam todos o mesmo cigarrinho. Um ia passando pro outro, pro outro, pro outro... Olhar aquilo dava uma sensação de paz!

Dagmar: Acho que em 1971 dona Carmen vai romper o ano com Galeno!⁵³

Por fim, com relação à Natália, esta personagem em “anos de chumbo” sofre um duro golpe: o da separação de seu amante, Inácio Avelar, perseguido pela ditadura por usar os telegramas do Itamaraty para enviar a outros países notícias sobre as violações de direitos humanos no Brasil. É válido citar que Avelar, enquanto professor de História, assim como

⁵³ *Anos Rebeldes* (2003), DVD 3: 83 minutos.

o jornalista Orlando Damasceno, possuem um papel moderado de contestação à realidade. Após a prisão de Heloísa e tortura da mesma é que Avelar se solidariza pela situação que acontece com a filha de sua amante, tomando uma atitude mais ativa de proteção ao núcleo familiar, diferente de Fábio, por exemplo. John Fiske (1987) refere que nas telenovelas é comum o homem “bom” possuir alguma inflexão feminina, sem perder, contudo, seu poder masculino. Uma vez que culturalmente as ficções televisivas são consideradas produtos de audiência feminina⁵⁴, estabelecer romances mais agradáveis e, aparentemente, menos hierárquicos é uma das saídas para reforçar a ideia do amor romântico e da família patriarcal. Com relação às características tradicionais, comumente associadas aos homens, Fiske refere que

as características “machistas” de centralização de objetivos, assertividade e a moralidade dos mais fortes que identificam o herói na televisão masculina, tendem, nas telenovelas, a ser características do vilão. Não é de surpreender que, na cultura das mulheres, os homens feminizados sejam vistos positivamente enquanto os homens masculinos estejam mais associados à vilania, mas a reversão não é simples. Os vilões são tipicamente muito bonitos e costumam aparecer na imprensa como “pedaços” desejáveis; eles são amados e odiados, admirados e desprezados. (Fiske, 1987, p. 186)

Esta ideia estará bem presente na fala de Natália nesta cena analisada. Ao ser procurado pela polícia política, Avelar decide ir em exílio à França. Natália vende algumas joias suas para conseguir emitir a documentação falsa para que o amante saia do país em segurança. Organiza todo um esquema de fuga e menciona que na hora certa, durante a noite, estará pronta para ir junto. A cena começa quando Avelar, terminando de arrumar feliz sua bagagem, se depara com Natália entrando no quarto com uma aparência apática e sem as malas. A música feliz que toca no fundo cessa e Natália começa a justificar o motivo pelo qual não irá fugir. Em plano médio, alternando para um plano fechado após

⁵⁴ Sobre a telenovela enquanto um produto de audiência exclusiva feminina, ver as considerações de Hamburger, 2005. A pesquisadora dedica especial atenção à questão e identifica a grande potencialidade das telenovelas no público masculino. Além disso, também em Portugal, Cunha (2003a, 2003b) contextualiza a popularidade de telenovelas, como *Gabriela – Cravo e Canela*, entre o público masculino durante sua primeira exibição. Apenas na reexibição, no horário do almoço, que a audiência feminina se identificou com a ficção.

determinadas falas, em ângulo de tomada de vista horizontal e movimento de câmera no tradicional *shot/reverse shot*, as personagens estão posicionadas ora na mesma linha, ora com Natália em um ângulo oblíquo abaixo de Avelar e ora de costas para o amante, revelando uma possível despedida e sua vulnerabilidade naquele momento. A iluminação projeta, frequentemente, uma sombra de Natália na parede, como se estivesse presente ali uma dualidade de desejo: viver um romance pleno com Avelar ou se manter a dona de casa rica, com um certo *status* social.



Figura 15 – Natália explicando que não irá acompanhar Avelar no exílio em Paris. Imagem retirada do DVD 3 aos 157 minutos

Avelar: Você mudou de ideia?

Natália: Eu pensei muito, Inácio. Eu não ia ter coragem. Eu não sei onde está a Heloísa. E o Bernardo? O Bernardo ainda não se casou. Eu acho que ia me sentir muito mal de deixar... Eu to querendo dizer que hoje, você entende? Porque quando eu souber o que aconteceu com a Heloísa, se ela tá bem, e que o Bernardo não precisa mais de mim, aí eu vou e encontro com você.

Avelar: Eu entendo que vai ser difícil viver sem você, sem o calor do teu corpo, teu cheiro, mas eu sei que sentimento de mãe é uma coisa...

Natália: É mentira, é mentira, Inácio. É mentira. É claro que os filhos importam, é claro, claro... Claro que eu ia ficar preocupada com a Heloísa. Eu não acredito, eu não acredito nesse sonho de vocês de mudar o mundo. Vai sempre existir o lado de lá e o lado de cá⁵⁵.

⁵⁵ *Anos Rebeldes* (2003), DVD 3: 155 minutos.

Após essa fala, Natália começa a contar sobre seus pais e seu primeiro trabalho, ainda muito jovem. Segundo ela, foi ao conhecer Fábio que o mundo que sempre sonhou lhe foi apresentado. Ao afirmar que odeia Fábio, diz que um dia será capaz de se separar do marido.

Fábio, o grande vilão da minissérie (ao lado do contexto político) reúne todas as características mencionadas por John Fiske: assertividade, moralidade e, acrescento, concentração de poder. Natália, perante a figura do marido, é alguém infeliz, pouco realizada, esmagada, diminuída, no entanto, incapaz de abandoná-lo pelo padrão de vida que ele proporciona. Momentaneamente afastada de Avelar, a mãe de Heloísa só é capaz de ir ao encontro do seu amor quando sua filha morre de forma trágica. A culpa, para além do erro policial, recai sobre Fábio, uma vez que se o vilão tivesse permitido a fuga da filha em um dos navios da companhia, sua morte não teria acontecido. Bernardo, seu filho, rompe relações com o pai de igual maneira. Abre uma outra empresa e passa a trabalhar sozinho.

4.3.4. O ano de 1979

O epílogo, no ano de 1979, é breve e concentra toda a história nas personagens centrais e seu possível relacionamento: Maria Lúcia e João. Neste ponto da trama, apenas Maria Lúcia aparece. Natália é mencionada por personagens secundárias e afirmam que a mesma se mudou com Avelar para os Estados Unidos e trabalha como bibliotecária, enquanto Inácio trabalha como professor. Carmen não aparece neste bloco e Heloísa já teve sua história encerrada nos “anos de chumbo”. Por esta situação, neste bloco narrativo, é analisada apenas uma cena de Maria Lúcia.

O ano de 1979 no Brasil já faz parte do que é considerado um período de redemocratização, batizado pelos militares como lenta, gradual e segura. É nesta conjuntura que a Lei número 6.683, mais conhecida como Lei da Anistia, é aprovada em agosto de

1979. Esta lei proporcionava a anistia “ampla, geral e irrestrita” a todos que cometeram crimes no período da ditadura. Torturados e torturadores, todos contemplados pela mesma lei.

Este momento aparece na minissérie e leva, com ele, os exilados de volta para casa. A cena se passa no aeroporto. É ali, após anos sem contato, que as várias pessoas encontram seus amigos e entes queridos. Marcelo ao sair, depara-se com a filha, já crescida, sob os cuidados de Maria Lúcia. João, após cumprimentar as pessoas mais a frente, olha para os lados e encontra o seu antigo amor. Após uma breve reunião no apartamento dos pais, os dois vão para a casa de Maria Lúcia para ter um momento a sós. Ao acordar no dia seguinte, durante o pequeno-almoço, os dois conversam sobre o futuro. Esta é a cena final de Maria Lúcia analisada aqui.



Figura 16 – Maria Lúcia e João no epílogo, em 1979. Os dois conversam e tentam reatar o namoro. Imagem retirada do DVD 3 aos 225 minutos

João: Vamos ficar junto, Lúcia. Me ofereceram um emprego no jornal.

Maria Lúcia: É aqui no Rio?

João: É. Segundo caderno. Editor boa praça.

Maria Lúcia: João, você acha mesmo que a gente tem alguma chance?

João: O que separou a gente foi guerra, Lúcia.

Maria Lúcia: Mas você acha que você tá pronto pra levar uma vida normal, ter o filho que a gente perdeu?

João: Dois, três, quatro...

Maria Lúcia: Eu quero, eu quero sim, quero muito, eu quero tentar⁵⁶.

Em plano médio, fechando cada vez mais, *shot/reverse shot*, e os dois posicionados na mesma linha, nota-se que há uma igualdade presente em cena. Quando o assunto é direcionado para a vida afetiva, inicia-se uma música ao fundo, denotando um sonho, um plano, uma certa esperança e alegria presentes. A pergunta de Maria Lúcia é incisiva para João. Será que ele conseguiria levar uma vida normal e ter filhos?

A vida normal e, conseqüentemente natural, para Maria Lúcia e codificada, assim, para as audiências é a de um casal capaz de viver em harmonia, com filhos e um emprego que ofereça todo o padrão conquistado por ela durante o antigo casamento.

Na cena seguinte, o casal parece feliz em uma cena mais íntima. Na sequência, Maria Lúcia e João vão à uma reunião de amigos da personagem masculina. Ali, ao observar toda a conversa sobre o Movimento dos Sem-Terra (MST) de longe, passa um filme na cabeça de Maria Lúcia em que ela relembra as inúmeras discussões com João. Discretamente, se afasta, sai da sala e vai em direção a seu carro. João percebe a movimentação e vai atrás. Os dois chegam a um consenso de que o relacionamento nunca dará certo. Neste instante, ele admite que em todo o tempo afastado, uma única certeza ele teve: de que a namorada estava certa sobre qual música deveria ganhar um concurso cultural que ambos assistiram juntos na televisão, anos antes. Ela sorri e vai embora. Na cena seguinte, em seu apartamento, pega fotos da juventude em que todos seus amigos aparecem e chora. A minissérie é, então, finalizada. Assim, a condição feminina que persiste, através de Maria Lúcia é a de felicidade em uma relação heterossexual monogâmica (construída na ideia de amor romântico) que leva, naturalmente, a uma maternidade. Impedida de percorrer este

⁵⁶ *Anos Rebeldes* (2003), DVD 3: 226 minutos.

caminho “natural”, o recurso da personagem é olhar fotos antigas e se lembrar de um tempo em que a inocência de que tudo isto era possível para si era o melhor que possuía.

Considerações finais

5.1. O caminho e os resultados

Esta dissertação visou questionar o modo como gênero e sexualidade são comunicados na minissérie *Anos Rebeldes* veiculada pela emissora Rede Globo de Televisão no ano de 1992. Importou, nesse estudo, analisar quais são as identidades de gênero, reforçadas pelas telenovelas brasileiras, que sustentam uma ideia hegemônica, normativa e cristalizada do que é ser e agir como mulher na sociedade.

É compreendido neste estudo a capacidade da teledramaturgia brasileira em oferecer narrativas nacionais, criando comunidades imaginadas e modelos de comportamentos (Borelli, 2001; Hamburger, 2005, 2011; Kornis, 2000, 2001, 2008, Lopes, 2002). Ao longo de sua trajetória de exibição, a teledramaturgia, no Brasil, configurou-se como um “produto” de grande relevância social, sendo capaz de atingir todas as audiências (independente de gênero), para além de estar presente nos lares de todas as classes sociais. Atuando na formação de um hábito e naturalizando ideologias, foi através de uma produção profissional e estratégias narrativas (melodrama realista) de fácil assimilação que as telenovelas foram e continuam sendo capazes de significar o mundo.

Foi contextualizado nesta pesquisa a capacidade de sucesso da teledramaturgia brasileira em diversos países, sendo Portugal um destes, justificando, de certa maneira, o contributo desta investigação. A escolha da minissérie *Anos Rebeldes* para este trabalho, em específico, deveu-se a uma certa familiaridade com a trama e o período temporal que ela retrata (a ditadura civil-militar brasileira), para além de sua popularidade no país de origem. Aquando de sua exibição, no ano de 1992, a minissérie foi noticiada pelos meios de comunicação como sendo o catalisador das manifestações populares para o

impeachment do primeiro presidente eleito de forma direta após vinte e um anos de ditadura.

A partir de uma das maiores pesquisadoras com relação às minisséries da Rede Globo, Kornis (2000, 2001) afirma que o momento de produção e a história no momento histórico da referida teleficção ia ao encontro dos períodos de ascensão e queda de otimismo nacional.

Independente da história presente na teledramaturgia, todo o ato de representação social implica a escolha de um sistema de valores, ideias e práticas e por si só se configura como um recurso de poder (van Dijk, 2005). Uma vez que se compreende o potencial de significação das telenovelas e seu papel na formação/validação das identidades, este estudo dedicou-se a analisar uma das "verdades materializadas" nos meios de comunicação no tocante as identidades de gênero e sexualidade. A partir de Butler (1999) e Mikkola (2019), notou-se que se sexo, gênero e sexualidade são codificados cultural e discursivamente, verifica-se de igual forma a relevância das repetições e das "ilusões" criadas por ideais e práticas que buscam uniformizar o sexo (a partir de critérios biológicos) e o gênero (feminino e masculino), binários que são ligados entre si por meio do heterossexismo.

A partir deste pressuposto, uma organização binária natural entre mulheres e homens, que os divide hierarquicamente, é reafirmada na sociedade, agindo em um processo de produção de significados, ou melhor, no "fechamento" de possibilidades do que é normal/natural ser e agir (Hall, 1996, 1997).

Ao longo do caminho de pesquisa, verificou-se que seria mais interessante, para examinar uma telenovela, uma metodologia qualitativa que fosse capaz de ler e analisar tanto os diálogos verbais e ideologias em cena quanto uma metodologia que conseguisse ler imagens. Por isso, sob a Análise Crítica do Discurso (ACD) e a socio-semiótica visual, este caminho foi traçado.

Para tal investigação, o *corpus* de pesquisa compôs-se por dezanove cenas com uma durabilidade total de trinta e três minutos. As cenas foram reunidas, compiladas e anexadas a este trabalho.

Analisou-se duas cenas por bloco narrativo da minissérie de cada protagonista mulher (Maria Lúcia e Heloísa). Para que a faixa etária analisada não fosse a mesma (jovem), contemplou-se outras duas personagens, nomeadamente as mães das personagens mencionadas. A elas foi dedicada apenas a análise de uma única cena por bloco narrativo, uma vez que o foco da minissérie é a participação dos jovens na luta contra a ditadura.

Para que a análise pudesse ocorrer, os diálogos das cenas selecionadas (de forma intencional) foram transcritos, quando necessário, e posteriormente analisados com relação às imagens. A análise do que é dito pelas personagens em cena fixou-se ao nível dos significados das falas que expressam conteúdos avaliativos indiciadores de uma posição ideológica (van Dijk, 2005). Com relação às imagens, estas foram analisadas a partir da grelha criada a partir das contribuições de Kress e van Leeuwen (2006) e Mota-Ribeiro (2010). Para cada cena, foram analisadas as funções representacional, interacional e composicional.

Durante análise, verificou-se que no primeiro bloco narrativo, “anos inocentes”, o ser e agir como mulher jovem envolvem comportamentos distintos, oscilando entre mulheres dóceis que sonham com o casamento e uma vida confortável *vs.* mulheres de “temperamento forte”, que se opõem a toda e qualquer “norma” social. Nas personagens mães há uma oposição entre a dona de casa feliz *vs.* dona de casa solitária e traída. No segundo bloco, em “anos rebeldes”, a feminilidade jovem envolve ingresso na vida sexualmente ativa e espírito maternal aflorado *vs.* engajamento político que implica, necessariamente, em uma falta de cuidado com a aparência pessoal. No núcleo que envolve as personagens Carmen e Natália, o ser e agir como mulher envolve sacrificar-se pelos filhos ou viver relacionamentos extraconjugais na procura pelo prazer. No terceiro bloco narrativo, em “anos de chumbo”, a maternidade e a cautela, assim como a esperança,

surgem como algo intrínseco às mulheres e sua condição feminina. Por fim, no último bloco, confirma-se que o ser e agir como mulher realizada envolve a experiência de uma relação heterossexual monogâmica que leva, naturalmente, à maternidade.

Enquanto para as personagens masculinas foram destinadas as tramas que envolviam preocupações com política, ascensão social, trabalho e cultura, para as personagens femininas foi delegado um outro papel. Mesmo com a presença de uma protagonista (Heloísa) que podia debater temáticas mais avançadas, como amor livre e prazer não vinculado necessariamente ao matrimônio, identificou-se um percurso quase natural à experiência da maternidade. Além disso, mesmo com os avanços discursivos representados nesta personagem, a minissérie não foi capaz de negociar outras funções destinadas, comumente, às mulheres, como o acúmulo das tarefas domésticas e a aparência “masculinizada” das que se envolvem em questões da “esfera pública”.

Neste sentido, a minissérie, no momento presente de sua exibição (o ano de 1992), desempenhou um papel de costura entre as memórias do passado (os *Anos Rebeldes* da ditadura civil-militar) com as possibilidades e sonhos do futuro. Espaço de experiência e horizonte de expectativa costurados entre si. Ao significar as realidades femininas de forma binária e genderizada, “fecham-se” as possibilidades de identificação/sonho futura(o) para as audiências. São, desta maneira, codificados atos performativos de que às mulheres são destinados sempre o lugar materno e de felicidade a partir de um homem e que seu papel, quando comparado ao dele, nunca poderá ser o mesmo.

5.2. As motivações, limitações e sugestões

Vale salientar que nenhuma investigação é definitiva. Uma pesquisa faz parte de seu tempo e é construída a partir das lentes do pesquisador. Esta investigação não surgiu do nada. Sou uma pessoa que não me conformo com respostas simples. A meu ver, há sempre algo a mais. Determinadas temporalidades, muito mal justificadas, incomodam-me mais ainda. Este é o caso da ditadura civil-militar no Brasil. Aquando na licenciatura em História, compreender mais sobre este período era o que me motivava. Da história política, caminhando brevemente em uma tentativa frustrada na história econômica, encontrei-me na história cultural. A pesquisa, a meu ver, era menos “pesada” e possuía uma regulação com a realidade das pessoas que me rodeavam. O que era produzido ali, dialogava com o mundo de certa maneira, uma vez que novamente o Brasil via, aos poucos, sua democracia ser contorcida e banalizada. Foi neste caminho que tive contato com a minissérie *Anos Rebeldes*, devidamente analisada para obtenção do grau de licenciada em História.

Apesar do trabalho concluído, a meu ver, era necessário ir um pouco além. Dentro de casa conseguia presenciar algumas diferenças entre ser filha e ser filho. Na minissérie analisada, via diferenças entre ser mulher e ser homem. No trabalho, via diferenças entre a professora e o professor. Nas poucas situações em que me “atrevi” (porque um dia todas nós pensamos que perguntar era um atrevimento) a questionar ou desafiar, era, ou melhor, ainda sou censurada. No lar, no trabalho. Foi na Academia que encontrei espaço para questionar e produzir.

Esta pesquisa faz parte, como dito, do seu tempo. Com as minhas lentes acadêmicas, foram analisadas as cenas das duas protagonistas femininas e de suas mães. Todas sofrem pressões e são constantemente (auto)vigiadas para ser e agir como mulher. Vale citar que a minissérie privilegia uma classe média branca heterossexual para representar o período ditatorial no Brasil. Esta é a primeira grande limitação deste trabalho. A análise centra-se em preocupações de apenas um tipo de mulher: a branca hetero, seja ela jovem ou não. Neste sentido, outros trabalhos certamente avançarão muito mais.

A outra limitação deste trabalho foi a de trabalhar com apenas uma teleficção. A recomendação fica para pesquisas, talvez no interior de um GT, que possam dispor de mais tempo (ou mais integrantes) e que se dediquem a realizar um mapeamento das representações femininas em uma sequência maior de telenovelas e cenas. Certamente, chegariam a um resultado mais ajustado com relação ao que significa ser e agir como mulher.

As telenovelas não param de trazer discursos pós-feministas para a vida. Enquanto escrevo este trabalho, é anunciada na emissora que veiculou *Anos Rebeldes*, a próxima novela do horário nobre, *Amor de Mãe*, sob a chamada de que tudo é incerto, menos o amor de mãe. A partir das considerações de Pereira e Pinto-Coelho, chega-se a conclusão, através de Badinter em *O conflito: A mulher e a mãe* (2010), que nos últimos 40 anos ocorreu uma “involução na concepção da maternidade” (Pereira & Pinto-Coelho, 2015, p. 135). A relação mãe-filho, através de novos discursos, é reforçada quotidianamente e o espírito maternal é cristalizado como se fosse um instinto natural “fundado num determinismo biológico” (2015, p. 136). Exatamente a partir desta reafirmação, a função da mulher deixa de ter como base o individualismo. É praticamente negado a si o potencial de escolha e de igualdade, pois sua “natureza” a convida em ser mãe-materna, ou seja, a que pratica o autossacrifício e o altruísmo. Desta maneira, há pertinência e validade em desenvolver uma pesquisa que se dedique a investigar os discursos presentes na teledramaturgia com relação as mulheres e sua função na sociedade, totalmente distinta, ainda hoje, da função dos homens.

Muito ficou por dizer. O caminho para este “produto” final foi longo e desafiador, uma vez que o mundo das Ciências da Comunicação era vasto e novo para mim. Durante este percurso, inúmeras situações foram capazes de testar toda a crença que possuía. Apesar disso, no momento presente sei que *Anos Rebeldes* significou para mim, enquanto pesquisadora, um processo frutífero, mas que a investigação precisa seguir (não somente por mim) em direção a pesquisas que sejam destinadas a analisar os avanços e permanências na negociação das identidades de gênero e sexualidade e, a partir disto, o

lugar das mulheres na sociedade. Seguramente, as permanências serão mais difíceis de serem identificadas, mas são elas que têm muito a dizer.

Adiante. Questionando. Sempre.

Referências bibliográficas

- Abdala Junior, R. (2009). *Memórias da ditadura militar e os “rebeldes” anos 1980*. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil.
- Abdala Junior. (2012, dezembro). Brasil anos 1990: teleficção e ditadura – entre memórias e história. *Topoi*, 13(25), 94-111.
- Abdala Junior, R. (2016, abril/julho). Um papel histórico para a teleficção: a minissérie Anos rebeldes e a cultura histórica brasileira dos anos 1980. *História da Historiografia*, 20, 69-86. DOI: 10.15848/hh.v0i20.978
- Amâncio, L. (2003). O gênero no discurso das ciências Sociais. *Análise Social*, 168(38), 687-714. Retirado de <https://www.jstor.org/stable/41011822>
- Beasley, C. (2005). *Gender & Sexuality: critical theories, critical thinkers*. London: Sage Publications.
- Beauvoir, S. (1949/1980). *O segundo sexo - Fatos e mitos*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 4ed.
- Bennett, T. (1982/2005). Theories of the media, theories of society. In M. Gurevitch; T. Bennett; J. Curran & J. Woollacott (Eds.), *Culture, Society and the Media* (pp. 26-51). London: Routledge.
- Berridge, S. (2014). Glances, dances, romances: an overview of gendered sexual narratives in teen drama series. In C. Carter; L. Steiner & L. McLaughlin (Eds.), *The Routledge Companion to Media and Gender* (pp. 332-341). London: Routledge.
- Borelli, S. H. S. (2001). Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas. *Em Perspectiva*, 15, (3), 29-36. DOI: 10.1590/S0102-88392001000300005.
- Braga, G. (Realizador). (2003). *Anos Rebeldes*. [Minissérie]. Brasil: Globo Filmes & Som Livre.
- Butler, J. (1990/1999). *Gender trouble*. London: Routledge.
- Coutinho, C. P. (2014). *Metodologia de investigação em Ciências Sociais e Humanas: teoria e prática*. Coimbra: Almedina.
- Cunha, I. F. (2003a). A revolução da Gabriela: o ano de 1977 em Portugal. *Cadernos Pagu*, 21(1), 39-73. DOI: 10.1590/S0104-83332003000200004
- Cunha, I. F. (2003b). *As telenovelas brasileiras em Portugal* (pp. 1-21). Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação - UBI. Retirado de <http://www.bocc.ubi.pt/pag/cunhaisabel-ferin-telenovelas-brasileiras.pdf>

- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of gender: Essays on theory, film and fiction*. London: Macmillan.
- Escosteguy, A. C. D. & Messa, M. R. (2006, dezembro). Os estudos de gênero na pesquisa em comunicação no Brasil. *Contemporânea*, 4(2), 65-82.
- Fairclough, N. (1995). *Media discourse*. London: Arnold.
- Fairclough, N. (2001). *Discurso e mudança social*. Brasília: UnB Editora.
- Fairclough, N. (2003) El análisis crítico del discurso como método para la investigación en ciencias sociales. In R. Wodak & M. Meyer (Eds.), *Métodos de Análisis Crítico del Discurso* (pp. 179-203). Barcelona: Editorial Gedisa.
- Fischer, R. M. B. (2001, outubro). Mídia e educação da mulher: uma discussão teórica sobre modos de enunciar o feminino na TV. *Revista Estudos Feministas*, 9(2), 586-599. DOI: 10.1590/S0104-026X2001000200015.
- Fiske, J. (1987). *Television culture: popular pleasures and politics*. London: Routledge.
- Fiske, J. (2004a). Culture, ideology, interpellation. In J. Rivkin & M. Ryan (Eds.), *Literary Theory, an Anthology*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Fiske, J. (2004b). Television culture. In J. Rivkin & M. Ryan (Eds.), *Literary Theory, an Anthology*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Flausino, M. C. (2002, setembro). *Mídia, sexualidade e identidade de gênero*, (pp. 1-16). Comunicação apresentada no Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador, Bahia. Retirado de <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/7789680175130545946076454673496728979.pdf>
- Gallagher, M. (2014). Media and the representation of gender. In C. Carter; L. Steiner & L. McLaughlin (Eds.), *The Routledge Companion to Media and Gender* (pp. 23-31). London: Routledge.
- Gill, R. (2007). Postfeminist media culture: elements of a sensibility. *European journal of cultural studies*, 10(2). 147-166. DOI: 10.1177/1367549407075898
- Gill, R. (2014). Postfeminist sexual culture. In C. Carter; L. Steiner & L. McLaughlin (Eds.), *The Routledge Companion to Media and Gender* (pp. 589-599). London: Routledge.
- Gonzaga, S. (2013). *A visão global da história. A ditadura civil militar através da minissérie Anos Rebeldes*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil. Retirado de <http://hdl.handle.net/10183/70702>
- Gualberto, C. L. (Ed.). (2017). *Muito além das palavras: leituras multimodais a partir da semiótica social*. São Paulo: Pimenta Cultural.
- Hall, S. (1982/2005). The rediscovery of ideology: return of the repressed in media. In M. Gurevitch; T. Bennett; J. Curran & J. Woollacott (Eds.), *Culture, Society and the Media* (pp. 26-51). London: Routledge.

- Hall, S. & du Gay, P. (Eds.). (1996). *Questions of cultural identity*, London: Sage.
- Hall, S. (1997). *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.
- Hamburger, E. (2005). *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Hamburger, E. (2007, janeiro/abril) A expansão do “feminino” no espaço público brasileiro: novelas de televisão nas décadas de 1970 e 80. *Revista Estudos Feministas*, 15(1), 153-175. Retirado de <https://www.redalyc.org/pdf/381/38115110.pdf>
- Hamburger, E. (2011). Telenovelas e interpretações do Brasil. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, 82, 61-86. Retirado de http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452011000100004&lng=en&tlng=pt
- Hamburger, E. (2014). Telenovelas, gender and genre. In C. Carter; L. Steiner & L. McLaughlin (Eds.), *The Routledge Companion to Media and Gender* (419-429). London: Routledge.
- Javorski, E. (2014). Brasil e Portugal: Intercâmbio acadêmico sobre ficção televisiva. *Ação Midiática - Estudos em Comunicação, Sociedade e Cultura*, 1(8), 1-7.
- Jewitt, C.; Oyama, R. (2001). Visual meaning: a social semiotic approach. In T. van Leeuwen & C. Jewitt (Eds.), *Handbook of Visual Analysis*. London: SAGE Publications.
- Kornis, M. A. (2000). *Uma história do Brasil recente nas minisséries da Rede Globo*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Kornis, M. A. (2001, setembro). *Uma memória da história nacional recente: As minisséries da Rede Globo*, (pp. 1-17). Comunicação apresentada no XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação, Campo Grande/MS. Retirado de <http://repositorio.portcom.intercom.org.br/dspace/bitstream/1904/5019/1/NP14KORNIS.pdf>
- Kornis, M. A. (2008). *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Kress, G. & van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal discourse - The modes and media of contemporary communication*. London: Arnold Publishers.
- Kress, G., & van Leeuwen, T. (2006). *Reading images: The grammar of visual design*. London: Routledge, 2nd edition.
- Lazar, M. M. (2007). Feminist critical discourse analysis: articulating a feminist discourse praxis. *Critical Discourse Studies*, 4(2), 141-164. DOI: 10.1080/17405900701464816
- Lopes, M. I. V. (2002, setembro). *Narrativas televisivas e Identidade Nacional: O caso da telenovela brasileira*, (pp. 1-22). Comunicação apresentada no Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador, Bahia. Retirado de <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/dee0dd0cbfe2629590b91abca6e57973.pdf>
- Louro, G. L. (Ed.). (2000). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica.

- MacCabe, C. (1974, verão). Realism and the Cinema: notes on some Brechtian theses. *Screen*, 15(2), 7–27. DOI: 10.1093/screen/15.2.7
- Marcondes Filho, C. (1993). *Televisão: a vida pelo vídeo*. São Paulo: Moderna.
- Martin-Barbero, J. (1987/2013). *Dos meios às mediações – Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Martins, M. de L. (2002/2017). *A linguagem, a verdade e o poder – ensaio de semiótica social*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus.
- Messa, M. R. (2008). Os estudos feministas de mídia: uma trajetória anglo-americana. In Escosteguy, A. C. D. (Ed.), *Comunicação e Gênero: A Aventura da Pesquisa* (pp. 28-61). Porto Alegre, EDIPUCRS.
- Mikkola, M. (2008/2019). Feminist perspectives on sex and gender. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (pp. 1-25). Retirado de <https://plato.stanford.edu/archives/fall2019/entries/feminism-gender/>
- Mitchell, W. J. T. (1984, spring). The politics of genre: space and time in Lessing's Laocoon, *Representations*, 6(4), 98-115. DOI: 10.2307/2928540
- Mota, M. I. V. (2015). *Representações da mulher em telenovelas de língua portuguesa*. Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal. Retirado de <https://run.unl.pt/bitstream/10362/17326/1/Dissertação%20de%20Mestrado.pdf>
- Mota-Ribeiro, S. (2005). *Retratos de mulher: Construções sociais e representações visuais do feminino*. Porto: Campo das Letras.
- Mota-Ribeiro, S. (2010). *Do outro lado do espelho: Imagens e discursos de gênero nos anúncios das revistas femininas - uma abordagem sócio-semiótica visual feminista*. Tese de Doutorado, Universidade do Minho, Braga, Portugal.
- Mota-Ribeiro, S. & Pinto-Coelho, Z. S. (2008). A genderização da sexualidade feminina nas imagens publicitárias de revistas para mulheres. In M. Martins & M. Pinto (Eds.), *Comunicação e Cidadania - Livro de atas do V Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação* (pp. 2873-2887). Braga: CECS.
- Oliveira, M. de F. C. B. (2005). *A mídia e as mulheres: feminismos, representação e discurso*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Pedro, J. M. (2005). Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. *História*, 24(1), 77-98. DOI: 10.1590/S0101-90742005000100004
- Pereira, C. & Pinto-Coelho, Z. (2015). Maternidade e parentalidade: reconfigurações e conflitos ideológicos. In: Z. Pinto-Coelho; M. L. Martins; M. Baptista & S. Maia (Eds.), *Representações e Práticas de Gênero* (pp. 129-155). Braga: CECS. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/40165>
- Pinto-Coelho, Z. S. (2002). *Drogas em campanhas de prevenção: dos discursos às ideologias*. Tese de Doutorado, Universidade do Minho, Braga, Portugal. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/29460>

- Pinto-Coelho, Z. S. & Mota-Ribeiro, S. (2016). Gender, sex and sexuality in two open access communication journals published in Portugal: a critical overview of current discursive practices. In C. Cerqueira; R. Cabecinhas; S. I. Magalhães (Eds.), *Gender in focus: (new) Trends in Media* (pp. 49-66). Braga: CECS.
- Sallum Junior, B. & Casarões, G. S. P. (2011). O impeachment do presidente Collor: a literatura e o processo. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, 82, 163-200. Retirado de http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452011000100008&lng=en&tlng=pt
- Santos, A. M. (2009). *As mulheres com VIH/SIDA no discurso jornalístico: um estudo feminista sobre a activação ideológica dos estereótipos*. Dissertação de Mestrado, Universidade do Minho, Braga, Portugal.
- Scott, J. (1992). História das mulheres. In P. Burke. (Ed.), *A Escrita da História: novas perspectivas* (pp. 63-96). São Paulo: Editora Unesp.
- Scott, J. (1995, julho/dezembro). Gênero: uma categoria de análise histórica. *Educação e Realidade*, 20(2), 71-99. Retirado de <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/1210>
- Sifuentes, L. (2011). O que a telenovela ensina sobre ser mulher?: Reflexões acerca das representações femininas. *FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, 18(1), 131-145. DOI: 10.15448/1980-3729.2011.1.8802
- Sifuentes, L.; Wottrich, L. & Silva, R. (2011). As representações do trabalho feminino na telenovela: contribuições para uma análise do gênero teleficcional. *Intexto*, 2(25), 188-203.
- Sobral, F. A. (2012, janeiro/junho). Televisão em contexto Português: uma abordagem histórica e prospetiva. *Millenium*, 42(1), 143-159.
- Soihet, R. (2005, setembro/dezembro). Zombaria como arma antifeminista: instrumento conservador entre libertários. *Revista Estudos Feministas*, 13(3), 591-612. DOI: 10.1590/S0104-026X2005000300008.
- Souza, R. S. (2017). Ideologia hegemônica e contra hegemonia gramsciana: uma perspectiva filosófica. *Cadernos Cajuína*, 3(2), 66-78. Retirado de <https://cadernoscajuina.pro.br/revistas/index.php/cadcajuina/article/view/158>
- Van Dijk, T. A. (2005). *Discurso, notícia e ideologia - Estudos na análise crítica do discurso*. Porto: Campo das Letras.
- Van Leeuwen, T. (2005). *Introducing social semiotics*. London: Routledge.
- Van Zoonen, L. (1994). *Feminist media studies*. Newbury Park, CA: Sage.
- Veronez, T. M. (2016). *Anos Rebeldes, sedutores e solitários: a representação das esquerdas e a construção de uma identidade nacional*. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
- White, H. (1973/2008). *Meta-história – A imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Edusp.

Williams, R. (1974/2017). *Televisão: tecnologia e forma cultural*. São Paulo: Boitempo Editorial.

Xavier, I. (2000, julho). Melodrama ou a sedução moral negociada. *Novos Estudos CEBRAP*, 57, 81-90.

ANEXO

Anexo a este trabalho, em formato CD, seguem as cenas da minissérie *Anos Rebeldes* (1992) veiculada pela Rede Globo de Televisão que constituem o *corpus* desta pesquisa.

As cenas contidas aqui foram gravadas para fins acadêmicos, não possuindo qualquer propósito recreativo ou comercial.