

3. A Produção Acadêmica sobre a Ficção Seriada na Televisão

3.1. No Brasil

Os estudos sobre ficção seriada no Brasil caminharam em três direções, e em algumas produções encontram-se duas ou mesmo as três abordagens combinadas: análises sobre a história e a produção dessas ficções, estudos de recepção usando a metodologia etnográfica herdada da Antropologia e análises das narrativas que modelam os gêneros dramáticos veiculados na televisão. Apesar da opção adotada, esses estudos, em geral, se direcionam para dois eixos teóricos: a teoria crítica da indústria cultural, desenvolvida por pensadores da Escola de Frankfurt, em particular Adorno e Horkheimer; e os Estudos Culturais, que assumem a premissa de que há um diálogo entre emissor e receptor na transmissão das mensagens televisivas.

Estudos sobre a história e a produção televisiva como os de Ortiz, Borelli e Ramos⁴⁸ têm como enfoque principal o desenvolvimento da teledramaturgia brasileira. Eles partem da evolução histórica da telenovela, desde os primeiros folhetins franceses importados e publicados nos rodapés dos jornais, passando pelas radionovelas, os teleteatros, as primeiras novelas melodramáticas, até as telenovelas realistas que marcam o período que se inaugura no final da década de 60 com *Beto Rockfeller*, exibida na TV Tupi dos Diários Associados, e que se firmam na TV Globo a partir de *Véu de Noiva*. Ao traçar essa trajetória, os autores buscam entender como se deu o “abrasileiramento” de uma estrutura dramática que, produzida em escala industrial, tornou-se um dos ícones da modernização da sociedade brasileira. A análise sobre a lógica e os processos de produção dessas ficções faz com que os autores percebam que, apesar de serem narrativas marcadas por fortes determinações empresariais e econômicas, subsiste uma contradição entre ‘cultura’ e ‘mercadoria’, entre ‘padronização’ e ‘diferença’, o que leva a narrativa a ser “estirada por fios que puxam em sentidos opostos, um

⁴⁸ Cf. ORTIZ, R.; BORELLI, S. H. S.; RAMOS, J. M. O., *Telenovela: História e Produção*, p. 11 passim.

que procura a uniformidade e a racionalização, outro que desliza para a diferenciação e a criatividade”.⁴⁹

Nesse processo de aclimatação do gênero aos trópicos, percebe-se a tentativa dos dramaturgos da chamada “fase realista da teledramaturgia” (em contraposição aos típicos melodramas característicos do final dos anos 1950 e início dos 1960) em defender a concepção de que a ficção televisiva, mesmo assentada na noção de divertimento e de sua capacidade de magnetizar amplas faixas de consumidores, não é um gênero “alienador”. Janete Clair, por exemplo, assumia buscar um ponto médio entre o mero entretenimento e a problematização de questões psicológicas e existenciais. Dias Gomes e Lauro César Muniz, herdeiros de uma visão nacional-popular preconizada pelo Partido Comunista Brasileiro, vão buscar em suas histórias conciliar um gênero popular voltado para a diversão com a possibilidade de ‘conscientização’ ao conectar os conteúdos das novelas com questões sociais e políticas. Acreditavam mesmo que o caráter catártico da novela possibilitava criar no espectador um espaço para reflexão.

Em *O Carnaval das Imagens: A Ficção na TV*, outro estudo pioneiro e emblemático sobre a história, produção e construção da narrativa da ficção televisiva brasileira, Michèle e Armand Mattelart procuram mostrar como se deu a apropriação do gênero dramaturgic na televisão. Os autores, partindo das *soap operas* americanas sustentadas pela indústria de produtos de higiene e limpeza, exibidas primeiramente no rádio e, em seguida, na televisão, fazem uma verdadeira arqueologia da telenovela brasileira. Identificam três fases desse processo: uma primeira, marcada inicialmente pela importação ou adaptações sumárias de grandes romances populares da literatura mundial (obras de Alexandre Dumas, Victor Hugo, Charles Dickens, entre outros) já transpostos para outros meios da indústria cultural, como o cinema e o rádio. Em seguida, inicia-se um período de predomínio de adaptação de roteiros importados da Argentina, México e Cuba, com forte traço melodramático, muitos deles já apresentados como novelas radiofônicas. Esse período culmina com a exibição na TV Tupi de *O Direito de Nascer*, que reedita na televisão o sucesso que a novela tivera no rádio. Na TV Globo, esse estilo se consolida com as novelas da autora

⁴⁹ Ibid., p. 122.

cubana Glória Magadan, ambientadas no México, Espanha, Marrocos ou Rússia, trazendo os cenários dos castelos e tavernas, personagens seguindo os estereótipos do herói e vilão melodramáticos, e temas que punham em jogo a luta entre o Bem e o Mal, romances arrebatadores, identidades trocadas, sociedades secretas e assassinatos misteriosos. O terceiro período é marcado pela penetração do realismo na estrutura dramática da novela inaugurado com *Beto Rockefeller* que, segundo os autores, trata-se do “primeiro arquétipo real da novela brasileira moderna”, para se consolidar, em seguida, na ficção seriada exibida na TV Globo a partir de 1969. As frases feitas e grandiloquentes são substituídas por uma linguagem mais coloquial; o herói não é mais o portador do Bem nem o executor da vingança, mas um sujeito inseguro, cheio de erros e dúvidas, buscando, através da astúcia, ascender na escala social. O aumento de cenas externas, decorrência do avanço tecnológico que já permite a gravação com câmeras portáteis e o uso intensivo do videoteipe, e um ritmo de edição mais rápido e fragmentado, espelham uma sociedade urbana, moderna, dirigida por homens que vivem mundos e tempos diversos. A vida das classes médias urbanas, especialmente as do Rio de Janeiro e São Paulo, invadiu as telenovelas.

Embora seja possível identificar uma historicidade e traçar parentescos entre outros gêneros e a teledramaturgia brasileira, essa penetração da realidade social no jeito de contar histórias na televisão, produziu uma ruptura nas convenções estéticas e de consumo características das produções de ficção até então existentes. Segundo os autores, a dramaturgia da televisão brasileira, em especial a telenovela, se configura como um

misto de memória narrativa tradicional e de modernidade (...). Elas podem surgir como o tempo da paixão, o tempo dos sentimentos, o tempo da libido familiar, contrastando com o tempo elíptico, fragmentado, e ao mesmo tempo instintivo e abstrato, que explode, por exemplo, no videoclipe, na era da pós-modernidade. Com efeito, a originalidade da novela é combinar uma maneira de narrar fragmentada no plano da forma televisiva com uma estrutura narrativa de longa duração. A rítmica do fragmento corresponde à nossa imersão visual no mundo tecnológico moderno e satisfaz às modalidades contemporâneas da percepção estética. Haveria, então, combinação de uma estética do ritmo e da velocidade com uma estética da paixão.⁵⁰

⁵⁰ MATTELART, A.; MATTELART, M., *O Carnaval das Imagens: A Ficção na TV*, p. 81-82.

Hamburger⁵¹ também identifica três etapas na história da ficção seriada brasileira e enfatiza a lógica da produção. O primeiro período, que se inicia com os teleteatros, substituídos rapidamente pela importação e adaptação de textos de autores latino-americanos, especialmente cubanos, é considerado pela autora como “fase fantasia”, profundamente melodramática e pré-industrial. Segue-se o período pós-68, mais precisamente de 1970 a 1989, quando há a expansão e a consolidação da indústria da televisão no Brasil e a incorporação de elementos realistas e contemporâneos, com ênfase em temas de cunho nacional-popular na estrutura melodramática do folhetim televisivo. Ao utilizar diálogos coloquiais, tratar de temas próximos aos universos dos espectadores, mostrar personagens usando figurinos e comportamentos contemporâneos, a ficção seriada, em particular a telenovela, passou a ser uma vitrine privilegiada do “ser moderno”. Esse período, segundo a autora, construiu uma relação de cumplicidade entre o espectador e a teledramaturgia, criando a noção de que compartilham de um mesmo repertório de valores, visões de mundo, padrões culturais e estéticos. A década de 1990 inaugura o período (ainda em curso) de diversificação da estrutura e da programação televisiva. Apesar de continuar captando e expressando repertórios compartilhados de valores e comportamentos, a maior competição entre as emissoras de televisão, a entrada de públicos com menor poder aquisitivo no mercado e o surgimento de canais fechados (a cabo ou por assinatura) estariam alterando o cenário da indústria televisiva e, conseqüentemente, o consumo de ficções seriadas.

Estudos de recepção realizados por antropólogos e estudiosos da comunicação têm acrescentado novos elementos à discussão. Ondina Fachel Leal⁵², em trabalho pioneiro denominado *A Leitura Social da Novela das Oito*, sobre a recepção da novela *Sol de Verão* (1982-83) por dois grupos de famílias – uma chamada de classe dominante (no singular) e outra de classes populares –, situadas em Porto Alegre, relativiza o poder atribuído à televisão na transmissão de mensagens. Ainda que reconheça contribuições da teoria crítica ao perceber com clareza a vinculação entre a produção de bens culturais e um dado modo de

⁵¹ Cf. HAMBURGER, E., *O Brasil Antenado: A Sociedade da Novela*, p. 28-38.

⁵² Cf. LEAL, O. F., *A Leitura Social da Novela das Oito*, p. 17 passim.

produção econômica, Leal observa que há diversas reelaborações possíveis de um mesmo bem cultural produzido massivamente, e suas formas de consumo e decodificação são baseadas em especificidades familiares, socioculturais, experiências cotidianas e biográficas. A autora opõe-se às teses defendidas por adeptos da teoria crítica da Escola de Frankfurt, que consideram que a indústria cultural, em particular a TV, possui um papel homogeneizador ao impor mensagens hegemônicas e suprimir a diversidade de valores e visões de mundo de cada grupo social. Chama a atenção para o fato de o universo de classes populares reconhecer a novela e a televisão como representantes de uma fala moderna, culta e dominante, própria das classes médias urbanas. Assisti-las significa participar desse domínio e se reveste de características ritualísticas que mobilizam todo o espaço doméstico. Em contrapartida, destaca a pesquisadora, no grupo de classe dominante a novela é tida e desdenhada como popular, identificada como não fazendo parte do repertório erudito.

Prado⁵³ analisa como mulheres da pequena cidade de Cunha, na região denominada Alto do Vale do Paraíba, no Estado de São Paulo, lidam com as representações femininas mostradas nas novelas de televisão, especialmente *Roque Santeiro* e *Selva de Pedra* (2ª versão), exibidas em 1985 e em 1986. A pesquisadora compartilha das propostas dialógicas dos Estudos Culturais, que consideram existir na emissão de qualquer produto cultural um espectador do outro lado do vídeo com poder de reinterpretação das mensagens de acordo com seus referenciais sociais e culturais. Enfatiza a preexistência desse diálogo entre televisão e público na sociedade; a televisão busca junto à sociedade os seus valores básicos dominantes para retransmiti-los; e, mesmo assim, as diferenças de *ethos* e visões de mundo no interior da sociedade provocam discussão sobre esses valores. Para Prado, os conteúdos veiculados são processados, filtrados, reelaborados, reapropriados e reinterpretados pelo espectador. E acrescenta:

Uma coisa é o que a televisão traz, outra coisa é o que os telespectadores fazem do que ela traz. Uma coisa são os aspectos mais externos, mais superficiais que, como certos modismos, são absorvidos sem maiores ônus sociais; que vêm e vão como a própria moda. É o caso de expressões usadas nas novelas, por exemplo... É o caso também de determinadas modas... São elementos adotados e abandonados como

⁵³ Cf. PRADO, R. M., *Mulher de Novela e Mulher de Verdade: Estudo sobre Cidade Pequena, Mulher e Telenovela*, p. 107 passim.

qualquer modismo. Mas outra coisa são os aspectos mais internos, mais profundos, referentes a valores e moral, como as atitudes e comportamentos das personagens televisivas. Estes, se forem de encontro aos valores do grupo social alcançado pela televisão, não podem ser adotados sem maiores ônus; ao contrário, implicarão em sanções variadas.⁵⁴

A autora exemplifica com os padrões de comportamento predominantes nas mulheres de Cunha. Embora tendam a orientar suas visões do feminino para um controle da sexualidade, para o mundo doméstico no qual as mulheres devem ser recatadas e protegidas por pais, maridos e irmãos, para que não rompam com esses padrões e sejam acusadas de má reputação, as alusões às personagens de novela revelam o desejo de ruptura, ou a tentativa de ruptura, ou mesmo a ruptura com os padrões tradicionais. Vê-se, assim, que as avaliações das mulheres de Cunha sobre as “mulheres de novela” estão baseadas na oposição controle/liberdade, dependência/independência, moderno/arcaico. Prado lembra ainda que a novela pode ser encarada através de seus componentes míticos e rituais. Enquanto mito, fornece um quadro de referências que possibilita às pessoas confrontarem suas próprias referências e reagirem de acordo com seus valores construindo uma leitura própria. Enquanto ritual, o “ver a novela” constitui um momento especial e “sagrado” em que o

fluir das atividades corriqueiras é suspenso e as atenções são voltadas para o vídeo, as pessoas tomam os ‘seus’ respectivos lugares conforme a hierarquia doméstica, e a conversa só é permitida nos intervalos, para a consideração sobre os acontecimentos da trama e os personagens... Como mito, serve de espelho para as relações sociais vividas no cotidiano; e como ritual, põe em relevo certos elementos da vida social.⁵⁵

Lopes, Borelli e Resende, em *Vivendo com a Telenovela: Mediações, Recepção, Teleficcionalidade*, analisam a recepção da telenovela em quatro famílias de São Paulo, pertencentes a camadas sociais diferentes, com origens, padrões de consumo, biografias, valores e visões de mundo diferenciados. Inspiradas nas reflexões dos Estudos Culturais sobre “culturas populares”, particularmente nos conceitos de “mediação” de Jesus Martín-Barbero e de “hibridações”, de Néstor Garcia Canclini, as autoras constroem uma metodologia para investigar a telenovela segundo quatro mediações que formam “a malha de

⁵⁴ Ibid., p. 110.

⁵⁵ Ibid., p.125-126.

interações recíprocas entre produção, produto e recepção: cotidiano familiar, subjetividade, gênero ficcional e videotécnica.”⁵⁶

Ao considerarem que o espaço da família é por excelência o cenário imediato onde se dá o consumo da telenovela, a dinâmica familiar é de importância crucial para compreender as diferentes formas de apropriação e de construção de sentido sobre os conteúdos ficcionais. Portanto, o cotidiano familiar é a primeira mediação a ser considerada. A mediação subjetividade, por sua vez, permite captar os processos de construção de identidades e sensibilidades que operam na interação indivíduo-televisão. Possibilita também tratar, de forma individualizada, as histórias de vida de cada membro da família na sua interação com a telenovela. O gênero ficcional é uma mediação que permite o estudo da telenovela como uma narrativa de matriz popular, que produz e reconhece sentidos, e cria um repertório compartilhado entre produção e recepção. Trata-se, assim, de um modelo híbrido de narrativa que transcende as fronteiras do gênero.

A videotécnica concebe a telenovela como um produto televisivo submetido a condições específicas de produção, organização e técnica. Esta mediação é pensada a partir da imbricação de três campos: o processo industrial do texto novelístico, os diversos modelos de texto audiovisual que enredam o mundo da produção ao do receptor, e as operações de sentido presentes na telenovela e que são ativadas pelas “leituras” dos receptores. Assim como o gênero ficcional, a videotécnica participa diretamente do “repertório compartilhado”.

As autoras, ao adotarem essa metodologia no estudo de recepção da telenovela por quatro famílias, trabalham com algumas hipóteses teóricas que acabam por se confirmar na pesquisa. A primeira é a que a telenovela é um gênero que representa uma “modernização tardia”, porque nela estão postos em funcionamento dispositivos tecnológicos de ponta com discursos e gêneros tanto “arcaicos” quanto “modernos”. Aí residiria sua caracterização como um produto cultural híbrido. A segunda é que a telenovela possui uma matriz popular (herança do melodrama, das tradições culturais orais e do circo) que ativa na audiência uma competência cultural e técnica em função de um repertório comum,

⁵⁶ LOPES, M. I. V. de; BORELLI, S. H. S.; Resende, V. da R., *Vivendo com a Telenovela: Mediações, Recepção, Teleficcionalidade*, p. 15 passim.

compartilhado, de “representações identitárias”, seja sobre a realidade social, seja sobre o indivíduo. O fato de os sujeitos partilharem experiências, públicas e privadas, a partir de leituras da telenovela não significa um consenso de sentido, mas sim a luta pela sua interpretação mais legítima. Outra questão indicada pelas autoras é que, apesar de a televisão impor uma programação ao receptor, cada família cria o seu “palimpsesto” de recepção, isto é, cada uma organiza o tempo ocupado e a sequência horária daquilo que se assiste. Por último, ressaltam que as lógicas da produção e dos usos da telenovela expressam-se em cada família através de suas histórias particulares com os meios. Todos esses aspectos, juntos, irão criar um “pacto de leitura” ou “um pacto de recepção” entre o que é produzido e o que é consumido, gerando, assim, uma leitura do gênero ficcional pelo receptor:

Confirma-se o pressuposto teórico da existência de um contrato de leitura, ou melhor, de um pacto de recepção que prevê que o leitor/espectador mergulhe no fascínio das narrativas, das histórias, enredos, façanhas e personagens *reconhecendo* esse ou aquele gênero ficcional, falando de suas especificidades, construindo uma competência textual narrativa, mesmo quando ignora as regras de produção, gramática e funcionamento dos territórios de ficcionalidade. Pode-se assumir, neste contexto, o pressuposto da existência de um repertório compartilhado.⁵⁷

Almeida⁵⁸ realiza uma etnografia riquíssima sobre a construção do gênero feminino e o consumo entre espectadores da novela *O Rei do Gado* em Montes Claros, cidade do interior de Minas Gerais. A autora também parte das premissas dos Estudos Culturais para efetuar sua pesquisa, considerando que as ficções televisivas, associadas a mudanças na vida cotidiana e aos padrões de relacionamentos amorosos e familiares, provocam um processo reflexivo nos espectadores. Ao assistir a uma novela coletivamente e ao conversar sobre televisão, espectadores das mais diversas camadas sociais reveem ou reforçam seus pontos de vista, analisam suas vidas pessoais e biografias. Como, em geral, essas ficções giram em torno de temas amorosos e familiares, são esses os campos privilegiados em que o espectador estabelece diálogos, reflete sobre padrões e comportamentos ligados às relações mulher-homem, pais-filhos e à sexualidade. A autora destaca ainda que permitem ao espectador se familiarizar com uma

⁵⁷ Ibid, p. 301.

⁵⁸ Cf. ALMEIDA, H. B. de, *Telenovela, Consumo e Gênero*: “Muitas Mais Coisas”, p. 47 passim.

multiplicidade de mundos sociais diferentes do seu universo particular, com diversos estilos de vida e padrões de consumo. Assim, ela discute a recepção da novela em termos de um processo reflexivo do “eu”, baseada nas concepções de Giddens combinadas com a ideia de educação sentimental, nos termos de Geertz: processo que ao mesmo tempo interpreta os fatos culturais e constrói nos indivíduos uma sensibilidade social e cultural. Almeida explora a noção de que a novela pode exercer nos espectadores uma ação semelhante àquela que Geertz discute para a prática da briga de galos entre os balineses⁵⁹.

A novela, enquanto texto cultural, é capaz de realizar uma pedagogia sentimental ao provocar nos telespectadores um processo reflexivo a partir da convivência com as narrativas. Ao entrar em contato com certas situações, sentimentos e valores mostrados na ficção, eles refletem, discutem (e, em certos casos, reconsideram) aspectos de suas vidas privadas, suas concepções e seus valores pessoais e coletivos. Essa reflexão é feita, fundamentalmente, através das relações afetivas e familiares tratadas pela dramaturgia. Contudo, Almeida observa que,

diferentemente da briga de galos, a novela não é feita por quem assiste e não é um ritual no qual é preciso atuar. Ela está inserida no ritmo cotidiano ao mesmo tempo em que permite descansar e relaxar desse mesmo cotidiano, mas trata igualmente de sentimentos, embora sejam aqueles associados à esfera feminina. Ademais, a novela efetua comentários culturais acerca de uma sociedade em processo de transformação, permitindo inclusive uma justaposição de concepções sociais nem sempre coerentes e tampouco complementares, e agrega em um só texto (ou em vários) certa heterogeneidade de representações. De modo semelhante ao exemplo balinês, a novela demonstra igualmente uma série de hierarquias sociais, ali especialmente representadas pela posse de bens de consumo e bens simbólicos dos personagens, nas formas de hierarquias sociais de classe, potencial de consumo, gênero, raça, geração. Por fim, mostra inclusive como agir diante dessas hierarquias e como manipulá-las numa sociedade de consumo. As novelas mostram o que significam e como podem ser visíveis os sinais de prestígio e poder, como

⁵⁹ “O que a briga de galos diz, ela o faz num vocabulário do sentimento – a excitação do risco, o desespero da derrota, o prazer do triunfo. Entretanto, o que ela diz não é apenas que o risco é excitante, que a derrota é deprimente ou que o triunfo é gratificante, tautologias banais do afeto, mas que é com essas emoções, assim exemplificadas, que a sociedade é construída e que os indivíduos são reunidos. Assistir a brigas de galos e delas participar é para o balinês uma espécie de educação sentimental. Lá, o que ele aprende, é qual é a aparência que tem o *ethos* da sua cultura e sua sensibilidade privada (ou, pelo menos, certos aspectos dela) quando soletradas externamente num texto coletivo; que os dois são tão parecidos que podem ser articulados no simbolismo de um único desses textos; e – a parte inquietante – que o texto no qual se faz essa revelação consiste num frango rasgando o outro em pedaços, inconscientemente.” GEERTZ, C., *A Interpretação das Culturas*, p. 317.

lutar por prestígio, como mantê-lo, em meio a uma série de relações afetivas e familiares.⁶⁰

Coutinho⁶¹ analisa a novela *Barriga de Aluguel*, de Glória Perez, também como um texto cultural, uma produção simbólica que articula representações, categorias e classificações de determinados segmentos sociais e que, através do trabalho antropológico, é possível ser interpretada. A pesquisadora, considerando que a narrativa da ficção seriada é essencialmente polissêmica – discurso composto por vários discursos sobre a moral, costumes, sentimentos, ética, entre outros –, identifica no enredo da telenovela dois discursos antagônicos: o da “família moderna”, que se guia por códigos individualistas na construção das identidades e das relações familiares; e o da “família tradicional”, onde o código hierárquico informa a moralidade e a visão de mundo dos seus membros.

A autora utiliza os argumentos de Velho⁶² para observar que em determinados universos morais, os códigos individualistas ou os hierárquicos podem assumir relevância, mas não de forma absoluta. Há sempre a “possibilidade de individualização” ou de “instâncias desindividualizadoras”. Assim, ela analisa *Barriga de Aluguel* como um texto que põe em questão dois modelos familiares que ora se impõem, ora se retraem: um arcaico, onde há acentuada segregação de papéis conjugais e dos espaços femininos e masculinos, uma cultura feminina voltada para o ambiente privado e doméstico, o controle moral da mulher por parte dos homens, pais e maridos, e o convívio entre as gerações marcado pela assimetria e pelas noções de respeito e autoridade. E outro, individualista, “moderno”, onde o igualitarismo articula as relações no interior da família e entre os seus integrantes, as noções de ‘opção’ e ‘escolha’ norteiam as visões de mundo, e o exercício das subjetividades e a ênfase nas biografias individuais são valorizados. Destaca ainda que cada um desses modelos predomina nos universos sociais tratados na novela. O subúrbio é caracterizado por famílias com um *ethos* fortemente marcado por uma divisão de trabalho em seu interior em que cabe à mulher, como símbolo da moral doméstica,

⁶⁰ ALMEIDA, H. B. de, *Telenovela, Consumo e Gênero*: “Muitas Mais Coisas”, p. 207-208.

⁶¹ Cf. COUTINHO, M. R., *Telenovela e Texto Cultural*: Análise Antropológica de um Gênero em Construção, passim.

⁶² Cf. VELHO, G., *Individualismo e Cultura*: Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea, p. 15-34.

desempenhar as tarefas do lar e relacionadas aos cuidados com a família; ao homem está reservado o papel de sustento da unidade familiar estando sua identidade, portanto, associada ao domínio público e ao desempenho no trabalho. Cabe a ele ainda zelar pela honra da família controlando a moralidade da mulher e das filhas. O convívio entre os membros do núcleo familiar – marido e mulher, pais e filhos - é amparado pelas noções de ‘respeito’ e ‘obediência’. A Zona Sul carioca, por sua vez, é identificada por indivíduos cujas visões de mundo e estilos de vida são guiados pelos princípios da igualdade entre gêneros e gerações, autenticidade e singularidade nas opções e projetos de vida, ênfase na subjetividade e na ideia de indivíduo sujeito moral, dotado de um *self* particular.

Silva⁶³, em estudo sobre mito e ideologia racial nas novelas *Corpo a Corpo* e *Vale Tudo*, ambas de autoria de Gilberto Braga e exibidas na TV Globo, identifica na teleficção brasileira a possibilidade de ser pensada como uma narrativa mítica que permite a atualização de determinadas regras sociais nos universos dos espectadores⁶⁴. Estes, ao se posicionarem diante das atitudes dos personagens, estão definindo ou redefinindo suas próprias atitudes em relação a essas regras. Os comentários sobre os personagens se referem, em geral, às relações de consanguinidade e afinidade.

Dois temas – o amor e a família – aparecem nas narrativas entrelaçados, instaurando uma contradição entre as relações amorosas (individuais) e as familiares. Esta contradição é o motor das duas novelas analisadas e perpassa tanto o desenvolvimento da trama principal quanto das paralelas. A repetição desse conflito entre fazer valer os valores individuais ou ser englobado pela família, em quase todas as ficções dramáticas na televisão, poderia fazer pensar que em cada uma temos uma “versão do mesmo caso”. E que, embora essa repetição possa levar ao desinteresse do público, o que acontece é o contrário. Este fato faz com que Silva, apoiando-se em Lévi-Strauss e Edmund Leach, levante a hipótese de que a novela pode ser considerada um relato mítico em que a repetição tem a função de revelar sua estrutura. Como um mito, ela é uma linguagem e seu significado não pode ser apreendido apenas no nível do conteúdo

⁶³ Cf. SILVA, D. F. da, *O Reverso do Espelho: O Lugar da Cor na Modernidade*, p. 22 passim.

⁶⁴ Cf. MAGGIE, Y., *A Quem Devemos Servir? Impressões sobre a Novela das Oito*, passim.

manifesto na encenação. E, ainda que possua uma relação evidente com a realidade, não pode ser pensada apenas como sua representação. A contradição que perpassa as histórias ajuda a descrever uma série de possibilidades de relações sociais no interior do universo simbólico no qual a ficção televisiva se inscreve. E, a partir da análise de Leach sobre a constituição binária do mito em que para cada par de oposição há uma terceira categoria que faz a mediação e busca resolver de forma lógica contradições reais, Silva conclui que a telenovela é um relato do mito de origem da sociedade brasileira modernizada. Em todas as “versões” o que está em jogo é a convivência entre valores “modernos” e “tradicionais”.

Essa tensão entre duas éticas – uma igualitária-individualista e outra hierárquica-holista, nos termos de Dumont – também informa o recorte teórico dado por Gomes⁶⁵ ao estudar a produção ficcional televisiva brasileira e compará-la com as *soap operas* e seriados norte americanos. Ela parte das análises de Roberto da Matta⁶⁶ sobre “a natureza sociológica do dilema brasileiro”, cuja ambiguidade coloca a nossa sociedade diante de dois destinos diferentes e, até mesmo, opostos: de um lado, a hierarquia social, o status, a lógica relacional, e de outro o individualismo, a lógica igualitária. Numa se valoriza a construção da “pessoa”, isto é, seu pertencimento a uma rede de relações pessoais, privadas; noutra o que se afirma é a perspectiva do “indivíduo” enquanto ser singular, dotado de subjetividade própria, porém um “indivíduo-cidadão”, um “igual” nas relações sociais públicas. A telenovela, assim como outras formas de “congruamento coletivo” da sociedade brasileira, tais como o carnaval e o futebol, é um ‘espelho’ ou ‘um filtro’ através do qual olhamos para nós mesmos.

Gomes, analisando a novela *Roque Santeiro*, de Dias Gomes, identifica na construção da narrativa da telenovela o predomínio da perspectiva relacional, mesmo que às vezes em tom crítico ou irônico. Cada personagem é, segundo ela, “parte” de um “todo”, ou seja, é o fato dela em primeiro lugar pertencer ou estar relacionada a um determinado grupo ou a uma teia de relações, e encarnar o *ethos* desse grupo, que lhe confere o status de personagem. O “personagem-indivíduo”

⁶⁵ Cf. GOMES, L. G. F., *Novela e Sociedade no Brasil*, p. 4 passim.

⁶⁶ Cf. MATTA, R. da, *Carnavais, Malandros e Heróis: Para uma Sociologia do Dilema Brasileiro*, p. 119-138.

é sempre empurrado para uma solução final: ou é transformado em “pessoa” e, portanto, incluído na rede de relações pessoais, ou é “expulso” da narrativa. A prática do individualismo na sociedade brasileira, tal como espelhada na telenovela, deve ser compreendida de forma negativa, algo desordenador, que fere as regras da sociabilidade.

Ao analisar o herói dos seriados americanos, ela observa que sua “missão” deve ser orientada para uma ação. Seja na esfera pública, seja na privada, ele deve agir racionalmente e instrumentalmente para atingir os fins desejados ou, então, criar os meios para ter controle sobre os eventos e não ficar à mercê deles. O ‘herói’ americano, diferente do ‘herói’ em *Roque Santeiro*, não é necessariamente um ser “predestinado”. Caso seja, terá que prová-lo e explicá-lo com ações. É a sua eficiência em saber lidar com um certo conhecimento, um certo saber, que determina a trajetória da maioria dos heróis desses seriados. Ele deve ser um patrimônio comum da sociedade americana e deve se empenhar para colocar o seu ‘saber’ a serviço das regras sociais.

Outro aspecto constitutivo dos personagens dos seriados americanos é a valorização dramaturgicamente do trabalho, seja ele intelectual ou manual. A ideia de vocação para um ofício e as carreiras profissionais são tão fundamentais que aparecem não só na construção dos personagens como também no próprio enredo do seriado. Não é à toa que muitos giram em torno de universos de médicos, advogados, empresários, policiais etc. A autora conclui que o que o telespectador apreende é que para esta sociedade o trabalho e, portanto, a carreira profissional, são essenciais não apenas para a compreensão de personagens e enredos mas, sobretudo, são cruciais para a existência social de cada membro da sociedade.

Essa valorização da vida pública através do trabalho (e aqui a influência da ética protestante analisada por Weber não pode ser ignorada) é precedida nesta sociedade pelo individualismo, pelo cultivo de uma vida privada. Assim, todos devem estar empenhados individualmente em formular algum tipo de projeto que lhes seja próprio para adequá-lo à sua condição de cidadão. O vilão desses seriados é apresentado como o indivíduo que, por não ter conseguido formular o seu projeto, ter aberto mão de sua autonomia e liberdade de escolha, acaba por

comprometer sua condição de cidadão e coloca em risco a autonomia, a liberdade e os direitos dos outros.

Já na telenovela brasileira, Gomes observa que as ações se referem muito mais ao exercício do poder do que “ao agir no mundo na busca por maior autonomia dos indivíduos e cidadãos”. Ela especula sobre a pouca valorização do trabalho (seja intelectual, seja braçal) na teledramaturgia brasileira. Ao contrário dos seriados americanos onde o trabalho (e o processo educativo de aquisição de conhecimento) é marca da independência ou conquista, na ficção brasileira é associado ao infortúnio e à pobreza, sinal de dependência e inferioridade social. Isto representaria, para a pesquisadora, uma ausência de “vida pública” para os personagens. Estes, situados “fora da cena da vida social brasileira”, estariam confinados à instituição familiar, às relações de caráter privado, aos sistemas de lealdade e alianças que se formam a partir dos grupos domésticos. O trabalho e a escola só adquirem importância quando transformados em extensões da vida doméstica.

A comparação entre as ficções seriadas brasileira e anglo-americana é fundamental para compreendermos as construções de gênero que estão em jogo nas produções analisadas nesse trabalho. Isso porque não só expressam *ethos* diferenciados que levam a modelar de modo também diferenciado as narrativas sobre o feminino, como os estudos sobre televisão nos Estados Unidos e na Inglaterra tiveram na construção do gênero feminino um dos seus principais enfoques.⁶⁷

3.2. Nos Países Anglo-Americanos

Como vimos anteriormente, os estudos no Brasil deram maior ênfase à história, produção, recepção e análise da narrativa. Estas reflexões, em geral, tendem a ver a teledramaturgia como expressão de uma “matriz popular”, representante de uma “cultura popular” brasileira e/ou de uma “cultura de massas”

⁶⁷ Optei por analisar a produção ficcional das televisões norte-americana e inglesa porque os estudos acadêmicos realizados são muito focados na construção do gênero feminino, especialmente nas análises sobre os seriados (material que serve de documentação para esse trabalho). Não abordarei a ficção seriada televisiva em outros países da América Latina, embora reconheça que eles possuem forte e tradicional produção acadêmica sobre o assunto. O desafio ficará para trabalhos futuros.

(modelada pelos avanços tecnológicos). Isso tanto para pesquisadores que seguiram a tradição da Escola de Frankfurt, que a consideram um gênero “menor”, produzido em um ritmo industrial que padroniza gostos e homogeniza experiências; quanto para os Estudos Culturais, que adotam uma perspectiva dialógica na qual o que está em jogo nas narrativas ficcionais é um vocabulário simbólico, construído não só pelos que a criam, mas também pelos telespectadores. Independentemente dos possíveis questionamentos sobre o conceito de “cultura popular” (e seu contrário, “cultura erudita”), assim como sobre o conceito de “cultura de massas”, a maioria das análises (tanto as que depreciam o gênero quanto as que o valorizam), conclui que a dramaturgia da televisão é uma narrativa que expressa representações e articulações de determinados grupos sociais associados às camadas menos letradas e intelectualizadas. E, com exceção dos trabalhos de Leal (1986), Prado (1987), Coutinho (1993), Almeida (2003) e Hamburger (2005), as pesquisas sobre a teledramaturgia brasileira focaram muito pouco nas questões associadas à construção de gênero, em particular do feminino.

Já nos países anglo-americanos, boa parte dos trabalhos sobre a ficção na televisão – embora tenham tido influência das pesquisas sobre culturas populares iniciadas pela Escola de Birmingham – acabaram por extrapolar as discussões acerca da polarização entre “cultura de massa” e “cultura erudita”, e deram ênfase ao discurso produzido por essas narrativas na construção do gênero feminino. Ao fazerem-no, abriram espaço para pensar essas narrativas como formadoras de cartografias dos sentimentos e do prazer.

As análises pioneiras sobre televisão nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha tiveram forte influência da crítica feminista. Ao estudarem as *soap operas* americanas e inglesas, vespertinas, de baixo custo, pesquisadoras feministas como Tania Modleski chamaram a atenção para o fato de essas ficções constituírem um *locus* privilegiado para a proliferação do estereótipo da dona de casa preocupada com questões pessoais ou familiares, subordinada ao trabalho doméstico e aos interesses patriarcais. Modleski⁶⁸, ao comparar as produções cinematográficas com as televisivas, argumenta que a narrativa, a edição, a *mise-en-scène* e a

⁶⁸ Cf. MODLESKI, T., *Loving with a Vegeance: Mass-Produced Fantasies for Women*, passim.

audiência da última estão em consonância com o trabalho doméstico. Ela se baseia nas análises de Laura Mulvey⁶⁹ sobre o cinema hollywoodiano, para quem o espectador do cinema, controlado pela economia do olhar e envolvido com os conceitos psicanalíticos de voyeurismo e fetichismo, é construído como masculino. O privilégio dado ao olhar do personagem central masculino faz com que os eventos sejam compreendidos através do seu ponto de vista (e aqui a oposição à narrativa televisiva, baseada no diálogo, na conversa, na fala, essencialmente feminina, deve ser destacada).

Já a televisão, ainda que incorpore a forma narrativa tradicional do realismo clássico de Hollywood, é essencialmente segmentada. Ou seja, a audiência aproveita muito mais livremente a história do que o faz com outras formas de mídia como o cinema ou a literatura. Segundo Modleski, os ritmos da televisão e das atividades domésticas são estruturados em torno de padrões de distração e interrupção. O caráter episódico e multilinear da estrutura narrativa das *soaps* é fabricado com o foco nas donas de casa, tornando-a essencialmente feminina. Porém, uma narrativa feminina que está, em última instância, a serviço do patriarcado porque reforça as imagens de “mãe ideal” e de “guia moral e espiritual”, fornecendo a essa audiência acesso aos motivos e desejos das personagens enquanto, ao mesmo tempo, a encoraja a reprimir e sublimar os seus próprios desejos. O argumento da autora é que essas formas seriadas investem na condição central da vida da mulher que é esperar: esperar o telefone tocar, o bebê acordar ou a família se reunir. Ela salienta que, diferentemente do que se afirma, as *soap operas* não apresentam famílias ideais, harmônicas, capazes de resolver todos os conflitos. As histórias, com sua variedade de dilemas insolúveis, dão a entender que a telespectadora feminina não está sozinha em sua dificuldade em manter a unidade familiar. O que é exigido, segundo Modleski, é a tolerância da “boa mãe” capaz de ver que não há resposta certa e errada, e que é compreensiva e simpática “tanto com o pecador quanto com a vítima”.

As *soaps* convencem as mulheres de que seu maior objetivo é ver suas famílias unidas e felizes, enquanto as consola pela incapacidade de realizar esse ideal e trazer mais harmonia ao lar. Esse objetivo é impossível de ser alcançado

⁶⁹ Cf. MULVEY, L., *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, passim.

porque elas não oferecem um reflexo da família do telespectador, e sim uma “extensão” para sua família, tornando-se uma espécie de consolo para a experiência real da dona de casa, uma saída para suas frustrações e contradições implícitas em seus papéis sociais. E aqui cabe destacar o prazer que as telespectadoras têm em desprezar as vilãs das histórias que usam a gravidez e o casamento para atingir seus objetivos. Para Modleski, a recusa da vilã em apreciar e concordar com as necessidades dos outros personagens contrasta com o papel da heroína (e também da telespectadora) e fornece um “escape para a raiva feminina”. A frustração das telespectadoras é direcionada contra o único personagem que se recusa a aceitar sua falta de poder, que procura para si tudo, sem nenhum constrangimento: a vilã.⁷⁰

Ang⁷¹ analisa a série americana *Dallas* tendo como suporte teórico os conceitos difundidos pelos Estudos Culturais. Por entender um programa de televisão como um texto, ou seja, um sistema de representações que consiste em uma combinação de signos – visuais e audíveis – que adquirem significado (ou significados) somente através da leitura, Ang se baseia em cartas de telespectadores holandeses para identificar as características textuais de *Dallas* que organizam suas experiências e quais os significados ideológicos, sociais e culturais envolvidos nelas. Observa, ao se perguntar sobre a popularidade da série entre esses telespectadores, que as pessoas a veem fundamentalmente porque “sentem prazer”. Não exatamente um prazer como resultado automático de alguma “satisfação de necessidade”, mas principalmente como efeito da produção de um “artefato cultural”. Que *Dallas* oferece entretenimento é inquestionável para a autora. Ela se pergunta sobre o que faz da série um entretenimento favorito e quais os valores que o constroem.

O prazer de assistir a uma série está diretamente associado ao produzido pela televisão em geral. Para a maioria dos espectadores, significa distrair-se, relaxar, descansar do trabalho. Entretenimento pertence ao domínio do lazer, “um tempo para si mesmo” na vida diária das obrigações do mundo do escritório, da escola ou dos afazeres da casa. É visto como algo positivo, um direito. Além

⁷⁰ Cf. THORNHAM, S., *Women, Feminism and Media*, p. 59-64.

⁷¹ Cf. ANG, I., *Watching Dallas: Soap Opera and Melodramatic Imagination*, passim.

disso, o estudo de Ang, baseado em depoimentos, indica que a grande atração que o seriado exerce sobre as pessoas se deve especialmente ao fato de que a história está conectada com as histórias individuais de vida, com a situação social em que as pessoas se reconhecem (por estar ou por desejar estar), com as preferências estéticas e culturais ali mostradas. Para a pesquisadora, assistir a uma série como *Dallas*

é mais do que vê-la; é se envolver, deixar-se em suspenso, compartilhar os sentimentos dos personagens, discutir suas motivações psicológicas e suas condutas, decidir se estão certos ou errados, em outras palavras, viver ‘seus mundos’.⁷²

O envolvimento e o prazer produzidos por *Dallas* nos telespectadores podem ser vistos sob a ótica do realismo empirista em que a representação da realidade deve coincidir com a vivida pelas ‘pessoas comuns’; ou ‘ser reconhecível’, comparável com o seu próprio meio; ou apresentar um mundo ‘provável’, ‘coerente’, ‘normal’. Será “irreal” se as pessoas consideram a realidade social mostrada simplificada, exagerada ou refletindo clichês. Essa concepção empirista do realismo apresenta problemas na medida em que se baseia no pressuposto de que o “texto” pode ser uma reprodução direta, imediata ou reflexo do “mundo exterior”, ignorando o fato de que tudo o que é processado no texto é resultado de seleção e adaptação: elementos do mundo real funcionam como matéria-prima para a produção do processo textual. Assim, nunca o texto poderá ser um espelho do real; ele constrói uma versão. E é precisamente essa “ilusão” criada a partir da realidade que modela o prazer de assistir a uma série como *Dallas*. É exatamente por reconhecer a natureza ficcional do texto e poder esquecê-la que o espectador se sente confortável para “deixar a narrativa fluir sobre ele” sem nenhum esforço. Se a forma da narrativa produz o prazer, o que é dito também. Se o texto de *Dallas* pode ser lido no nível denotativo, isto é, se os conteúdos manifestos são vividos como realistas (ou não), ele também pode ser lido em um nível conotativo como possivelmente “real”, reconhecível. O espectador põe o nível denotativo “entre parênteses” selecionando os elementos que lhes dão significados emocionais. O que é reconhecido como real não é o conhecimento do mundo, mas a experiência subjetiva do mundo: “uma estrutura de sentimento”.

⁷² Ibid., p. 28.

Ang introduz o conceito de fantasia para valorizar essa “cartografia dos sentimentos” fornecida pelas séries:

produzir e consumir fantasias permite brincar com a realidade, o que pode ser sentido como “liberador” porque é ficcional, não real. No jogo da fantasia, podemos adotar posições e testá-las, sem termos que nos preocupar com seu ‘valor de realidade’ (...). Sob o aspecto da fantasia, podemos ocupar essas posições sem termos que experimentar suas consequências verdadeiras. Pode até ser, então, que essas identificações sejam prazerosas, não porque imaginam ser a ‘utopia’ presente, mas porque criam a possibilidade de sermos pessimistas, sentimentais ou desesperados com a impunidade – sentimentos aos quais raramente nos permitimos no campo de batalha dos verdadeiros conflitos sociais, políticos e pessoais, mas que podem oferecer conforto se somos confrontados com as contradições em que vivemos.⁷³

Fantasia, portanto, é uma dimensão da subjetividade que é fonte de prazer porque coloca a ‘realidade’ em suspenso e constrói soluções imaginárias para contradições reais.

Ao analisar as personagens femininas em *Dallas*, a autora observa que elas são produtos da ficção e que, enquanto tal, não constituem um pacote de imagens para serem “lidas” referencialmente, mas um conjunto de “desafios textuais” para envolver o telespectador na fantasia. O resultado é que personagens femininos (Sue Ellen ou Christine Cagney) não podem ser contextualizados como imagens ‘realistas’ das mulheres; devem ser aproximadas como “construções textuais de modelos de feminilidade possíveis: como versões incorporadas de subjetividade de gênero dotadas de satisfação e insatisfação física e emocional, e modos específicos de lidar com conflitos e dilemas”.⁷⁴ Elas funcionam, portanto, como realizações simbólicas de posições femininas com as quais os espectadores podem se identificar no contexto da fantasia. Em linha com a teoria psicanalítica, o prazer da fantasia está em oferecer ao sujeito uma oportunidade de ter posições que não seriam assumidas na vida real:

...através da fantasia, a mulher pode ir além das limitações estruturais da vida cotidiana e explorar outras situações, identidades, vidas mais desejáveis. Não é importante se esses cenários são ‘realistas’ ou não: o apelo da fantasia está precisamente em criar mundos imaginários que nos levem além do que é possível ou aceitável no mundo ‘real’.⁷⁵

⁷³ Ibid., p. 134.

⁷⁴ Ibid., p 91-92.

⁷⁵ ANG, I., *Living Room Wars: Rethinking Media Audiences for Postmodern World*, p. 93.

Ao identificar o ato de fantasiar como uma prática privada à qual cada um pode se dedicar a qualquer momento e cujo conteúdo é mantido no âmbito individual, Ang ressalta que a ficção, por sua vez, pode ser pensada como “fantasias públicas e coletivas”, elaborações textuais em forma narrativa que oferecem “faz de contas” para o público. O prazer de consumir ficções seria equivalente ao prazer de fantasiar: ocupar no nível imaginário posições que estão fora do escopo de nossas identidades culturais e sociais na vida cotidiana.

Christine Geraghty⁷⁶, pesquisadora britânica com fortes influências dos Estudos Culturais da escola de Birmingham, analisa as *soap operas* britânicas, consideradas por muitos estudiosos como mais realistas e naturalistas (em oposição às americanas, vistas como mais melodramáticas), e observa que essas produções que atravessam décadas sendo assistidas por gerações se mostram mais entrelaçadas às questões sociais, particularmente às de classe e de região. As histórias exibidas em *Coronation Street* estão, provavelmente, mais focadas nas tensões e prazeres da comunidade retratada do que na elaboração de dramas no lar familiar. Não é que a vida familiar não represente um elemento importante na teia de relacionamentos em *Coronation Street*, mas no centro está a comunidade que sustenta seus membros individuais, quer eles façam parte de uma família ou não. Além de estar focada na comunidade, as *storylines* tendem a enfatizar o drama das relações humanas em vez da exemplificação de questões sociais.

Na década de 1980, quando são lançadas as séries *Brookside* (1982) e *EastEnders* (1985), assim como as questões individuais dos personagens, os temas sociais são assumidos mais abertamente e passa-se a lidar com problemas relativos à sociedade de um modo mais direto, dando à esfera pública um peso semelhante à pessoal. Ao fazê-lo, esses programas se tornam atraentes não só para o tradicional público feminino “voltado para dramas pessoais”, mas também para jovens e homens, em tese interessados por política e questões sociais. *Brookside* e *EastEnders* não quebraram o modelo de *Coronation Street* de contar histórias enraizadas em uma região e classe particulares. Ambos os programas usam a classe como um meio de desenvolver personagens e ganhar audiências. A maioria dos personagens é formada por trabalhadores e a audiência é convidada a entender

⁷⁶ Cf. GERAGHTY, C., *Women and Soap Operas: A Study of Prime Time Soaps*, passim.

as histórias a partir da perspectiva desse segmento social. Mas as questões tradicionais de classe e comunidade são aliadas a temas como raça e sexualidade, a problemas como Aids, assédio sexual e estupro. Realismo é um conceito-chave para essas séries britânicas. Os produtores de *Brookside* e *EastEnders* chegaram a receber pressões das agências políticas e sociais que desejavam que um ou outro assunto fosse tratado nos programas. Porém, o argumento dos produtores é que se buscava abordar esses assuntos naturalmente, em vez de adotar um tratamento pesadamente didático ou documental.

Se em *Coronation Street* a comunidade está no centro da narrativa, dando apoio a seus membros individuais, em *Brookside* e *EastEnders* a família está na base das histórias. A perda da comunidade como uma força prática e um ideal de sustentação levou os personagens dessas novas séries de volta aos relacionamentos familiares em momentos-chaves da narrativa. Eles aspiram a uma noção de unidade familiar e harmônica, mesmo que essa unidade seja raramente conseguida e o apoio da família nem sempre encontrado. Momentos de felicidade ou tristeza são marcados pela reunião da família, pelo retorno dos que haviam se desviado e pela suspensão momentânea da rivalidade e da tensão. A noção de família no centro dessas novas ficções implicou na presença de “desviantes” que se dividem em dois grupos: aqueles que poderiam fazer parte da família e escolheram não fazê-lo; e aqueles que nunca poderão fazê-lo. E aí os *gays* e os negros tornaram-se problemas para essas produções dos anos 1980 preocupadas em serem ao mesmo tempo realistas, representativas e “positivas”. Uma audiência composta essencialmente por famílias brancas de classe trabalhadora teve dificuldade em aceitar tais personagens centrais mostrados nas ficções seriadas. Só a partir dos anos 1990 a incorporação de questões sociais e personagens considerados “desviantes” se tornam mais explícitos.⁷⁷

⁷⁷ No “mundo pós-realista” de *Chances, soap opera* australiana dos anos 1990, a ordem moral baseada nos valores familiares e o consenso da comunidade tradicional que caracterizavam as ficções anteriores são quebrados. Em contraste com o realismo cuja ordem e racionalidade marcaram tais produções, esta nova narrativa articula uma “não ordem” e uma contingência. Não é que se tenha abandonado o realismo, mas agora se trata de um realismo ambíguo e ambivalente: de um lado não depende mais da representação de uma ordem social e moral naturalizada; de outro, permanece ligado ao projeto realista de representar o “mundo real”, embora não se esteja mais certo de qual mundo se está falando. Isto é, as séries “pós-realistas” são reconhecidas por não terem um ponto de vista privilegiado de onde o “mundo real” pode ser representado. *Chances* foi construída como uma *soap opera* adulta, ou como alguns chamam, uma “*porno soap*”, pois nega o elo convencional entre *soap opera* e audiência feminina. A atividade sexual nunca ocorreu entre um casal e raramente entre pessoas com uma relação estabelecida. Às vezes toma a forma de casos

O foco dessas ficções britânicas na comunidade familiar, com sua pluralidade de personagens, inclusive “desviantes”, não significa dizer que as novelas britânicas também não tenham como público-alvo central a consumidora feminina. Charlotte Brunson⁷⁸, ao estudar a série britânica *Crosswords*, observa que se trata de uma produção pensada fundamentalmente para a mulher e a questão central da história é a vida pessoal das personagens na sua realização cotidiana por meio de relacionamentos pessoais. É na esfera do doméstico, do pessoal, do privado, que a competência feminina é valorizada. Os destaques nessas ficções são as habilidades femininas construídas através da cultura como sensibilidade, percepção, intuição e as preocupações com a vida pessoal. Os relacionamentos heterossexuais afetivos são também enfatizados, porém apoiados por redes sociais femininas – entre amigas, mãe e filha etc.. E, ao oferecerem uma compreensão do ponto de vista feminino, essas narrativas criam a sensação de “estar entre as mulheres”, crucial para o prazer de reconhecimento que produz nas telespectadoras. Em *Crosswords*, como até mesmo o papel de suporte material da família é dado às mulheres, os homens, sem seu papel “natural” de chefe dos negócios, são apresentados como ineficazes nas suas vidas pessoais e incompetentes nas suas relações de trabalho. Em *Crosswords* não possuem nem autoridade moral e nem poder real. Essa representação das mulheres como membros dominantes da família não é única entre as séries britânicas. Em seus modelos de família, constantemente são mostradas como seu suporte central, moral e material em momentos de crise. E é notável observar que, diferentemente das séries americanas como *Dallas* em que elas aparecem desafiando a unidade familiar, as heroínas britânicas são a base da estrutura familiar e trabalham o tempo inteiro para mantê-la íntegra.

Nas séries televisivas britânicas e americanas, o deslocamento da mulher como figura restrita ao universo privado e sua entrada na esfera pública se deu, primeiramente, através de séries de detetives e de crimes, gêneros considerados

extra-conjugais, mas sempre enfatiza as relações sexuais como sendo uma função totalmente pragmática do desejo sexual. De certa forma, em *Chances* desaparece a família como fundadora da comunidade e a própria ideia de comunidade. ANG, I.; STRATTON, J., *The End of Civilization as We Knew It: Chances and the Postrealist Soap Opera*, passim.

⁷⁸ Cf. BRUNSDON, C., *The Feminist, the Housewife and the Soap Opera*, passim; THORNHAM, S., *Women, Feminism and Media*, passim.

essencialmente masculinos. Nas primeiras séries de detetives dos anos 1980, como *Charlie's Angels* (As Panteras) ou *Cagney and Lacey*, as mulheres eram ainda construídas como objetos de fantasia masculina, movendo-se em um mundo em que elas precisavam tanto negociar com os homens, quanto se opor a eles. Em produções mais recentes, como *Silent Witness* (a eficiência da investigadora é reforçada por sua posição como patologista forense experiente), a mulher é apresentada a partir de um ponto de vista feminino, não tão subordinado à lógica patriarcal.

A série americana *Sex and the City*, que trata da vida de quatro amigas na faixa dos 30/40 anos, moradoras de uma Nova York rica, centro dos estilos “pós-modernos” e das celebridades, também pode ser exemplar para tratar das questões acerca do feminino nas séries de televisão nos anos 2000.⁷⁹ Em *Sex and the City* as amigas adotam um estilo de vida pautado pelas escolhas, pelo consumo, pelo sucesso e pela liberdade individual: escolhem onde moram, optam se querem morar sozinhas ou não, se querem ter um relacionamento duradouro ou apenas “fazer sexo”, se querem mastubar-se, fazer sexo anal, oral ou grupal, se querem dormir com homens e/ou com mulheres, se querem ter filhos ou abortar. Elas ocupam o espaço público com confiança e os utilizam (assim como dos privados) para as discussões femininas. São mulheres que controlam seus corpos (às vezes lembrando um pouco as feministas da década de 1970), porém de uma forma que realça mais a performance da feminilidade e da identidade sexual. É comum nos episódios a referência a mulheres reais para fazer a oposição e desconstruir o modelo tradicional. A personagem Carrie, em particular, pode representar em um episódio a feminilidade idealizada para, em seguida, destruí-la revelando o mito; desempenhar o papel de objeto sexual de fetiche, mas também brincar com o parceiro como ele sendo o fetiche. A série joga com a noção da mulher contemporânea tanto desejando como desejável. Mas o faz com ironia e ambiguidade. Esse jogo visual irônico é uma característica nesse estilo de série, o qual frequentemente faz referência às técnicas do cinema feminista, mas de um jeito jocoso e ambíguo. Nas cenas de sexo é comum os homens serem ridicularizados e o espectador convidado a partilhar de uma troca de olhares com as mulheres. Os corpos das mulheres, erotizados e fragmentados pela câmera,

⁷⁹ Cf. THORHAM, S.; PURVIS, T., *Television Drama: Theories and Identities*, passim.

podem, aparentemente, estar sendo oferecidos apenas para mostrar a câmera recuando e expondo a imagem como construída e controlada pelas mulheres e, assim, convidar o espectador a uma cumplicidade com elas (seja pelo olhar direto para a câmera, seja pela voz de Carrie). Ou mesmo para expor o absurdo da situação e a inadequação dos fotógrafos/espectadores masculinos.

As produções melodramáticas que caracterizaram a ficção televisiva na América Latina, particularmente no Brasil; as ficções seriadas realistas, quase naturalistas, que se tornaram marca da televisão pós-1968; as típicas *soap operas* americanas das décadas de 1970/1980 voltadas essencialmente para as donas de casa; as séries britânicas e americanas que passaram a lidar tanto com o mundo privado das relações familiares quanto com a esfera pública do trabalho, das diferenças sociais, raciais e de gênero; ou as séries contemporâneas caracterizadas pela contingência, pela fragmentação, pela diversidade e pelo caráter multifacetado dos papéis sociais, continuam a ser analisadas pelos estudos acadêmicos a partir da lógica do realismo/melodrama. Seja pela cobrança de que elas precisam refletir a realidade social, seja porque elas devem se constituir como objeto de fantasia ou fonte de prazer para mulheres submetidas ainda à lógica patriarcal, ou porque elas permitem, através do reconhecimento ou do contraste, a percepção de uma identidade feminina, o que dá suporte a essas análises é a discussão sobre o papel da ficção televisiva na formação cultural das sociedades contemporâneas. E aqui é preciso pensar na sua trajetória.