

7. Conclusão

Por tudo que foi tratado até agora, é possível associar as características da televisão – fragmentação, simultaneidade, fluxo ininterrupto de imagens e sons, transitoriedade – com as características da ficção seriada televisiva – melodrama misturado com realismo e naturalismo – e com as identidades femininas presentes nessas narrativas – “virgem-santa”, mãe e esposa, mulheres transgressoras, prostitutas. O ponto para o qual desejo chamar a atenção é que o tipo de discurso veiculado pela televisão e a relação que estabelece com os espectadores, criando a polifonia de que fala Bakhtin, o “pacto de recepção” de Iser e a sociabilidade de Simmel, são perfeitamente adequados a uma narrativa que se caracteriza pela diferenciação, mistura de convenções, “mestiçagem” entre estilos textuais. E mais: a televisão e especialmente a teleficção são terrenos férteis para a convivência de uma multiplicidade de representações sociais, no caso, femininas.

A análise feita sobre os seriados *Malu Mulher* e *Mulher* e as minisséries *Anos Dourados* e *Hilda Furacão* permite identificar aspectos que corroboram essa afirmação. O estilo ficcional que se sedimentou na televisão brasileira nos últimos 40 anos e teve na TV Globo seu principal veículo, é uma construção híbrida, composta de elementos tradicionalmente considerados opostos, como o melodrama e o realismo/naturalismo. Os enredos baseiam-se no conflito entre o Bem e o Mal em que as forças éticas da virtude e da vilania são tratadas de forma hiperbólica e lacrimosa, na eloquência, nos gestos e nas expressões extravagantes. Estes elementos sublinham os sentimentos mais profundos dos personagens, numa moral que pune os vilões/vilãs e premia os heróis/heroínas com o “final feliz”. Ao mesmo tempo, há o empenho em retratar os indivíduos e a realidade social tal como são, uma estética que procura “imitar a vida”, uma linguagem próxima à conversa, marcada pela simplicidade e pela busca da intimidade. A mistura dessas duas convenções dá origem a uma narrativa ‘mestiça’ que constitui uma espécie de moldura (*frame*) para a vida social. Cria condições para a interação entre uma

diversidade de indivíduos que compartilham conteúdos e os reelabora de acordo com suas especificidades culturais, biografias e subjetividades.²⁹³

Essa “moldura de reconhecimento” é composta por elementos que garantem seu funcionamento: a retórica, o clichê, a serialização e o ‘gancho’. A retórica, não a arte aristotélica de argumentação através da oratória, mas o que ela tem de repetição visando ao convencimento, à sedução, à persuasão, ajuda na manutenção da unidade da narrativa. O clichê, ao tipificar pessoas e situações, fornecer referências comuns e reproduzir expressões não originais, facilita a compreensão e a comunicabilidade (mesmo correndo o risco de reduzir as múltiplas histórias e tipos em uma história e tipo único); a serialização, ao produzir a regularidade e a dilatação temporal (estender o “presente”), a suspensão no fluxo da história (“põe o texto entre parênteses” dando tempo para a atividade imaginativa) implica o retardamento do “fim” e, conseqüentemente, o controle do tempo; o ‘gancho’, constitutivo da serialização, ao interromper a narrativa no seu ponto culminante e projetá-la para o futuro, exige sua continuidade, constrói elos entre as partes e desaparece com a fragmentação. Todos esses elementos associados em uma narrativa que mistura o monumental com a simplicidade das coisas mais corriqueiras criam uma forma de expressão cultural com forte aderência aos múltiplos *ethos* que caracterizam as sociedades moderno-contemporâneas, complexas e heterogêneas.

Isso se evidencia na construção das identidades femininas nos seriados e minisséries analisados. Se as imagens femininas apresentadas forem avaliadas

²⁹³ Há várias pistas para identificar o diálogo entre o a obra ficcional e a sociedade. Nos textos analisados, viu-se que a sintonia de *Malu Mulher* com os movimentos feministas da época foi um dado fundamental para o sucesso do seriado. Da mesma forma que o incentivo aos partos naturais em *Mulher* estava alinhado à campanha nacional do Ministério da Saúde e de organizações não governamentais. Pode-se dizer também que referências históricas e culturais em *Anos Dourados* e *Hilda Furacão* são essenciais na comunicação entre autores/produtores e público. A apropriação feita pelos espectadores da figura de Hilda Furacão, não só considerando-a um personagem real, como apelidando a gripe que assolou a população na época de sua veiculação na televisão, expressa visões acerca da sexualidade e dos papéis de gênero. Há ainda exemplos mais contundentes e mensuráveis sobre essa troca dialógica, como a recente pesquisa realizada pelo Center for the Ethnography of Everyday Life, University of Michigan, sobre a relação entre a televisão e o declínio da fertilidade em uma cidade do nordeste brasileiro. Outros exemplos como o aumento de doadores de medula óssea ou de órgãos em função de algum tema abordado em telenovela têm mostrado o quanto os espectadores interagem com os conteúdos veiculados, tanto “ouvindo” quanto “contando” histórias. Com a internet e o desenvolvimento de projetos transmídia acoplados à exibição na TV, a possibilidade de diálogo aumenta significativamente.

enquanto “tipos ideais”, é possível alinhá-las da seguinte forma: Glória e Rosemary de *Anos Dourados* e Hilda Furacão são as representantes da mulher que causa confusão, dissemina a discórdia, é fútil, volúvel e artificial, adúltera a realidade e engana os olhos. São mulheres excessivas, transbordantes. Estão próximas ao mito de Eva, aquela que é fonte de pecado em função de uma sexualidade sem controle. Devem, portanto, ser evitadas porque são inadequadas ao código de aliança. Celeste e suas amigas, Lourdinha (antes da mudança), de *Anos Dourados*, e frei Malthus (embora homem, representa a figura casta, virgem; seu recato espelha a atitude de todas as beatas e “boas moças” da história), de *Hilda Furacão*, simbolizam a sacralização do feminino ligada ao ideal da castidade. Mulher redentora, modelo da Virgem Maria, seu papel social é definido pelas figuras de esposa e mãe, mulheres que devem zelar pelo espaço doméstico e garantir a honra da família através da virgindade e da fidelidade. Suas atitudes são de recato, simplicidade, contenção. Malu, de *Malu Mulher*, e as doutoras Martha e Cris, de *Mulher* (além da amiga Shirley e das outras médicas e enfermeiras da clínica), podem ser pensadas como voltadas para a realização de uma cultura feminina, mulheres que buscam integrar aspectos ligados à subjetividade com a objetividade historicamente pertencente à cultura masculina. São mulheres que trabalham no espaço público, têm relações mais igualitárias com os homens e com os filhos e têm consciência de sua sexualidade. Porém, como são “tipos ideais”, consequentemente abstratos, aproximativos, há elementos que são singulares e contraditórios a cada uma dessas mulheres e que, em determinados contextos, embaralham os modelos.

A noção da mulher como secundária, complemento, desprovida de razão, isto é, uma abstração, próxima às crianças e aos povos ditos primitivos, é acionada nas falas do personagem Doca em relação à sua mulher e à Malu, no último episódio de *Malu Mulher*. Após a cena de agressão, ele tenta justificar, referindo-se à esposa como “uma fêmea que mal sabe assinar um cheque, tomar uma iniciativa, uma coisa a ser protegida, meio bichinho mesmo”. Em *Anos Dourados*, o personagem Lauro, ao ser descoberto por Lourdinha saindo de um bordel, retruca: “Tem muita coisa nessa vida que uma moça de família não precisa nem saber que existe!” Mas como já foi dito, a visão da mulher como parte, secundária, também leva à ideia de ornamento, de enfeite, de maquiagem, para

que a aparência camufle a essência. E aqui as personagens Hilda Furacão e Rosemary surgem como mulheres dissimuladas, que usam artifícios para enganar os olhos masculinos e capturá-los.

Em relação à inserção no mercado, percebe-se claramente uma divisão entre as que trabalham em atividades ligadas ao espaço doméstico ou em atividades próximas aos cuidados maternos, como Celeste, Beatriz, mulher de Dorneles, as normalistas e professoras em *Anos Dourados*, a mãe de Malthus, em *Hilda Furacão*; e as mulheres que trabalham “na rua”, espaço público tradicionalmente ligado ao gênero masculino, como a socióloga Malu, a prostituta Hilda, a desquitada Glória e as médicas Martha e Cris. Aquelas que se entregam excessivamente à vida pública são punidas: Hilda, que vende seu corpo, passa por todas as dificuldades possíveis; e a Dra. Martha, que dedicou a vida à medicina (motivo de acusações do marido e do filho), é castigada com a morte do filho, um câncer de mama e um enfarte.

O mito da esposa-mãe que legitima um papel social para a mulher está presente em todas as narrativas. A essência maternal da mulher e a noção de que deve garantir a harmonia do lar, cuidando dos filhos e do marido, norteia as representações femininas. Lourdinha faz projetos com Marcos sobre os filhos que terão, Malu conversa com a namorada do ex-marido e lamenta o fato de ela ser estéril (e, assim, uma “mulher imperfeita”), a romântica prostituta Leonor acaba a minissérie casada e repleta de filhos, o “final feliz” de *Mulher*, uma festa de batizado dos filhos de Cris e Shirley são exemplos da importância dada à maternidade na constituição da identidade feminina. Essa visão essencialista também se revela ao se constatar que todos os episódios de *Mulher* apresentam, pelo menos, uma história voltada para gravidez, parto ou maternidade. É bem verdade que o cenário principal é uma clínica feminina e as duas protagonistas são ginecologistas e obstetras. De qualquer forma, a própria opção por construir um seriado voltado para a mulher com essas características já indica essa centralidade do papel materno.

A essa representação essencialista da maternidade se acrescenta a noção de sacrifício, de devoção aos filhos, mais um reforço ao mito da Virgem Maria. Praticamente todas as mulheres nos dois seriados e nas duas minisséries se

sacrificam pelos filhos. Celeste dedica-se inteiramente a cuidar dos estudos do filho Pedrinho, zelar pela virgindade e conseguir um “bom casamento” para a filha Lourdinha; Glória, mulher que se separou do marido com o filho ainda pequeno, trabalha em uma boate para sustentá-lo e garantir seus estudos; Malu faz todos os sacrifícios para conciliar o trabalho com a educação da filha adolescente; a mãe de Malthus, Dona Neném (nome sugestivo), não mede esforços para convencê-lo a seguir o sacerdócio e faz centenas de potes de geléia de jabuticaba para aliviá-lo diante da “tentação” provocada por Hilda; Cris sonha com os filhos gêmeos e se desespera diante da possibilidade de perder um deles durante o parto. A única que não se sacrifica pelo filho é Martha e, por isso, além de ser punida com a morte dele, sofre com a culpa de ter sido relapsa como mãe e não ter participado de sua criação por ter priorizado a profissão.

A ideia de que a mulher na sociedade moderna não foi completamente atingida pela separação entre mundo objetivo e mundo subjetivo está presente nas quatro narrativas. Malu tenta articular as duas dimensões no trabalho de socióloga, na educação de sua filha e na maneira de lidar com os conflitos que surgem em sua vida; Glória, de *Anos Dourados*, une a objetividade de seus princípios, gestos e atitudes com aspectos subjetivos (emoção, afetividade, sensibilidade) ao se relacionar com o filho, o ex-marido, o namorado, a amiga *crooner* e o dono da boate em que trabalha. Hilda concilia a objetividade de seu trabalho como prostituta em que vende sexo a vários homens com os cuidados e a delicadeza com que os trata; vive seu amor romântico por frei Malthus, mas age de forma objetiva para conquistá-lo. As médicas Martha e Cris buscam em todos os episódios unir a objetividade dos conhecimentos da medicina com os aspectos subjetivos dos pacientes, enfatizando a importância das relações humanas nos tratamentos clínicos. Porém, a dificuldade das duas médicas em lidar simultaneamente com a vida privada e a vida pública (em especial a Dra. Martha), mostra a existência de uma tensão na articulação dessas duas dimensões.

A concepção da mulher virgem, pura, passiva, que desconhece seu corpo, descrita de forma caricatural em *Anos Dourados* através da personagem Celeste e de Lourdinha em sua primeira fase, se opõe à imagem da mulher dotada de excesso de desejo sexual, maléfica, superficial, como a prostituta Hilda e as

personagens Glória e Rosemary. O corpo impuro e fonte de prazer é a antítese do recato, do corpo voltado para a procriação e, assim, fonte de distinção e respeito social. Essas oposições entre casamento x sexo, amor x erotismo, típicas de sociedades hierarquizadas, indicam a presença da dupla moralidade apontada por Gilberto Freyre ao analisar a sociedade patriarcal brasileira. Não é à toa que os homens e rapazes em *Anos Dourados* e *Hilda Furacão* justificam o hábito de frequentar bordéis ou terem casos extraconjugais como “natural” ou “necessidade” do sexo masculino.

O homem aparece ora como o mais legítimo representante da sociedade patriarcal, ora como aquele que assume novos papéis em uma sociedade que incorpora a igualdade de gêneros. Há representantes convictos de cada uma dessas tendências, o que não quer dizer que, eventualmente, não apresentem comportamentos que correspondem ao modelo a que se opõem. Homens que seguem as noções de honra, apostam na dupla moralidade, consideram que o lugar masculino é no mundo público do trabalho por terem a função de sustentar e representar a família no âmbito social são exemplificados por Carneiro, pai de Lourdinha, referindo-se a Glória; Dorneles falando sobre adultério; Lauro e Urubu explicando por que os homens “precisam” procurar prostitutas; e os sermões do padre Nelson, explicando quais são os direitos masculinos e as obrigações femininas. Já homens como João Pedro, namorado da Dra. Cris, Marcos, namorado de Lourdinha, e Roberto, narrador e jovem idealista de *Hilda Furacão*, tendem a ter comportamentos mais igualitários na relação homem/mulher. João Pedro cria sozinho uma filha e tem atitudes que demonstram afeto, sensibilidade, solidariedade em relação à mulher e a todos que o rodeiam. Marcos questiona a diferença de direitos entre rapazes e moças no que se refere ao exercício da sexualidade e fracassa quando é levado a um prostíbulo como compensação por não poder ter relações sexuais com Lourdinha. Roberto questiona Malthus sobre sua decisão de não seguir seus sentimentos por Hilda e considera que a namorada, Bela Bê, tem os mesmos direitos que ele no relacionamento. Porém, os personagens nem sempre seguem os modelos hierárquicos ou igualitários com os quais se identificam. Isso fica claro em Pedro Henrique, ex-marido de Malu, e em Otávio, marido de Martha. Na briga com Malu e posterior separação, Pedro Henrique é violento e tem um discurso que enfatiza as diferenças de papéis de

gênero de acordo com o modelo mediterrâneo. Já no relacionamento com a filha tende a respeitar e até admirar a condição feminina, emocionando-se quando ela fica menstruada pela primeira vez numa posição de fragilidade. Da mesma forma, Otávio é o típico marido companheiro, aquele que compartilha todos os momentos junto à mulher, que participa ativamente dos dilemas profissionais da esposa, mas reclama toda vez que um programa do casal é preterido em nome de um caso na clínica, cobra de Martha sua excessiva dedicação ao trabalho, o abandono da família, do filho e dos afazeres domésticos.

Praticamente todos os personagens femininos se subordinam à noção de amor romântico. Mesmo as personagens disruptivas como Hilda e Rosemary que assumem o prazer sexual, colocam-no associado à ideia de encontro do “verdadeiro amor”. E não é só isso: o sexo e o amor são englobados pelo código de aliança, o desejo de contrair matrimônio e de constituir família. Lourdinha tem relações sexuais com Marcos porque considera “o homem de sua vida” e faz planos de casarem assim que se formarem; Malu busca uma nova relação afetiva e no momento em que descobre que o namorado é casado (ou seja, fora do mercado matrimonial) rompe a relação; Cris e João Pedro namoram e vivem em casas separadas. Quando o sentimento de um pelo outro se intensifica, Cris engravida e eles vão viver juntos como casal; a Dra. Martha se separa de Otávio, vive outras experiências amorosas, mas retoma o casamento porque percebe o amor que sente pelo marido. Mesmo Hilda, que a princípio seria governada por um dispositivo da sexualidade em que o que importa são “as sensações do corpo, a qualidade dos prazeres, a natureza das impressões”²⁹⁴, se prostitui à espera do “verdadeiro amor”, o homem que aparecerá e a levará embora da zona boêmia. Aliás, esse é o sonho de quase todas as prostitutas de *Hilda Furacão*. Glória vive um “relacionamento proibido” com Dorneles, casado há vários anos com Beatriz e pai de três filhos. Mesmo o amando ela se sente incomodada por ir contra seus valores. Afinal, terminou um casamento quando viu que a relação conjugal tinha chegado ao fim. Rompe várias vezes com Dorneles e só retoma o relacionamento quando ele decide separar-se e ir morar com ela. Mas Glória, diferente das outras mulheres, é uma personagem que se aproxima de Carmem, protagonista da ópera

²⁹⁴ FOUCAULT, M., *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*, p. 101.

de Georges Bizet retratada por cineastas nos anos 80, que confere uma positividade à sedução e à sensualidade feminina. Ainda que se mova seguindo o ideal do amor romântico, o homem para ela não está no lugar de um rival, o “macho superior” a quem ela deseja capturar. Seu relacionamento com o major Dorneles é pautado pela dignidade com que assume seu desejo; sua sedução e sensualidade são marcadas pelo lúdico, “não [é] mais a *femme fatale*, mas as dimensões da festa, da alegria e da brincadeira que se incorporam na experiência feminina do desejo”.²⁹⁵

Ao longo dessa análise, é possível identificar nessas criações dramatúrgicas a presença de dois universos sociais regidos por princípios antagônicos – um hierárquico e outro igualitário. No primeiro há uma precedência do todo sobre as partes, encontra-se uma família “mapeada”, em que a identidade é posicional, construída a partir das diferenças de gênero e idade. Nessas famílias, a mulher deve se dedicar ao lar (marido e filhos) e o homem ao trabalho fora de casa para prover a família; espera-se dela um comportamento monogâmico, desprovido de prazer, enquanto ele, ao contrário, é estimulado a satisfazer sua potência viril em encontros extraconjugais. As relações entre pais e filhos são pautadas pelas noções de autoridade e respeito e há uma série de mecanismos que avaliam o “permitido” e o “proibido” para controlar e reprimir comportamentos considerados “desviantes”.

Já no modelo de família igualitária a identidade é idiossincrática. Nelas, homens e mulheres, pais e filhos, são iguais como indivíduos, mas diferentes do ponto de vista pessoal. As diferenças subjetivas são mais percebidas (e consideradas mais relevantes) que aquelas entre sexo e idade. Nessas famílias mais igualitárias, as noções de “permitido” e “proibido” perdem suas fronteiras, assim como os comportamentos considerados “desviantes” perdem respaldo social, abrindo espaço para a multiplicidade e pluralidade de visões de mundo e estilos de vida. Mas essas duas formas de realização da família também devem ser vistas como “tipos ideais”, construções abstratas que permitem a análise da vida social. Quando confrontadas com a realidade, onde estão em jogo questões mais subjetivas como emoções, preconceitos, desejos, sistemas simbólicos

²⁹⁵ BIRMAN, J., *Cartografias do Feminino*, p. 94-95.

internalizados ao longo da biografia do sujeito, elas se revelam ambíguas, hesitantes e, muitas vezes, resistentes. Se há uma imagem que se adequa a esse movimento é a de um jogo de encaixe composto por peças similares e diferentes. A combinação delas pode gerar múltiplos desenhos, alguns mais próximos, outros mais distantes, mas as chances de haver peças comuns e diferentes são infinitas. E mais: é sempre possível mover ou trocar uma peça e alterar o desenho. Um novo desenho se forma, mas algumas peças do desenho original lá estarão, mesmo que em posições diferentes.

Esse “desmapeamento” provocado pela presença de mapas contraditórios inscritos nas famílias e nos sujeitos leva ao “eu multifacetado” típico da sociedade contemporânea. Vários caminhos podem ser pensados no sentido de fornecer “mapas” para esse “homem da multidão”: a psicanálise, a religião, experiências de vida alternativas como as comunidades hippies nas décadas de 1960/70, adesão a movimentos políticos e sociais. A ficção seriada televisiva brasileira, com sua “mestiçagem” de linguagens e estilos, pode, a meu ver, ser pensada como narrativa que fornece “mapas” para a vida objetiva e subjetiva desses sujeitos multicindidos, característicos da vida urbana moderno-contemporânea. Ela une as dimensões interna e externa do indivíduo, permitindo que se mova com mais facilidade em um mundo “desencantado”. Constrói, assim, uma articulação entre o indivíduo sujeito moral, dotado de um *self* particular, e a sociedade mais ampla, onde os valores e códigos coletivos imperam.

Do ponto de vista da linguagem e do estilo dramático adotados para cada uma dessas produções, é possível verificar que as associações também são múltiplas e não obedecem a um padrão. Ao fazer um recorte cronológico, verifica-se que *Malu Mulher*, exibida em 1979 e 1980, e *Anos Dourados*, em 1986, estão próximos de um período em que o melodrama era a principal marca dos trabalhos dramáticos na televisão. O realismo já prevalecia nas telenovelas, minisséries e seriados, mas convenções do melodrama havia pouco tempo tinham deixado de dar o tom aos enredos, à encenação e à ambientação. Por outro lado, *Mulher* e *Hilda Furacão*, foram ao ar em 1998 e 1999, período em que o realismo e mesmo o naturalismo são legitimados como principais características das teleficções da TV Globo. Entretanto, se for avaliada a linguagem dramática efetivamente

adotada na construção das narrativas, em *Malu Mulher* e *Mulher* identifica-se o predomínio de uma linguagem realista, próxima ao naturalismo da crônica. Os personagens circulam pelas histórias como se estivessem no dia a dia do espectador, com referências objetivas e subjetivas comuns e contemporâneas. A impressão é de que a qualquer momento é possível cruzar com as situações e personagens no cotidiano.

Já em *Hilda Furacão* a linguagem melodramática é constitutiva da narrativa. É através do confronto entre Bem x Mal, da expressão dos sentimentos pelo excesso, do monumental, da eloquência e das lágrimas que a história entre Hilda e Malthus se desenvolve. Em *Anos Dourados* há uma mistura dos elementos realistas (e mesmo naturalistas) com os do melodrama. Eu diria mesmo que das quatro ficções analisadas, *Anos Dourados* é a que mais se aproxima do que se convencionou chamar a típica ficção seriada televisiva brasileira: uma narrativa que fala de igual para igual, buscando mostrar a vida tal como ela é, e, simultaneamente, utiliza-se do embate entre a virtude das heroínas e heróis contra a vilania dos representantes do Mal, do excesso na encenação e da expressão das emoções. E não se trata de uma alternância de estilos. Há de fato uma mistura de elementos na construção da história.

Quanto à configuração do feminino em cada uma dessas produções, é possível afirmar que *Malu Mulher* e *Hilda Furacão* constroem personagens mais próximos do modelo melodramático: Malu e Hilda são heroínas que primam pelo bom caráter e coerência, capazes dos mais nobres sentimentos, belas e doces, prontas a ajudar o próximo e sempre à espera do seu “príncipe encantado”. Em *Anos Dourados* e *Mulher*, estão presentes tanto modelos femininos construídos a partir de critérios realistas/naturalistas quanto melodramáticos. Celeste é a única personagem definida exclusivamente a partir de critérios maniqueístas em que tudo é definido “no preto e no branco”. Celeste não tem nenhuma reação que indique ambivalência. Já Lourdinha, Rosemary, Glória, Cris e Martha são personagens femininas mais complexos, que tendem a seguir os traços realistas, agem como pessoas comuns com dúvidas, ambiguidades e dilemas que põem em jogo padrões e valores contraditórios. Mas em situações-limites se comportam de acordo com a típica personagem melodramática: têm atitudes arrebatadoras,

expressam seus sentimentos de forma hiperbólica (gritos, choros, desmaios) e classificam a realidade em torno da oposição Bem x Mal.

Pode-se também fazer outras aproximações. Quanto à estrutura narrativa, o seriado *Mulher* e a minissérie *Anos Dourados* se constroem a partir de uma pluralidade de personagens, em especial as femininas. *Malu Mulher* e *Hilda Furacão* centram as histórias em torno da personagem central. São as aventuras e desventuras de Malu e Hilda que desencadeiam as demais tramas. Além disso, as duas têm um narrador: em *Hilda Furacão*, é Roberto, o autor do livro homônimo e um dos personagens centrais, que assume a função de apresentador e comentador; em *Malu Mulher* é a própria Malu, protagonista e narradora onipresente, que tece comentários sobre as situações.

Vê-se, portanto, que não só em relação ao conteúdo, mas também do ponto de vista da estrutura narrativa, os modelos se misturam, se fragmentam e se reconstróem na convivência entre oposições. A televisão, ao se apropriar desses tipos femininos, está construindo realizações simbólicas de “ser mulher”. Ao fazê-lo, não elimina as singularidades e nem as contradições. Até porque o próprio caráter fragmentado, veloz e simultâneo do veículo facilita a existência de narrativas fragmentadas onde convivem códigos diferenciados (e mesmo opostos). Essas construções múltiplas são lidas, filtradas e interpretadas por um público também diversificado sob o aspecto sociocultural, econômico, de gênero e de faixa etária. Nas camadas médias urbanas, onde há maiores opções de realização do indivíduo e maior abertura para a convivência de visões de mundo, estilos de vida e biografias heterogêneas, essas narrativas ficcionais têm muitas possibilidades de penetração. Isso se aplica particularmente na sociedade brasileira, onde há um espaço para a intimidade, a mistura, a convivência com as diferenças, apesar das perversidades (contra escravos, contra pobres, contra mulheres, contra “desviantes”). Assim como o futebol e o carnaval²⁹⁶, a ficção seriada possibilita que o público e o privado se encontrem na sociedade brasileira,

²⁹⁶ Roberto da Matta (MATTA, R. da, *Carnavais, Malandros e Heróis: Para uma Sociologia do Dilema Brasileiro.*), ao analisar o carnaval como ritual de dramatização das relações sociais que vigoram na sociedade brasileira, observa que se trata de um momento em que acontecem inversões, como o conagraçamento da exposição em oposição ao recato, da prostituta em oposição à virgem, do riso e a brincadeira em oposição à seriedade, da igualdade em oposição à hierarquia.

as hierarquias sejam invertidas ou eliminadas e os papéis sociais, embaralhados. De certa forma, realiza no campo do imaginário a utopia da igualdade.

É possível especular, a partir do que foi visto, que a ficção seriada da televisão brasileira é um gênero cultural que expressa os estilos de vida e as visões de mundo das camadas médias urbanas. Ainda que tenha recebido influências de matrizes culturais populares como o romance-folhetim, o circo, a fotonovela e a radionovela, a característica predominante nessas narrativas teleficcionalis é a existência de uma multiplicidade de *ethos* e uma elasticidade nas representações morais típicas dos setores médios das sociedades urbanas. É a convivência de discursos e visões heterogêneas, e até mesmo antagônicas, que cria as condições para a emergência de uma narrativa “mestiça”, com elementos melodramáticos entrelaçados a outros realistas e naturalistas, capaz de “contar histórias” múltiplas. Talvez exatamente por se tratar de um discurso médio e mediador é que a teledramaturgia seja capaz de pôr em contato indivíduos separados dos pontos de vista objetivo e subjetivo. Esse transbordamento do *self* para a coletividade, cria uma sociabilidade impossível no mundo “real” e permite diálogos entre universos morais e comportamentais a princípio opostos. Produz em cada participante desse “discurso polifônico” a sensação de identidade com as situações próximas à sua realidade individual e coletiva e a de estranhamento/aspiração quanto àquelas que lhes são distantes. Essa sensação de reconhecimento e contraste simultâneos possibilita, em uma sociedade onde os territórios e as relações são mais voláteis, a demarcação de fronteiras sociais e individuais. Fronteiras que também serão mais fluidas, menos rígidas, do que em sociedades organizadas de forma mais tradicional.

Ao longo desse trabalho, chamei a atenção para a semelhança entre as acusações feitas ao feminino, à cultura de massas (em particular à televisão) e ao melodrama (e a todos os seus herdeiros, dentre eles a teleficção). A televisão, pela sua efemeridade e fragmentação, criticada por produzir e reproduzir conteúdos artificiais em que a essência é mascarada pela aparência para promover satisfações momentâneas. O melodrama, pelo seu excesso, eloquência e maniqueísmo que encobre o “verdadeiro discurso”, os “reais sentimentos” e as “ideias puras”. O feminino pela estetização, a partir de uma teologia cosmética que o vê como

ornamento, maquiagem, iludindo, disfarçando, enganando os olhos. Assim como a televisão, a mulher é efêmera, contingente, aquela que busca produzir um prazer circunstancial.

Essa associação entre cultura de massa e construção do feminino foi trabalhada por Huyssen²⁹⁷ ao observar sua presença no discurso de modernistas a partir da segunda metade do século XIX. Desde o debate provocado em torno da publicação de *Madame Bovary*, em que a personagem feminina é apresentada como leitora de literatura inferior e o homem (no caso, Flaubert), o escritor da verdadeira e autêntica literatura, até a presença de estereótipos de gênero na crítica feita por Adorno e Horkheimer, quando argumentam que “a cultura de massa, em seu espelho, é sempre a mais bonita do mundo” (uma clara alusão à “rainha má” de Branca de Neve), a desqualificação do feminino e da cultura de massa caminha de mãos dadas. Em oposição à insistência modernista na pureza e autonomia da obra de arte, a defesa de que ela é autossuficiente e autorreferente, expressão de uma consciência individual (e não de uma percepção coletiva), está a cultura de massa, sedutora e promotora de prazer visando agradar a um público amplo através do estímulo à identificação por meio de ilusões e sonhos.²⁹⁸

As referências ao feminino são evidentes, mas no fundo volta-se novamente para a questão da autenticidade abordada por Trilling e sobre o fim da “aura” identificado por Benjamin. A “aura” da obra de arte é associada à sua originalidade e à sua permanência em oposição à reprodutibilidade e à transitoriedade da obra que perdeu a “aura”. A primeira teria uma relação orgânica com o passado, o que lhe conferiria uma espécie de autenticidade genuína; a segunda, por não ter esse vínculo orgânico, a recriação seria mais forte que a herança e, portanto, disporia de uma “autenticidade reproduzida, reconstruída”.²⁹⁹

²⁹⁷ Cf. HUYSEN, A., *Mass Culture as Woman: Modernism's Other*, p. 44-62.

²⁹⁸ Huyssen observa que uma das questões postas no debate sobre o “pós-modernismo” é a “sua preocupação em negociar formas de ‘alta arte’ com certas formas e gêneros da cultura de massa e com a cultura da vida diária”. O autor suspeita que “não seja coincidência que o surgimento de tais tentativas de uma espécie de fusão tenha ocorrido mais ou menos simultaneamente à emergência do feminismo e das mulheres como grandes forças na arte; e com a concomitante reavaliação de formas e gêneros de expressão cultural tradicionalmente desvalorizados (como, por exemplo, as artes decorativas, os textos autobiográficos, as cartas etc.)”. Ibid., p. 59-60.

²⁹⁹ Cf. GONÇALVES, J. R., *Autenticidade, Memória e Ideologias Nacionais: O Problema dos Patrimônios Culturais*, p. 264-275.

Trata-se mesmo de um novo *sensorium* onde há lugar para a repetição, o envolvimento e a participação.

A televisão, por meio da ficção seriada, se apropria de “tipos ideais” femininos e elabora representações (coletivas e singulares) em um diálogo polifônico que envolve autor, personagens, diretor, produtores, público. Esse dialogismo só é possível exatamente porque o texto cultural construído é “uma forma não-aurática de autenticidade”³⁰⁰, isto é, está fundado na possibilidade de reprodução da realidade. Através da liberdade ficcional, é possível fazer com que todos os participantes acreditem que é verdadeiro. Essa crença é produzida por dois movimentos simultâneos: a identificação, a sensação de pertencimento e proximidade; e a aspiração, o desejo de atingir aquilo que é reconhecível, mas é inatingível porque está distante. Não se trata de uma projeção cega do “eu”. Mas sim, a partir da intenção criativa do autor (ou dos autores, produtores e diretores), de despertar o prazer do reconhecimento ou do desejo pelas experiências sociais, valores e costumes retratados. Dessa forma, cria condições para que o espectador “mergulhe” na ficção reelaborando as imagens e se libertando da simples semelhança. Ao fazer esse movimento, ele “seleciona” os elementos que lhe trazem significados miméticos (seja pela igualdade, seja pelo contraste) e os separa daquilo que é mero entretenimento ou que se parece com sua vida pragmática. Essa dupla faceta da ficção na televisão articula as dimensões objetivas e subjetivas do indivíduo moderno, sujeito singular, fragmentado, que se move por mundos múltiplos, diferenciados e voláteis.

A ficção seriada, como toda obra de ficção, implica a existência de um “acordo ficcional”, o “pôr o mundo entre parênteses”, em que todos os critérios naturais do mundo representado devem ser suspensos.³⁰¹ O espectador deve saber que se trata de uma obra de ficção, mas aceitar o acordo ficcional e “fingir” que o que é narrado de fato aconteceu. Para isso, o narrado não pode parecer uma extravagância, um ruído na narrativa, e sim aproximar-se das regras que conduzem a relação do espectador com a realidade. Ou seja, parecer verossímil³⁰².

³⁰⁰ Ibid., p.273.

³⁰¹ Cf. ISER, W., *O Fictício e o Imaginário: Perspectivas de uma Antropologia Literária*, p. 24.

³⁰² Cf. LIMA, L. C., *História. Ficção. Literatura*, p. 284.

Só assim a ficção possibilitará ao indivíduo articular o “tempo vivido” e o “tempo do mundo”, exercitando a capacidade de estruturar sua experiência passada e presente. Em outras palavras, só assim a ficção poderá se tornar uma ponte para a memória.