



Revista Estudos Feministas

ISSN: 0104-026X

ref@cfh.ufsc.br

Universidade Federal de Santa Catarina
Brasil

Império Hamburger, Esther

A expansão do "feminino" no espaço público brasileiro: novelas de televisão nas décadas de 1970 e 80

Revista Estudos Feministas, vol. 15, núm. 1, janeiro-abril, 2007, pp. 153-175

Universidade Federal de Santa Catarina
Santa Catarina, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38115110>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Esther Império Hamburger
Universidade de São Paulo

A expansão do “feminino” no espaço público brasileiro: novelas de televisão nas décadas de 1970 e 80¹

Resumo: O texto retoma a literatura crítica e múltipla que, a partir de diversas perspectivas teóricas, com ênfase em diferentes períodos históricos e países, trata das relações entre meios de comunicação de massa e representações das relações de gênero. Essa revisão bibliográfica seleciona trabalhos sugestivos para a discussão que se segue sobre as principais convenções das novelas brasileiras, gênero de programação que articula elementos do documentário e da ficção, tratando da nação em termos melodramáticos. Análise de títulos relevantes exibidos nos anos 70 e 80 sugere que novelas pautaram o espaço público brasileiro em termos que expandem o domínio convencionalmente definido como feminino.

Palavras-chave: televisão; telenovelas; gênero; nação.

Copyright © 2007 by Revista Estudos Feministas.

¹ Este texto foi apresentado na forma de Conferência de Abertura do I Simpósio Brasileiro de Gênero & Midia, em Curitiba, agosto de 2005. Agradeço às organizadoras do Seminário pelo convite e pela iniciativa de organizar o evento. O texto articula idéias e trechos presentes em outros trabalhos meus, especialmente em HAMBURGER, 2005, lançado na mesma época que o Seminário.

² Nesse contexto, a cultura, usualmente concentrada no tratamento de questões discretas, reconhece o confronto entre fluxos transnacionais e identidades locais persistentes, construi-

Nos dias que correm, a dinâmica paradoxal de forças locais e transnacionais leva ao questionamento e à reestruturação de instituições convencionais como nações, estados, formas de governo, padrões de estruturação familiar e relações de gênero. Em meio a esse processo de reestruturação, tendências opostas convivem de maneira paradoxal. Uma tendência à homogeneização e à centralização da produção da indústria cultural convive, por exemplo, com uma vertente oposta – verificada nas mais diversas partes do globo –, uma tendência à afirmação de diferenças e subjetividades, à fragmentação. Identidades de gênero, étnicas e raciais subsistem em um mundo em que os contornos dos domínios público e privado, político e doméstico, masculino e feminino se redefinem, tornando insatisfatórios também os contornos das disciplinas interessadas nos fenômenos sociais.² Um movimento teórico interdisciplinar múltiplo pós-estruturalista

das através de idiomas culturais particulares, e assume novos significados controversos. Ver por exemplo Marshall SAHLINS, 1995; Jean COMAROFF e John COMAROFF, 1992; e Arjun APPADURAI, 1996.

que se verifica entre antropólogos, estudiosos no campo da teoria literária e cinematográfica, da filosofia, das comunicações e das ciências humanas procura reunir instrumental adequado para explicar um panorama em rápida transformação. Nesse contexto, alguns temas aparecem de maneira recorrente, relacionados especificamente à problemática da representação midiática. Dentre eles, destacam-se as implicações da mídia na construção de representações nacionais, na redefinição dos contornos dos espaços públicos e privados, e na articulação das representações das relações raciais e de gênero.

As relações entre relações de gênero e mídia constituem uma problemática que alimenta uma bibliografia extensa em várias línguas, a partir de perspectivas teóricas diversas e versando sobre meios também diversos, como filmes, seriados televisivos e ficção popular impressa. No Brasil, embora a articulação entre mídia, especialmente novelas de televisão, e relações de gênero esteja presente desde os primeiros trabalhos, o tema permanece sub-estudado. Vou procurar aqui alinhar alguns estudos críticos de inspiração feminista, desde os primeiros ensaios de Laura Mulvey, cineasta e ensaísta inglesa, publicados em meados dos anos 70, até trabalhos mais recentes, que a meu ver ajudam a pensar as relações entre mídia e relações de gênero em geral, sugerindo perspectivas interessantes para se pensar o caso brasileiro. Em seguida passo a considerações sobre a trajetória das novelas brasileiras, especialmente nos anos 70 e 80, como caso específico de expansão da presença feminina no espaço público. Finalmente especulo sobre a situação contemporânea e as relações entre novelas, como gênero proto-interativo, e *reality shows*.

1 Cultura de massa e gênero

Abordo aqui estudos situados em diversas linhagens do pensamento crítico, com graus diferenciados de acabamento e solidez teórica: do estudo arqueológico da oposição entre noções de cultura de massa e modernismo no século XIX, de Andreas Huyssen, na tradição alemã, a trabalhos escritos no calor da hora, quase notas de campo sobre fenômenos midiáticos, como a morte da princesa Diana. No caso dos estudos mais recentes, sobre fenômenos contemporâneos, o tom ensaístico, permeado de impressões pessoais, é sintomático dos dias que correm. Os autores e trabalhos aqui mencionados se articulam em função de questões postas em inúmeros estudos sobre novelas dos quais participei ao longo dos últimos dez anos,

com foco na recepção, na análise de texto e no mapeamento do processo de interlocução desigual em vigor na feitura desse gênero televisivo. A escolha da literatura procura responder a questões colocadas na pesquisa empírica. Não é fácil expressar essa dinâmica de vai e vem entre a teoria e a prática de pesquisa e crítica. Porém esse será o meu esforço, começando com a explicitação de abordagens sugestivas, as quais não figuram *a priori* no trabalho, mas às quais cheguei a partir de questões postas pelo próprio trabalho, que, de novo, sugeriu a centralidade das relações entre mídia e gênero.

³ HUYSSSEN, 1986.

Começo com Andreas Huyssen,³ cujo mapeamento das maneiras pelas quais a noção de "cultura de massa" em si mesma emergiu como uma construção com gênero definido é bastante sugestivo. Para Huyssen, a noção de cultura de massa surge como feminina em um contexto em que o feminino é também associado ao domínio privado da casa e ao temperamento supostamente emocional e incontrolável da mulher. A cultura de massa para Huyssen é o "outro" em relação ao qual o projeto de arte modernista pode ser entendido. Vale chamar a atenção para a fineza de interpretação do autor, que encontra a substância de dois universos usualmente tratados como distintos – e até opostos – justamente nessa relação de oposição que define e constitui a ambos simultaneamente.

O trabalho de Huyssen, histórico e conceitual, centrado no século XIX, compartilha a tese de outros autores, abordados mais adiante, que aventam a hipótese, a meu ver, bastante sugestiva de que a exibição pública desses repertórios em meios de comunicação que extravasam os limites do domínio privado possivelmente contribuiu para estimular a redefinição dessas noções ora em curso – ou, mais precisamente, uma "expansão" do universo usualmente definido como feminino. No plano mais contemporâneo, autores identificam a cultura de massa – a televisão, a *soap opera*, ou ainda, no caso brasileiro, a novela de televisão – com o universo feminino usualmente entendido como restrito a assuntos privados, próprios da esfera doméstica.

⁴ MULVEY, 1975 e 1986; MODLESKI, 1984 e 1986; FRASER, 1990; e HANSEN, 1990.

A partir de diferentes perspectivas teóricas, autoras como Laura Mulvey, Tania Modleski, Nancy Fraser e Miriam Hansen⁴ inscreveram as relações entre mídias audiovisuais diversas, como o cinema e a televisão, e representações de gênero como uma dimensão necessária à compreensão das maneiras contemporâneas de conceber a vida social e, particularmente, à constituição da subjetividade. Alguns desses trabalhos demonstram que, por não discutirem gênero, definições modernas da esfera

pública iludiram o pressuposto subjacente de que o espaço da política e do trabalho foi pensado como masculino, ao passo que o espaço privado da casa, ao qual a televisão pertence, foi concebido como feminino. Ao chamar a atenção para o fato de que as diferenças de gênero são pensadas como oposições subordinadas à oposição entre espaço público e privado, essa literatura contribuiu para colocar em xeque e redefinir essas fronteiras conceituais.

Os primeiros trabalhos feministas sobre televisão enfatizam as maneiras pelas quais os programas destinados ao público feminino reproduzem e reforçam noções de público e privado como associadas aos domínios masculino e feminino. Laura Mulvey, cineasta e pensadora inglesa, pioneira da teoria cinematográfica feminista, define a televisão como uma força privatizante, pois enquanto o cinema estimularia o desejo de sair de casa e tomar parte da vida pública, a televisão apelaria para se ficar em casa. Para Mulvey, a expansão da televisão nos Estados Unidos do pós-guerra está associada ao retorno das mulheres ao espaço doméstico da casa. Nesse sentido, programas femininos dos anos 50 são entendidos como parte do esforço de manter as mulheres confinadas ao espaço privado da casa e às responsabilidades domésticas e familiares, enquanto os homens circulavam no espaço público. Mulvey considera que a televisão se apropriou das potencialidades redentoras do teatro e do melodrama literário francês do século XIX e as encapsulou.⁵ Em sua leitura de textos televisivos, Mulvey associa o melodrama com a emergência do subúrbio americano e com a ênfase na vida cotidiana orientada para a família, que garante a reprodução dos valores burgueses dominantes. O trabalho de Mulvey permanece uma referência, pois registra nexos entre produtos audiovisuais e relações de gênero, revolucionando os estudos da representação.

Outra pensadora feminista, Tania Modleski, a partir do referencial gramsciano que procura detectar resistências à cultura hegemônica no momento da recepção de textos midiáticos, e que será discutido adiante, relaciona a *soap opera* americana ao ritmo fragmentado da rotina doméstica. A autora procura entender a natureza do envolvimento feminino com o mais desprezado dos gêneros televisivos, cuja audiência seria composta de 90% de mulheres – associando o caráter repetitivo e lento da narrativa desses seriados à dispersão que é característica das rotinas do lar. A autora identifica a correspondência entre a representação do universo doméstico inscrita nas *soap operas* e o que ela interpreta como a vivência da rotina doméstica. Ao aprofundar a lógica interna da narrativa e da recepção, seu trabalho fornece chaves

⁵ O melodrama em si mesmo constitui um vasto campo de pesquisa. Para os propósitos da discussão aqui proposta, é suficiente situar o debate e delinear as principais convenções formais do melodrama televisivo, conjunto de características que servirá à análise de novelas específicas a que procedo na segunda parte do texto. Para uma síntese dos usos diversos associados ao modo melodramático, ver Christine GLEDHILL, 1987; para o estudo literário que inspirou os trabalhos feministas, ver Peter BROOKS, 1986; para o debate brasileiro sobre a filiação realista ou melodramática das novelas, ver Renato ORTIZ, 1987, e Renato ORTIZ et al., 1988; para a contribuição recente que demonstra a estrutura melodramática de uma minissérie, ver Ismail XAVIER, 2003.

sugestivas para a compreensão da natureza do envolvimento dos espectadores com o gênero.

Trabalhos feministas recentes enfatizam que, em vez de reforçar oposições e fronteiras previamente definidas, a cultura de massa e o melodrama televisivo em particular teriam contribuído para diluir esses limites imaginários, ou para difundir questões, uma vez definidas como públicas, políticas e masculinas, para o domínio privado, doméstico e feminino.⁶ Ao fazê-lo, esses estudos indicam mecanismos intrínsecos ou endógenos de produção e recepção de mídia que poderiam ser pensados como forças de mudança social.

⁶ Ver especialmente Lynn SPIGEL, 1992; Lynn SPIGEL e Denise MANN, 1992; e Lynne JOYRICH, 1996.

⁷ JOYRICH, 1996, p. 229.

Lynne Joyrich⁷ debate a abordagem do melodrama televisivo proposto por Mulvey. Para ela, melodrama, televisão e consumismo se reforçam mutuamente, mas o melodrama televisivo difunde "conotações femininas abrindo contradições [...] a serem extensamente investigadas". Ou seja, a diferença entre o público-alvo feminino, responsável pelo que a autora define como "conotações femininas" da programação, e o público mais amplo que acessa o repertório veiculado sugere a oportunidade de estudos que mapeiem interlocuções que não necessariamente ocorrem conforme o previsto.

Em seu estudo sobre as representações que cercaram a televisão no momento de sua introdução nos Estados Unidos do pós-guerra, Lynne Spigel, como Laura Mulvey, associa a difusão do novo meio de comunicação à emergência dos subúrbios urbanos. Mas, para Spigel, em vez de reforçar o confinamento da mulher à esfera doméstica, a televisão teria trazido informações sobre os acontecimentos da esfera pública para o espaço privado e isolado da classe média suburbana e para as mulheres que passavam o dia nesses bairros exclusivamente residenciais, afastados e de ruas desertas.

A partir de uma perspectiva diferente – distante, embora não alheia, à problemática feminista – Joshua Meyrowitz⁸ sugere que a televisão realizou uma espécie de deslocamento de repertórios, masculinos e femininos, infantis e adultos, públicos e privados, na paisagem em transformação dos Estados Unidos da década de 1950. Meyrowitz utiliza uma metáfora arquitetônica para justificar seu argumento. Segundo ele, a televisão erode as paredes que separam os cômodos de uma casa. Assim, é também um meio que desloca repertórios, trazendo, por exemplo, o repertório masculino da notícia para o espaço feminino da casa, facilitando o acesso das mulheres a assuntos anteriormente restritos aos homens e ao seu espaço específico de trabalho e lazer. Meyrowitz sugere que esse acesso generalizado a repertórios anteriormente mais

⁸ MEYROWITZ, 1984.

exclusivos pode explicar mudanças inesperadas nas relações de gênero, como a emergência do movimento feminista ou a entrada da mulher na força de trabalho.

O autor sugere a relevância do que poderia ser descrito como "deslocamento temático". Ou seja, assuntos que um dia foram confinados a grupos específicos de pessoas, em situações específicas, podem, através da televisão, passar ao largo de hierarquias estabelecidas em instituições como a Igreja, a escola, a família, a política, tornando-se acessíveis indistintamente. Meyrowitz chama a atenção, por exemplo, para a politização do universo feminino, ocorrido como consequência da penetração de repertórios definidos como masculinos no espaço doméstico. Cabe também notar – e é nessa direção que avança o questionamento de Joyrich – que a televisão também realiza o movimento contrário, tornando a fofoca da vizinha disponível a todos, na telinha.

Nesse sentido, o trabalho de Miriam Hansen, sobre o cinema norte-americano e a inclusão das mulheres na esfera pública daquele país no início do século XX, é sugestivo. Fundamentada em pesquisa histórica, a autora sugere que a presença inesperada de mulheres nas salas de cinema teria levado a indústria a produzir filmes cujas narrativas, figurinos e astros procuravam atender às expectativas femininas. No Brasil, a consolidação da indústria televisiva firmou-se em uma programação centrada na novela, gênero definido por produtores, anunciantes e telespectadores como feminino. A consolidação da indústria coincide, na história, com mudanças demográficas como a entrada da mulher na força de trabalho, a redução do número médio de filhos por família, o aumento do número de divórcios e a rápida urbanização.⁹ No caso da televisão brasileira, a questão é: como as novelas captaram e expressaram esses processos?

⁹ Para uma síntese das mudanças demográficas recentes, ver Elza BERQUÓ, 1998.

2 Novelas de televisão no Brasil e redefinições nos contornos do espaço público

Como mencionei anteriormente, os estudos pioneiros de recepção de novela levam em conta a natureza presumidamente feminina desses programas. São estudos bastante ousados para a época em que foram feitos na medida em que combinam abordagem de recepção e atenção às relações de gênero, duas problemáticas de ponta nos anos 80. É a partir deles, especialmente das teses de Sonia Pessoa de Barros Miceli, Ondina Fachel Leal, Jane Sarques e Rosane Manhães Prado,¹⁰ que é possível avançar para pensar essa dimensão de gênero não como um dado

¹⁰ MICELI, 1974; LEAL, 1986; SARQUES, 1986; e PRADO, 1987.

a priori que circunscreve inclusive o público feminino como interlocutor privilegiado das pesquisadoras, mas como noção a ser problematizada. É o que tentarei fazer a seguir, procurando mostrar que as novelas captam e expressam essa expansão do universo feminino na medida em que se aventuram no espaço teoricamente definido como masculino da política e do jornalismo.

"Novela é coisa de mulher." Essa noção de senso comum funciona nas várias etapas de produção e recepção do gênero, introduzido na programação da televisão brasileira em 1951 como menor, e que de 1970 até hoje, embora talvez com menor capacidade de repercussão, encabeça a lista dos programas mais populares. No contexto da indústria de televisão comercial, as novelas constituem artefato cultural capaz de mobilizar uma audiência nacional – que até o início da década de 1990 se manteve em patamares superiores a 50%.

Pesquisadores de mercado responsáveis pela realização de sondagens de audiência e opinião afirmam que as mulheres constituem o público básico das novelas. Os vários programas de rádio e tevê e revistas especializadas no gênero também definem a mulher como seu público-alvo. *Contigo*, a maior delas, foi desenhada para atender o público feminino. A literatura sobre recepção de novelas dá como certo que as mulheres telespectadoras constituem seus sujeitos privilegiados. Os dados de audiência confirmam que as mulheres constituem a maioria do público das novelas e trabalhos etnográficos recentes sugerem que os telespectadores concordam com essa afirmação.

Mas a ampla aceitação dessa assertiva não significa que as novelas se atenham aos domínios da vida que as teorias que guiam as produções industriais associam ao universo feminino.

É justamente a vocação das novelas brasileiras para extrapolar os limites estreitos da ficção televisiva seriada feita para a mulher que faz da trajetória desses seriados ao longo da história da televisão brasileira um caso sugestivo para se pensar o papel das representações midiáticas nas redes inusitadas da sociabilidade contemporânea, especialmente no que se refere a relações de gênero. A popularidade das novelas é hoje um dado da realidade, como se fosse natural que folhetins melodramáticos originários de comerciais de multinacionais de sabão tenham se tornado um repertório nacional compartilhado, isto é, um espaço regido por certas convenções, estabelecidas ao longo do tempo, reconhecidas por amplas parcelas da população, que se relacionam através das formas e conteúdos. Interpretar o fenômeno da novela

no Brasil implica justamente reconhecer que, para além dos projetos governamentais, comerciais e ideológicos envolvidos, o gênero definiu rumos e significados imprevistos e não planejados.

Elementos da história e da cultura do Brasil estão presentes nas novelas como marca local do gênero – apesar das convenções contrárias da indústria internacional – desde os primórdios, como exemplificam as novelas de autoria de veteranos como Ivani Ribeiro, Walter Durst e Benedito Ruy Barbosa, ativos já na década de 1960. Nos anos 70, a conjuntura se tornou elemento de referência preponderante de dramas que apresentavam as tensões do país que se via como “do futuro” e que parecia crer que finalmente chegara a sua vez. Novelas conhecidas confirmam o esforço de autores engajados em extrapolar os limites do que classificam como “dramalhão”. Sem deixar de lado sua vocação melodramática, as novelas exageraram sua veia folhetinesca, ou seja, sua relação íntima com o universo extra-diegético, com o mundo exterior à narrativa. Com essa referência constante à temporalidade contemporânea, as novelas se tornaram vitrinas privilegiadas do que significa ser “moderno”, em uma versão despolitizada e diluída do conceito: estar sintonizado com a moda e comportamentos contemporâneos.

O conteúdo político e ideológico das novelas marcaram o debate cultural nos anos 70 e foi tema de inúmeros trabalhos acadêmicos. Trabalhos estrangeiros, como salientei em outra oportunidade,¹¹ lêem as novelas da perspectiva de profissionais engajados e salientam sua capacidade de gerar ideologia política crítica a partir do interior da indústria cultural. Outros enfatizam o caráter industrial e comercial do produto para demonstrar que a intenção crítica de profissionais engajados não tem condições concretas de se realizar. Esses autores enfatizam o papel dos seriados televisivos na reprodução de ideologias dominantes e na disseminação do sonho do consumo. Trabalhos recentes especulam sobre a influência das novelas em comportamentos políticos imediatos, como por exemplo o resultado de eleições.

As pesquisas que discutem as relações das novelas, como programas femininos, com o público feminino não privilegiam a discussão das implicações políticas do gênero. E trabalhos que abordam as implicações políticas das novelas não consideram as implicações do gênero televisivo nas relações de gênero. Mas como programas destinados à mulher, nos anos 70 e 80, de classe média – imaginada no interior da indústria como senhora do espaço doméstico, interessada no romantismo e em tramas íntimas, em oposição ao homem, que seria telespectador

¹¹ Ver HAMBURGER, 2002.

privilegiado de documentários e telejornais – as novelas escaparam dessas definições, gerando outros parâmetros, que por sua vez trouxeram outras questões ao debate. As novelas sinalizaram uma redefinição dos limites entre os espaços masculino e feminino, político e doméstico, público e privado, texto e contexto, teoria e prática.

Nos anos 70 e 80, de produções promocionais de companhias de sabão, as novelas foram reconhecidas como um espaço legítimo de interpretação e reinterpretação da nacionalidade, entendida em termos de tipos ideais de estrutura familiar, homem, mulher, pai, mãe, marido, esposa. Adquiriram esse caráter como consequência de sua busca por uma atualidade imediata, que potencializa o seu valor comercial na medida em que as torna espaço privilegiado para a propaganda de novos produtos e para a demonstração pedagógica de novos hábitos, associados a estilos de vida "modernos". A vocação para a atualidade, esse projeto-vitrina, deu-se através de uma apropriação inusitada de elementos da linguagem jornalística. Misturando convenções da ficção com convenções da notícia, as novelas foram fazendo referências a repertórios nacionais e inadvertidamente se estabeleceram como repertório compartilhado, espaço virtual promíscuo, cuja verossimilhança depende da apropriação e elaboração de elementos da conjuntura e do cotidiano – uma convenção inaugurada nos folhetins franceses do século XIX. Esse repertório compartilhado é fruto também da agenda ideológica dos profissionais que atuaram no gênero.

Em sua busca pelo imediato, as novelas combinaram convenções formais do repertório da ficção televisiva feita para mulher com convenções da notícia e do documentário. Ao fazê-lo se tornam uma conexão entre o domínio privado da vida doméstica e o domínio público da política, forjando um estranho senso de comunidade nacional.

Alguns exemplos ajudam a concretizar a idéia. No início dos anos 70 as alusões ao país se davam em chaves pouco politizadas. Uma sequência de documentário esportivo no início de *Irmãos Coragem* situa o drama do irmão que deixa sua cidadezinha natal, longinqua e anacrônica, mas familiar, para vencer na cidade grande, glamourosa e cosmopolita, um drama situado no espaço – no território brasileiro, nas paisagens do estado de Minas Gerais e da metrópole –, e no tempo – contemporâneo ao da narrativa, o ano da copa mundial de 1970. A coincidência no tempo e no espaço permite e reforça a conexão entre o drama privado dos personagens e uma ampla comunidade possível de telespectadores por todo o país.

De maneira semelhante, *Selva de pedra*, como o título sugere, define o domínio diegético da narrativa como o domínio da cidade. As tomadas documentais de ruas, calçadas, carros, faróis e edifícios na vinheta aludem ao anonimato da vida pública na cidade grande. Nesse contexto, a história convencional do homem que perde a ingenuidade ao entrar em contato com a atmosfera frívola, mas glamourosa, de seus parentes ricos, a vingança de sua mulher e a reconciliação do casal em um final clássico do melodrama, selada pela notícia da gravidez dela, representa os dilemas com os quais se defrontam migrantes que nesses anos trocaram o hábitat rural pelo ambiente urbano. *Selva de pedra* tematiza os desafios morais com os quais se defrontam os que desejam manter seus laços de família e comunitários e subir na escala social na cidade grande, um argumento muito parecido com o de *Vale tudo*, que foi ao ar em 1988, ano do fim da censura na tevê e que escancara as alusões à nação.

Ambas as novelas têm em comum a problematização da trajetória de personagens originários da metrópole, que por motivos diversos se afastaram e retornam para ascender na escala social. A vocação de *Vale tudo* para falar sobre o Brasil é enfatizada na vinheta de abertura, em estilo de montagem, que contrasta com sua narrativa convencional e repetitiva de amor e traição. Aqui, como em outras novelas, tomadas aéreas de paisagens específicas marcam transições narrativas, situando o drama em locais facilmente identificáveis. Essa convenção formal realiza a vocação da televisão em estender o olhar do telespectador a lugares distantes, acrescentando um motivo turístico que vai consolidando paisagens de locais distantes e associando-os a determinados modos de conduta na vida cotidiana. Mas também reforça o senso de pertencimento a uma comunidade imaginária, que se torna menos abstrata e mais familiar ao compartilhar o ato não só de assistir a imagens e histórias exibidas em um mesmo horário, em cadeia nacional, como também de especular sobre as razões dos personagens e as possibilidades de desdobramentos futuros da trama.

Roque Santeiro é explicitamente um drama sobre uma cidade que vive de uma mentira. A narrativa apela a conhecidas artimanhas melodramáticas, como a troca de identidade. Mas, no lugar da esposa que finge estar morta para escapar à perseguição de seu marido, como em *Selva de pedra*, tem-se um homem que, considerado morto, foge do lugar pobre e isolado que é sua cidade natal com dinheiro suficiente para se estabelecer e conhecer o mundo. Como a personagem Simone da novela de Janete

Clair, o protagonista de Dias Gomes e Aguinaldo Silva disfarça sua identidade, recurso que move a trama. Motivos morais – o desejo de vingança, no caso da personagem de *Selva de pedra*, e culpa, no caso de Roque – movem os personagens nas duas tramas. A revelação da 'verdadeira' identidade vai se fazendo aos poucos, oferecendo assunto para capítulos diários. Em *Irmãos Coragem*, a questão da identidade aparece na cisão literal da personalidade atormentada da protagonista, que aparece sucessivamente como Lara, Diana e Márcia, interpretadas por Glória Menezes. A divisão psicológica da personagem é solucionada no final por uma intervenção cirúrgica, com destaque ao aparato de tecnologia médica da sala de operação, onde ocorre a revelação do trauma psíquico ocorrido na infância de Lara.

As oposições que movem as narrativas em geral se desenvolvem em torno de uma tensão principal entre "modernidade" e "tradição", que organiza o contraste entre locações metropolitanas e pequenas cidades do interior, núcleos de personagens pobres e ricos, grupos pertencentes a diferentes gerações, homens e mulheres, em torno de dilemas morais. Bons e maus, honestos e desonestos, sinceros e dissimulados, verdadeiros e manipuladores interagem movendo a narrativa.

Ao construir universos "modernos", que se opõem a universos "tradicionais", essas novelas aludiram a um paradigma persistente de representação do Brasil como o "país do futuro", que de alguma forma referenciou tanto os militares quanto os comunistas, forças de direita e de esquerda, nos anos 50 e 60. O movimento em direção ao moderno é visto como necessário e quase inexorável, embora venha imbuído de sinais contraditórios. O conteúdo desse 'desenvolvimento' varia. Essas novelas captaram e expressaram o universo ideológico no interior do qual diversas forças políticas e movimentos culturais se posicionaram, abordando temas políticos em linguagem melodramática, tratando de "tradição" e "modernidade" em termos de bens de consumo, meios de transporte e comunicação e convenções de comportamento, sexualidade e relações de gênero e estrutura familiar. E assim as novelas vieram a ocupar regiões do espaço público, um espaço público peculiar que se apresenta saturado por uma combinação de assuntos íntimos, consumismo e nacionalidade.

Roque Santeiro e *Vale tudo* estão entre os títulos de novela que atingiram maior repercussão pública. Embora a cobertura dessas novelas tenha sido confinada às sessões culturais dos jornais, ela ultrapassou os limites das sessões especializadas em televisão. Ambas atingiram segmentos

de telespectadores que não costumavam assistir a novelas. *Roque Santeiro* provocou fenômeno semelhante em outros países da América Latina. *Roque Santeiro* e *Vale tudo* podem ser consideradas ao mesmo tempo como ápice e ponto de inflexão na trajetória das novelas, marcando o início da desarticulação das convenções que marcaram o gênero durante o período. Enquanto *Roque Santeiro* enfatizou a sobrevivência de práticas coronelistas com ironia e cinismo, *Vale tudo* chamou a atenção para conseqüências não antecipadas da modernização em cenários urbanos. *Irmãos Coragem* e *Selva de pedra* propunham uma visão otimista sobre um possível futuro moderno, enquanto que *Roque Santeiro* e *Vale tudo* chamaram a atenção para a permanência perversa do anacronismo. Com outros títulos do final da década de 1980, como *Roda de fogo* e *O salvador da pátria*, de Lauro César Muniz, as novelas se tornaram o primeiro espaço público da Nova República a problematizar a corrupção, tema que dominaria a pauta das primeiras eleições diretas para presidente da República pós-regime militar, e que deu a tônica da agenda política nos primeiros anos da década de 1990, culminando com o *impeachment* do presidente Collor de Mello. E que infelizmente permanece na ordem do dia nos dias que correm, de maneira constrangedora. Não é demais observar que a corrupção talvez tenha se tornado endêmica, trazendo à política institucional uma estrutura narrativa que se aproxima da novela, ou talvez, ainda mais, de um parente seu, o *reality show*.

Com *Irmãos Coragem*, a novela das 20 horas da Rede Globo passou a ocupar o topo na lista de programas mais vistos. *Irmãos Coragem* é também mencionada na literatura como a novela que teria atraído a audiência masculina. O suposto estilo *western* da narrativa, usado na divulgação da novela, foi apontado pelo departamento de pesquisa da Rede Globo como justificativa para o sucesso alcançado junto ao público masculino.¹² A alusão à vida cotidiana, a eventos contemporâneos e a elementos da cultura de alcance nacional, convenção recorrente nas novelas produzidas pela Rede Globo para o horário das 20 horas, a partir de 1969 oferece uma explicação sugestiva para o fato de as novelas atingirem um universo tão variado de espectadores.

Irmãos Coragem refere-se a futebol e à tensão entre o ambiente rural da cidade pequena e o ambiente metropolitano da cidade grande. Essa novela legendária opôs modelos de mulher com iniciativa, mas submissas, a mulheres liberadas, mas pervertidas. Diferentemente de *Irmãos Coragem*, *Selva de pedra* apresenta uma mulher independente e bem-sucedida no domínio profissional. Em

¹² Ver, por exemplo, ORTIZ et al., 1988, p. 101.

ambas, sexo e casamento estão conectados com procriação, uma conexão que se afrouxaria em novelas subseqüentes, acompanhando mudanças de costumes reveladas em conhecidas tendências demográficas.

Analisando várias novelas em perspectiva, em paralelo às alusões a processos sociais e políticos, é possível detectar uma trajetória de liberalização crescente dos papéis femininos. Ao longo dos anos, as personagens de novela passaram das mulheres casadoiras e mães em potencial a mulheres que se dispunham a seguir seus próprios caminhos. As protagonistas de *Irmãos Coragem* tornaram-se esposas e mães. A exceção, Potira desfez seu casamento para buscar a realização amorosa com o irmão de criação, mas foi punida com a morte. *Selva de pedra* traz uma protagonista que atinge a realização profissional independente – e talvez até porque longe – do marido. Vale ressaltar que sua profissão pertence a um domínio em geral associado à mulher, que é o domínio da arte, e que a novela não problematiza as relações entre casamento, maternidade e trabalho. Em *Os gigantes*, a protagonista, que havia optado por uma via de realização profissional como correspondente no exterior em detrimento da família, acaba sendo forçada a voltar atrás por contingências familiares. Sua capitulação diante da necessidade de gerir o patrimônio e gerar um herdeiro acaba resultando em enlouquecimento e morte. *Roque Santeiro* trouxe a figura paradigmática de Porcina, decidida, extravagante e livre no amor. Em *Vale tudo* há um painel de diferentes possibilidades para as mulheres. Algumas trabalham em profissões glamourosas como a moda, comandam empresas, ou constroem sua independência profissional tendo como base um saber altamente feminino como a arte culinária. Outras iniciam carreira tardiamente depois de separadas.

Problemas relacionados ao papel da mulher na sociedade, na família e no trabalho constituíram uma fonte privilegiada de temas considerados "provocativos". Ao longo desses anos, segundas uniões, sexo sem casamento ou procriação se tornaram comuns em novelas. Embora o conteúdo dessa trajetória liberalizante possa ser associado ao ideário do movimento feminista, dificilmente ela pode ser classificada como tal. O termo "feminista" não aparece no texto das novelas ou nos comentários de telespectadores. Embora o termo "machista" seja mencionado em conexão com telenovelas por telespectadores em contextos de estudos de recepção e em relatórios de grupos de discussão como caracterização negativa de personagens masculinos ciumentos ou controladores, as mulheres que se opõem a essas posturas são denominadas

“fortes”. Não se trata simplesmente de uma questão de nome. O tratamento que as novelas oferecem às relações de gênero sugere a ampliação do espectro de possibilidades para as mulheres e, em certo sentido, uma atrofia das possibilidades abertas aos homens, mas não há problematização das relações de gênero propriamente ditas. A distribuição de tarefas domésticas e relativas à criação dos filhos, por exemplo, tema delicado no universo das relações de gênero, não é abordada nas novelas. No universo da ficção televisiva, a expansão dos domínios femininos inclui a valorização da inserção da mulher no mercado de trabalho, mas a ênfase maior situa-se na ampliação do que é moralmente permitido. As novelas legitimam a separação das mulheres infelizes no casamento e envolvimento amoroso sucessivos.

Pesquisa de recepção sugere que personagens femininas positivamente valorizadas são as que pouco choram, enfrentando a adversidade da vida com desenvoltura. Frequentemente personagens femininas se *transformam* durante a novela, e talvez seja acurado dizer que a cada novela há uma ‘torcida’ em torno do movimento de metamorfose das personagens. Algumas iniciam a novela dependentes, como a Rachel de Regina Duarte em *Vale tudo*, que passa por provações – como maus-tratos de um marido bêbado, mau provedor e ausente, a separação, a volta para a casa do pai na pequena cidade de Iguaçu com uma filha para criar, a ‘viração’ como guia turístico, a morte do pai, a traição da filha que foge com o dinheiro da venda da casa, a chegada ao Rio de Janeiro em busca da filha, a venda de sanduíches na praia, a morte do ex-marido, o revés amoroso, a filha que não se redime, a pena de cadeia para o companheiro, que em uma fraqueza a traiu, o perdão e a espera carinhosa dela – que vale a conquista de um final feliz no romance e a alegria de criar o neto. A trajetória da personagem envolve ascensão social a partir de seu próprio talento e recurso. Sua *transformação* de frágil dona-de-casa sofrida em forte empresária bem-sucedida se expressa na mudança de seu figurino, nos cenários em que habita e trabalha, e na harmonia amorosa no final.

A recompensa do sucesso em quase todos os domínios da vida – com exceção do materno, devidamente compensado pelo exercício pleno da função de avó, já que a filha não se regenera, mas a mãe conquista o direito legal de criar o neto – é apresentada como mérito exclusivo da boa índole e perseverança da personagem. As conquistas são morais, e os obstáculos enfrentados – como o fracasso do primeiro marido e as maquinações dos vilões da história – também se situam no âmbito moral. Não há

discriminação de gênero propriamente dita a ser enfrentada. A mulher "forte" e "liberada" da novela não reivindica igualdade de condições, cotas, salários. Não aparecem leis, ações, delegacias da mulher. A exploração do corpo no "vale tudo" de que trata *Vale tudo* é apresentada como estratégia efetiva tanto para corpos femininos quanto para masculinos. E a figura do gigolô sem caráter de César (Carlos Alberto Ricelli) expressa esse afã.

Novelas e seriados como *Malu mulher* fizeram sucesso associando a liberação da mulher com uma certa idéia de "força" da mulher, que se liberta da dependência exclusiva do homem. Situada no universo despolitizado dos assuntos domésticos, a trajetória de liberalização foi possível em meio e apesar da censura forte imposta pelo regime militar. Como mexe pouco com relações de gênero propriamente ditas, a novela acaba legitimando um padrão de supermulher: aquela que acumula as funções tradicionais de mãe e esposa com a de provedora, um resultado em muitos sentidos perverso.

É espantoso que novelas que apresentam um retrato branco de um Brasil muito mais rico do que ele é sejam reconhecidas como retrato legítimo e verossímil de um país desigual, mulato e miscigenado. É possível que essa verossimilhança tenha a ver com uma coerência construída não em torno da ilusão da representação especular, mas em torno da alusão a diversos elementos da conjuntura, da moda à política, referências ao universo extra-diegético que garantem a verossimilhança da trama.

O auge da referência ao Brasil talvez se expresse em 1990, quando a Rede Manchete coloca no ar uma novela que repercute e atinge índices de audiência significativos em um horário noturno pós-novela das oito. É significativo que o feito da emissora se dê em torno de uma novela, *Pantanal*, que apresenta uma interpretação alternativa do país, lançando mão de convenções formais também alternativas. Como é sabido, *Pantanal* oferece um visual alternativo ao das perturbadas cenas urbanas. A novela conclama a busca das raízes "no coração do Brasil", nas paisagens exóticas do interior. Longos planos da paisagem rural, água límpida e despoluída e muita mata, acenam com uma possibilidade de redenção ao pesado ambiente urbano das grandes metrópoles. O cenário bucólico é curiosamente associado à nudez feminina e à recomposição da família em torno do patriarca e de seus filhos homens.

3 Anos 1990 em diante: diversificação da indústria brasileira de televisão?

Pantanal marca o fim de uma era. Nos anos 90 as convenções temáticas e formais se diversificam. As referências, que durante anos foram consolidando a novela como uma espécie de vitrina de moda, notícia e comportamento, assumiram papel explicitamente de intervenção em novelas que assumem um caráter de construção da representação; ou melhor, revelam, ao menos parcialmente, os mecanismos de construção da representação, tornando-os em si mesmos assunto polêmico. Mães de crianças desaparecidas recuperaram alguns de seus filhos graças à campanha desenvolvida no interior da novela *Explode coração*. A divulgação das imagens levou telespectadores a entrarem em contato com a emissora, com pistas sobre a localização de algumas crianças procuradas. A emissora, por sua vez, seguiu o caso, atuando como intermediária mais eficiente do que a polícia ou o Poder Judiciário. A ação social foi devidamente capitalizada através de registro nos telejornais que acompanharam a evolução das buscas e reconhecimentos, como capítulos suplementares da novela, digressões em que o tema da revelação da identidade permanece em pauta. Outro caso de intervenção, dessa vez no âmbito da política propriamente dita, se deu com a visibilidade alcançada graças à novela *O rei do gado* por trabalhadores sem terra. Mais recentemente, *O clone* interveio no problema de drogas, legitimando a descriminalização do assunto.

Os *reality shows* que, seguindo tendência mundial, se instalaram paulatinamente no Brasil dos anos 90 radicalizam essas tendências já presentes nas novelas. O *reality show* pode ser entendido como um desenvolvimento da novela, uma novela sem roteiro, um jogo que vive das intrigas mais banais, uma narrativa que se estabelece, ao menos em sua versão brasileira mais consolidada, na edição.

A primeira edição do gênero no Brasil valorizou a atuação cotidiana, durante 24 horas do dia, de jovens artistas em início de carreira, ou cujas carreiras por alguma razão empacaram. Versões sucessivas acenam com a possibilidade da fama, do sucesso, da carreira artística. A futilidade das relações de todo dia consiste no assunto de cada capítulo diário. Regras básicas de “eliminação” garantem um mote que move a trama de acordo com uma combinação complexa do voto dos participantes com o voto dos telespectadores.

Radicalizando os mecanismos de mediação distorcida presentes nas novelas, os *reality shows* acenam com a constituição mais explícita de redes. Na primeira versão do *Casa dos artistas*, talvez a mais bem-sucedida versão do gênero, a interação dos participantes da gincana no interior da casa estava acessível ao público da televisão por satélite em tempo real, ao vivo, sem edição. Um capítulo editado com os melhores momentos do dia ia ao ar em horário nobre. A cada domingo a rede ampliava-se em sessões de "eliminação" conduzidas ao vivo por Sílvio Santos, que mediatizava a relação dos artistas na casa com o seu auditório e com os telespectadores. Ampliando o alcance de sua rede, o apresentador comentava notícias da imprensa e chegava a dialogar no ar com seu colega da Record. De emissora para emissora.

Concluindo, as novelas, entendidas como programas "proto-interativos", que supõem processos desiguais e distorcidos de mediação, uma sinergia na qual as representações das relações de gênero desempenham papel preponderante, parte intrínseca de um processo mais amplo de expansão do universo convencionalmente definido como feminino, de certa maneira antecipam fenômenos midiáticos que marcam as sociedades contemporâneas.

O volume especial da revista *Screen* dedicado a analisar as dimensões midiáticas das manifestações que ocorreram em torno da morte da princesa Diana oferece vários textos sugestivos, que corroboram nossas observações sobre as novelas, bem como as análises anteriormente mencionadas. Os ensaios sugerem elementos como interatividade, conexão e *performance* ao vivo como chaves para a compreensão da compulsão que levou hordas de cidadãos britânicos a sair de suas casas para manifestar seu pesar pela morte da princesa.

Em seu artigo, a editora do volume, Christine Geraghty, parte da idéia sugerida na literatura de inspiração feminista de que as *soap operas*, nas palavras da autora, "reverteram valores tradicionais privilegiando o mundo feminino no qual emoção, empatia e conversa são os melhores meios para compreender e manipular a vida".¹³ E ela observa que Diana chocou porque mobilizou uma narrativa pessoal novelesca no espaço público. A autora cita especialmente a célebre entrevista que Diana concedeu ao *Panorama*, prestigioso programa da televisão britânica. Na entrevista a princesa, investida de funções de representação do Reino Unido, usou o espaço normalmente dedicado a questões políticas e sociais para tratar de sua vida pessoal, mobilizando a linguagem do romance.

¹³ GERAGHTY et al., 1998, p. 71.

¹⁴ GERAGHTY et al., 1998, p. 71.

A autora nota que, durante a maior parte de sua vida de casada, “Diana era literalmente muda: era claramente a pessoa dela, o seu corpo, que era notícia”.¹⁴ Ao romper a mudez, Diana rompe também outras convenções. Sua entrevista no *Panorama* é para Geraghty um exemplo privilegiado de como a mídia sintetiza de maneira peculiar experiências subjetivas políticas e pessoais, públicas e privadas. O impacto e o fascínio de Diana estariam relacionados não a conteúdos específicos de suas falas, mas ao deslocamento de repertórios que ela opera trazendo para a arena política elementos de sua vida privada, relacionados a romance e traição, deslocamento temático na linha do que sugerem autores mencionados no início desta apresentação, como Andreas Huyssen e Joshua Meyrowitz.

¹⁵ GERAGHTY et al., 1998, p. 71.

De alguma forma, o deslocamento de repertórios operado por Diana e expresso em *Panorama* poderia ajudar a explicar a mobilização coletiva desencadeada por sua morte, quando os milhares de participantes fizeram questão – talvez um pouco como Diana – de manifestar envolvimento através de sua presença corporal, justificada como uma maneira de experienciar o velório e o funeral em sua totalidade. Mais uma vez, “a televisão oferecia uma visão melhor, mas não o perfume das flores ou o toque da multidão”.¹⁵

¹⁶ GERAGHTY et al., 1998.

E a autora observa que, ironicamente, os participantes utilizaram os microfones e as enquetes televisivas para comunicar ao público ausente o que ele estava perdendo, mais uma vez enfatizando a relevância insistente da presença física, do testemunho ao vivo, da experiência real, que nenhum espetáculo virtual substitui. Tal como Christine Geraghty, Roger Silverstone, outro dos autores do número especial da revista *Screen*,¹⁶ procura entender por que afinal aquelas milhares de pessoas saíram às ruas para manifestar sua solidariedade com uma celebridade despossuída de poder institucional, sem liderança constituída ou causa definida. Para Silverstone, o desejo de participação teria movido as pessoas para as ruas. E para ele esse senso de participação, em alguma medida, tem a ver com um “rompimento epistemológico” nos seus termos. Em outras palavras, ao deixar a posição de espectador, as pessoas que foram às ruas teriam deixado o reino da representação para penetrar no reino da experiência propriamente dita.

Silverstone se interessa por isso que ele denomina *apropriação do espaço da mídia*. Sua abordagem é interessante, pois ele não se satisfaz com uma saída simplista como a que anula distinções entre realidade e fantasia, o que é verdadeiro e o que é falso, fato e ficção. Para

Silverstone, a ausência dessas distinções degradaria a experiência. Se não houvesse diferença entre fato e ficção, a experiência ficaria igualada à não-experiência. E os eventos em torno da morte de Diana justamente sugerem o apelo que a experiência mantém. O fenômeno em torno da morte da princesa leva os autores a repensar as relações entre sujeito e objeto, emissor e receptor. O anseio por fazer parte, deixar a posição de mero receptor, moveu as pessoas para fora de suas casas, para o espaço público, ao alcance das câmeras de televisão. Há uma disposição generalizada para a performance que de alguma forma questiona modelos conceituais existentes.

Interação, conexão, *performance* coletiva ao vivo, participação, apropriação, emoção, empatia, romance são elementos salientados por Geraghty e Silverstone nas manifestações de pesar que se seguiram à morte da princesa. São elementos que se aproximam do que Brecht identifica com o teatro clássico, ao qual opõe seu teatro épico.¹⁷ São elementos descritos por Adorno como ferramentas intrínsecas da indústria cultural, mecanismos empregados para garantir e sustentar a alienação operada por ela. São elementos que na arqueologia de Andreas Huyssen aparecem relacionados ao universo feminino da cultura de massa. Esses mesmos elementos reaparecem agora como elementos do envolvimento das pessoas – homens e mulheres, políticos ou personagens – com a mídia.

O estado corrente das pesquisas demanda uma abordagem que incorpore a lógica endógena que rege a mídia, assim como as maneiras pelas quais ela se situa em relação a poderes econômicos e sociais e a outras dimensões da vida. O desejo de participação direta, de performance e de interação, essa utopia da comunicação imediata descrita por Spigel, ou esse esforço para problematizar a experiência cotidiana, como descreve Marlyse Meyer¹⁸ em seu livro sobre o folhetim, constituem noções úteis para entender o fascínio da novela nos vinte anos que marcaram o período áureo do gênero, bem como oferecem pistas para destrinchar o fascínio global exercido pelos *reality shows* nos dias de hoje. É a idéia da conexão imediata, que incorpora o público, rompendo, até certo ponto, a relação estanque entre palco e platéia, autor e obra, exibição e recepção, sugerindo a comunicação em rede.

Programas que oferecem a cidadãos comuns a possibilidade de participar do mundo do espetáculo, desde que compartilhem as suas histórias íntimas mais escabrosas, contribuem para a disseminação da narrativa do melodrama para os mais diversos âmbitos da vida social.

¹⁷ Ver Walter BENJAMIN, 1985, p. 147-154.

¹⁸ MEYER, 1996.

¹⁹ Paul VIRILIO, 1984.

Há que pesquisar formatos e meios que extrapolem esses registros. A televisão e os diversos veículos de mídia atendem a um anseio pela não-intermediação de relações. A televisão e, com maior radicalidade, a internet oferecem vias de integração social – e desintegração, diria Virilio¹⁹ – que passam ao largo de instituições mediadoras tradicionais.

Essa vocação para estimular o desejo de participação tem a ver com o aparato técnico formal do meio eletrônico, com as convenções formais e mensagens incorporadas nos textos e com as maneiras pelas quais esse meio capta e expressa eventos e debates da conjuntura em momentos particulares no tempo e no espaço. Ao longo do tempo, telespectadores e produtores concordam sobre certas concepções e formatos. Eles compartilham algumas definições que se tornam quase naturais.

No Brasil das décadas de 1970 e 1980, novelas tiveram um papel semelhante. Telespectadores de todas as classes sociais, homens e mulheres das mais variadas idades, habitantes das regiões geográficas atingidas pela televisão, assistiam aos seriados. Telespectadoras e telespectadores especulam sobre o desenvolvimento da história; eles sabem que todas as noites, em um certo horário, novos episódios estarão no ar. Ao longo dos anos, o elenco, assim como as convenções formais de um gênero que evoluiu de acordo com o que os produtores imaginaram como as expectativas dos telespectadores, são reconhecidos como elementos de um repertório compartilhado por espectadores que moram nos mais diversos rincões do Brasil, que pertencem aos mais diversos segmentos sociais e faixas etárias, homens e mulheres com diferentes orientações sexuais. Produtores criaram certos mecanismos para medir as opiniões dos telespectadores sobre seus seriados favoritos. Telespectadores também imaginaram seus próprios mecanismos para tomar parte nessa dinâmica proto-interativa. As novelas se tornaram como que um léxico que rege a comunicação pública nacional. De alguma maneira, ao assistir e comentar tramas de novela, as pessoas realizam mediações entre suas experiências da vida pública e privada. É como se as novelas oferecessem um repertório que possibilita a associação de dramas domésticos, como paixões violentas, e comportamentos sociais considerados mais ou menos legítimos.

Ao longo dos anos, novelas captaram e expressaram uma certa expansão do universo convencionalmente definido como feminino. Essa expansão acena com o aumento de possibilidades e a diversificação das

possibilidades para as mulheres. Recentemente, exemplos de tramas que legitimam relações homossexuais corroboram esse movimento, sugerindo que a ampliação de limites continua. Essa expansão do que é considerado legítimo em espaço definido convencionalmente como feminino se dá em sintonia com mecanismos abordados por diversos autores citados ao longo dessa apresentação, que acompanham a erupção de manifestações análogas em outras regiões do globo. Cabe lembrar, no entanto, que essa expansão capta e expressa também elementos perversos dessa ampliação de possibilidades, na medida em que pouco problematiza conflitos advindos de discriminações de gênero.

Referências bibliográficas

- APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- BENJAMIN, Walter. "What is Epic Theater." In: _____. *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1985[1969]. p. 147-154.
- BERQUÓ, Elza. "Arranjos familiares no Brasil: uma visão demográfica". In: SCHWARCZ, Lília (Org.). *História da vida privada*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. n. IV. p. 411-438.
- BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- COMAROFF, Jean, and COMAROFF, John. *Modernity and its Malcontents – Ritual and Power in Postcolonial Africa*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- FRASER, Nancy. "Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy." *Social Text*, n. 25/26, 1990. p. 56-80.
- GERAGHTY, Christine et al. "Special Debate. Flowers and Tears: the Death of Diana, Princess of Wales." *Screen*, v. 39, n. 1, 1998.
- GLEDHILL, Christine. "The Melodramatic Field: An Investigation." In: GLEDHILL, Christine (ed.). *Home Is Where the Heart Is*. London: BFI, 1987. p. 5-42.
- HAMBURGER, Esther. "Indústria cultural brasileira vista daqui e de fora". In: MICELI, Sérgio (Org.). *O que ler na Ciência Social brasileira*. São Paulo: ANPOCS/Editora Sumaré; Brasília: Capes, 2002. p. 53-84.
- _____. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- HANSEN, Miriam. *Babel & Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, Ma: Harvard University Press, 1990.

- HUYSEN, Andreas. *After the Great Divider: Modernism, Mass Culture, Post-modernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- JOYRICH, Lynne. *Reviewing Reception: Television, Gender and Postmodern Culture*. Bloomington: University of Indiana Press, 1996.
- LEAL, Ondina Fachel. *A leitura social da novela das oito*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- MEYROWITZ, Joshua. *No Sense of Place*. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- MICELI, Sonia Maria Pessoa de Barros. *Imitação da vida*. 1974. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1974.
- MODLESKI, Tania. *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*. New York: Methuen, 1984.
- _____. "Introduction." In: MODLESKI, Tania (ed.). *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*. Bloomington: University of Indiana Press, 1986.
- MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen*, v. 16, n. 3, 1975. p. 6-18.
- _____. "Melodrama In and Out of the Home." In: MACCABE, Colin (ed.). *High Theory/Low Culture: Analyzing Popular Television and Film*. Manchester: Manchester University Press, 1986. p. 80-100.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- ORTIZ, Renato et al. *Telenovela, história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- PRADO, Rosane Manhães. *Mulher de novela e mulher de verdade: estudo sobre cidade pequena, mulher e telenovela*. 1987. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1987.
- SAHLINS, Marshall. *How "Natives" Think*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995.
- SARQUES, Jane. *A ideologia sexual dos gigantes*. Goiânia: Editora da UFG, 1986.
- SPIGEL, Lynn. *Making Room for TV/Television in the Family Ideal in Postwar America*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992.
- SPIGEL, Lynn, and MANN, Denise (eds.). *Private Screenings*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1992.
- VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. São Paulo: Scritta Editorial, 1984.

A EXPANSÃO DO "FEMININO" NO ESPAÇO PÚBLICO BRASILEIRO

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

[Recebido em maio de 2006
e aceito para publicação em novembro de 2006]

The Expansion of the "Feminine" in the Brazilian Public Space: Television Soap Operas of the 1970's and 80's

Abstract: *This paper revisits the literature on media and gender studies in search of works that help to discuss the case of Brazilian soap operas. A series of references coming from different theoretical perspectives, with emphasis in different countries and historical periods, bring up ideas and concepts that approach the contemporary desire to connect, to participate and to interact in terms conventionally associated to the female domain. Examples from specific soap operas suggest the ways in which these prime time daily soaps blend documentary and fiction conventions and treat the Brazilian nation in melodramatic terms. In doing so, soap operas have expanded what was conventionally treated as the female domain.*

Key Words: *Television; Soap Operas; Gender; Nation.*