

## A mulher como símbolo estético do patriarcado: representações na ficção seriada<sup>1</sup>

Patrícia Cardoso D'ABREU<sup>2</sup>  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ

### RESUMO

Este trabalho parte de três bases de dados: pesquisas sobre os hábitos e investimentos de mídia no Brasil; estatísticas sobre a violência contra as mulheres brasileiras; e a incidência de temas relativos à representação das mulheres na teledramaturgia nacional após o afastamento definitivo da presidenta Dilma Rousseff. É no cruzamento dessas leituras que se estrutura a hipótese de que as representações colocadas em circulação pela televisão brasileira tendem a reforçar a noção de que a mulher brasileira é um signo estético do patriarcado. Entendendo que a mise-en-scène dos produtos da ficção seriada brasileira articula cenários e comportamentos que tendem a reforçar os valores sociais hegemônicos em circulação, este trabalho aponta, assim, a mise-en-image da mulher privatizada da cultura patriarcal.

**PALAVRAS-CHAVE:** teledramaturgia; mulher; representação; patriarcado; ficção seriada.

### 1. Dados introdutórios

#### 1.1 Consumo de televisão

De acordo com a última *Pesquisa Brasileira de Mídia* (SECOM: 2016), o consumo de produtos televisivos faz parte do cotidiano de 89% dos brasileiros. Pouco mais de três quartos da nossa população (77%) assiste à televisão todos os dias da semana e fica em frente à tela, em média, mais de três horas diárias. As emissoras da TV aberta são as mais assistidas e, em resposta espontânea, a TV Globo foi citada por 73% dos entrevistados. Divulgada dias antes do afastamento definitivo da presidenta Dilma Rousseff, no fim de agosto de 2016, a última *Pesquisa Brasileira de Mídia* não apresenta, em seu relatório final, dados específicos sobre a presença da televisão nos lares brasileiros nem sobre seu consumo em relação a inúmeras variantes, como as de escolaridade e gênero. Para ter acesso a eles, é preciso consultar o levantamento

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na DT 4 – Comunicação Audiovisual do XXIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 3 a 5 de junho de 2019.

<sup>2</sup> Pós-doutoranda na ECO-UFRJ, e-mail: [patriciadabreu@gmail.com](mailto:patriciadabreu@gmail.com).

divulgado pela SECOM em 2015. Nele, a televisão estava presente em 97,1% dos lares do país e era consumida por 95% dos brasileiros que, durante a semana, ficavam cerca de 4h30min por dia diante da televisão. O relatório de 2015 também mostrou recortes de gênero e de escolaridade na exposição à televisão: as mulheres ficavam mais tempo em frente à TV (4h40min) que os homens (4h12min), durante os dias da semana; e os televisores ficavam mais tempo ligados nos domicílios de brasileiros que cursaram apenas o ensino fundamental (4h47min) que nos domicílios daqueles com ensino superior (3h59min). Os resultados das duas pesquisas sobre os hábitos de mídia dos brasileiros - realizadas pelo Instituto Brasileiro Opinião Pública e Estatística (IBOPE) – mostram, então, que, no Brasil, durante cinco dias da semana, as mulheres com menor escolaridade são as que mais assistem à televisão. Apesar da queda no hábito de consumo do veículo (de 95% em 2015 para 89% em 2016), a maior parte das verbas publicitárias ainda é e tenderá a ser, nos próximos quatro anos, direcionada para ele: segundo a *19ª Pesquisa Global de Entretenimento e Mídia 2018-2022* (PRICEWATERHOUSE COOPERS BRASIL: 2018), os anunciantes destinaram 47% de seus gastos de 2017 na TV aberta que, em 2022, deverá receber 42% das verbas publicitárias.

## **1.2 Violência contra a mulher**

Elaborado a partir da consolidação dos dados registrados em 2016 pelo Sistema de Informações sobre Mortalidade do Ministério da Saúde (SIM), o *Atlas da Violência 2018* (FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA e IPEA: 2018) sistematiza os casos de violência letal com recortes de idade, gênero e raça. Nesta análise, que mostra o aumento das mortes violentas na última década no Brasil, os dados relativos às mulheres são alarmantes. Dentro da marca histórica de 62.517 homicídios, em 2016, 4.645 mortes correspondem a assassinatos de mulheres. Esta taxa de 4,5 homicídios para cada 100 mil brasileiras é quase cinco vezes maior que a taxa total de homicídios na Europa. Como a base de dados do SIM não apresenta o número de mortes especificamente por motivo de gênero, a pesquisa incorporou dois vieses importantes. O primeiro é resultado da análise que mostra a grande incidência de uma série de violências de gênero (psicológica, patrimonial, física ou sexual) previamente sofridas pelas vítimas fatais, apontando que “muitas mortes poderiam ser evitadas, impedindo o desfecho fatal, caso as mulheres tivessem tido opções concretas e apoio para conseguir

sair de um ciclo de violência” (Fórum Brasileiro de Segurança Pública e Ipea: 2018, p.46). O segundo parte de uma metodologia que, considerando a condição social e a discriminação por sexo como causa das mortes estudadas no Brasil, categoriza o feminicídio como reprodutivo (referente a políticas de controle do corpo feminino e de supressão da liberdade e de direitos das mulheres), doméstico (referente ao dado específico do lugar do homicídio, levando em conta que a maioria dos homicídios de homens se dão em espaços públicos e o das mulheres, em ambientes domésticos) e sexual (referente a todas as categorias de agressão sexual por meio de força física). No que se refere aos estupros, o *Atlas da Violência* mostra que os registros deste tipo de agressão dobraram no período de cinco anos (2011-2016). Porém, apesar de contabilizar, em 2016, os 49.497 casos registrados nas polícias e os 22.918 casos relatados pelo Sistema Único de Saúde (SUS), a pesquisa estima que os casos de estupro podem ser assustadoramente maiores.

Certamente, as duas bases de informações possuem uma grande subnotificação e não dão conta da dimensão do problema, tendo em vista o tabu engendrado pela ideologia patriarcal, que faz com que as vítimas, em sua grande maioria, não reportem a qualquer autoridade o crime sofrido. Para colocar a questão sob uma perspectiva internacional, nos Estados Unidos, apenas 15% do total dos estupros são reportados à polícia. Caso a nossa taxa de subnotificação fosse igual à americana, ou, mais crível, girasse em torno de 90%, estaríamos falando de uma prevalência de estupro no Brasil entre 300 mil a 500 mil a cada ano. (FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA e IPEA: 2018, p.56)

De forma geral, os dados sobre a mulher no Brasil mostram que o país é o quinto mais violento do mundo para o sexo feminino: uma mulher é morta a cada duas horas; 503 mulheres são fisicamente agredidas a cada hora; cerca de 130 mulheres são estupradas por dia; e uma em cada cinco mulheres sofre violência doméstica. Ofendidas, perseguidas, xingadas, chantageadas e insultadas, são vítimas do machismo da cultura brasileira de base patriarcal, que estereotipiza e objetifica as mulheres. Não é à toa que as violências contra a mulher começam cedo: no mundo, segundo a Unicef, uma menina é morta de forma violenta a cada dez minutos; no Brasil, de acordo com a revista *The Economist*, “novinha” é o termo mais pesquisado pelos brasileiros nos sites de pornografia; a cada ano, diz a ONU Mulheres, 15 milhões de meninas se casam antes dos 18 anos. Por aqui, os números são assustadores: o país é o quarto do mundo em casamentos infantis e 40% das brasileiras se casam antes de alcançar a maioridade civil (D’ABREU e RIBEIRO: 2018).

### 1.3 Protagonistas na teledramaturgia

No universo das representações produzidas pela imagem técnica audiovisual, a mídia televisiva brasileira é uma instância social e cultural cujos produtos dão a ver as dinâmicas entre continuidades e rupturas no que se refere aos comportamentos. Arelada a isto, a contemplação do drama como hábito leva a uma singular articulação entre produção simbólica, cotidiano e subjetividades. Referindo-se ao que chama de “sociedade do drama”, na qual a representação dramática é habitual, necessária e cotidiana, WILLIAMS (1989) aponta a incidência, na esfera da ação pública, de um léxico próprio à produção dramática (ator, performance, papel, imagem, cena, etc.). Esta incidência é simultânea ao realismo que se apropria das expressões das experiências subjetivas e sociais, de tal forma que, paradoxalmente, produz ficções que se confundem com a realidade (JAGUARIBE, 2006). Ao mesmo tempo, o deslocamento dos roteiros de sua origem técnica para a função de *enquadramento das realidades* mostra como as previsões e programações regulam os dispositivos sociais: ao modo de um código governável, a roteirização da vida tenta aniquilar o real que não consegue calcular e apreender. Instrumentalizada, a roteirização atua em dois vieses: passa a servir às ficções políticas, econômicas, sociais e militares; e faz com que o audiovisual de mercado ajuste o mundo ao que é familiar (SODRÉ: 2001 e COMOLLI: 2008).

Especificamente em relação à televisão aberta brasileira, um conjunto de obras teledramatúrgicas evidencia, em relação às representações das mulheres, uma das ideias mais caras ao esquema interpretativo patriarcal: a imagem de mãe. Dentro do espectro das pesquisas apresentadas anteriormente sobre o consumo de televisão no Brasil e da violência contra as mulheres (entre 2016 e 2018, período entre o afastamento da presidenta Dilma Rousseff e a eleição de um representante da extrema direita brasileira), 23 telenovelas e super séries (exibidas nos horários das 18h, 19h, 21h e 23h pela Rede Globo de Televisão) evidenciam a operação semiótica de uma condição feminina específica: a mulher privatizada da cultura patriarcal. A partir das sinopses dessas obras, verificam-se as seguintes abordagens: 11 tramas com protagonistas cujo drama se relaciona à maternidade, à gravidez ou à busca por um filho perdido; 5 tramas que têm protagonistas cujo desempenho profissional é relevante; 3 tramas nas quais as protagonistas se envolvem em crimes ou são prostitutas; 2 nas quais as protagonistas são diretamente envolvidas com política; e 2 nas quais há violência de gênero.

---

Colocam-se, assim, perguntas básicas: qual é a relação entre a produção teledramatúrgica recente e a representação das mulheres brasileiras e de seus comportamentos? A partir dessas representações, quais são os sentidos produzidos pela ficção televisiva na construção de nossa história como mulheres? Essas indagações partem do pressuposto de que, no cenário nacional, a televisão e a teledramaturgia respondem, respectivamente, como lugar e estética privilegiados para as continuidades e as rupturas relacionadas ao imaginário brasileiro e as nossas práticas e memórias coletivas e sociais. É preciso, então, investigar, nesse imaginário, o que PERROT (2015) afirma ser a maior revolução na história das mulheres: o direito ao corpo. Quando passaram a conceber a maternidade como escolha em vez fatalidade, as mulheres iniciaram a busca pela universalização do sentido estrito de *habeas corpus*.

## **2. A mulher como signo estético do patriarcado**

Em uma cultura na qual a circulação de mensagens sobre o feminino romantiza o estupro e interdita o direito ao aborto, é preciso entender como se engendra a cumplicidade entre a mídia e a produção/circulação de sentido sobre condutas que a cultura patriarcal capitalista impõe às mulheres. Assim, é relevante que a pesquisa sobre a televisão em geral e a ficção seriada audiovisual em particular reavalie e contribua com os modelos teóricos usados para entender as articulações entre teledramaturgia e cena social. Entendendo que a *mise-en-scène* dos produtos da ficção seriada brasileira articula cenários e comportamentos que tendem a reforçar os valores sociais hegemônicos em circulação, torna-se, então, fundamental investigar a *mise-en-image* da mulher como signo estético do patriarcado. Nesta investigação, as articulações entre a estética audiovisual e a estetização das questões de gênero ligadas ao feminismo, no contexto da midiaticização, serão centrais.

Por ser a principal fonte de informação, cultura e entretenimento da maioria das brasileiras, a televisão, em especial sua teledramaturgia, influencia os comportamentos. Esta influência se justifica porque seu consumo está atrelado a uma dinâmica de trocas de símbolos, intenções, bens, padrões de cultura e relações de poder; dinâmica esta criadora de redes e estruturas sociais de transferência de um conjunto de saberes, gestos e crenças. Compartilhados, eles dão conta das necessidades e dos projetos de reconhecimento e de existência dos sujeitos; mas também mostram que os processos de desenvolvimento das capacidades do ser humano para sua integração individual e

coletiva são práticas que funcionam dentro cultura sob a determinação de exigências sociais. Por isso, se a construção dos sentidos sobre si é exógena, ou seja, necessita do outro, as experiências estéticas proporcionadas pela televisão têm, no contexto brasileiro, um papel fundamental para as vinculações relacionadas às questões de gênero.

É em busca da investigação, da análise e da reflexão sobre o que conforma o espectro de representações da mulher brasileira nos arquivos da teledramaturgia nacional (em especial a da TV Globo) que este trabalho trata a hipótese da *mulher como signo estético do patriarcado*. Por um lado, isto equivale a dizer que a inteligibilidade patriarcal sobre gênero ainda é a principal orientação nas partilhas e vínculos simbólicos referentes à cultura audiovisual brasileira. Por outro, isto não se refere ao mero embate entre dois polos biologizados extemporaneamente, do colonial ao virtual. Como partilha de experiências sobre um padrão historicamente dominante na relação social, o signo da mulher do patriarcado nos ajuda a entender a dinâmica das estéticas e estetizações das questões de gênero em contextos específicos. Esta proposta se estabelece como tentativa de, como aponta SAFIOTTI (1994), ampliar “os limites da inteligibilidade cultural de gênero”, permitindo “a coexistência de várias matrizes de significações inteligíveis”. Isto equivale a dizer que, na lida com a produção audiovisual de mercado, é na repetição que podemos perceber o desvio. Assim, é na forte incidência da representação da mulher como mãe (a principal *propriedade* do patriarcado) que a teledramaturgia brasileira evidencia a interdição da mulher ao seu próprio corpo.

Não há dúvida que a teledramaturgia brasileira é responsável por um importante acervo de representações sobre as conquistas das mulheres. Direito ao saber, direito ao trabalho, direitos civis e direitos políticos, quando colocados em cena pela teledramaturgia, ganham alcance, promovem vínculos, levam a reflexões, produzem memória. A relevância disso está no fato de que a exibição de conteúdos que celebram valores centrais da sociedade faz emergir a experiência dividida que reagrupa os indivíduos. O caráter mediador da TV se estabelece pelo apelo ao imaginário coletivo e à memória coletiva: conteúdos imemoriais são trazidos à tona através de mensagens amplificadas que incorporam atributos sociais de diversos segmentos sociais. E é aí que ela se inscreve na esfera do popular, uma vez que seu espaço de abordagem se mostra como uma arena de consentimento e resistência que, afinada ao processo de circularidade da cultura (BAKHTIN: 1993), implica em uma série de negociações e

fluxos. Presentes tanto na forma como no conteúdo do veículo, esses fluxos se caracterizam pela emergência de tópicos de grande repercussão que acionam diversas estratégias narrativas.

Tramas da ficção seriada brasileira evocam experiências vividas e a rede de narrativas televisivas ganha significações múltiplas (JOST: 2004) que dependem do tecido (ou trama) construído, do grau de proximidade que seus elementos narrativos estabelecem com o telespectador e da possibilidade de instaurar um modelo de mundo. Por isso, a investigação sobre as recentes representações produzidas sobre as mulheres na teledramaturgia da TV Globo busca:

1. identificar os elementos narrativos que mostrem como o feminino foi estética e socialmente enquadrado nesses produtos ficcionais;
2. investigar as prefigurações que sustentam a tessitura das intrigas que colocam as personagens femininas na *mise-en-scène* das tramas;
3. descrever como as idealizações sobre o feminino foram mobilizadas no estabelecimento da mulher como signo estético do patriarcado;
4. apontar as continuidades e rupturas das significações sobre experiências passadas e atuais da mulher na cultura patriarcal;
5. produzir conhecimento sobre as possibilidades de transitividade e/ou disjunções nas articulações entre performance diegética e performatividade de gênero;
6. estruturar arcabouço teórico sobre as relações entre *mise-en-scène* (colocar em ação ou como colocar em ação) e *mise-en-image* (fixar como representação ou presentificar pela ausência);
7. esquematizar as articulações entre as estratégias usadas pelas adaptações literárias para o formato minissérie e os processos figurativos da cultura patriarcal brasileira;
8. produzir subsídios teóricos para a análise das contra-condutas da mulher no universo das representações produzidas pela imagem técnica audiovisual;
9. criar, a partir do léxico próprio à produção dramática, noções operativas para a investigação científica sobre ficção seriada;
10. consolidar a reflexão teórica sobre como o entretenimento organizado e os discursos da ficção seriada produzem o paradoxo de reforçar formas de controle relativas às questões de gênero a partir da concepção do *desvio das normas de comportamento* como deformação criativa.

---

Neste processo de investigação científica que tem a *criação* como objeto, torna-se importante que a metodologia adotada incorra, como nos aponta SANTOS (2010), na reavaliação de tudo aquilo que a ciência vem considerando irrelevante, ilusório e falso e que reduz o diálogo experimental ao exercício de uma prepotência sobre o “mundo”. O modelo global de racionalidade considera o senso comum e os estudos humanísticos como “não científicos” porque, ao contrário da ciência aristotélica, este modelo desconfia das evidências da experiência imediata, considerando que estas evidências da base do conhecimento vulgar são ilusórias.

Baseado na redução das complexidades, o método científico deste modelo de racionalidade observa regularidades, formula leis e prevê fenômenos, deduzindo que um resultado deverá se reproduzir e se ancorar no conceito de causalidade formal, que privilegia o “como funciona” em vez do “qual é o agente” e do “qual é o fim” das coisas. A ordem e a estabilidade do mundo são justamente a pré-condição da transformação tecnológica do real, uma vez que a simplicidade das leis constitui uma simplificação arbitrária da realidade. Seguindo o preceito de que “conhecer é quantificar”, o rigor científico é aferido pelo rigor das medições: para o conhecimento, passam a imperar as quantidades nas quais um objeto pode se traduzir. O que não é quantificável é cientificamente irrelevante.

Este trabalho investe em uma postura de investigação e de reflexão sobre a imagem embasada na problematização sobre questões de gênero que ressaltem a impossibilidade de observar um objeto sem alterá-lo: no processo de observação e reflexão, um objeto não se (re)constitui de forma idêntica ao que era antes de ser pesquisado. De acordo com SANTOS (2010), isso faz com que os objetos em si deem espaço para as relações entre eles. É necessário utilizar, portanto, métodos de investigação e critérios epistemológicos qualitativos em busca de um conhecimento intersubjetivo, descritivo, compreensivo e (principalmente) relacional, em vez de exclusivamente explicativo. A partir disto, a reflexão teórica sobre as dinâmicas de produção, criação e autoria relativas à imagem técnica passa a demandar competência e interesse filosóficos do pesquisador, que problematiza a prática de pesquisa e complementa o conhecimento das coisas com o conhecimento do conhecimento das coisas – ou com o conhecimento de si mesmo como sujeito criativo que investiga objetos da criação técnica.



---

Nesse sentido, a inquietação epistemológica deve ser também social, o que, conforme diz SANTOS (2010), torna a consciência necessária não só ao ato do conhecimento como também em relação ao objeto do conhecimento, fazendo com que o sujeito regresse com a tarefa de uma reflexão sobre o mundo que se ponha a serviço de uma relação (a sua relação) com o mundo. Como autor, texto e sujeito do mundo, o pesquisador percebe a necessidade de descobrir categorias de inteligibilidade e conceitos que derretam as fronteiras que loteiam a realidade. O conhecimento atual desloca o paradigma moderno relativo à produção da consciência para os questionamentos sobre a distinção rígida que a epistemologia da modernidade faz entre sujeito e objeto: um conhecimento que emerge de processos suscetíveis e marcados por desvios, por seduções. Estas, por sua vez, levam ao intercurso entre sujeito e objeto e apontam as potencialidades de uma ciência tradutora. Esta forma de conhecimento concebe através da imaginação e generaliza através da qualidade e da exemplaridade. Com isto, evitam-se o determinismo e o descritivismo e a transgressão metodológica repercute-se nos estilos e gêneros construídos segundo o critério e a imaginação pessoal do cientista. A polimorfia discursiva é o outro lado da pluralidade metodológica apontada por SANTOS (2010); investigação filosófica parecendo crítica literária, fantasias barrocas sob a forma de observações empíricas, parábolas apresentadas como investigações etnográficas e estudos epistemológicos sob a forma de textos políticos sugerem um movimento de personalização do trabalho científico.

Ao atentar que o ato de conhecimento e o produto de conhecimento são inseparáveis, SANTOS (2010) aponta, mais uma vez, o regresso do sujeito. Por isso, todo o conhecimento científico é autoconhecimento. A ciência não descobre, cria, e o ato criativo protagonizado por cada cientista tem de se conhecer antes que conheça o que com ele se conhece do real – ou melhor dizendo, do mundo.

Os fenômenos comunicacionais da cultura midiaticizada são um objeto cuja especificidade intrínseca mostra a relevância ética e política do campo da Comunicação na área das Ciências Sociais. Nesse sentido, o objeto da comunicação é, de acordo com LOPES (2003), a realização histórica de fenômenos superestruturais na sociedade, de fenômenos da cultura e da comunicação de massa. Conseqüentemente, a comunicação não pode ser investigada fora do contexto econômico, social, político e cultural que a envolve. Para os estudos sobre a televisão, esta perspectiva é fundamental.

---

De acordo com SODRÉ (1984), a televisão atua sobre diversos sistemas de sinais como um “operador sintático” cuja expressividade se caracteriza por uma ficção tecnológica da relação da comunicação que opera uma abstração da imagem em relação ao vivido. Essa espécie de tecno-abstração do mundo seria a consequência de um princípio geral de reprodução (e, podemos também afirmar, de acumulação). Documental ou fictício, o mundo é sempre um modelo (um simulacro de realidade) para o sistema reprodutivo do qual a TV faz parte. Para entender a afinação da linguagem da televisão ao projeto hegemônico da atualidade, é necessário perceber a articulação entre três processos fundamentais: o de individualização familiarizada; o de repetição analógica do real; e o de reprodução do já existente (SODRÉ: 1984, p.56).

No que se refere ao processo de individualização familiarizada, o sistema de televisão se dirige ao público simulando um contato direto e pessoal com a função-indivíduo traduzida pela genérica classificação de telespectador/consumidor. Para que a simulação deste contato seja eficaz, a expressão televisiva prioriza a função fática apoiando-se na idéia de família como instituição na qual predominam relações primárias e princípios morais específicos. Como a *situação receptiva* das mensagens televisivas é marcada pelo espaço familiar/privado, a mídia televisiva não poderia cometer excessos em suas categorias visuais: os símbolos sociais de identificação que estabelecem a reação afetiva do telespectador devem ser amorfos para que as mais diversas categorias sociais possam se projetar. No espaço televisivo de abordagem, a interlocução evitaria a super-representação que artificializaria a imagem e compromete o efeito de familiaridade. Em relação à repetição analógica do real, a cumplicidade, a necessária aproximação do concreto do receptor, faria com que a televisão incorresse num ritmo orquestrado pela ficção do tempo real histórico para que o seu presente, mais contundente que o real, auxilie a apreensão imediata de suas significações. A associação analógica contida/produzida nas/pelas mensagens televisivas demandaria a produção de uma memória instantânea cuja fórmula se baseia na organização de idéias fáceis e incisivas. A forma televisiva de apreensão do *logos* se traduz pela capacidade demonstrativa e explicativa intrínseca à sua linguagem e a inteligibilidade de suas imagens depende do que é enquadrado na estética de sua abordagem. Sobre o processo de reprodução do já existente, a simulação analógica do real leva o conteúdo discursivo da TV a ratificar o que já está ajustado na conformação social. A representação, que envolve o figurativo, seria o modo de conhecimento ideal: a mediação entre conceito e

percepção é a relação entre o que é simples e, ao mesmo tempo, genérico. Viria daí a característica sincrética da cultura veiculada pela televisão, que eliminaria os temas capazes de dividir a audiência através da redução dos conteúdos culturais a modelos facilmente aceitáveis pelo público. Uma das conseqüências dessa “homogeneização produtora de abstrações” (SODRÉ: 1984, p.78) seria o abalo na categoria estética da ficção: na forma televisiva, o fato real é dramatizado e o imaginário ganha tratamento realístico. O fictício passa a ter mais impacto e mais capacidade mobilizadora que o factual.

Historicamente, esta influência se consolida com o projeto da ditadura militar brasileira de forjar uma identidade nacional equivalente a um consumidor médio, projeto para o qual a produção da Rede Globo de Televisão foi fundamental. Segundo ALMEIDA (2003), essa dinâmica entre o estabelecimento de um mercado consumidor e a massificação da televisão permitiu que o veículo criasse “novos hábitos de consumo e de atitudes no cotidiano” (p.28). A autora aponta que, desde os anos 1970, a família passou a ser o foco da televisão, sendo a mulher seu foco principal. Foi nessa época que a TV Globo estruturou seu núcleo de teledramaturgia. Para as audiências femininas, o consumo de tramas nas quais os comportamentos tradicionais eram discutidos tornou-se uma espécie de sublimação para a atividade política interdita pelo regime ditatorial.

De acordo com PEDRO (2013), nessa época, o combate aos desmandos autoritários e seus graves problemas políticos e sociais se colocavam em pé de igualdade com o combate ao machismo e com a defesa da liberdade sexual da mulher. Na ditadura militar brasileira, as feministas se posicionaram contra o patriarcado, mas também tiveram que assumir outras lutas. Nos 1970 e em grande parte dos 1980, o embate ideológico das ativistas ficou entre as “lutas gerais” contra a ditadura e as “lutas específicas das mulheres”. Havia também um viés a considerar: a oposição do senso comum entre “femininas” e “feministas”. Ainda de acordo com PEDRO, o feminismo era associado à luta de mulheres masculinizadas, feias, mal-amadas, ressentidas e anti-homens; por isso, definir-se como feminista no Brasil era um risco. Contra esse “risco”, as personagens da teledramaturgia se apresentavam como possibilidade de identificação afinada com as determinações culturais, políticas e sociais relacionadas às questões de gênero. Nesse sentido, o problema central deste trabalho se relaciona ao fato de que essas determinações de gênero, sob o signo estético da mulher do patriarcado, encerram

---

a continuidade de “não-ditos”, de relatos silenciados pela criminalização de atos exclusivos das mulheres.

### 3. Considerações finais

Os modos e usos da comunicação, atravessados por novas estratégias de conexão, levam a tensões entre os discursos que dão estabilidade à ordem constituída e os diferentes percursos do fruir/expressar (MARTÍN-BARBERO, 2001). Porém, mesmo que os conteúdos culturais de tradicional grande alcance, como a ficção seriada na América Latina, passem a circular a partir de novas lógicas, ainda se verifica a continuidade de um conjunto de imagens que atualiza (*re-apresenta*) opressões – principalmente pela prescrição de condutas moralizantes. Por isso, no atual paradoxo de uma realidade "desencantada" mas "ficcionalizada”, é urgente identificar a refletir sobre representações que convoquem à alteridade e dinamizem ou mesmo subvertam essas construções sociais. Cumpre, *indisciplinar as cenas*, prestando atenção aos ruídos e atentando para suas obscenidades. Ou seja: se permitir ao olhar e à escuta do que não deve ser colocada em cena. Pensar sobre a desestabilização desse ordenamento é uma forma criativa e profícua de investigação sobre as rupturas e continuidades na produção das representações audiovisuais sobre a mulher. Com isso, é possível contribuir para a compreensão sobre os processos de construção dos imaginários sociais a partir das narrativas ficcionais televisivas.

As representações das mulheres colocadas a circular a partir dos conteúdos da televisão brasileira põem em questão a dinâmica entre as experiências singulares e os valores universais, além de darem a ver um intenso temor em relação à mulher pública ou, como aponta este trabalho, não privatizada. Vem daí a dominância de imagens públicas desconectadas das múltiplas possibilidades de experiências da mulher, desconectadas de projetos existenciais que impulsionem a mulher como sujeito de transcendência. Ameaçadora à ordem instaurada, a produção simbólica em relação ao diferente torna-se predatória e, no universo das representações, produzirá a invisibilidade e o silenciamento das mulheres. De fato, no que se refere às representações, o papel tradicionalmente desempenhado pela mulher oscilou entre o de reprodutora (não só biológica como também no que, excetuando algumas publicações, se refere à produção de cópias nas artes) e o de espectadora de si.

(...) existe uma abundância, e mesmo um excesso, de discursos sobre as mulheres; avalanche de imagens, literárias ou plásticas, na maioria das vezes obra dos homens, mas ignora-se quase sempre o que as mulheres pensavam a respeito, como elas as viam ou sentiam. Das mulheres, muito se fala. Sem parar, de maneira obsessiva. Para dizer o que elas são ou o que elas deveriam fazer. (PERROT: 2015, p.22).

Direcionando a afirmação da autora para as chamadas grandes narrativas e, posteriormente, aos conteúdos massificados e midiaticizados, a mulher como construção do imaginário dos homens e da moralidade passa, então, a demandar a problematização de suas imagens. Imagens que não só obliteram um feminino sagrado, ginocrático e matriarcal (D'EAUBOONE: 1976) para a consolidação da reprodução da vida imediata (trabalho e família) que estruturou o capitalismo na sociedade cristã (ENGELS: 2014), como também marcam a inacessibilidade a modos específicos de significação, no sentido do que LYOTARD (1984) chama de *differend*.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Heloísa Buarque de. **Telenovela, consumo e gênero**. Bauru: Edusc, 2003.
- BALOGH, Ana Maria. **O discurso ficcional na TV**. São Paulo: Edusp, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Conjunções, disjunções, transmutações – Da literatura ao cinema e à TV**. São Paulo: Annablume, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2008
- BARBOSA, Marialva. **História da comunicação no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 2013.
- BRASIL Presidência da República. Secretaria de Comunicação Social. **Pesquisa brasileira de mídia 2015: hábitos de consumo de mídia pela população brasileira**. Brasília: Secom, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Relatório Final Pesquisa Brasileira de Mídia - PBM 2016**. Disponível em <http://www.secom.gov.br/atuacao/pesquisa/lista-de-pesquisas-quantitativas-e-qualitativas-de-contratos-atuais/pesquisa-brasileira-de-midia-pbm-2016.pdf/view>. Acesso em outubro de 2017.
- COMOLLI, Jean Louis. **Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG; 2008.
- D'ABREU, Patrícia Cardoso e RIBEIRO, Ana Paula Goulart. **Mulher, cultura e mídia – Investigações sobre o feminino**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2018.
- D'EAUBOONE, Françoise. **As mulheres antes do patriarcado**. Lisboa: Editorial Vega, 1976.
- ENGELS, Friedrich. **Origem da família, da propriedade privada e do estado**. Rio de Janeiro: Editora Best Bolso, 2014.
- FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- FBSP e IPEA. **Atlas da violência 2018**. Disponível em [http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/relatorio\\_institucional/180604\\_atlas\\_da\\_violencia\\_2018.pdf](http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/relatorio_institucional/180604_atlas_da_violencia_2018.pdf) Acesso em janeiro de 2019.
- FREIRE FILHO, João e BORGES, Gabriela (orgs). **Estudos de televisão: Diálogos Brasil-Portugal**. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- JAGUARIBE, Beatriz. **Modernidade cultural e estéticas do realismo**. ECO-PÓS- v.9, n.1, janeiro-julho 2006, p.222-243, acesso em outubro de 2016.
- JOST, François. **Seis lições sobre televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

- 
- KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**. São Paulo: Boitempo, 2016.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Pesquisa em comunicação**. São Paulo: Loyola, 2003.
- \_\_\_\_\_. **A Recepção Transmidiática da Ficção Televisiva: novas questões de pesquisa**. In: FILHO, João Freire e BORGES, Gabriela (org). **Estudos de televisão: diálogos Brasil-Portugal**. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- LYOTARD, Jean Françoise. **Le différend**. Paris: Minuit. 1984.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- MEMÓRIA GLOBO. **Dicionário da Globo. Volume 1: Programas de dramaturgia & entretenimento**.
- PEDRO, Joana Maria. **O feminismo de “segunda onda” – Corpo, prazer e trabalho**. In. PINSKY, Carla B. e
- PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2015.
- PRICEWATERHOUSE COOPERS Brasil. **19ª Pesquisa Global de Entretenimento e Mídia 2018-2022**, Disponível em <https://www.pwc.com/gx/en/entertainment-media/outlook/perspectives-from-the-global-entertainment-and-media-outlook-2018-2022.pdf>  
Acesso em janeiro de 2019.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; e ROXO, Marco (orgs.). **História da televisão no Brasil – Do início aos dias de hoje**. São Paulo: Contexto, 2010.
- RICOUER, Paul. **Discours e communication**. Paris: Éditions de L’Herne, 2005.
- SAFIOTTI, Eleieth. **Mulher brasileira é assim**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1994.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. São Paulo: Cortez, 2010.
- SODRÉ, Muniz. **O monopólio da fala: função e linguagem da televisão no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 2001.
- SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis – Afeto, mídia e política**. Petrópolis: Vozes, 2006.
- \_\_\_\_\_. **A ciência do comum – Notas para o método comunicacional**. Petrópolis: Vozes, 2014.
- SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- WILLIAMS, Raymond. **Drama in a Dramatised Society**. In. **Television: Selected Writings**. Londres: Routledge, 1989.