

As (Des)casadas: Representações da Mulher Independente na Ficção Televisiva da Rede Globo¹

Luciano de Andrade MARINS²
Lara Regis Lins PERL³
Carolina Filgueiras ROTONDANO⁴
Taylla Veiga de PAULA⁵
Alana Silva SILVEIRA⁶
Itania Maria Mota GOMES⁷
Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA

Resumo

O artigo analisa, pela perspectiva dos Estudos Culturais, a representação da mulher independente na ficção televisiva da Rede Globo, a partir de possibilidades e restrições da novela, minissérie e do seriado na construção das personagens que tensionam o casamento tradicional. As personagens presentes na análise são Maria Lúcia da série Malu Mulher (1979), Zelda de Armação Ilimitada (1985), Hilda Furacão (1998), Aline (2009) e Esther da novela Sete Vidas (2015). Todas são exploradas em suas diversas temporalidades para percebermos as transformações que envolvem a sexualidade feminina e o casamento no Brasil. Como estratégia metodológica, utilizamos o Mapa das Mediações, de Martín Barbero, observando o melodrama como Matriz Cultural nas narrativas da emissora e as suas relações com Formatos Industriais, Lógicas de Produção e Competências de Recepção.

Palavras-chave: representação; ficção televisiva; Rede Globo; televisão; estudos culturais.

Introdução

Em um contexto de transformações nas relações sociais que envolvem sexualidade e família no Brasil, a proposta deste artigo é realizar uma análise sobre a representação da mulher brasileira na televisão, a partir de tensões com o casamento enquanto instituição social. Para alcançar uma perspectiva histórica do problema e perceber avanços e retrocessos em diversas temporalidades, utilizamos conceito de gênero televisivo como categoria cultural, aplicando-o a seriados, séries e novelas da Rede Globo com personagens

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – XI Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Estudante de Graduação 6º. semestre do Curso de Comunicação Social – Produção em Comunicação e Cultura da FACOM-UFBA, email: lucianomarins.ufba@gmail.com

³ Estudante de Graduação 7º. semestre do Curso de Comunicação Social – Jornalismo da FACOM-UFBA, email: laralinsperl@gmail.com

⁴ Estudante de Graduação 6º. semestre do Curso de Comunicação Social – Jornalismo da FACOM-UFBA, email: carol.rotondano@gmail.com

⁵ Estudante de Graduação 7º. semestre do Curso de Comunicação Social – Jornalismo da FACOM-UFBA, email: tayllav.paula@gmail.com

⁶ Estudante de Graduação 6º. semestre do Curso de Comunicação Social – Produção em Comunicação e Cultura da FACOM-UFBA, email: alanassilveira@gmail.com

⁷ Orientadora do trabalho. Professora Associada IV da Faculdade de Comunicação da UFBA, Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA, Pesquisadora 1B do CNPq, e-mail: itania@ufba.br

femininas que fugiram do casamento em suas histórias. São elas Malu do seriado *Malu Mulher* (1979), Zeldinha de *Armação Ilimitada* (1985), Hilda de *Furacão* (1998), Aline (2009) e Esther da novela *Sete Vidas* (2015).

Se o casamento constrói uma lógica heteronormativa e monogâmica, estamos pensando na sexualidade feminina e sua luta por liberdades - seja na dimensão sexual -, da relação com o próprio corpo e a partir disso das suas opções por namorar, casar, construir uma família, se relacionar com pessoas do mesmo sexo, com várias pessoas ao mesmo tempo ou mesmo permanecer solteira. É importante localizar essas lutas na conjuntura social e cultural de hoje, em que novos formatos de relacionamento estão entrando na disputa por legitimidade tanto institucional quanto nas práticas da vida cotidiana, que podemos encontrar no discurso.

O ponto de partida da nossa análise é o mapa das mediações de Martín Barbero e as relações entre o melodrama como matriz cultural, que predomina nas narrativas seriadas da Rede Globo, e as mediações de institucionalidades e socialidades, onde podemos localizar as tensões e disputas entre o formato tradicional do casamento e o surgimento de uma nova mulher que se fortalece e busca suas liberdades no dia-a-dia. Se as institucionalidades nos levam às lógicas de produção da Rede Globo, as socialidades nos conduzem às competências de recepção, onde o espectador atualiza e faz circular aquelas representações que vê na televisão. O gênero televisivo como categoria cultural estaria no centro desta estrutura, articulando todos estes elementos.

Análise Conjuntural

Durante a formação da sociedade brasileira, o casamento se constituiu como forma de organização que teria por função central consolidar a transmissão de posses e o patrimônio familiar, garantindo que hierarquias e grupos tradicionais fossem mantidos no poder, sustentados pelas relações patriarcais como fundamentais para a tomada de decisões políticas e principalmente econômicas. De acordo com Del Priore (2012), o casamento era moeda de barganha de muitas famílias, ou seja, nada mais que um contrato social. Apesar das mudanças consideráveis na construção das relações afetivas, o Código Civil do Casamento, instituído em 1916, ainda mantinha o matrimônio como uma relação indissolúvel, onde “a mulher era considerada altamente incapaz para exercer certos atos e se mantinha em posição de dependência e inferioridade perante o marido” (DEL PRIORE, 2012, p. 246).

Pensando na figura da mulher nessa relação, podemos perceber que cabia a esta o papel de manter a organização da casa, cuidar de seus filhos e, é claro, dar ao seu marido o conforto da estrutura familiar e o prazer sexual que lhe é de direito sem demonstrar um instinto ou desejo sexual exacerbado, numa relação de submissão e anulação de seus prazeres. Mesmo com todas as influências e caminhos de transformação sexual, com os movimentos feministas vividos na Europa e Estados Unidos, ainda existia certo silenciamento de questões que deslocavam o casamento e a igualdade de gênero de sua configuração patriarcal no Brasil.

Essas transformações foram lentamente vistas e sentidas, por conta do contexto político vivido na época, com o Regime Militar. Nessa conjuntura, os movimentos de mulheres no Brasil começam a ganhar força a partir da década de 70, “seja militando nos partidos clandestinos ou nas organizações amparadas pela igreja progressista, as mulheres despontavam de forma ativa nos cenários do país” (RUBIM, 2001, p. 9).

Nesse contexto de lutas pela mudança na concepção do papel da mulher na sociedade brasileira, as tentativas de rompimento dessa hegemonia masculina começaram a ser instituídas a partir de 1962, quando o Estatuto da Mulher Casada entra em vigor, dando a esta a possibilidade de administrar a sua vida dentro de uma relação conjugal, com a promessa de exercer funções fora de casa sem a necessidade de que o marido a autorizasse, além do direito sobre os seus filhos num caso de separação.

Outra importante conquista foi a Lei do Divórcio, instaurada em 1977, que viabilizou a dissolução do vínculo matrimonial, porém ainda se mantendo limitada no que diz respeito à concessão do divórcio, pois a mulher teria que se submeter à opinião de testemunhas para tornar o divórcio possível. Mesmo com todas as barreiras ainda visíveis e de certa forma a permanente relação de subalternidade existente, essa ruptura já significava um avanço na luta pela igualdade e cidadania feminina.

Porém, os avanços mais significativos começaram a ser vistos a partir da Constituição Federal de 1988, “onde a mulher passa a ter garantida a sua tão desejada isonomia” (MIRANDA, 2013, p. 15). A Constituição de 1988 possibilitou uma reforma mais abrangente no Direito de Família, garantindo a igualdade entre homens e mulheres, tanto no que diz respeito aos seus direitos quanto às suas obrigações na concepção do casamento e da família. O conceito de família aqui também passa por um processo de redefinição, rompendo com um sistema normativo que gerou e ainda gera poder e controle social, como agente de um discurso que reprime e dita padrões.

Para Foucault, entender essas relações é perceber que o poder atua numa multiplicidade de relações e em diversas direções, sem perder de vista suas formas de articulações na história, na formação discursiva e nos regimes de verdade. É a partir dessa conexão que os discursos hegemônicos são construídos, reforçados e tensionados na sociedade. A representação da sexualidade feminina na televisão é um bom exemplo dessa questão, inserida quase sempre em uma abordagem monogâmica e heteronormativa, dialogando com a religião e o casamento, o que evidencia uma série de status e lugares de fala, sendo assim considerada "instrumento e efeito do poder" (FOUCAULT, 1988).

Mapa das Mediações, Melodrama e Gênero

Aqui, voltamos ao mapa das mediações de Martín Barbero. É necessário perceber como o melodrama assume o lugar de matriz cultural nas narrativas seriadas da Rede Globo, tendo a sua origem no teatro, passando pelo folhetim, para chegar ao cinema e às telenovelas, "articulando a memória popular ao imaginário burguês" (GOMES, 2011). Neste imaginário burguês, o romantismo e o casamento são questões centrais, que acompanham as metas de vida materiais em todas as suas instâncias. Nas narrativas melodramáticas não poderia ser diferente.

Segundo Ivete Huppés (2000), os temas predominantes no melodrama são a reparação da injustiça e a busca pela realização amorosa e, nestes dois núcleos, a dificuldade de sucesso é representada pela ação de personagens mal intencionadas. Não é à toa que, nas nossas novelas, os vilões nunca encontram um amor verdadeiro. A autora explica que, no melodrama, a idealização da pessoa amada e a convicção de que somente este amor pode trazer a felicidade justifica o esforço investido na realização amorosa, que somente o casamento indissolúvel pode legitimar. "Leis civis e religiosas à parte, a perenidade do elo conjugal é justificada pela natureza intrínseca do sentimento amoroso" (HUPPES, 2000, p. 37).

De acordo com Barbero (2006b, p. 16), o eixo diacrônico que relaciona Matrizes Culturais e Formatos Industriais no mapa refere-se à "história das mudanças na articulação entre movimentos sociais e discursos públicos, e destes com os modos de produção do público que agenciam as formas hegemônicas de comunicação coletiva". Assim, observar representações femininas que tensionam esta busca pelo amor no melodrama, nos permite perceber como os subgêneros da ficção televisiva - novela, minissérie, seriado - possibilitam enfrentamentos com o casamento tradicional, não em uma evolução, mas sim

em uma alternância de avanços e retrocessos das liberdades da mulher, sempre em uma disputa de poder. Estamos considerando o conceito de gênero não apenas como categoria textual, mas sim como categoria cultural (GOMES, 2011), que envolve aspectos formais e textuais, mas também o contexto comunicativo e as relações de poder, abrangendo a totalidade do processo comunicativo.

A escolha de analisar produções da Rede Globo se dá por esta ser o maior grupo de mídia do Brasil e a quarta maior rede de televisão comercial do mundo, com uma produção constante de séries ficcionais que acompanham transformações da sociedade brasileira, tentando acolher certas mudanças, mas sempre enquadradas em lógicas de produção que priorizam um padrão de qualidade, o conforto e entretenimento da audiência que varia de acordo com o horário e o período histórico, entretanto sempre inseridos em um imaginário burguês conservador. Entre essas lógicas, a matriz e a recepção, encontramos o conceito gramsciano de hegemonia, presente tanto nas institucionalidades quanto nas práticas da vida cotidiana (socialidades), em um constante processo de disputas e transformações.

As (Des)casadas

No final dos anos 70, período em que o Regime Militar ainda estava instaurado no Brasil, surge o seriado **Malu Mulher** - dirigido por Daniel Filho e protagonizado por Regina Duarte. A série aparece num contexto onde a situação social da mulher brasileira passava por transformações significativas em relação à sexualidade e ao casamento. Dividido em 10 episódios, *Malu Mulher* foi exibido entre 1979 e 1980 no horário das 22h.

O seriado conta a história de Maria Lúcia (Malu), uma socióloga paulista, divorciada e mãe de Elisa, uma garota de 12 anos. A personagem principal acaba se tornando uma referência feminista, exemplo de uma mulher independente, minoria na década de 70. *Malu Mulher* traz temas femininos debatidos no contexto daquela época, em que a mulher procurava um lugar de destaque na sociedade. Temas delicados como aborto, orgasmo, separação e pílula do dia seguinte foram explorados na trama.

Antes de atuar neste seriado, a atriz Regina Duarte já tinha ganhado o apelido de “namoradina do Brasil” na novela *Minha Doce Namorada* (Globo), em 1971, imagem desmistificada por Malu. Nessa transição, vale destacar a maior liberdade do subgênero seriado em relação às telenovelas, pois permitiu essa ruptura da figura de mocinha ingênua e destinada ao romance, atribuindo novas possibilidades ao enredo.

Entre 1971 e 1977, Regina ainda esteve no elenco da novela *Despedida de Casado* (1977) com a personagem Stela. A novela foi totalmente vetada pelo Regime Militar, depois de ter os 20 primeiros capítulos gravados e liberados. A justificativa de vetar a novela foi que o texto da mesma era a favor do divórcio, do amor livre e da separação da família, quebrando valores tradicionais. *Malu Mulher* também foi vítima da Censura Federal daquele momento, porém em grau menor, sofrendo cortes em episódios e algumas cenas que foram ao ar antes da meia-noite. Percebemos aqui a relação entre institucionalidades e lógicas de produção, já que durante a ditadura esta influência é diretamente controlada pelo Estado, enquanto que depois se estabelece uma relação mais subjetiva entre as leis e as representações na Globo.

Um dos episódios de *Malu Mulher*, “Nossos casamentos, hoje”⁸ retrata com maior força o posicionamento da protagonista em relação ao matrimônio. Divorciada e livre, o objetivo de Malu é escrever um livro sobre a situação atual do casamento a partir de entrevistas e depoimentos de casais, tentando descobrir o motivo do aumento das separações nos últimos dez anos. A personagem chega a ser vista como vilã do casamento por um dos casais em crise e acaba assumindo o papel de conselheira amorosa. Em um dos diálogos com o seu ex-marido Pedro Henrique, a personagem de Regina Duarte compara a situação do casamento:

Pedro Henrique: Você ainda quer comparar o nosso casamento com o do teus pais, que são quadrados, reacionários, caretas?

Malu: Claro! É exatamente para falar da diferença. Gente como as nossas mães seguravam o casamento de qualquer maneira. (...) Mulher desquitada nos anos 50 era vista quase como prostituta. Hoje não, os jovens casais já não conseguem fingir para segurar o casamento. Talvez por isso estejam se separando tanto. Você sabe que a maioria das separações é pedida pela mulher?

Pedro Henrique: É claro, a jovem esposa hoje em dia se forma junto com o homem, briga junto com ele na faculdade e nos empregos. A barra agora é de igual para igual, o marido já não pode ser mais o dono da verdade, o dono da propriedade dos destinos. (...) O casamento e o lar viraram agora campo de batalha.

Malu: Sempre foi, só que antes não. Antes era campo de batalha subterrâneo, tudo escondido. Hoje a discussão é livre, mais aberta. O jovem casal hoje não está questionando o casamento em si, como instituição, como podemos pensar a princípio, mas as relações no casamento. Está querendo mudar as relações do casamento.

Pedro Henrique: Mudar? Mudar nada. Eles estão é mais se separando.

Este trecho contextualiza os pequenos avanços assegurados anteriormente pelo Estatuto da Mulher Casada e pela Lei do Divórcio, quando a mulher passa a ter mais direitos igualitários em relação ao homem, porém o marido ainda era visto por parte da

⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fasV7D462rk>>. Acesso em: 16 jun. 2015.

sociedade como o chefe da família. Malu e Pedro Henrique abordam essa maior liberdade que as mulheres passaram a ter no casamento, antes presas à dominação da figura masculina e agora abertas às discussões. Como a própria personagem afirma, as mulheres desquitadas na década de 50 eram vistas como prostituta, e hoje o cenário é totalmente diferente.

A música de abertura do seriado, “Começar de Novo”⁹, pode ser analisada como uma construção que, apesar de trazer elementos estéticos do melodrama, representa um grito de liberdade da mulher brasileira. Para Rubim (2001, p. 9), essa música foi “uma espécie de signo para a população feminina brasileira que reivindicava mudanças nos seus destinos”. A canção demonstra que a mulher pode conquistar sua independência após uma separação, mas também percebemos que essa liberdade, naquele contexto, ainda está atrelada ao rompimento com a figura masculina. Situação reforçada nos trechos: “Ter virado a mesa, ter me conhecido / Sem as tuas garras sempre tão seguras / Sem o teu fantasma, sem tua moldura / Sem tuas escoras, sem o teu domínio / Vai valer a pena já ter te esquecido”.

Sete anos depois, em 1985, surge o seriado **Armação Ilimitada**. Neste período, o regime militar chega ao fim e havia uma expectativa de liberdade e democracia no país, representado por diversos movimentos que apontavam para uma vida alternativa, como o movimento *hippie*. O trio de protagonistas, Juba (Kadu Moliterno), Lula (André de Biasi) e a jovem repórter Zelda Scott (Andréa Beltrão), configuram a primeira representação de um relacionamento assumidamente aberto entre três pessoas na televisão brasileira.

Inteligente, bonita e idealista, Zelda acaba de chegar da Europa, onde se formou em jornalismo na Sorbonne e viveu com o pai (Paulo José), um político exilado. No Brasil, ela trabalha como repórter e, enviada para escrever um perfil de Juba e Lula, amigos que moram juntos e são sócios na empresa de serviços Armação Ilimitada, acaba se apaixonando pelos dois. Incapaz de se decidir, conclui que o melhor é amar os dois ao mesmo tempo, sem nenhuma perspectiva de se casar ou morar com eles.

Armação Ilimitada é um símbolo do seriado como gênero experimental na Globo, a partir do seu caráter jovem, inovador, fantasioso e cheio de metáforas. É uma fuga do melodrama tradicional que marca as novelas da emissora e só assim é possível a construção de uma personagem que não vê o casamento como objetivo do relacionamento. Ela quer viver o momento e ser amada, sempre vivendo grandes aventuras, acompanhada por seus dois parceiros.

⁹ Música composta por Ivan Lins e Vitor Martins, interpretada pela cantora Simone no disco “Pedaços” (1979).

O seriado inova esteticamente criando um ritmo que dialoga com características da cultura pop, envolvendo cenas de aventura, personagens falando com a câmera, uma narradora *rapper* contando a história, ficção misturando-se com a realidade, como é o caso de quando Zelda ofende o chefe e ele se transforma naquilo que ela diz. Além disso, inova quebrando diversos padrões hegemônicos, como a família tradicional, ao apresentar Lula e Juba vivendo juntos com Bacana, um filho adotado.

No episódio "A Outra", a série faz uma homenagem a todas as esposas do Brasil, problematizando o casamento tradicional. A narrativa é contada por Bacana, que consola um amigo do futebol já que seus pais estão se separando. Ele conta que tem dois pais e que Zelda, sua suposta mãe, vai morar com eles porque foi demitida do jornal. Logo, ela assume o papel de esposa, cozinhando, arrumando a casa, fazendo os deveres com Bacana. Os dois amigos trabalham e começam a se acostumar com as vantagens da vida de casado, até que são chamados para fazer fotos sensuais com uma modelo nua e começam a sair, separadamente, com esta moça. No final, Zelda tem um caso com um ex-amante, se muda para um novo apartamento, mas fica com os dois, retomando seu emprego e sua independência.

Um trecho da crítica do jornalista Alexandre Mansur para a revista *Época*¹⁰, em 1985, chama a atenção para o novo tipo de relação amorosa:

A brincadeira do programa pode apontar novas tendências que talvez emplaquem no país. Ou não. O romance sem compromisso de Zelda Scott por Lula e Juba traz para a TV a filosofia do “ficar”, um novo jeito de relacionamento jovem. Marca um momento de liberdade mais madura, pós-revolução sexual, pós-movimento feminista e mais egocêntrico. A Geração Coca-Cola, recém-chegada à adolescência, experimenta um novo tipo de encontro que pode se consagrar como uma fase pré-namoro ou se transformar num tipo de amizade colorida.

Poderíamos considerar este novo formato como um elemento emergente da época, já que enfrenta o casamento enquanto instituição social dominante, propondo uma série de novos valores e convenções que desconstruem a lógica monogâmica e indissolúvel do matrimônio. O sucesso de *Armação Ilimitada* foi tanto que o seriado durou até 1988, em três temporadas exibidas sempre nas noites de sexta-feira, conquistando diversos públicos, inclusive as crianças, mesmo tratando de assuntos polêmicos como o poliamor.

Dando um salto histórico para 1998, chegamos à minissérie **Hilda Furacão**. Exibida em 1998, ia ao ar às 22h30 e foi adaptada do romance homônimo de Roberto Drummond. Escrita por Glória Perez, conta a história de Hilda (Ana Paula Arósio), uma bela jovem da

¹⁰ Disponível em: <<http://epoca.globo.com/1985/noticia/2015/05/por-que-os-brasileiros-pegaram-essa-onda.html>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

alta sociedade mineira que abandona o casamento no dia em que iria se casar, pois acredita que não seria feliz ao lado do rapaz no qual a sua mãe Bertha, interpretada pela atriz Eliane Giardini, afirma ser um bom marido para a futura família que a filha viria a constituir.

A minissérie se passa entre 1959 e 1964 e, além de acompanhar os passos de Hilda, retrata o cenário político que se localiza entre os governos de JK e Jânio Quadros. Esse período é marcado por um forte desenvolvimentismo que provocou grandes modificações políticas, culturais, econômicas e sociais no Brasil, além uma ascensão do movimento comunista que possibilitou uma maior inserção e liberdade da mulher na vida social e política. Ao mesmo tempo, a direita, para se fortalecer, reforçava os valores de família tradicional, exaltando características patriarcais e heteronormativas, enraizadas na sociedade brasileira, onde era inaceitável uma mulher trocar a estrutura familiar para viver como prostituta, ainda mais se ela não o faz por necessidade financeira, mas por escolha, indo de encontro aos valores da família.

Para a época em que a história é contada, a atitude de Hilda em tornar-se prostituta para romper com os valores hipócritas da alta sociedade tensiona não apenas o papel da mulher diante da "obrigatoriedade" do casamento, mas o próprio ato de tornar-se prostituta. A prostituição, apesar de ser uma prática antiga e enraizada na realidade brasileira, é representada por Hilda como uma forma de afrontar os valores hegemônicos de casamento, produzindo novos sentidos que não apenas obter o sustento através do corpo, mas também independência e poder.

Com dúvidas sobre a sua decisão, Hilda decide antes do casamento procurar uma cartomante na qual revela que ela não será feliz com o seu futuro marido. A cartomante afirma que Hilda só será feliz depois de passar por muito sofrimento e preconiza que o homem do seu destino será aquele que encontrar seu sapato perdido. Hilda então decide não se casar com Juca (Pedro Brício) por acreditar que ele não é o seu amor verdadeiro.

Apesar de Hilda romper com o casamento e se portar como uma mulher independente, afrontando os valores vigentes de monogamia e dependência de um parceiro, ela ainda está presa à ideia do amor romântico. Toda a sua decisão de não se casar e se prostituir está relacionada à previsão da cartomante sobre encontrar o "homem do seu destino". Mesmo com o rompimento do casamento, a trama ainda gira em torno do melodrama. Podemos encontrar muitos dos seus elementos se impondo com grande efeito na narrativa, como os temas musicais, a presença de vilã e herói e a busca pelo amor verdadeiro.

O casamento estável como objetivo nas narrativas melodramáticas faz com que Hilda, ao romper com esse padrão, se caracterize como vilã. Ela é a prostituta mais desejada de Minas Gerais, cobiçada por muitos homens casados, mas tenta seduzir frei Malthus (Rodrigo Santoro). Ao tentar conquistar Malthus, Hilda insiste em desvirtuar um homem destinado a servir a Deus para se render aos prazeres da carne. A imagem de Hilda se relaciona com o imaginário formado pelo pensamento cristão sobre a mulher pecadora, que tenta corromper o homem. Por esse fator, a protagonista acaba por não ter um final feliz, pois quando Malthus decide se encontrar com Hilda para eles ficarem juntos, a polícia o prende e eles só se reencontram quatro anos depois na última cena da minissérie, ficando em aberto se eles vão ficar juntos.

Já em 2009, uma série que dialoga com *Armação Ilimitada* é **Aline**, que traz uma protagonista que mantém um relacionamento a três. Aline (Maria Flor) divide apartamento e namora Otto (Bernardo Marinho) e Pedro (Pedro Neschling), que são amigos. Apesar de ser filha de uma família de classe média alta, ela trabalha em uma loja de discos, e tem dificuldade para pagar as contas. Os episódios são centrados em situações do cotidiano - enquanto Otto e Pedro não trabalham, Aline precisa se virar para sustentar a casa.

Apesar de a série ser exibida em um contexto histórico em que a mulher tem seus direitos consolidados e passa a disputar espaços de poder tradicionalmente ocupados pelos homens, a personagem Aline ainda possui características da mulher inserida no casamento tradicional. Ela parece ser uma mulher livre e independente, especialmente por quebrar com o padrão da monogamia, mas ainda vive em função dos namorados. Enquanto eles jogam e assistem televisão, é ela quem faz a comida, arruma a casa e paga as contas. Aline tem uma relação extremamente cuidadosa com os dois, mais materna do que amorosa e afetiva.

Diferente de Zelda em *Armação Ilimitada*, ela tem um relacionamento sério com os namorados e não fica com outras pessoas além dos dois. Apesar de receber críticas por se relacionar com dois homens, Aline não se incomoda. O amor deles é malvisto pela síndica do prédio onde mora, que está sempre buscando uma justificativa para expulsar os jovens de seu apartamento. Já os pais de Aline são personagens mais liberais e apoiam o namoro da filha.

Aline foi adaptada da história em quadrinhos escrita por Adão Iturrusgarai, mas as similaridades entre os dois se resumem ao nome dos personagens e seu relacionamento a três. Nos quadrinhos, a personagem é uma mulher ninfomaníaca, que trai os namorados com diversos homens e só pensa em sexo. Seguindo as lógicas de produção da Rede Globo,

na adaptação televisiva, a relação entre os três é exposta mais como uma amizade, e tratada de forma mais leve e infantil. Não há cenas de sexo ou nudez, e raramente ocorre um beijo entre os personagens.

Em entrevista para o site da revista *Veja*¹¹, o roteirista Mauro Wilson afirma que “Não dava para colocar na televisão uma mulher tão livre como é a Aline dos quadrinhos”. De acordo com ele, a transformação de Aline em uma comédia romântica foi uma tentativa de não chocar o público do veículo. O fato de o relacionamento ser tratado como uma brincadeira e não ter conflitos buscava uma aceitação maior do público diante de um relacionamento composto por três pessoas.

As adaptações realizadas para agradar o telespectador da Globo não foram suficientes para manter *Aline* no ar. Em sua segunda temporada, a série foi retirada da grade antes do tempo previsto por ter um índice de audiência abaixo do esperado: a estreia alcançou 16 pontos no Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE). Exibida às quintas-feiras, às 22h10 durante a primeira temporada e às 23h na segunda temporada, a série foi substituída por filmes nacionais.

Atualmente, em 2015, tivemos o caso da personagem **Esther**, vivida por Regina Duarte na novela *Sete Vidas*. Viúva de uma mulher, ela é mãe dos gêmeos Luís e Laila, gerados via doador anônimo de sêmen. Viveu por muitos anos na Califórnia, onde teve uma escola de arte-educação de prestígio. Essa característica, também presente no caso de Zelda, é típica para perceber que as personagens independentes e libertárias da Rede Globo sempre vêm de fora, trazendo novos valores. Em entrevista ao site RD1¹², a atriz Regina Duarte afirmou que o contexto era “mostrar uma mulher livre na vida para assumir os seus desejos, sua capacidade de se envolver com pessoas através do amor e do afeto, da cumplicidade sem se preocupar de qual gênero é essa pessoa”.

No entanto, depois de perder a sua esposa e voltar para o Brasil, ela se relaciona apenas com outros homens. Sua disputa com o casamento tradicional se dá na dificuldade de aceitar o casamento do seu filho com Branca, mulher que considera conservadora, consumista e “careta”. A personagem Branca acha que Esther é uma péssima influência para as crianças e tenta esconder a sua orientação sexual, chegando até a inventar um avô fictício para os filhos.

¹¹ Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/menos-sexo-quadrinhos-aline-estreia-globo/>>. Acesso em: 28 jun. 2015.

¹² Disponível em: <<http://rd1.ig.com.br/e-uma-mulher-que-esta-aberta-ao-amor-revela-regina-duarte-sobre-nova-personagem/>>. Acesso em: 20 jun. 2015.

Esther tensiona não somente o caráter heteronormativo do casamento tradicional, mas também as funções da mulher na sociedade. Apesar da trama não mostrar como era a vida com a sua ex-mulher Vivian, as cenas de Esther sempre trazem uma discussão sobre o seu papel de mulher e de mãe, muitas vezes sendo até controlada e questionada pelos filhos, se permitindo viver novas experiências, bagunçar a casa, mas sempre lutando a favor das causas em que acredita, seja a partir do seu trabalho ou da educação dos netos.

Observando o mapa, podemos perceber que as lógicas de produção da Rede Globo não permitem que as questões sexuais de Esther sejam trabalhadas na narrativa, talvez resultado da recepção de *Babilônia*, novela que apresenta um casal de lésbicas idosas e que foi muito criticada pela recepção. Nessas lógicas de produção, também se destaca o horário de exibição da novela, que atingiu crianças e abordou questões de uma forma mais leve. Por outro lado, a presença de uma família não convencional, de lésbicas que realizam inseminação artificial, mostra que, num momento em que o casamento homoafetivo já é aceito como união estável, estes novos modelos de família entram na disputa e ganham representatividade na televisão.

Considerações Finais

Durante a análise oriunda da disciplina Comunicação e Cultura Contemporânea da Faculdade de Comunicação da UFBA, percebemos a força da televisão como um espaço de disputa de poder, que acompanha as transformações da sociedade nas tensões entre as práticas da vida cotidiana (socialidades) e o reconhecimento formal de novos modelos, identificados nas leis e estatutos (institucionalidades). Os casos analisados demonstram como o casamento ainda é central nas narrativas seriadas da Rede Globo, fortemente atrelado ao melodrama como matriz cultural, em que o encontro do amor verdadeiro é reconhecido apenas através da união matrimonial. A novela reforça esse modelo, mesmo quando se propõe a abordar novos temas.

Tentando realizar uma análise apenas de representação, encontramos também a questão de gênero como essencial para pensar a construção das personagens, já que a emissora cria um espaço para fugir deste padrão, ocupado pelos seriados, que permitem uma maior inovação em estilo e temática, mas ainda assim estão incluídos nas lógicas de produção da emissora. As próprias idas e vindas amorosas dessas mulheres, principalmente diante das situações do casamento, podem ser justificadas a partir das características de cada subgênero da ficção televisiva.

Observamos que não existe uma evolução histórica das representações, mas sim avanços e retrocessos que acompanham os discursos hegemônicos, suas transformações e resistências. Em um contexto pós-ditadura, por exemplo, quando a sociedade estava lutando por liberdades, encontramos mais representações que tensionam o casamento do que hoje, em que vemos um aumento do conservadorismo e a resistência do público em aceitar novas representações na televisão, como as relações homoafetivas e o amor livre.

Referências Bibliográficas

DEL PRIORE, Mary. **História do Amor no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: vontade de saber**. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1988.

_____. **História da Sexualidade 3: o cuidado de si**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

GOMES, Itania M. M. Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 111-130, jan./abr. 2011.

_____. Raymond Williams e a hipótese cultural da estrutura de sentimento. In: GOMES, Itania M. M.; JANOTTI JUNIOR, J. S. (Orgs.). **Comunicação e Estudos Culturais**. Salvador: Edufba, 2011.

HUPPES, Ivete. **Melodrama: o gênero e sua permanência**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Pistas para entre-ver meios e mediações. In: MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**. Comunicação, Cultura e Hegemonia, 4. ed., Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006b, p. 11-21.

MIRANDA, Maria da Graça Gonçalves Paz. **Estatuto da Mulher Casada de 1962**. 2013. 50f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

RUBIM, Lindinalva S. O. A representação feminina na tv brasileira. In: **X Encontro Nacional da COMPÓS**. Brasília, 2001. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1324.pdf>. Acesso em: 14 mai. 2015.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.