



## **A Mulher na Teledramaturgia Mexicana: Representações no Visível e Invisível<sup>1</sup>**

Phillipe XAVIER<sup>2</sup>

Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB

### **RESUMO:**

As telenovelas do México são um exemplo de produto cultural que mostra como as representações femininas acontecem na televisão latinoamericana. Por conta dos excessos e exageros característicos dessas obras, este trabalho busca, a partir da trajetória dos estudos feministas na área cultural, de análises de tramas e de comparações com as atrizes que interpretam personagens nessas produções, refletir sobre a forma como as mulheres são retratadas pela teledramaturgia mexicana.

**PALAVRAS-CHAVE:** ficção; gênero; mulher; teledramaturgia; telenovela.

Mãe, filha, esposa, trabalhadora. Estas e outras representações relacionadas às mulheres foram gradativamente sendo constituídas e consolidadas das mais variadas formas com o passar dos séculos. E, como reflexos desta realidade, as mudanças que envolvem a posição delas na sociedade também estiveram marcadas na mídia e na ficção, seja literária ou audiovisual. Levando em consideração tais pontuações, fica claro que traçar um histórico dos papéis socioculturais da mulher é também se aprofundar nas construções provenientes das telenovelas e meios de comunicação.

Contudo, para esta análise, torna-se importante antes entender brevemente as particularidades vinculadas à imagem da mulher como indivíduo, em comparação ao homem. Segundo Bourdieu (2002), a dominação masculina é algo evidente tanto no passado quanto na contemporaneidade, tendo como principais justificativas e alegorias as diferenças físicas e a sexualidade:

O paradoxo está no fato de que são as diferenças visíveis entre o corpo feminino e o corpo masculino que, sendo percebidas e construídas segundo os esquemas práticos da visão androcêntrica, tornam-se o penhor mais perfeitamente indiscutível de significações e valores que estão de acordo com os princípios desta visão: não é o falo (ou a falta de) que é o fundamento desta visão de mundo, e sim é essa visão de mundo que, estando organizada segundo a divisão em gêneros relacionais, masculino e feminino, pode instituir o falo, constituído em símbolo da virilidade, de ponto de honra caracteristicamente masculino;

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no IJ04 – Comunicação Audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 2 a 4 de julho de 2015.

<sup>2</sup> Graduado em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), e-mail: phillipexavier@gmail.com. Orientado pela professora doutora Margarete Almeida Nepomuceno – Professora Adjunta I e Coordenadora do Grupo de Estudo e Pesquisa em Gênero e Mídia (GEM) do Departamento de Comunicação (Decom) da UFPB, e-mail: margaretea@gmail.com



e instituir a diferença entre os corpos biológicos em fundamentos objetivos da diferença entre os sexos, no sentido de gênero, construídos como duas essências sociais hierarquizadas (BOURDIEU, 2002, p. 42).

Sendo assim, ainda conforme Bourdieu (apud Sifuentes, 2010), como as identidades femininas e masculinas são classificadas antagonicamente, o que é incentivado para eles é quase sempre reprimido para elas: “uma moça deve sentar de pernas fechadas, não pode expor determinadas partes do corpo, deve ser delicada, vaidosa e servir às outras pessoas, pois, desse modo, todos aprovarão seu comportamento” (p. 6). Esta dinâmica resulta em um cenário onde a conduta das mulheres desde muito cedo é controlada e, de acordo com as convenções criadas pelo androcentrismo<sup>3</sup>, precisa seguir certos padrões. Quem ousa a se rebelar contra o que é implicitamente (ou explicitamente) estabelecido, corre o risco de sofrer consequências severas, sendo isolado ou vítima de maiores pré-julgamentos.

Simone de Beauvoir (1967, p. 494) foi uma das primeiras autoras a rebater definições sexistas baseadas em uma suposta “natureza feminina” e a discutir como as mulheres poderiam conquistar igualdade perante o homem. Para ela, por ser um produto elaborado pela civilização, “a mulher não se define por seus hormônios nem por misteriosos instintos e sim pela maneira que reassume, através de consciências estranhas, o seu corpo e sua relação com o mundo”.

Ponto de partida para progressos e inúmeras transformações, as revoluções sociais dos últimos séculos possibilitaram, entre outras façanhas, a entrada das mulheres no mercado de trabalho, porém não afastaram o olhar masculino atento e opressor sobre os novos hábitos e costumes delas. Rago (1997), em seus estudos, explica o movimento:

A invasão do cenário urbano pelas mulheres (...) não traduz um abrandamento das exigências morais, como atesta a permanência de antigos tabus como o da virgindade. Ao contrário, quanto mais ela escapa da esfera privada da vida doméstica, tanto mais a sociedade burguesa lança sobre seus ombros o anátema do pecado, o sentimento de culpa diante do abandono do lar, dos filhos carentes, do marido extenuado pelas longas horas de trabalho. Todo um discurso moralista e filantrópico acena para ela, de vários pontos do social, com o perigo da prostituição e da perdição diante do menor deslize. (...) Vários procedimentos estratégicos masculinos, acordos tácitos, segredos não confessados tentam impedir sua livre circulação nos espaços públicos ou a assimilação de práticas que o imaginário burguês situou nas fronteiras entre a liberdade e a interdição (RAGO, 1997, p. 63).

---

<sup>3</sup> De acordo com o sociólogo americano Lester Frank Ward, em seu livro *Pure Sociology: A treatise on the Origin and Spontaneous Development of Society* (1903), a teoria androcêntrica é aquela calcada na posição do sexo masculino como superior e do sexo feminino em segundo plano.



Com o passar dos anos, esse panorama ganhou ainda mais reforços, sobretudo no que tange aos produtos culturais, que constantemente ratificam estereótipos. Isso atraiu a atenção de estudiosas e pesquisadoras que, buscando desvendar a interdependência entre o real e o midiático, realizaram pesquisas e averiguaram os pormenores destas estruturas, publicando uma série de impressões.

### **Estudos Culturais feministas**

As análises feministas em produções culturais obtiveram destaque inicial na década de 70 com a criação Grupo de Estudos da Mulher, em 1974, integrando o *Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS)*, localizado em Birmingham, na Inglaterra. Na ocasião, a relevância do grupo foi grande para as mulheres da área acadêmica, visto que os trabalhos de gênero eram escassos e as pesquisadoras, minoria.

A primeira coletânea de textos sobre o assunto também data de 1974: denominada *Images of Woman*, ela contava com produções de Helen Butcher, Rosalind Coward, Marcella Evaristi, Jenny Garber, Rachel Harrison e Janice Winship. Conforme Scofield (2008, p. 6), “foram essas autoras que deram o primeiro impulso para as investigações que, até hoje, trazem questionamentos em torno de temas referentes à identidade feminina”.

Apesar disso, mesmo com avanços significativos, os estudos feministas na área cultural não receberam o devido reconhecimento no período, sendo subestimados e inferiorizados em paralelo a outros estudos. De acordo com Messa (2008, p. 41), “os livros, revistas e a própria televisão não eram considerados objetos digno de estudo científico, da mesma forma que não existiam ainda métodos adequados para sua análise”.

Por conta dessa resistência à primeira vista, Ann Gray (1997) afirma que as pesquisadoras feministas precisaram trilhar um longo caminho para mostrar “a importância da representação e consumo para entender os processos culturais, da necessidade de conceituar prazer e desejo, e, principalmente, a centralidade da sexualidade em questões de subjetividade e identidade” (p.87).

Paralelamente ao contexto angloamericano, na América Latina, os estudos que visavam a analisar o universo feminino pelo viés dos produtos midiáticos também começaram a surgir nos anos 70, timidamente e tendo como primeiro tópico as fotonovelas. Charles (apud Escosteguy, 2008, p. 15) observa que “a temática era abordada buscando demonstrar que os assuntos e valores dominantes nesse tipo de



literatura feminina atuavam como reforçadores de um protótipo de feminilidade baseado no cumprimento de papéis tradicionais: mãe, esposa e dona de casa”. Escosteguy (2008), todavia, chama a atenção para o fato de que nos anos 70 e início dos anos 80 os trabalhos de recepção dos países latinoamericanos eram desenvolvidos de maneira dispersa academicamente, ou seja, sem unidade e espalhados “por distintos departamentos – comunicação, psicologia, sociologia, educação”.

Voltando ao eixo angloamericano, ainda durante a década de 70, surgiram ensaios pioneiros, como o *Daytime television: you'll never want to leave the home*, da autora Carol Lopate. O texto, publicado em 1977, é considerado o primeiro do gênero a tratar das *soap operas* e procurou expor como as famílias da época eram formadas, como as programações das emissoras de TV eram constituídas e como produções retratavam as mulheres americanas, afetando suas rotinas.

No mesmo período, mais precisamente em 1978, também foi publicado o primeiro volume do *Women Take Issue*, escrito pelo grupo de estudos feministas da Universidade de Birmingham. Entre os artigos, estava *A Woman's World: Woman – An ideology of Femininity*, de Janice Winship, que apresentava uma visão sobre as representações das mulheres nas revistas femininas. Segundo a autora, a forma como elas aparecem nas publicações corresponde basicamente a anseios e desejos masculinos, o que significa um tipo de dominação, mesmo que o homem não seja foco principal do produto.

A acadêmica feminista e crítica cultural Tania Modleski publicou em 1979 outra análise das *soap operas* americanas como fenômenos culturais e comportamentais. *The search of Tomorrow in Today's Soap Operas* foi baseada em estudos anteriores, como o de Laura Mulvey (1975), e levou em consideração a força da audiência feminina, em detrimento do prazer masculino:

Seu texto foi inovador por argumentar que o prazer que as mulheres sentem ao assistir a este tipo de narrativa popular não deve ser rejeitado, mas compreendido a partir de sua audiência. A *soap opera*, em sua narrativa múltipla, é capaz de aliviar ansiedades reais e satisfazer necessidades reais, embora não esteja livre de distorcê-las (MESSA, 2008, p. 44).

De acordo com Messa (2008), a década de 80 foi um período fértil e positivo para os estudos culturais feministas. Por conta do deslocamento de inúmeras pensadoras formadas pela CCCS para outras regiões do mundo, ideias debatidas durante a elaboração de ensaios e pesquisas foram sendo expandidas e difundidas. “A pesquisa de recepção toma forma também nessa década, passando a ser produzida e debatida com



afinco. Primeiramente focada no texto e no receptor e, mais tarde, numa segunda fase, concentra-se no receptor e seu contexto” (MESSA, 2008, p.44).

Outros estudos culturais feministas que tiveram avanços foram os latinoamericanos, mesmo que ainda de forma lenta. Conforme Charles (apud Escosteguy, 2008, p. 18), na América Latina, já no final da década, “teve início uma corrente de pesquisa que objetivava conhecer o receptor, aquele sujeito que todos julgavam passivo e vítima dos meios, principalmente o público infantil e feminino”. Essa mudança originada após a publicação do livro *Dos meios às mediações* (1987), de Martín-Barbero, é expressiva, se for levado em conta que as pesquisas anteriores apenas focavam as mensagens dos meios.

Por trazer inúmeras visões importantes para a primeira fase do feminismo vinculada aos estudos culturais, Michèle Mattelart pode ser considerada outra expoente. Vale mencionar que dois de seus textos, *Women and the Cultural Industries*, de 1982, e *Women, Media and Crisis: femininity and disorder*, de 1986, trouxeram análises consistentes sobre as fotonovelas e telenovelas da América Latina. Brundson (apud Messa, 2008, p. 48) explica que “as preocupações de Mattelart no período giravam sobre três eixos: a qualidade transnacional em expansão da mídia; o papel político e ideológico das mensagens transmitidas pela mídia e a especificidade da experiência (e da audiência) feminina”, o que contribuiu para tentar elucidar questionamentos que cercavam estes produtos.

### **Olhares contemporâneos sobre o tema**

A partir da década de 90, os estudos culturais sob a visão feminista já estavam estabelecidos e contavam com mais bases para serem desenvolvidos. O foco dos trabalhos também estava maior, uma vez que a mulher já ocupava mais espaços na sociedade e mais programas passaram a abordar seu universo. Segundo Escosteguy (apud Messa, 2008, p. 50), temas que envolviam raça, etnia, “uso e a integração de novas tecnologias como o vídeo e a TV, assim como seus produtos na constituição de identidades de gênero, de classe, bem como as geracionais e culturais, e as relações de poder nos contextos domésticos de recepção, continuam na agenda”.

Neste período inicial, sobressai-se *Class, gender and the female viewer* o trabalho de Andrea Press que foi publicado em 1992 e trata das soap operas americanas a partir do ponto de vista das diferentes classes. Nesta obra, Press (apud Messa, 2008, p. 50) afirma que “mulheres da classe média tendem a posicionar-se criticamente em



relação à novela, enquanto que as mulheres da classe operária tendem a levar aquilo que está representado na tela para as suas vidas sem nenhum tipo de crítica ou julgamento”.

*Feminism and media consumption*, obra de Christine Geraghty publicada em 1995, é uma análise baseada nas visões da autora Laura Mulvey sobre a teoria fílmica psicanalítica. Ela aborda como a imagem das mães são construídas em produtos culturais como as *soap operas*. De acordo com ela, a estrutura por trás das produções televisivas, como atuação, roteiro e outros elementos, faz com que as mães sejam retratadas como ativas, esforçadas e fortes, visando a gerar empatia com o telespectador. O cenário contrasta com as representações no cinema, que mostram as mães sempre “como a causa dos problemas dos filhos, sendo sempre de alguma forma castigadas na narrativa” (MESSA, 2008, p. 50).

Nos últimos anos, com a ascensão da internet e o acesso maior às informações, outros estudos foram sendo realizados e objetos, analisados. Contudo, na América Latina, mais especificamente no Brasil, conforme Sifuentes (2012), os trabalhos não tiveram um crescimento expressivo. Analisando todas as produções acadêmicas brasileiras, de 1992 a 2002, que estão disponíveis na página do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM/UFRGS)<sup>4</sup>, a autora constatou que entre 1992 e 1999, das 1589 teses e dissertações defendidas em programas de pós-graduação em comunicação, somente 29 foram classificadas como estudos de gênero e comunicação. Já no período de 2000 a 2002, em apenas três anos, o número de trabalhos defendidos foi de 1665, com 36 abordando o assunto.

Se analisarmos esses números em termos de porcentagem, a evolução não foi tão significativa no que se refere à representatividade dos estudos de gênero e mídia em relação aos trabalhos defendidos na área da comunicação. No levantamento da década de 1990, os estudos representavam 1,82%, e nos três primeiros anos da década de 2000, constituem 2,16%. Em números absolutos, no entanto, significam um aumento real de pessoas estudando a temática e colaborando para sua compreensão (SIFUENTES, 2012, p. 4).

Ao observar a trajetória dos estudos culturais na esfera feminista a nível mundial, pode-se ter uma noção da importância de analisar os produtos da mídia, seus impactos na sociedade e a influência das receptoras na elaboração do que é consumido. É interessante citar ainda que estes trabalhos produzidos dialogam com inúmeras outras

---

<sup>4</sup> Conteúdo disponível em < <http://www.ufrgs.br/infotec/teses.htm> >. Acesso em: 20 mai. 2015.



áreas, como psicologia e sociologia, e instigam a pensar como as mulheres participam da vida social e quais são os seus anseios.

### **Mulheres nas telenovelas mexicanas**

A ficção televisiva é um dos principais objetos de estudo de pesquisadores e estudiosos que, entre outras coisas, buscam entender as dinâmicas por trás das construções femininas na contemporaneidade. É conveniente afirmar que isto se deve principalmente ao fato de estas produções se apropriarem de elementos cotidianos ao mesmo tempo em que ditam modelos comportamentais.

O mais curioso é que a telenovela não pretende criar outra realidade a não ser a ficcional. O que lhe interessa é apresentar algo com que o telespectador possa identificar-se. Se é o público feminino que mais acentuadamente vê novela, equivale a dizer que as mulheres, em sua maioria, identificam-se com os valores apresentados - os valores masculinos. Tudo isso se reforça quando se sabe que a comunicação desses valores se faz sob a perspectiva de várias vozes: é o autor e os coautores (os telespectadores) (LUHIANCHUKI, 1998, p. 12).

Delimitando um pouco mais a análise deste trabalho, têm-se as telenovelas mexicanas, que surgem como fenômenos ricos e oferecedores de um considerável panorama das representações das mulheres latinoamericanas. Apesar de explorar intensamente a feminilidade, estas obras trazem certas particularidades no que tange à sexualidade. Uma delas jaz no ato de haver um afastamento constante de tudo o que remete à sensualidade nas personagens de boa índole. Conforme Nora Mazziotti (2008, p. 1), “apesar de ser a história de uma paixão, não há lugar para o erotismo. Personagens sensuais são más. A sensualidade é castigada e vista como um vício, algo a ser controlado e punido. Ela está sempre se comunicando uma atitude ambiciosa, interessada”.

Isto fica claro ao observar as características de personagens como Soraya Montenegro, de *María la del barrio* (Maria do Bairro) (1995); Paola Bracho, a gêmea má de *La usurpadora* (A Usurpadora) (1998); e Rubi Perez, protagonista de *Rubi* (2004), telenovelas produzidas pela Televisa. Elas são vistas como mulheres interesseiras, calculistas e que usam a beleza para conseguir o que querem, não medindo esforços para alcançar os objetivos. Veem nos homens apenas uma chance de crescer na vida e têm no sexo a principal arma. Usam roupas provocantes, gestos sugestivos e maquiagem forte, principalmente de cores fortes e vibrantes. Como resultado, estes componentes contrastam fortemente com a imagem bondosa das mocinhas, que,



comedidas, usam figurinos mais comportados, predominantemente em tons pastel, são éticas e sofrem durante toda a trama.

Esta última característica, aliás, é um ponto que é válido mencionar, uma vez que as mulheres que interpretam as mocinhas nas telenovelas mexicanas são representadas essencialmente como sofredoras e batalhadoras, sempre envolvidas em conflitos e dilemas que parecem nunca se resolver. De acordo com Mazziotti (2008), esta construção tem origem na forte religiosidade presente na cultura latinoamericana:

(...) a moral católica tem um peso determinante, centrada na noção de pecado. Não se conta uma história de amor, mas essencialmente de justiça, de reparação moral. Há um enorme peso de culpa e das expressões da religiosidade católica. A redenção só é atingida através do sofrimento. As personagens viajam em uma Via Crucis, em um calvário, alcançando a glória em seu término (MAZZIOTTI, 2008, p. 1).<sup>5</sup>

A questão fica explícita nas tramas das telenovelas *El Privilegio de Amar* (O Privilégio de Amar), de 1998, com a protagonista Cristina Miranda; *Esmeralda*, de 1997, cuja personagem principal é Esmeralda Rosales; e *Entre el amor y el odio* (No Limite da Paixão), de 2002, com a personagem Ana Cristina Robles. Nestas produções da Televisa podem ser percebidas nitidamente as estruturas montadas pelos autores e roteiristas para gerar confrontos permanentes entre protagonistas e antagonistas, além de mal entendidos e suspeitas que ratificam o sofrimento das mocinhas.

No primeiro exemplo, tem-se a história de Cristina, uma jovem humilde e órfã que se torna modelo de sucesso, não sem antes passar por sacrifícios e privações. Ela é apaixonada por Vítor Manuel, rapaz bonito, rico e conquistador. Os dois começam a se relacionar, contudo a antiga noiva de Vítor Manuel, Tamara, engravida de outro homem e, como vingança, mente, dizendo que o filho é dele. Cristina, ao mesmo tempo, também descobre que espera uma filha de Vítor Manuel, mas ao saber da outra mulher, decide fugir pensando em respeitar a família que ele supostamente havia decidido formar. Percebe-se que a trama se desenrola somente a partir das armadilhas dos vilões para atrapalhar os planos da protagonista e de demais problemas que impedem a concretização do amor do casal. Além disso, nota-se que a felicidade só chega para dois no fim da telenovela, quando Vítor Manuel abandona Tamara, que morre junto do amante, e se casa com Cristina.

---

<sup>5</sup> Tradução nossa.





O segundo exemplo, *Esmeralda*, conta a história de *Esmeralda*, uma mulher cega e pobre que se apaixona pelo filho de um rico fazendeiro, o médico José Armando. Ele inicialmente se aproxima da personagem por pena, mas depois retribui os sentimentos dela verdadeiramente. Além das armadilhas do vilão Lúcio, que quer se vingar por não ter seu interesse correspondido pela moça, *Esmeralda* precisa enfrentar a ambição de *Fátima*, que deseja casar José Armando com sua filha, *Graciela*, com o objetivo de desfrutar da fortuna da família dele. Ao analisar a trama, observa-se que somente após a morte de Lúcio, a regeneração de *Fátima*, que se torna uma mulher boa, e da luta pelo seu amor durante a trama toda, é que *Esmeralda* finalmente consegue viver feliz ao lado de José Armando.

O último exemplo é a telenovela *No Limite da Paixão*, que tem como foco a vida de *Ana Cristina*, moça bondosa que vive de favor na fazenda de um grande empresário chamado *Fernando*. Logo nos primeiros capítulos, quando ele morre, a jovem descobre que herdou a empresa do milionário e toda a propriedade junto de *Otávio*, sobrinho de *Fernando*, que nutre ódio pelo tio desde que foi impedido por ele de se casar com *Frida*, uma antiga namorada. Para ter direito aos bens de *Fernando*, entretanto, uma cláusula do testamento afirma que *Ana Cristina* e *Otávio* devem viver como casados durante um ano antes de decidirem o que farão com a herança. Isto faz com que, neste período, eles comecem a alimentar um forte sentimento, despertando raiva em *Frida*, que engravida de *Otávio* no intuito de separá-lo de *Ana Cristina*. A protagonista, que também engravida na mesma época, só consegue ter tranquilidade ao lado de *Otávio* no final da trama, quando *Frida* morre acidentalmente queimada ao tentar matar seu amante e cúmplice, *Maciel*.

(...) se as heroínas, nas novelas mais “atualizadas” com as sensibilidades modernas não são tão ingênuas e desprotegidas, ao contrário, são lutadoras, fortes, valorosas, todas elas guardam uma característica em comum: são mulheres apaixonadas. As telenovelas contam e recontam, nos mais diferentes contextos, estórias de amor. Mas não de um amor qualquer, tem que ser um amor que custe a alcançar, manter, recuperar. É neste jogo de conquistas e seduções, de intrigas e ocultamentos que as telenovelas se desenvolvem (ANDRADE, 1999, p. 9).

Além do tormento constante das personagens principais no desenvolver das narrativas, uma forte característica da maioria das telenovelas mexicanas é a ascensão das mulheres por meio de homens ricos. Pai, marido ou outro sujeito que tenha instinto de proteção: elas quase sempre são ajudadas por uma figura masculina. Pode-se julgar que este cenário remeta à manutenção de um passado em que as mulheres, vistas como



frágeis e desprotegidas, pareciam necessitar de constantes cuidados e ser submissas à vontade do homem, responsável por conduzi-las diante da sociedade.

Este ponto, inclusive, é a chave para comentar as transformações pelas quais as mulheres passam no decorrer das tramas. Isto porque as telenovelas mexicanas, por trazerem papéis bem definidos no que tange ao caráter e por terem narrativas didáticas, precisam mostrar a evolução das personagens de maneira clara e marcante. Sendo assim, não é raro observar protagonistas iniciando as histórias pobres, quase miseráveis, e, na medida em que vão enriquecendo, mudando suas roupas, maquiagens e hábitos, demonstrando poder e adequação aos padrões exigidos.

Vale destacar também que muitas vezes as protagonistas precisam lutar para reparar danos causados por outros personagens ou para apagar um passado moralmente inaceitável, frequentemente gerado por mal-entendidos, o que costuma ser fonte de mais dramas e conflitos no transcorrer da obra.

Como exemplo, temos as obras *La Madrastra* (A madrasta), de 2005, e *Destilando amor*, de 2007, produções da Televisa. No primeiro caso, a personagem principal, María Fernandez, é acusada injustamente de um assassinato e passa 20 anos na cadeia. Após cumprir a pena, retorna disposta a recuperar o amor dos filhos – Heitor e Estrela –, provar que não foi culpada do crime e vingar-se de quem lhe fez mal. Mesmo ainda cheia de rancor, ela apaixona-se novamente pelo antigo amor, o pai de seus filhos, Esteban, que fez com que Heitor e Estrela acreditassem que a mãe tivesse morrido em um acidente de carro. Os dois se casam e María coloca em prática seu plano de desmascarar os verdadeiros responsáveis pelo assassinato. Porém, tem de enfrentar o ódio dos filhos, que a veem como madrasta, por não saberem de sua real identidade, e amante do pai, que terminou com a namorada de anos para casar-se com ela.

Em *Destilando amor*, a personagem Teresa Hernández, conhecida como Gaivota, trabalha viajando pelo país para colher agave-azul, planta que é a principal matéria-prima da tequila. Ao chegar ao povoado de Tequila, em Jalisco, para se dedicar à plantação da fazenda La Montalveña, conhece Rodrigo. Ele é neto do dono da propriedade e estava na região para acompanhar a leitura do testamento de seu avô, que havia morrido há poucos dias. Durante a leitura do documento, revela-se que o herdeiro da fortuna será o primeiro bisneto homem que nascer. Rodrigo não dá muita importância à notícia e, por ter se apaixonado por Gaivota, resolve se envolver com ela. Passados alguns dias, ele promete à protagonista que irá voltar para casar-se com ela assim que terminar o doutorado em Londres. Quando Rodrigo parte, Gaivota descobre



que está grávida e, ansiosa para dar a notícia ao pai da criança, decide viajar a Londres. Sem dinheiro, ela é enganada por um fotógrafo, que supostamente a faria trabalhar como modelo, e é mandada à Paris como prostituta. Graças à ajuda de pessoas generosas que encontra, Gaivota consegue fugir e retorna ao México, porém tem de lutar para esquecer o que aconteceu e reconquistar seu amor.

### **As divas latinas**

Contrastando com a imagem sofrida das personagens, além das vilãs, e figurando como parte essencial para o sucesso das telenovelas, encontram-se as atrizes. Estrelas no México e em países para onde as obras são exportadas, elas são símbolos de independência, influência, glamour e estilo, aparecendo em inúmeras capas de revistas e anúncios publicitários. Com belezas, na maioria das vezes, que seguem padrões europeus e americanos, elas não lembram a realidade dos países em que são consideradas ícones.

Uma das primeiras a ter esse status foi Veronica Castro. Ela, que começou a carreira atuando no cinema, teve grandes êxitos na televisão e chegou a ser conhecida como rainha das telenovelas mexicanas. Em 1979, alcançou sucesso internacional como a telenovela *Los ricos también lloran* (Os ricos também choram), o que a fez visitar vários países onde a obra foi exibida. Segundo Mazziotti (2004, p.4), “em 1992, Verónica Castro foi recebida em Moscou com honras correspondentes a um chefe de Estado, por causa do furor que causou na Rússia a transmissão de Os ricos também choram”.<sup>6</sup> Veronica, que viveu relacionamentos amorosos malsucedidos ao longo da vida, trabalhou com música e teatro paralelamente à televisão. Atualmente, após passar anos apresentando programas de variedade, voltou a atuar em telenovelas.

O que chama a atenção quando se analisa as atrizes que atuam no México é o paradoxo de terem um status de diva – inalcançável e extravagante para a maioria das mulheres – ao mesmo tempo em que representam na ficção personagens simples e fáceis de identificar. É conveniente situar, neste ponto, o contexto da palavra diva:

“[Diva] deriva de uma palavra italiana que significa deusa, que, por sua vez, deriva da forma feminina da palavra latina *divus*, que significa divino. (...) o termo era usado originalmente para grandes cantoras de ópera, quase sempre sopranos, mas pode ser usado para descrever

---

<sup>6</sup> Tradução nossa.



muitas celebridades femininas, como cantoras ou atrizes de cinema” (BOLLINGER E O’NEILL, 2008, p. 147).<sup>7</sup>

Com o passar do tempo, o termo foi ganhando novas significações e atingindo outras áreas além da música. Atualmente, conforme Bollinger e O’Neill (2008), diva é uma palavra usada para se referir a mulheres que se destacam em seus ofícios e que tenham um talento raro e excepcional.

Além de Verónica Castro, outras que podem ser citadas por ter grande peso na teledramaturgia e na cultura mexicana são: Lucero Hogaza, atriz e apresentadora que ingressou na carreira ainda criança, se tornou recordista em vendagens de discos no gênero mariachi, tradicional no México, e atuou em dezenas de obras, como *Chispita* e *Soy Tu Dueña* (Sou tua dona); Gabriela Spanic, atriz, apresentadora e cantora venezuelana que obteve reconhecimento inicial em seu país, vindo a se mudar para o México em 1997, mesmo ano em que teve o primeiro sucesso internacional, *A usurpadora* – o que abriu portas para outros trabalhos e polêmicas envolvendo seu nome; e Leticia Calderón, cuja trajetória se iniciou na década de 80 com telenovelas em que costuma interpretar papéis com nuances diferentes em relação à personalidade, desde vilãs a mocinhas.

Vale mencionar ainda a figura de Thalía, atriz principal das telenovelas que compõem a Trilogia das Marias: *María Mercedes* (Maria Mercedes), *Marimar* e *Maria la del Barrio* (Maria do Bairro). Irmã de Laura Zapata, grande atriz mexicana, Thalía começou a despontar na mídia como cantora do grupo adolescente *Timbiriche*, no final dos anos 80, e pouco tempo depois ingressou na carreira solo. Após participar da bem sucedida telenovela *Quinceañera* (Meus 15 anos), de 1987, considerada a primeira obra da teledramaturgia mexicana a retratar os dilemas adolescentes, teve grande reconhecimento por parte do público.

Em 1991, assinou contrato com a Televisa para protagonizar três novelas com sinopses que carregavam grandes similaridades, sendo a principal delas o fato de contar a história de uma mulher pobre chamada Maria que se apaixona por um homem rico e vai enfrentando inúmeros problemas no transcorrer da trama. Apesar dos êxitos alcançados com as telenovelas da Trilogia das Marias, Thalía só iria voltar a atuar em 1999, em *Rosalinda*, seu último trabalho em teledramaturgia até o momento. Ela ainda passou por vários relacionamentos até casar-se com um empresário, mudar-se para os Estados Unidos e ter dois filhos com ele.

---

<sup>7</sup> Tradução nossa.



### Considerações finais

A mulher, assim como no dia a dia ainda sofre com resquícios de uma suposta superioridade masculina, mais evidente no passado, mas não menos presente no mundo contemporâneo, é representada na mídia, sobretudo nas telenovelas mexicanas, de uma maneira que ratifica estereótipos, sem contribuir para agregar valores aos seus avanços na sociedade. Isso pode ser comprovado por meio de inúmeras análises e pesquisas realizadas desde a década de 70 em diversas partes do mundo, tendo como foco não apenas o retrato do universo feminino na televisão, mas também o feminino como receptor dos produtos culturais.

Tomando como exemplo a teledramaturgia mexicana, pode-se notar que a mulher latinoamericana é apresentada ao telespectador de forma dual: ou como santa, ou como pecadora. No primeiro caso, que ocorre predominantemente com as protagonistas das tramas – as mocinhas –, percebem-se artifícios para ampliar a aura de benignidade, a importância da dedicação à família e a busca constante delas pelo amor, mesmo que para isso seja necessário sofrer. Já no segundo caso, o pecado é posto como elemento visto frequentemente entre as antagonistas das histórias – as vilãs –, que são más, atrapalham os planos das mocinhas e têm a sexualidade amplificada.

São curiosos, da mesma forma, os contrastes identificados entre as mocinhas e as atrizes que as interpretam. Enquanto as estrelas das telenovelas são vistas na vida real como ícones e reflexos de mulheres fortes e decididas, as personagens são, em sua maioria, frágeis, submissas e comedidas – o que poderia ser compreendido como uma forma de perpetuar o machismo e posturas conservadoras diante dos telespectadores, que, ao mesmo tempo em que são matérias-primas para as obras de ficção, reproduzem os discursos da mídia.

### Referências

ANDRADE, Roberta Manuela Barros de. Telenovela: Metáfora do Cotidiano. In: **Anais – Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**. XXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Rio de Janeiro, RJ – 6 a 9 de setembro de 1999. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/47c6a228e143d20ca10ea92b72badb13.PDF>> Acesso em 20 de maio de 2015.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. A experiência vivida (Vol. 2). 2ª ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.



BOLLINGER, Lee; O'NEILL, Carole. **Women in Media Careers: Success Despite the Odds.** Estados Unidos: University Press Of America, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** Tradução: Maria Helena Kuhner. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Os estudos de gênero na pesquisa em comunicação no Brasil. In: ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. (Org.) **Comunicação e gênero: a aventura da pesquisa.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

GRAY, Ann. Learning from Experience. In: McGUIGAN, Jim (Org.). **Cultural Methodologies.** London: Sage Publications, 1997. p.87-105.

LUHIANCHUKI, Claudia. A representação da mulher nas telenovelas brasileiras nos anos 90. In: **Anais – Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.** XXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Recife, PE – 9 a 12 de setembro de 1998. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/f8523707b335b565acc6b0bbd4a36ebe.PDF>> Acesso em 20 de maio de 2015.

MAZZIOTTI, Nora. Viejas historias, nuevos mercados: tensiones entre lo local y lo global en la circulación de telenovelas. In: **La Puerta FBA.** Nº 1. Buenos Aires: Facultad de Bellas Artes, 2004.

\_\_\_\_\_. La telenovela y su hegemonía en Latinoamérica. In: **Revista La mirada de Telemo,** nº 1, 2008. Disponível em: <<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lamiradadetelemo/article/view/3485/3381>> Acesso em 20 de maio de 2015.

RAGO, Margareth. **Do Cabaré ao Lar.** A Utopia da cidade Disciplinar: Brasil - 1890-1930. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

SCOFIELD, Thereza Helena Prates. Mídia e mulheres: um percurso compartilhado no território dos estudos culturais. In: **Lumina – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora,** v. 2, nº 1, jul 2008. Disponível em: <<http://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/view/190/185>> Acesso em: 20 de maio de 2015.

SIFUENTES, Lírian. Ser mulher, jovem e pobre: a construção de sentidos pela telenovela. In: **Anais – Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.** XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Caxias do Sul, RS – 2 a 6 de setembro de 2010. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-1589-1.pdf>> Acesso em: 20 de maio de 2015.