

A Representação do Feminino no Audiovisual Televisivo: a Caracterização do Protagonismo na Telenovela *Cheias de Charme*¹

Ethiene Ribeiro FONSECA²

Márcia GOMES M.³

Universidade Federal do Mato Grosso do Sul

RESUMO

Neste artigo faz-se uma análise da representação do feminino na telenovela *Cheias de Charme*, tomando como referência a caracterização das três heroínas da obra. A reflexão norteou-se nos estudos de gênero e utilizou-se, como proposta de análise, o conceito de *caracterização* de TOMACHEVSKI. O corpus da análise consistiu nos 10 capítulos iniciais da trama. Neste estudo verificou-se que a caracterização das heroínas associou o protagonismo a diversos valores atribuídos à feminilidade, propostos a partir de perspectivas distintas, em que cada personagem conduziu a sua trajetória própria. Identificou-se, também, que a associação entre a feminilidade e o mundo do trabalho esteve presente no enredo das três personagens.

PALAVRAS-CHAVE: narrativa; telenovela; representação; gênero; feminino.

INTRODUÇÃO

De maneira geral, o herói⁴ ou protagonista é sempre alguém que está em busca de algo em narrativas ficcionais. No filme *Central do Brasil* (1998), a personagem Dora (Fernanda Montenegro) auxilia Josué (Vinicius de Oliveira), criança pobre que passa a morar em uma estação de trem após a morte da sua mãe, a encontrar o seu pai, partindo com o garoto da cidade do Rio de Janeiro em direção ao sertão nordestino. A trama principal do seriado *How I met your mother* (Estados Unidos, 2005-2014) é conduzida pelo desejo do jovem arquiteto Ted Mosby (Josh Radnor) em estabelecer um relacionamento amoroso estável. Na telenovela *Senhora do Destino* (Rede Globo, 2004), o que move a personagem Maria do Carmo (Susana Vieira) é a necessidade de garantir condições mínimas de sobrevivência para os seus cinco filhos, o que motiva o seu deslocamento do interior do estado do Pernambuco para a cidade do Rio de Janeiro.

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 07 a 09 de julho de 2016.

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (PPGCOM-UFMS). Bolsista CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior). E-mail: fonseca.ethiene@gmail.com.

³ Doutora em Ciências Sociais pela Pontifícia Università Gregoriana, Roma, é professora do Mestrado em Comunicação da UFMS. Socióloga, formada pela PUC do Rio de Janeiro, e mestre em Comunicación Social pela Pontifícia Universidad Javeriana- Bogotá, tem trabalhos publicados nas áreas de Audiovisual e Estudos de Recepção. E-mail: marciagm@yahoo.com.

⁴ PROPP, V.I. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

Nos gêneros populares presentes atualmente na mídia, a composição do protagonismo apresenta a mesma dinâmica. Essa busca, que gera a mobilidade do herói na trama, pode ser motivada por inúmeras questões. Em *Central do Brasil*, há o acidente envolvendo a mãe de Josué, o que gera o dano a ser reparado. Já em *How I met your mother*, a trajetória de mobilidade perpetrada por Ted é decorrente da sua vontade pessoal. Nesse caso, é o sentimento de incompletude referente à sua vida amorosa o que motiva o protagonista. Com relação à personagem de Maria do Carmo, quando ela age para tentar sanar um problema, surge outro: a heroína tem a sua filha roubada pela vilã Nazaré ao chegar no Rio de Janeiro, desencadeando outro processo de busca.

No tocante às telenovelas, o processo de busca é conduzido principalmente por personagens femininas, configuração que se tornou uma convenção nas obras do gênero. São raros os textos presentes na teledramaturgia nacional, sejam eles produzidos aqui ou importados, que apresentem personagens masculinos como centrais às narrativas telenovelisticas. Esse tipo de convenção, que atrela o protagonismo a personagens femininos, tem desdobramentos na narrativa. Um deles refere-se aos aspectos temáticos. Como os textos ficcionais estruturam-se a partir da trajetória de busca do herói, os temas introduzidos na trama devem fazer menção direta a ele. Por isso, as telenovelas abordam assuntos tidos como femininos.

Relaciona-se a esse aspecto também a centralidade que as relações familiares ocupam nas telenovelas. Ainda que as mulheres tenham alcançado conquistas sociais e políticas significativas nas últimas décadas, a representação do feminino presente em narrativas do gênero costuma associar a realização pessoal da protagonista ao espaço doméstico (GOMES M., 2006). Em algumas obras, a trajetória da heroína encerra-se quando ela contrai matrimônio, o que reforça a centralidade dos valores familiares tradicionais. No entanto, as produções nacionais têm buscado representar outras propostas de feminino, somando às problemáticas mais convencionais, associadas às heroínas melodramáticas, outros elementos temáticos que passaram a fazer parte da vida da mulher na contemporaneidade.

Esse artigo tem por objetivo refletir sobre as representações acerca do feminino na teledramaturgia nacional, especialmente no que tange à caracterização da figura da heroína. Para tal, foi analisada a obra *Cheias de Charme*, produzida e exibida pela Rede Globo em 2012, que narra a história de três Marias – Aparecida, do Rosário e da Penha – que são

empregadas domésticas e que decidem mudar suas trajetórias de vida em busca de ascensão econômica, social e profissional. Para isso, se lançam na carreira artística por meio da formação de um grupo musical de eletroforró.

A obra mostra-se relevante por abordar a busca de reconhecimento social por outros vieses que não se restringem apenas às questões familiares, ainda que a família continue sendo central para a estruturação da narrativa. A obra incorpora elementos da atualidade à representação do feminino, como as problemáticas acerca do mundo do trabalho, estruturando, assim, propostas de protagonismo de certa forma diferenciada. A questão que norteia esse artigo refere-se à problematização da feminilidade, pois parte-se do pressuposto que, em textos do gênero, a trajetória da heroína está diretamente marcada pela sua condição de mulher.

No primeiro tópico, discute-se acerca do feminino, dos dilemas colocados à mulher contemporânea, que lida com um projeto de feminilidade generalizante e com a possibilidade de constituição identitária própria. Em seguida, analisa-se a caracterização das protagonistas da novela *Cheias de Charme* – Maria da Penha, Maria do Rosário e Maria Aparecida, interpretadas, respectivamente, pelas atrizes Taís Araújo, Leandra Leal e Isabelle Drummond. Nesse quesito, adota-se a proposta do formalista TOMACHEVSKI (1976), que reivindica a centralidade do personagem no desenvolvimento da narrativa de ficção.

1. A IDENTIDADE FEMININA: ENTRE A UNIDADE E O CONFLITO

No melodrama clássico, o personagem central à trama geralmente era caracterizado como alguém com reduzidas possibilidades de fazer frente ao vilão, convenção que visava tornar o público simpático à história ao suscitar piedade (BROOKS, 1976). Por essa razão, as narrativas melodramáticas geralmente eram protagonizadas por personagens femininos, característica que foi incorporada pelas telenovelas, que têm naquele gênero a sua principal referência no que tange aos elementos expressivos e representacionais.

Nas telenovelas, até meados dos anos 90 do século passado, o desfecho da protagonista estava associado ao casamento e à resolução de questões de cunho familiar, como a descoberta acerca das suas origens. Observa-se, no entanto, em obras mais recentes,

propostas de construção do feminino que associam a felicidade da heroína a outros elementos, como a realização profissional, por exemplo.

Os estudos sobre gênero, conduzidos inicialmente por feministas estadunidenses, exploraram o caráter socialmente construído das distinções atribuídas a homens e mulheres vinculadas às suas características sexuais. Esses estudos ampliaram o entendimento sobre o tema, ao adotar uma perspectiva cultural, e não apenas biológica, nessa questão (SCOTT, 1995). Esses estudos ocuparam-se, também, de refletir sobre as relações de poder fundamentadas a partir das categorias de masculino e feminino, pois se antes o sistema de gênero tinha como finalidade estabelecer trocas comerciais entre famílias – sendo a mulher o objeto a ser trocado –, RUBIN (1993) pondera que, na contemporaneidade, esse sistema perde sua carga funcional, servindo apenas para reproduzir a si mesmo.

Ainda que anteriormente associadas aos sistemas sociais de parentesco, as categorias de gênero e sexo ultrapassaram a esfera familiar (SCOTT, 1995), englobando esferas sociais como o mercado de trabalho, o sistema político e educacional, entre outras. Assim, mesmo ocupando outras posições na sociedade contemporânea que possibilitem a ela se tornar sujeito nas relações de troca – principalmente no que concerne ao mundo do trabalho, em que passa a frequentar espaços considerados masculinos –, a mulher continua a ser objetificada, pois ainda se espera que ela reproduza os padrões tradicionais de feminilidade.

Os atributos que fazem parte do ideal de feminino estão relacionados ao enaltecimento da masculinidade. Por essa razão, afirma BOURDIEU (2010), faz parte da socialização da mulher características como a simpatia, a submissão e a discrição, atributos que fazem o masculino ser percebido como superior. Como a feminilidade depende da anuência dos homens acerca da mulher, a prática desta é orientada à aceitação masculina. Nesse sentido, o amor torna-se fundamental para a identidade feminina, representando uma recompensa pelo apagamento da mulher enquanto sujeito, aponta o autor.

Devido à busca por aprovação masculina, a mulher não participa ativamente das relações sociais. Quando decide agir, o faz por intermédio de um homem, ocupando uma posição exterior e subordinada. Dessa forma, a mulher assemelha-se à torcida, depositando as expectativas de vitória na performance da figura masculina a que ela está vinculada, dinâmica que coloca algumas imposições ao homem, que também tenta se adequar às expectativas de gênero.

Os valores associados ao masculino e ao feminino estão em constante questionamento, defende BUTLER (2010), pois os atos e os gestos relacionados à *identidade de gênero* praticados pelo corpo humano são *performativos*, ou seja, são, na verdade, fabricações sustentadas pelos signos corpóreos e demais meios discursivos, o que ajuda a compreender o porquê de as expectativas de gênero variarem a depender do local ou da época que se toma como referência. Por estar sujeito à *performatividade*, o corpo *generificado* não possui uma realidade fora dos atos que lhe dão significado.

Se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos da verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável (BUTLER, 2010, p.195).

A autora pondera também que, por objetivar a sobrevivência cultural do indivíduo, o sistema de gênero apresenta consequências punitivas que recaem principalmente sobre aquelas pessoas que não desempenham a performance de acordo com a norma. Quando o sujeito desvia-se das expectativas acerca do gênero, a estrutura binária que classifica as pessoas como homens e mulheres passa por questionamentos, o que coloca o sistema em risco. Por essa razão, ele impõe uma espécie de repetição no tocante à performatividade. Não é viável à sobrevivência da estrutura binária modos de existência do feminino e do masculino que destoem da normatividade.

Em vez de se tratar o gênero como uma estrutura estável que determina a maneira adequada de ser homem ou mulher, BUTLER (2010) propõe que se pense o masculino e o feminino como um projeto a ser realizado e que não pode ser finalizado, pois recursivamente os sujeitos são chamados a dar provas que pertencem a determinado gênero. Assim, tem-se que o ser não está descolado do parecer. As identidades de gênero tornam-se válidas a partir da confirmação social, do olhar do outro e, por esse motivo, o sujeito tem a sua performance julgada por aqueles que estão no seu entorno.

A subversão das relações de gênero somente é possível através das lacunas encontradas na própria lei que as rege. A autora alega que é preciso ter cautela ao se propor uma existência ao corpo feminino que fuja completamente às leis paternas, pois, por mais que esta alternativa possa parecer subversiva, ela acaba sendo uma forma de reproduzir a lei que pretende transgredir. Algo que se relaciona, como a ponta BOURDIEU (2010), à inserção

da mulher no mundo do trabalho. Mesmo transitando por espaços públicos antes tidos como exclusivamente masculinos, as mulheres continuam sendo chamadas a ocupar lugares que podem ser considerados como extensões do espaço doméstico, atuando como assistentes sociais, educadoras, enfermeiras, etc, dificilmente ocupando cargos de chefia.

A partir do século XVIII, se fortalece um discurso acerca da vinculação do feminino ao lar e à maternidade, que seria uma reação à desordem social decorrente da Revolução Francesa e ao reconhecimento da personalidade civil da mulher negada pelo antigo regime, afirma KEHL (2008). Com o surgimento da família burguesa, constitui-se um padrão de feminilidade em função do casamento, em que a mulher se relacionaria com o lar e não propriamente com o marido. Mas, aponta a autora, esse discurso não se mostrou unívoco, concorrendo com outras propostas de formação identitária feminina. O ideal de mulher submissa passou a coexistir com os valores acerca da autonomia do sujeito moderno, à ideia de que o sujeito deve ter uma trajetória de vida alinhada aos seus desejos pessoais.

Essas questões colocadas à mulher no início da modernidade europeia ainda se impõem à mulher contemporânea, que transita entre tornar-se sujeito das relações sociais e continuar sendo objeto do discurso masculino. Assim sendo, nota-se que a feminilidade falha no seu intento de forjar uma identidade feminina una, no sentido de ser um eixo articulador a partir de um conjunto de representações, que, por serem universalizantes, não conseguem abarcar, senão conflitivamente, todas as indagações referentes ao feminino. Enquanto sujeito, cada mulher torna-se um projeto inacabado.

Essa problemática se faz presente na trajetória das protagonistas da telenovela *Cheias de Charme* (2012). Devido ao fato de textos do gênero centralizarem suas tramas em torno de personagens femininos, elementos presentes na forma de se representar a mulher integram a estruturação desse tipo de narrativa. Na obra em análise, tem-se que as heroínas necessitam lidar com problemas tradicionalmente associados à feminilidade, como aqueles relacionados à família, ao mesmo tempo que desejam forjar um modo de vida que esteja de acordo com as suas próprias expectativas e anseios.

2. A CARACTERIZAÇÃO DAS PROTAGONISTAS EM *CHEIAS DE CHARME*

A novela *Cheias de Charme* foi produzida pela Rede Globo de Televisão e transmitida entre abril e setembro de 2012. Criada por Filipe Miguez e Izabel de Oliveira, a obra

representou a trajetória de superação de três empregadas domésticas – Maria da Penha, Maria do Rosário e Maria Aparecida -, que encontraram, na carreira artística, um caminho para a resolução de seus problemas. Fizeram parte do elenco Taís Araújo (Maria da Penha), Leandra Leal (Maria do Rosário), Isabelle Drummond (Maria Aparecida), Cláudia Abreu (Chayene), Marcos Palmeira (Sandro), Daniel Dantas (Sidney), Ricardo Tozzi (Fabian), entre outros atores.

Sobre a metodologia adotada para a análise das heroínas da obra, adotou-se a concepção de TOMACHEVSKI (1976) acerca da caracterização enquanto processo composicional que individualiza a proposta central da obra por meio da figura do personagem. Este, ao adquirir *característica*, tem a sua psique e o seu caráter definidos. O autor aponta que os momentos iniciais de uma história são fundamentais para a caracterização, principalmente no que tange ao papel do herói. Por essa razão, estabeleceu-se como corpus de análise os 10 primeiros capítulos da trama.

Maria da Penha, mais conhecida como Penha, tem 34 anos, é negra, empregada doméstica e responsável pelo sustento da família, que conta com 4 membros além dela: o marido, Sandro; o filho, Patrick; e os irmãos, Elano e Alana, a quem ela afirma ter criado sozinha. Ela mora no Borrvalho, bairro fictício localizado em um morro na cidade do Rio de Janeiro. As cenas iniciais do primeiro capítulo da obra mostram Penha sendo acordada pelo som do despertador, às 5h50 da manhã, ainda que seja seu dia de folga no trabalho.

Logo em seguida, aparece promovendo uma festa na laje da sua casa, com a presença de amigos e familiares. Em conversa com uma vizinha, Penha afirma estar satisfeita com a construção do “puxadinho”⁵, pois, com o dinheiro proveniente do aluguel, ela poderá pagar as suas dívidas, que se tornaram um problema desde que o seu marido – a quem ela se refere como “mala sem alça” – contraiu um problema na coluna. A expressão verbal da protagonista opõe-se, constantemente, ao uso oficial da língua, com expressões como “Eu vou fala pra tu”, por exemplo.

A personagem dirige-se rapidamente à casa da sua patroa, a cantora piauiense Chayene, localizada no Condomínio Casa Grande, ao descobrir que ela estava retornando à cidade. Penha queima, com o ferro de passar, o vestido que Chayene iria usar no show à noite por ter se distraído ao conversar por telefone com o seu irmão, que é formado em direito, a

⁵ Expressão que se refere a reformas feitas em residências com o intuito de aumentar o tamanho do imóvel.

respeito da regularização do puxadinho. “Tu queimou meu vestido de show, sua égua?”, questiona a cantora, que se enfurece mais ainda ao ver que Penha preparou uma sopa de cenoura para ela, o que não condiz com a sua dieta de proteína. “Tá querendo me ver gorda, sua jumenta?”, interroga Chayene, arremessando a sopa contra Penha. “Isso não vai ficar assim ‘mermo’ ou eu não me chamo Maria da Penha”, comenta a empregada consigo mesma, após a saída de Chayene do recinto, encaminhando-se à delegacia. Poucos dias depois, ela passa a trabalhar na casa de Maslova. Em conversa com Otto, genro da sua nova patroa, Penha afirma ter cogitado a ideia de ter se tornado enfermeira na juventude.

A segunda protagonista chama-se Maria do Rosário. A jovem mora com seu pai adotivo, Sidnei, no bairro do Borrvalho, e trabalha como cozinheira em um buffet, ainda que o seu desejo seja se dedicar à carreira de cantora. Rosário se autointitula uma “fabianática”, termo atribuído às admiradoras do cantor sul-mato-grossense Fabian. No quarto dela, há um mural com recortes de revistas e pôsteres referentes ao artista e um banner dele em tamanho real. Ao encontrar o cantor em um show do artista, a jovem afirma que o seu maior sonho é gravar com ele uma canção composta por ela e entrega a Fabian um CD com composições suas, que é danificado pelos seguranças após alguém afirmar que, dentro da caixa, havia uma bomba. Após a confusão, a cozinheira é encaminhada à delegacia.

A terceira protagonista, Maria Aparecida ou Cida, é órfã, tem 18 anos e mora com a madrinha Valda na casa da família Sarmiento, localizada no Condomínio Casa Grande, onde trabalha como arrumadeira. A família Sarmiento é composta por Ernani, advogado e patriarca; Sônia, esposa de Ernani e dona de uma boutique; as filhas do casal, Ariela e Isadora. No primeiro capítulo, a protagonista é convidada pelo namorado, Rodinei, para a apresentação do seu grupo de grafitem. Como, na mesma noite, Cida trabalhará no jantar de noivado de Ariela, ela recusa o convite.

Horas depois, Sonia doa um vestido de sua filha Isadora a Cida em virtude do noivado de Ariela e comenta: “Aquele seu pretinho básico já está virando cinza, né?”. Cida se admira na frente do espelho e agradece: “O que seria de mim sem as roupas da Isadora?”. À noite, no jantar de noivado de Ariela, Cida mostra-se frustrada por não ter sido convidada para participar da foto de família e decide ir ao encontro de Rodinei no Pavilhão do Som, mas é levada à delegacia por ter brigado com uma moça que havia beijado o seu namorado. Lá, ela acaba conhecendo as outras duas protagonistas da obra. Ao se envolver com Conrado, jovem de família abastada, Cida alega ser filha de criação da família Sarmiento e omite o

fato de trabalhar como doméstica. Ele vê no namoro com a heroína uma maneira de conseguir uma colocação na empresa de Ernani Sarmiento.

Nas cenas que ocorrem na delegacia, a câmera encontra-se posicionada atrás de cortinas do tipo persiana, o que cria uma imagem incompleta e recortada das personagens. Ao se identificarem para o delegado, Penha apresenta-se como empregada doméstica; Cida como estudante e arrumadeira; e Rosário como cantora e cozinheira nas horas vagas. Após algum tempo esperando atendimento, as moças notam que outras pessoas tiveram atendimento preferencial. “Uma dúvida, ela tá entrando antes porque ela é madame e a gente, empregada?”, questiona Penha ao delegado. “Pelo visto, rico aqui tem tratamento diferenciado”, complementa Rosário. O delegado manda prender as três sob a alegação de desacato à autoridade.

Na cela, Rosário diz às colegas que estava há um mês esperando o encontro com Fabian. “O que é teu tá guardado. Não vou passar a vida inteira na casa da dona Sônia não. Eles são bons pra mim, mas alguma coisa me diz que eu tenho futuro”, afirma Cida. “Meu futuro é negociar dívida de cartão, tá? Eu não tenho esperança, gente, de largar essa vida de empreguete”, ironiza Penha. Rosário propõe um pacto com as moças: “Dia de empreguete, véspera de madame. Tudo bem que hoje a realidade ganhou do sonho. Mas, com a ajuda das ‘colega’, quem sabe não é Chayene que vai ‘tá’ servindo cafezinho pra tu?”, afirma a cozinheira. Ao serem liberadas pelo delegado, as protagonistas comprometem-se a realizar encontros futuros para estreitar os laços de amizade que surgia naquele momento.

3. A ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DO FEMININO EM *CHEIAS DE CHARME*

A personagem Penha possui uma relação complexa com a sua família. Primeiramente, a narrativa aponta que ela foi responsável pela criação dos seus irmãos caçulas, assumindo um papel híbrido na dinâmica familiar: de irmã e mãe. Soma-se a isso o fato de a heroína, ao exercer a ocupação de empregada doméstica, cuidar da casa de terceiros, além da sua própria. Assim, o seu posto de trabalho corresponde a uma extensão das atribuições que ela desempenha na sua residência. A questão da dupla jornada feminina, que é colocada principalmente à mulher contemporânea, no caso de Penha, configura-se em desenvolver atividades domésticas repetidamente.

Já no primeiro capítulo, Penha acorda cedo no seu dia de folga para organizar o evento social que promove em sua laje. Ao colocar o desejo de receber pessoas da comunidade em

sua casa à frente da necessidade de descansar até mais tarde, por exemplo, ela é caracterizada como uma pessoa afável, amistosa, o que reforça os ideais de feminilidade. Há, também, na situação referente à festa na laje, a necessidade do reconhecimento do outro acerca de tais qualidades, não bastando à protagonista ter os referidos atributos sem encená-los publicamente. Tem-se, aqui, a recursividade da performance de gênero. Em conversa com a vizinha, reforça a sua responsabilidade com sua família ao explicar que a construção do puxadinho deu-se devido aos problemas domésticos financeiros que enfrenta.

Sobre o puxadinho, faz-se um adendo sobre ao significado desse tipo de edificação. A personagem amplia a sua moradia na tentativa de solucionar um problema referente ao seu lar, aqui entendido não apenas como habitação, englobando também as relações estabelecidas pelas pessoas integrantes da dinâmica familiar. O prolongamento da casa no sentido físico representaria as ramificações da estrutura genealógica da família constituída por Penha, que conta com marido, filho e irmãos. Na mesma conversa, a protagonista tece algumas críticas acerca do marido Sandro, referindo-se a ele como “mala sem alça”, desqualificando-o como figura masculina ao compará-lo a um utensílio quebrado. Mas, mesmo assim, ela não menciona desejo de separação, o que alude à resignação como um elemento de sua performance acerca do feminino.

Após a conversa telefônica com Chayene, Penha afirma que a patroa é uma “lacrãia” e “bruaca”⁶. Ao empregar esses termos depreciativos, suscitando uma imagem de uma pessoa perversa e desagradável, a empregada posiciona-se como o oposto ao que a cantora representa, ou seja, alguém que está de acordo com os ideais de feminino. No seu local de trabalho, Penha utiliza o tempo que deveria estar exercendo a sua função para resolver problemas domésticos e fadiga para conciliar as suas atribuições familiares à sua atividade profissional. Insatisfeita com o serviço prestado pela protagonista, a cantora profere xingamentos a ela, comparando-a a uma égua e a uma jumenta.

Rosário trabalha como cozinheira e, assim como Penha, possui uma ocupação profissional que remete ao lar, à ideia de cuidado com o outro. Já no primeiro capítulo, veste-se de modo exuberante, elemento de caracterização que realça a centralidade da estética na representação do feminino. Ao depender do reconhecimento do outro, a mulher é

⁶ Regionalismo para se referir a uma mulher feia, grosseira, vulgar.

objetificada de diversas formas nas relações sociais, sendo os seus atributos físicos um dos critérios utilizados pelo sistema de gênero nessa espécie de avaliação.

Outro elemento a ser apontado é a maneira infantilizada como a personagem é caracterizada. Em primeiro lugar, tem-se o termo “fabianática” que ela utiliza para se referir a si mesma por ser uma grande admiradora do trabalho do cantor sertanejo Fabian, algo que se reporta à imagem infanto-juvenil do fã que estabelece uma relação de idolatria a celebridades midiáticas. Há, também, outros itens pontuais, como o fato de Rosário se referir ao seu pai como “papito” e se considerar a “estrelinha” da família, que suscitam representações do universo infantil e atribuem à personagem um caráter de imaturidade, reforçando os atributos de submissão, docilidade e encolhimento acerca da identidade feminina.

A trama referente à realização do seu projeto profissional é aquela em que se evidenciam os conflitos acerca da representação da feminilidade. Em alguns momentos, Rosário é apresentada como uma personagem obstinada para realizar os seus objetivos; em outros, ela reconhece que precisa do aval de alguém que tenha os meios para impulsionar o seu projeto profissional, buscando se associar a profissionais que atuam na indústria musical.

Cida apresenta uma relação diferente das outras protagonistas, pois ela trabalha no mesmo lugar onde reside, não havendo distinção entre a sua vida doméstica e profissional. Essa situação intrincada tem consequências, levando a jovem a crer, por exemplo, que ela ocupa um lugar na estrutura familiar dos patrões. Quando a patroa doa um vestido à arrumadeira, no início do primeiro capítulo, para que ela use-o na festa de noivado da filha, a heroína mostra-se contente com o ato. A ação de Sonia poderia ser tida como um gesto de bondade, se a doação do vestido não estivesse vinculada ao fato de Cida precisar estar na festa e fazer boa figura perante os convidados. No que tange à heroína, o fato de ela ter ficado contente por ter recebido o objeto denota, na sua caracterização, o reconhecimento da estética enquanto uma questão pertinente à constituição da feminilidade.

A protagonista termina o namoro com Rodinei e passa a flertar com Conrado, corroborando a associação entre realização amorosa e o feminino. Ela omite inicialmente do rapaz o fato de ser empregada doméstica, enquanto que Conrado vê no namoro uma oportunidade para conseguir um posto de trabalho na empresa de Ernani Sarmiento, reforçando a ideia de mulher como objeto de troca nas relações sociais. Assim como a jovem, Conrado também

reconhece os mecanismos que marcam as relações de gênero. Insatisfeita com sua ocupação de arrumadeira, Cida expressa ter vontade de cursar jornalismo, profissão associada, nesse caso, à ascensão social.

Quando as três protagonistas se conhecem na delegacia, o posicionamento da câmera, posta atrás de uma persiana, contribui para compor uma ideia de vigilância. O enquadramento também sugere uma incompletude, como se as heroínas não fossem reconhecidas como sujeito pela sociedade, o que contribui para o estabelecimento da proposta da narrativa acerca da busca por inserção social. A tese acerca da centralidade do olhar do outro para a constituição do feminino é reafirmada quando Cida e Rosário tentam manipular a imagem social que projetam ao afirmarem que são, respectivamente, estudante e cantora em vez de arrumadeira e cozinheira.

Há também o tratamento diferenciado que elas recebem do delegado, que atende primeiramente uma “madame”, sendo que esta tinha chegado depois das protagonistas na repartição. A omissão dele em relação a elas em prol da mulher que, aparentemente, pertence a um estrato social superior remete à questão da visibilidade a que está sujeita a mulher burguesa. O delegado, ao agir dessa forma, identifica a hierarquia existente entre as relações de gênero, ainda que, em ambos os casos, se tratem de figuras femininas.

Na cela, quando Rosário propõe um pacto entre as heroínas e denuncia “Vida de *empreguete*, véspera de madame”, elas indicam o desejo de ocupar um estrato social superior. No que tange às relações de gênero, “tornar-se madame” corresponderia a reproduzir, em maior escala, os ideais acerca da feminilidade, tendo em vista que a mulher burguesa encontra-se em um estado de mais alienação por estar sob um grau superior de observação e vigilância social. Para encerrar, ocorre de as três possuírem nomes que fazem alusão à figura feminina mais proeminente na mitologia cristã - Maria, a mãe de Jesus -, o que atribui, às heroínas, uma ideia de afabilidade, condescendência, piedade, alinhando-as à proposta hegemônica de feminino.

Características	<i>Penha</i>	<i>Rosário</i>	<i>Cida</i>
Arrimo de família	X		
Ocupação profissional tida como feminina	X	X	X
Possui par romântico	X		X

Preocupada com apresentação pessoal	X	X	X
Possui aspirações profissionais		X	X

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A telenovela *Cheias de Charme* destacou-se, entre outros fatores, por apresentar um protagonismo que incorporou uma pluralidade de elementos referentes à representação do feminino, aludindo tanto questões tradicionais, como os vínculos familiares e as relações amorosas, como temas nodais para a mulher contemporânea, principalmente referentes ao mundo do trabalho e às aspirações profissionais. A análise dos capítulos iniciais permitiu estabelecer alguns pontos centrais da trama, mesmo que a narrativa tenha contado com 143 capítulos. Entre esses aspectos, tem destaque o ponto de partida de onde as heroínas se deslocarão em busca de inserção social.

Penha é a única entre as protagonistas que tem responsabilidades familiares decorrentes do papel de matriarca que exerce. Possivelmente por isso ela não apresente aspirações profissionais como as duas outras heroínas. Ela até cogita se tornar enfermeira, mas não dá prosseguimento a essa ideia. Apesar das dificuldades que a personagem alega ter, o seu irmão graduou-se em direito. Nesse aspecto, Penha desempenha-se como a mulher torcedora (BOURDIEU, 2010), que em lugar de investir na sua própria instrução formal, opta por incentivar o irmão a se tornar um jogador competitivo.

Rosário é representada como a protagonista que possui pretensões profissionais ambiciosas, se comparadas à sua posição inicial. Ela almeja uma carreira de sucesso como cantora. Para isso, elabora planos que, mesmo parecendo ilógicos - como invadir o camarim de Fabian para apresentar a ele as suas produções musicais -, denotam o seu posicionamento enquanto jogadora e articuladora nas relações sociais que estabelece, tendo em vista que busca se aproximar de pessoas que possuem influência e projeção no mercado fonográfico. Conjectura-se que, por não ter responsabilidades enquanto arrimo de família, seja mais fácil para Rosário do que para Penha implementar a carreira profissional.

No que tange a Cida, a vinculação a um par romântico é o elemento central em sua caracterização. Ela tenta fazer o namoro com Rodinei dar certo, mas o texto indica que a arrumadeira estava mais comprometida ao relacionamento do que ele. Após o rompimento

entre o casal, Cida passa a flertar com Conrado, porém o novo romance passa a ser uma fonte de preocupação à personagem devido às diferenças sociais entre dos dois.

Em suma, tem-se que a caracterização das três heroínas, apesar de formalmente divergentes, possuem a mesma finalidade: associar o protagonismo aos valores do feminino. Estes são propostos a partir de perspectivas distintas, em que cada personagem conduzirá um elemento de forma mais acentuada: para Penha, as questões familiares são a prioridade em sua caracterização; para Rosário, a concretização do seu projeto profissional é colocada como o principal objetivo; para Cida, a realização amorosa ocupa lugar de centralidade na sua trama. Deve-se destacar que a temática do mundo do trabalho está presente na trajetória de todas, mas com diferentes abordagens. Enquanto, para Penha, a atividade de empregada doméstica rivaliza com as suas atribuições familiares; para Cida, a função de arrumadeira e a sua vida pessoal convergem, em alguns momentos, para o mesmo ponto, tornando-se indistintos.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac Henry James, Melodrama, And The Mode os Excess: with a New Preface*. New York: Yale University Press, 1976.

GOMES M., Márcia. *Aspectos Temáticos do Mundo das Telenovelas: o que fica dentro e fora do que é narrado pelo gênero*. In: XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2006, Brasília, DF. Anais. Brasília: Intercom, 2006. p. 1-15.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 2008

RUBIN, Gayle. *O tráfico de mulheres: notas sobre a “economia política” do sexo*. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/1919>. Acesso em: 13.jan.2015.

SCOTT, Joan Walach. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Educação & Realidade. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, pp. 71-99.

_____. *História das mulheres*. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história. Novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992.

TOMACHEVSKI, B. *Temática*. In Eikhenbaum, B. (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.