



Os Outros do Brasil na ficção: Identidade, alteridade e estereotípi na série “As Brasileiras”¹

José Augusto Mendes Lobato²
Universidade de São Paulo, SP, Brasil

Resumo

O texto propõe uma análise sobre os processos de enunciação da identidade e da alteridade na série “As Brasileiras”, exibida no primeiro semestre de 2012 na Rede Globo. Com base na observação de episódios da produção, são discutidos elementos da construção das personagens e tramas na ficção televisiva e a adaptação dos discursos culturais de diversas cidades e regiões do País ao gênero. Percebeu-se que a vinculação entre narrativa e estereótipo – aqui, entendido tanto em sua acepção negativa quanto na positiva – se faz presente em “As Brasileiras”, sobretudo à hora em que discursos de diferença e exotismo são abordados. Dessa forma, evidencia-se um papel duplo da ficção midiática: o de auxiliar e, ao mesmo tempo, tornar mais problemáticas as experiências de contato com o outro vivenciadas pelo público telespectador.

Palavras-chave: Identidade; Alteridade; Estereótipo; Ficção televisiva; Representação.

1. Introdução

Uma índia sedutora cercada por uma tribo de canibais no oeste do Pará, uma esposa ciumenta que corta o órgão genital do marido em Pernambuco, uma secretária que se deixa levar pelo patrão corrupto no Planalto Central. Uma delegada que se apaixona por um ex-criminoso no Ceará, uma justiceira no sertão, uma garota que vive à beira da BR-116 e sonha ser sambista e uma viúva carente no Maranhão. Por trás dessas e de outras histórias centradas em personagens femininas, há um propósito: exaltar a diversidade, as belezas e os mundos em que vivem as mulheres do Brasil.

Esse desafio de representação é proposto por “As Brasileiras”, série da Rede Globo em parceria com a Lereby exibida de fevereiro a junho de 2012. Espécie de sucessora de “As Cariocas”, apresentada em 2011, que se concentrava nos tipos femininos do Rio de Janeiro, a obra dirigida por Daniel Filho ambientou 22 histórias em paisagens como a região do ABC paulista e as cidades de Salvador, Brasília, Belo Horizonte, Santarém, Foz do Iguaçu e Vitória. Para encabeçá-las, um elenco de protagonistas que inclui Fernanda Montenegro, Patrícia Pillar, Glória Pires, Maria Fernanda Cândido e, também, algumas celebridades – como Ivete Sangalo e Xuxa.

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 3 a 5 de julho de 2013.

² Jornalista graduado pela Universidade da Amazônia (Unama), mestre em Comunicação pela Faculdade Cásper Líbero (FCL) e doutorando do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Integrante do Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas (MidiAto), da mesma instituição. E-mail: gutomlobato@usp.br



Por meio das histórias de moças “lindas, batalhadoras, divertidas e sensíveis”³, “As Brasileiras” propõe exibir a beleza feminina nacional com toques de informação sobre o país – para isso, cada episódio começa com pequenos documentários que reforçam o histórico de cada região retratada. Nada muito diferente, enfim, do que já é empreendido, há décadas, nas obras de ficção seriada – telenovelas, minisséries – que povoam as programações da TV e os imaginários da população brasileira, com papel relevante na formação de olhares sobre a diversidade sociocultural nacional.

Um olhar mais atento para a série, porém, reforça a já conhecida discussão em torno dos riscos de qualquer trabalho de representação: afinal, está-se diante de um produto midiático que, por um lado, pode colaborar na construção de um sentido de identidade nacional (LOPES, 2010) ou local e, por outro, dissemina modos de ver e leituras preferenciais (HALL, 2003) de contextos diversos – processo este que corre o risco de recair na estereotipia, ao invés de auxiliar espectadores-consumidores na construção de imagens de si mesmos e da alteridade representada.

De fato, a pretensão de discorrer sobre a mulher brasileira e a diversidade cultural do País em uma série de pouco mais de 20 episódios parece ontologicamente impossível – afinal, fazem parte de todo trabalho de enunciação a simplificação, a produção de consensos e o arredondamento dos contornos e complexidades do objeto narrado (MUNGIOLI, 2006). Porém, tão importante quanto a crítica ao processo de adaptação do mundo cotidiano aos padrões narrativos da indústria cultural, a análise do texto de ficção de TV pode resultar na identificação de qualidades *informativas* – sob o ponto de vista da aquisição de conhecimento cultural – em seus discursos, mesmo que à primeira vista sua função original seja a do entretenimento descompromissado.

Neste texto, pretende-se analisar “As Brasileiras” sob a ótica dos processos de enunciação que compõem o discurso ficcional que trata da identidade e da alteridade – no caso, das diferenças e proximidades de natureza sociocultural das regiões brasileiras em que residem as personagens que protagonizam a minissérie. Para isso, serão brevemente discutidas questões pertinentes à análise crítica da televisão, como as de identidade, narração/representação, imagem e estereótipo. Em seguida, a produção é tomada para análise – observando-se aspectos concernentes à construção das personagens e discursos, à produção dos micro-documentários que introduzem cada episódio e às formas de veiculação das identidades regionais no texto ficcional.

³ Texto extraído do site oficial da minissérie: <http://especial.asbrasileiras.globo.com/home>



De forma geral, a percepção é de que “As Brasileiras” alterna, em seus episódios, a representação de temas ligados ao universo feminino – aqui, não discutida de maneira aprofundada – e a enunciação de elementos socioculturais das regiões em que vivem as personagens, foco central de nossas atenções; para isso, recorre-se eventualmente à disseminação de elementos e imagens estereotípicos das múltiplas alteridades que compõem a paisagem cultural do país.

2. Televisão, imagem, identidade

Uma discussão centrada na questão da presença de discursos culturais na televisão deve se ater, inicialmente, à questão dos processos de produção do audiovisual de ficção. Compreender de que forma se relacionam narrativas, imagens – e *imaginários* – e representações é, enfim, a principal chave de acesso para uma observação crítica da linguagem de TV e de seus desdobramentos no campo do ficcional produzido no Brasil.

A despeito de percepções há muito incorporadas ao senso comum, os trabalhos de representação têm em seu cerne funções sociais, culturais e até mesmo políticas que transcendem o propósito lúdico de sua construção. Desde a Antiguidade até a modernidade tecnológica, seja na forma de relatos orais, escritos ou em áudio e vídeo, todo trabalho de enunciação surge a partir da necessidade humana de comunicação – e, naturalmente, resulta na produção de narrativas que, ao mesmo tempo em que divertem e provocam fascínio, têm papel fundamental na organização do homem perante a vida (MEDINA, 2003, p.47). Expressão mais significativa – em nosso caso – dos processos de representação simbólica, a produção de narrativas que explicam, ressignificam e ao mesmo tempo reformulam o real possui relação direta com a perpetuação de conhecimento: desde os primórdios da humanidade, a tarefa de se relacionar com o mundo exterior tem sido auxiliada pelos processos de enunciação de saberes e tradições.

Porém, de certo a transmissão da informação não reduz a narrativa a sua função instrumental: enunciar é, antes de tudo, uma forma de *representar* e *ressignificar* a realidade, de se relacionar com o mundo exterior e encontrar explicações para os fenômenos que nele ocorrem; é preciso reconhecer nas representações e, por extensão, nas narrativas uma *função poética* ou cultural que se sobrepõe à *mimese* bruta – perspectiva defendida, entre outros, por Aristóteles (1996), que vê nelas uma atividade criativa, de reprodução social e de estabelecimento de fios condutores para a tradição, e não de mera “cópia”.



Observar o mundo e seus fenômenos, entender melhor nossa posição dentro deles e, enfim, conhecê-los de maneira satisfatória – eis a sequência a partir da qual a narrativa nos auxilia, como narradores, como leitores-espectadores ou como ambos, na compreensão de um mundo simbólico sempre difícil de apreender. As consequências dessa lógica no campo identitário não poderiam ser mais relevantes: cada vez mais, a formação de visões sobre si mesmo (e sobre o outro) depende diretamente dos relatos e enunciações que são produzidos e consumidos pelo homem.

Embora esteja na base de todos os processos históricos de formação da identidade social – já dizia Bhabha (1998, p.207) que o trabalho de narração é, basicamente, o de “escrever a nação” –, a prática de contar e ouvir histórias se tornou ainda mais relevante nos processos identitários com a consolidação de uma indústria de produções midiáticas capaz de se tornar “um campo poderoso de captação e inserção de nossa subjetividade” (BULHÕES, 2009, p.105).

É durante o século XX, tempo de intensas transformações culturais, políticas e econômicas, que a relação entre mídias e identidades se evidencia. Considerando este resultado “de um processo de identificação que permite que nos posicionemos no interior das definições que os discursos culturais (exteriores) fornecem ou que nos subjetivemos (dentro deles)” (HALL, 1997, p.7), observamos que, gradativamente, os meios de comunicação tomaram para si parcela significativa na construção e na enunciação da subjetividade humana. Sob esta lógica, linguagens como a da televisão se tornam especialmente críticas: nela, segundo Martín-Barbero (2004, p.100-101), “a imagem garante a realidade, pois faz com que nós a vejamos, e não só como dosificação, mas como articulação constitutiva” de identidades representadas.

As relações entre imagem, narração e identidade têm diversos elementos e questões a abordar que vão além do que pretendemos discutir neste texto. Porém, deve-se ter em mente que, de forma geral, o processo de produção de imagens é indissociável dos mais instintivos trabalhos psíquicos de representação, existindo de forma orgânica bem antes da consolidação dos meios audiovisuais de comunicação. E que, ao veicular imagens construídas a partir da observação, concatenação e simplificação do real – inevitável em qualquer trabalho de representação – por parte dos produtores de conteúdo, a linguagem do audiovisual televisivo se reveste de importante funcionalidade no campo identitário; tanto em sua *formação* quanto em sua *enunciação*.

A questão que move este texto, enfim, é a pretensão de, por meio da análise de um produto específico, reconhecer a força que as imagens narradas em áudio e vídeo



possuem, seja no sentido de construir identidades ou disseminar estereótipos, seja no de apresentar ao telespectador aquilo que é tido por ele como distante, exógeno – exótico, enfim – à sua realidade próxima; no de estruturar e dimensionar limites de alteridade, enfim, além de formar e reformular identidades por meio de seus discursos.

3. A ficção televisiva como *locus* de acesso ao outro

Não soa exagerado afirmar que o Brasil é um país televisivo. Segundo eletrodoméstico com maior presença nos lares nacionais (95%), atrás apenas dos fogões (98%) e à frente das geladeiras (92%), de acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), o dispositivo exerce influência significativa e, de certa forma, *confere ordem* ao cotidiano de milhões de brasileiros. Com impacto sobre as audiências e sucesso comercial semelhantes – e, para alguns, até superiores (BACCEGA, 2003) – aos dos telejornais, os produtos de ficção exibidos pelas principais redes abertas de TV assumiram para si, desde a virada da segunda metade do século XX, uma missão desafiadora: retratar, em suas tramas, histórias e personagens ficcionais, o complexo mosaico sociocultural que compõe o Brasil.

Após um início ainda muito ligado à herança das radionovelas latino-americanas e dos *feuilletons* europeus (MELO, 1988), a ficção seriada, pouco a pouco, conquistou uma “cara” nacional, representada por obras que versam sobre o cotidiano dos grandes centros urbanos e regiões do país – da Amazônia ao Pantanal, do sertão ao litoral fluminense – e por uma estética “que mimetiza e constantemente renova as imagens do cotidiano” (HAMBURGUER, 1998, p.467) das populações e indivíduos. Vários autores analisam a evolução do gênero e sua consolidação, que não pretendemos detalhar aqui; é importante, porém, ressaltar que, para que uma dramaturgia televisiva se constituísse no Brasil, houve a contribuição de outros gêneros de ficção, como os teletemas, os docudramas, os seriados – e as minisséries, segundo formato de maior aceitação até hoje na programação de TV aberta, que constitui o objeto de análise deste texto.

Com número de capítulos inferior ao de uma telenovela – cerca de 20, contra a média de 200 dos folhetins –, desenvolvimento prévio, temáticas ligadas à realidade nacional – muitas vezes com ambientação histórica – e uma produção mais cuidadosa, as minisséries são, segundo Balogh (2005, p.194), o formato mais fechado da ficção de TV do país, com textos menos abertos a alterações em função de índices de audiência e mais profundos em relação à novela diária. Por conta de sua influência literária, o



gênero permite ao autor maior liberdade poética na construção textual, além de exigir maior esmero na preparação de cenários, figurinos, diálogos e do elenco.

Da mesma forma que a telenovela, as séries e minisséries são capazes de, em episódios de pouco mais de 45 minutos, expor o telespectador, de forma simultânea, a aproximações e a deslocamentos da vida cotidiana (BUONANNO, 2004), a universos muitas vezes inacessíveis em sua experiência concreta – isso ao mesmo tempo em que fornecem imagens da cultura do país mescladas a personagens e tramas ficcionais. Períodos como o da escravidão, do Brasil colônia e da ditadura militar, além de narrativas culturais populares de regiões (ainda) tidas como exóticas, como a Amazônia, o Sertão e o Cerrado, têm fornecido o principal substrato narrativo dessas produções.

Pela natureza do formato e por suas semelhanças com o gênero telenovela, a minissérie se insere em uma posição estratégica no que concerne à enunciação cultural mediada no Brasil: produto natural da indústria cultural – globalizada e nacional a um só tempo – revestido de traços de localidade ao mesmo tempo em que adaptado à linguagem do dispositivo midiático, é capaz de produzir efeitos no campo identitário das audiências em dois sentidos. O primeiro é o da estruturação da identidade cultural: a partir das obras que tratam de um Brasil imaginado e “unificado” na enunciação, cria-se, junto ao telespectador, uma “sensação de pertencimento” a partir de um sistema que mostra o real como um todo organizado (WOODWARD, 2000, p. 40). O segundo diz respeito ao fluxo inverso – o da estruturação de dimensões de alteridade, seja esta aquela concernente a outros países, continentes, mundos e universos (*alteridade geográfica*), seja a que figura dentro do próprio apanhado sociocultural local. Afinal, na prática de narrar a cultura há sempre espaço para o surgimento de brechas, dissidências, “contra-narrativas” (BHABHA, 1998) ou *alteridades socioculturais* que expõem a fragilidade e os limites naturais de todo trabalho de representação.

Como, de forma apropriada, diz Woodward (2000, p.14), mesmo quando narradas, as “identidades não são unificadas. Pode haver contradições no seu interior”. Seria correto ir além: na verdade, *deve* haver contradição – é na falta destas “fissuras” que se expõe o risco de a enunciação servir à simplificação empobrecedora, ao invés de enriquecer a experiência humana de contato com a alteridade.

4. Da enunciação cultural à estereotipia

Consideramos esse aspecto crucial para o desenvolvimento de uma análise mais atenta da série “As Brasileiras”. Mais que um produto vinculado à enunciação da



identidade nacional, pode-se considerá-la, não também mas *sobretudo*, um produto que aborda, narra e expõe a alteridade sociocultural. Por meio da história de brasileiras das cinco regiões e de mais de 20 estados, o telespectador tem acesso aos vários “outros” que compõem a paisagem étnica, social, cultural e política do País.

Há, porém, que se refletir sobre os riscos naturais da construção de discursos – e imagens – de alteridade na minissérie e nos textos midiáticos em geral. Por trabalhar, naturalmente, com a simplificação e concatenação de um universo ontologicamente impossível de representar em sua plenitude, como já afirmado, a narrativa de TV pode, e em muitos casos *tende a*, disseminar estereótipos sobre os “outros” que apresenta.

Desde já, deve-se reforçar que a noção de estereótipo, apesar de sua carga pejorativa, não necessariamente alude a processos negativos. Tomando como base o raciocínio de Sponholz (2009), podemos compreendê-la como uma chave natural de acesso à realidade:

Estereótipos também são uma estratégia de conhecimento. Como não se pode acolher todas as informações enviadas pelo mundo exterior, escolhe-se alguns aspectos através de um modelo que lhes confere sentido, as torna interessantes e úteis (SPONHOLZ, 2009, p.94).

Um dos aspectos centrais para a reflexão aqui proposta é entender que a imagem estereotípica não é necessariamente empobrecedora (ou mesmo falsa); assim como o trabalho de enunciação “não apenas representa a realidade, mas também a coloca dentro de algum tipo de lógica, organizando os fatos, pessoas e acontecimentos dentro de uma narrativa dentro da qual o sentido pode acontecer” (MARTINO, 2010, p.41), o estereótipo também é um sistema natural de classificação e organização de informação, servindo para um melhor entendimento do homem em relação ao mundo que o cerca.

Mesmo com base neste raciocínio, porém, não se deve ignorar a possibilidade de o estereótipo, ao invés de facilitar, “vedar” nossos olhos para o real, apresentando imagens de seus fenômenos que pouco ou nada contribuem para a compreensão e aquisição de conhecimento cultural. Tal lógica, já crítica em narrativas que abordam universos ditos familiares, se torna ainda mais problemática quando falamos de universos socioculturais exógenos – *não há experiência concreta imediata capaz de fazer frente ao consumo da estereotipia de alteridade*.

Como diz Jesús Martín-Barbero, para o bem ou para o mal, os textos das mídias, em especial da televisiva, tendem a praticar a “encenação de um mundo recortável e



visível no espetáculo” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.101) – preparado para uma recepção simplificada e passiva, alinhada aos padrões da indústria cultural. Nada mais confortável, nesse sentido, que recorrer ao mais-do-mesmo materializado em personagens e imagens-clichê, trilhas sonoras óbvias e diálogos pré-moldados. Sob esta ótica crítica, é natural que se veja uma participação ativa das mídias na transformação de todo conteúdo sociocultural em texto pasteurizado.

Oscilando entre estes dois possíveis eixos, a série “As Brasileiras” propõe a vivência (e, por extensão, o *consumo*) da alteridade em imagens de mulheres nortistas, nordestinas, sulistas, brancas, morenas, mulatas; de “todos os cantos do Brasil”, enfim. Suas várias identidades são enunciadas ao telespectador por meio de imagens das cidades e por meio de suas vivências, seu trabalho, seus amigos e, é claro, suas aventuras românticas e sexuais, narradas com toques de comédia e drama. Resta, a partir da observação da obra, analisar se o outro contido em seus episódios é convertido, à base da estereotipia, em “objeto, espetáculo, marionete”, como diria Barthes (1980, p.171-172), ou retratado com a complexidade e profundidade que lhe são naturais.

5. Imagens e discursos de identidade-alteridade em “As Brasileiras”

A preparação para o lançamento de “As Brasileiras” no horário noturno da Rede Globo foi cercada de expectativas. Vendida como uma sucessora natural de “As Cariocas”, série baseada na obra de Sérgio Porto que conquistou índices de audiência de até 21 pontos em 2010, a produção teve direção geral de Daniel Filho. Para enriquecer as tramas, o diretor decidiu recorrer a roteiristas colaboradores para desenvolver as histórias; a ideia foi ir mais longe na caracterização do feminino nacional, investindo não só na subjetividade das personagens como, também, em um mergulho nas culturas, tradições e fazeres do Brasil. Não à toa, o elenco foi montado considerando diversos biótipos nacionais – loiras, índias, morenas, mulatas, brancas, moças de estatura baixa ou alta, magras ou gordas – e paisagens de Norte a Sul do país.

De maneira geral, percebe-se que a série buscou tomar para si a proposta de apresentar ao telespectador a diversidade do Brasil. Além da abertura, que consiste em uma espécie de desfile com as personagens femininas que protagonizam a obra, todos os episódios iniciam com micro-documentários que mostram imagens típicas das regiões apresentadas – em geral de pontos turísticos ou belezas naturais, como a vila de Alter do Chão, no episódio “A selvagem de Santarém”, ambientado no Pará, as ruas históricas do Pernambuco, no episódio “A justiceira de Olinda”, ou os monumentos e edificações da



capital federal, em “A inocente de Brasília”. Narrados pelo artista Geraldo Carneiro em tom histriônico, com toques de humor e repletos de frases de duplo sentido, os vídeos duram cerca de um minuto e se concentram, sobretudo, em exaltar elementos da cultura popular, da história e da arquitetura das regiões narradas; somente ao fim é que se estabelece o vínculo com a personagem protagonista, apresentada como um biótipo típico da região e, ao mesmo tempo, como uma “brasileira clássica”.

Nesses vídeos, em especial, percebe-se a tentativa da série de inserir as audiências em “viagens simbólicas” pelas várias regiões do país; porém, ao invés de recair em aproximações delas com os contextos urbanos típicos das representações ficcionais, investe-se em reforçar o caráter exótico das paisagens, permitindo, assim, ao telespectador identificar brechas a partir das quais sua identidade e sua unicidade são questionadas. O mecanismo central é duplo: por um lado, alude-se a um sentimento de identidade nacional, por falar de cenários que compõem a geografia brasileira, e, por outro, trabalha-se com a exposição de uma alteridade de natureza sociocultural, ou seja, de um Outro que está dentro dos próprios limites do Brasil e que tanto questiona quanto torna mais ricos os discursos atribuídos à sua cultura. Também dupla é a consequência desta lógica: a enunciação tanto pode se apresentar como enriquecedora – *informativa* – quanto como empobrecedora do discurso de alteridade.

De modo geral, os textos dos micro-documentários se preocupam em destacar os traços de diferença de cada cidade ou estado para, ao final, inseri-los em um discurso que reforça a diversidade identitária, *a um só tempo fragmentária e unida*, do Brasil. Tal característica pode ser percebida, por exemplo, no texto que introduz “A inocente de Brasília”, segundo episódio da série, estrelado por Cláudia Jimenez:

Brasil, Centro Oeste, Brasília. Brasília é uma cidade sonhada por muita gente, mas foi Lúcio Costa que desenhou a cidade em forma de avião, e foi J.K. quem pousou esse sonho no coração do Brasil. Desde que foi inaugurada, Brasília já tinha pinta de cidade do futuro. Hoje, seus 2,5 milhões de habitantes adoram viver entre os edifícios e esculturas arquitetados por Oscar Niemeyer. Quem chega à cidade se sente como um herói de ficção científica, e, como se não bastasse, Brasília ainda tem um céu com vista panorâmica que, se bobear, vai até a Conchinchina. E claro, como Brasília é a sede do poder, tem sempre uns urubus arquitetando mamar o nosso pirão de canudinho. Mas os brasilienses merecem viver entre o céu e a beleza; como a nossa heroína de hoje, a inocente de Brasília.



Por meio da introdução de cada episódio, a série auxilia o telespectador na (difícil) tarefa de conhecer e entrar em contato – de forma mediada – com discursos culturais e Outros que fazem parte do território nacional e, por vezes, escapam às delimitações das representações hegemônicas e narrativas *essencialistas*, recorrendo às palavras de Bhabha (1998). Indo além da apresentação de elementos de identificação comuns à maioria do público, os episódios de “As Brasileiras” atuam como importantes ferramentas de demarcação da alteridade do País.

Outro aspecto importante a ser observado é o da titulação dos capítulos. Diferentemente de “As Cariocas”, que nomeava seus episódios com os bairros do Rio de Janeiro, em “As Brasileiras” alguns episódios falam de cidades específicas (“A desastrosa de Salvador”, “A Culpada de BH”, “A apaixonada de Niterói”) e outros, de regiões – caso de “A reacionária do Pantanal”, que não deixa claro, de imediato, o estado ou município em que a trama é ambientada. Há, ainda, os que recorrem a referências diversas, como bairros (“A mãe da Barra”), zonas urbanas (“A mascarada do ABC”) e rodovias (“A sambista da BR-116”). Reconhecemos neste ponto uma questão crítica; afinal, tão importante quanto exibir imagens belas e proferir discursos repletos de curiosidades sobre os locais de moradia é explicitar seu nome, sua posição no estado representado, assegurando a função de orientação-informação natural a qualquer narrativa midiática.

A utilização de menções a biomas/regiões ainda revestidos de forte carga exótica – Pantanal, Sertão –, sem grandes explicações sobre as cidades e comunidades que neles existem, parece dizer respeito mais à incitação da curiosidade do telespectador e à busca por imagens exuberantes que ao fornecimento de conhecimentos que o auxiliem na compreensão do real. De certa forma, está-se diante de uma abordagem espetacular do Outro, pasteurizado e “teatralizado” para assegurar a “vontade recíproca de ver, que é vontade de dramatização (...) que faz parte da própria substância do social: a teatralização constante da vida coletiva” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.98-99).

Para além dos aspectos concernentes à apresentação e titulação, deve-se observar de forma atenta a construção do texto audiovisual. Apesar de sua proposta de investir na diversidade de paisagens e identidades socioculturais do País, “As Brasileiras” possui episódios que compartilham uma estrutura narrativa bem definida. Até aí, nada de muito surpreendente: está na base de todo texto de ficção trabalhar com referências pré-estabelecidas, estórias de base e recursos linguísticos já bem conhecidos do público telespectador, como o melodrama, o humor e o suspense.



Os “mundos” apresentados e tornados acessíveis em “As Brasileiras” convergem no ponto de partida: todas as histórias têm como centro uma mulher, um relacionamento amoroso (seja um caso, um romance, um casamento), uma surpresa, ameaça ou evento transformador e, por fim, um desfecho positivo para as tramas – marcadas pelo humor e por boas doses de melodrama e, inclusive, erotismo. Alguns exemplos:

- No episódio “A desastrosa de Salvador”, Raquel (Ivete Sangalo) precisa ir a um casamento e pega emprestada uma bolsa, supostamente autêntica e cara, da cunhada. Na festa, reencontra Mauro (Lucci Ferreira), antigo colega de escola, e se sente atraída por ele. Ao mesmo tempo, o cachorro de Raquel destrói sua bolsa, o que a faz pedir ajuda a um colega de trabalho de Mauro que trabalha em uma financeira – e que deseja obter “algo” em troca do dinheiro que empresta a Raquel – para comprar o item (que, na verdade, é falsificado). Ao fim, a protagonista encerra o episódio com o problema resolvido e ao lado do rapaz;
- Em “A fofocadeira de Porto Alegre”, Rita (Xuxa Meneghel) é uma mulher rica que se preocupa tanto em ouvir e falar sobre a vida alheia que descobre um boato seu circulando pela cidade: será abandonada por Ricardo (Rodrigo Lombardi), seu marido. Contrariada, convoca as amigas e persegue todos os possíveis autores da fofoca pela cidade. Ao final, descobre que tudo se tratou de um mal entendido e que a vida com Ricardo está às mil maravilhas;
- Em “A justiceira de Olinda”, Janaína (Juliana Paes) é uma esposa ferosa e ciumenta que, por conta de um mal-entendido, acaba acreditando que o namorado Anderson (Marcos Palmeira) a trai com uma vizinha. Revoltada, corta o órgão genital de Anderson com uma peixeira e, logo depois, descobre que ele, na verdade, estava organizando uma surpresa para ela – junto à suposta amante. No final das contas, consegue levar Anderson a um hospital; os médicos, porém, “repõem” nele um órgão genital muito maior, que pertencia a outro homem, para a satisfação de Janaína.

A obediência a uma matriz básica nos processos de enunciação não é novidade nos estudos de narrativa. Campbell (1990), por exemplo, já sinalizava a “jornada” por que as personagens – sobretudo os heróis – passavam nos textos de ficção, independentemente do suporte, linguagem ou inspiração temática que a trama ostenta. Em geral, segundo o autor, “a façanha convencional do herói começa com alguém a



quem foi usurpada alguma coisa, ou que sente estar faltando algo entre as experiências normais franqueadas ou permitidas aos membros da sociedade” (CAMPBELL, 1990, p.138). É o caso das protagonistas da série, ora retratadas como mulheres carentes, à procura de amor, sexo ou ambos, ora como pessoas batalhadoras que têm suas rotinas balançadas por algum acontecimento.

A questão, porém, é a forma com que “As Brasileiras” se apropria da fórmula narrativa que foi descrita acima para enunciar suas personagens e, por meio delas, delinear retratos das várias culturas e paisagens que compõem o Brasil contemporâneo. Dois pontos, algo conflitantes, podem ser observados paralelamente: de um lado, a abordagem simplificadora e algo espetacularizada das questões; de outro, o uso do texto audiovisual para enunciar diferentes tradições e culturas ao público telespectador.

Um dos elementos centrais dos discursos, nesse sentido, é o uso, nas falas e diálogos, de gírias, expressões e sotaques típicos das regiões brasileiras. O falar levemente cantado das cidades do Nordeste, o emprego da segunda pessoa pelas personagens do Norte e do Sul, o sotaque dos rincões do Centro-Oeste e o português cuidadoso do Maranhão são levados à prática em diálogos que – apesar de, por vezes, soarem carregados em demasia – apresentam, a quem assiste aos episódios, a multiplicidade de modos de se comunicar do País.

O uso da língua para exprimir as diversas nuances da cultura brasileira é, além de frutífero sob o ponto de vista da formação identitária, um mecanismo recorrente de enunciação da alteridade no texto ficcional. A exibição de diversos sotaques em um mesmo território auxilia o telespectador a identificar as diversas complexidades e “contra-narrativas” que compõem a comunidade simbólica da qual faz parte, materializada (ou imaginada) na forma da nação. Como diz Martino (2010, p.98), a relação entre língua, identidade e percepção é latente, já que:

A definição de uma língua como instrumento de comunicação está vinculada à formação da identidade do agrupamento humano. A língua não define apenas o nome das coisas ou permite a troca de mensagens, mas estrutura o universo cultural de quem a usa, molda sua percepção da realidade, uma mediação entre indivíduo, comunidade e realidade.

Também é importante o papel que as cidades representam do ponto de vista da representação visual. Em diversos episódios – sobretudo aqueles ambientados em cidades distantes do Centro-Sul –, os espaços externos, mais que coadjuvantes, orientam e dão sentido à narrativa; as vivências das personagens têm relação direta com as



condições, as surpresas e os encontros propiciados pela vida nas cidades. Tais recursos são utilizados de maneira inteligente e relativamente homogênea ao longo dos episódios da série. Além da exposição de pontos turísticos clássicos (recurso que se concentra nos vídeos introdutórios), são utilizados cenários intimamente vinculados ao cotidiano das protagonistas; em “A desastrosa de Salvador” e em “A justiceira de Olinda”, por exemplo, são mostradas as ruas centrais e comerciais dos municípios, em que as personagens fazem compras e/ou encontram suas amigas e conhecidas.

Há, porém, diversos casos em que a tentativa de reforçar os traços de distinção entre o Eu (no caso, o público telespectador) e o Outro (as regiões e cidades representadas) recai na disseminação de imagens pouco elucidativas do ponto de vista da aquisição de conhecimento cultural; é quando a linguagem do espetáculo, da visualidade e do clichê se sobrepõe às qualidades informativas do ficcional. Em “A justiceira de Olinda”, por exemplo, foram utilizados diversos estereótipos pejorativos vinculados ao Estado do Pernambuco: a criação de imagem de “mulher ferosa” sobre a protagonista Janaína, o clima algo provinciano, de fofoca e intriga, nas mulheres da vizinhança e, sobretudo, o uso da violência física para solucionar problemas afetivos. Outro episódio crítico é “A selvagem de Santarém” – que, apesar de se passar em um município de cerca de 300 mil habitantes, é quase totalmente ambientado em paisagens de floresta, com pouco ou nenhum contato com elementos cenográficos urbanos.

Essencialmente negativa nesses casos, a estereotipia faz do regionalismo base para o humor de caráter pejorativo, ao invés de buscar expor o local em sua complexidade: é um bom exemplo do complexo mecanismo a partir do qual a profundidade do Outro é suprimida, resumindo-o a um objeto de fácil apreciação. Em sua análise sobre a comunicação da cultura do Oriente no mundo ocidental, Barthes (2003) afirma que, quando confrontados com as representações típicas (e estereotípicas) daquela alteridade, os consumidores de imagens têm contato com:

[...] Apenas um passeio de barco sobre um mar azul e sob um sol imprescindível. E esse Oriente (...) é visto aqui totalmente plano, polido e colorido como nos velhos postais ilustrados. (...) O Oriente, desprovido de toda a sua substância, repellido na cor, desencarnado pelo próprio luxo das ‘imagens’, está, enfim, pronto para que o filme o escamoteie devidamente, operação que já lhe estava reservada” (BARTHES, 2003, p.165).

Tal processo, a nosso ver, pode ser identificado em alguns episódios de “As Brasileiras” – mesmo quando a intenção expressa é trabalhar com o humor e com a



simplificação do universo representado. Está-se, diante, portanto, de um produto ficcional que ostenta elementos que, a um só tempo, favorecem e problematizam a enunciação de alteridade na TV. Se, por um lado, busca-se expor ao público a diversidade da brasileira em episódios bem dirigidos, com roteiros criativos, elenco qualificado e uma estética cuidadosa, por outro se corre risco de reiterar estereótipos associados às diversas regiões, cidades e estados brasileiros.

6. Considerações finais

Neste artigo, propusemos uma breve análise da série “As Brasileiras” sob a perspectiva de que, mais que narrativas de identidade, os produtos de ficção da TV servem como mecanismos e locais de acesso à alteridade, seja esta de natureza geográfica – portanto, distante do contexto sociocultural em que ocorre a experiência de recepção – ou cultural, aludindo ao caso aqui estudado: o de textos que se propõem a falar de diversas regiões do Brasil e, naturalmente, expõem as muitas alteridades socioculturais da nação.

De maneira geral, foi identificado que os episódios da produção se valem da linguagem audiovisual para trabalhar referências visuais, textuais e verbais diversas dos universos narrados; o uso dos vídeos de introdução à cidade/região retratada, a aposta nos sotaques como mecanismos de comunicação da diversidade linguística e a exploração do espaço urbano na narrativa são alguns dos recursos mais facilmente identificados. Entretanto, também foi observada a disseminação de estereótipos empobrecedores. Em alguns casos, a enunciação de alteridade em “As Brasileiras” foi utilizada, sobretudo, como recurso estilístico (com vistas ao humor, principalmente), pouco servindo à aquisição de conhecimento sobre o outro.

Levando em conta a posição estratégica das identidades narradas, que são “formadas e transformadas no interior da representação” (HALL, 2001, p.48), é necessário voltar à questão inicial e reconhecer a centralidade do texto de ficção na formação de um repertório simbólico compartilhado e, por natureza, na compreensão das várias dimensões de alteridade que o compõem, à margem ou não de seus discursos. “As Brasileiras” está ao centro deste processo problemático – e possui um papel estratégico ao disseminar leituras e discursos sobre o Brasil por meio das histórias de suas mulheres, diversas em aspirações, personalidades, vivências e bagagens culturais.



7. Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. **Poética**. In: Coleção os pensadores: Aristóteles. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.
- BACCEGA, Maria Aparecida. **Narrativa ficcional de televisão: encontro com os temas sociais**. In: Revista Comunicação e Educação (USP), São Paulo – SP, nº 26, p. 7-16, 2003.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BULHÕES, Marcelo. **A ficção nas mídias**. Um curso sobre a narrativa nos meios audiovisuais. São Paulo: Ática, 2009.
- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- DEBORD, Guy. **A Sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- HALL, Stuart. **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais de nosso tempo**. In: Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 22, nº2, p. 15-46, jul./dez. 1997.
- _____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: G. Lopes Louro, 2001.
- _____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. **Ficção televisiva e identidade cultural da nação**. Alceu: Revista de. Comunicação, Cultura e Política, v. 10, no. 20, jan/jun., RJ: PUC, 2010.
- MARTINO, Luís Mauro Sá. **Comunicação e identidade: quem você pensa que é?** São Paulo: Paulus, 2010.
- MEDINA, Cremilda de Araújo. **A arte de tecer o presente : narrativa e cotidiano**. São Paulo: Summus, 2003.
- MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. **Minissérie Grande Sertão: Veredas: Gêneros e Temas Construindo um Sentido Identitário de Nação**. Tese de doutorado. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2006.
- SADEK, José Roberto. **Telenovela: um olhar do cinema**. São Paulo: Summus, 2008.
- SPONHOLZ, Liriam. **Jornalismo, conhecimento e objetividade: ensaios de teoria do jornalismo**. Florianópolis: Insular, 2009.
- WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórico e conceitual. In SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e Diferença**. A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.