INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação – Campo Grande /MS – setembro 2001

Mulher em pedaços: o seriado como gênero televisivo

Márcia Coelho Flausino
Doutoranda em História pela Universidade de Brasília
(Defesa marcada para 18/06/2001)

Resumo: neste artigo, estamos discutindo a construção de discursos sobre o feminino num programa televisivo, a partir de fragmentos selecionados do primeiro episódio do seriado *Mulher*, da Rede Globo de Televisão, consumido como mercadoria, um produto cultural que teve como tema a problemática feminina. Esta problemática é brevemente discutida à luz dos referenciais teóricos da Análise do Discurso, da Indústria Cultural e das representações sociais. O eixo principal de toda a nossa discussão são as construções do feminino a partir de determinadas estratégias e mecanismos discursivos, que projetam imagens, constituindo suportes para a realização e a vivência da audiência.

Palavras-chaves: seriado, representações, feminino.

Neste artigo, analisamos a construção de discursos midiáticos sobre o gênero feminino, dentro da lógica da Indústria Cultural, tendo como *corpus* dois fragmentos do primeiro episódio do seriado *Mulher*, que teve sua exibição na Rede Globo de Televisão de março de 1998 a dezembro de 1999.

A construção dos discursos analisados produz sentidos, símbolos e representações sobre o gênero feminino, reforçando, recriando valores, questionando-os, evocando crenças e tradições, publicizando de forma estratégica as chamadas mudanças, lutas e conquistas feministas.

Muitas vezes, seja em trabalhos acadêmicos ou no senso comum, podemos observar que tanto na percepção social quanto na linguagem, o gênero masculino se mostra como algo não destacado, de certa forma universal, neutro, contrário ao feminino, que é claramente especificado. No caso do nosso seriado, a especificação dessa diferença percebida como estrutural, faz parte inclusive dos motivos que o criaram – o feminino é destacado já no seu nome – *Mulher*. Assim, deixa-se claro que se trata de um produto que terá como tema a mulher, falando diretamente à mulher, talvez porque o restante dos produtos culturais não seja destinado somente a este público,

ou mesmo porque é importante destacar que este produto se destina ao público preferencialmente feminino.

E começa o espetáculo. É terça-feira, 30 de março de 1998: entra no ar o primeiro episódio do seriado *Mulher*, anunciado como uma espécie de continuação de um produto anterior da mesma emissora: *Malu Mulher*. A continuação aconteceria não no espaço no qual a trama ou tramas se desenrolariam, mas na temática, feminina, moderna, atual.

Mulher, objeto televisivo

A programação da televisão brasileira é majoritariamente composta de telenovelas, ou seja, ficção televisiva. Segundo a pesquisadora Renata Palottinni, se consultarmos qualquer jornal brasileiro nos dias de hoje poderemos verificar que de cerca de dezoito horas da programação, aproximadamente seis horas, um terço do tempo, correspondem a programas de ficção.

> A ficção brasileira utilizou toda a experiência desses dois veículos, o teatro e o cinema, e lhes acrescentou os recursos do rádio, sem esquecer uma das mais ricas e permanentes fontes de matéria ficcional, a narrativa pura, a literatura de gênero épico, escrita ou não. [1]

Toda essa diversidade de linguagens, aliada ao melodrama e à catarse que ele oferece, mostram uma determinada forma de compreender e experimentar o mundo. Especialmente na América Latina, as características do melodrama como gênero narrativo marcado pela sentimentalidade, situações violentas e diálogos pomposos, passam a conjugar a impotência e o desejo por soluções que fogem a uma realidade que, na maior parte das vezes, depende de decisões na esfera governamental. É interessante lembrar, ainda, que a relação melodrama/convencionalismos sociais não é exclusiva ao gênero, mas de toda a produção da indústria cultural.

A relação de aceitação público-melodrama, de acordo com Arnold Hauser[2], manteve-se por séculos. No que diz respeito ao seriado, podemos até inferir que esta relação é acentuada em função da manutenção da sua audiência e em função, também, das suas origens enquanto gênero narrativo televisivo, que vêm dos teleteatros do começo da televisão. No entanto, é preciso lembrar que as origens do melodrama datam de muito tempo antes. De acordo com Silvia Oroz:

> No século XVII surgem os primeiros dramas líricos de Cláudio Monteverdi, antecedentes da ópera. Música rica em pathos, que permitia expressa, segundo o próprio Monteverdi, os sentimentos mais recôntidos da alma, sintetizados em dor, raiva, doçura, resignação.
> (...) Ao longo de sua mutações históricas (...), o melodrama manteve o "apelo aos sentidos e a concentração nos dramas individuais de suas origens musicais.. [3]

A expressividade do cinema vai chegar à televisão, quase numa evolução mercadológica, significando ainda mais oportunidades de ganhos: além da qualidade dramática dos textos vamos ter a comercialização das trilhas sonoras, um produto adjacente. No caso deste seriado, a trilha sonora foi colocada à venda.

O lugar ocupado pelos seriados na programação é basicamente definido a partir da distribuição temática das novelas, gênero dramatúrgico televisivo por excelência e dono da maior fatia de tempo dispensada pelo telespectador. Aqui, tomamos um trecho de entrevista concedida aos pesquisadores M.e Michèlle Mattelart pelo roteirista de novelas da Rede Globo Doc Comparato:

> A novela das 18 h concerne principalmente a um público doméstico, de mulheres e crianças. Às 19 h o público inclui as pessoas que retornam do trabalho: a novela é mais radiofônica que visual, mais leve, para permitir que se dediquem a suas ocupações. Às 20 horas, é o drama, a novela dramática. [4]

Sendo assim, os seriados irão ocupar o espaço deixado às produções que têm como objetivo discutir temas adultos e pontuais, com forte apelo mercadológico, se levarmos em conta que a audiência será cada vez mais segmentada (devido ao horário). Nem temas dramáticos nem temas leves, o seriado vai se caraterizar por uma temática mais direcionada e até certo ponto didática, principalmente no caso de *Mulher*.

O que ocorre com o seriado é que, não sendo novela e tendo, assim, um orçamento mais variável, sem a cobrança sobre uma produção cara e de longa duração, ele terá maior liberdade na abordagem de temas ditos polêmicos.

Recordemos um pouco das origens do gênero televisivo *novela*, para que possamos entender melhor como o seriado pode ser visto dentro de uma perspectiva tanto dramática quanto mercadológica. De acordo com Michèle e Armand Mattelart[5], a história dos gêneros populares,

dentre os quais incluímos a novela, explicar-se-ia a partir do seguinte encadeamento genealógico: do oral ao escrito, do escrito ao rádio, do rádio à televisão.

> É difícil hoje pretender abordar a historicidade de um gênero popular limitando-se a estabelecer conexões com os produtos que o precederam. Se há parentesco, há sobretudo ruptura: o novo produto que consideramos é influenciado por outras lógicas estéticas e sociais, situa-se no centro de outras estratégias industriais, está inscrito em diferentes formas de produção e de consumo. [6]

Gênero eminentemente codificado, visto que os mocinhos no mais das vezes terminam felizes para sempre, a telenovela permanece orientada pela audiência. Mas não podemos deixar de colocar que a telenovela, assim como os demais produtos industriais da televisão, lá estão para gerar lucro. Por esta razão, a escritura desses produtos vai acontecer em módulos entre os quais são colocados os comerciais. Isto, além de trazer ganhos financeiros, vai influenciar no tipo de narrativa.

> A escrita televisiva procede por módulos. A estória dramática tem uma duração muito curta. Estes fragmentos fazem alternar planos seqüenciais longos com planos próximos. Esta organização do discurso televisivo dá a impressão de módulos que fazem progredir a história segundo uma aritmética do tempo perfeitamente dominada e estereotipada. Esse é, sem dúvida, o aspecto de grande modernidade da prática da narrativa Globo, que faz dela um dos paradigmas do modo cibernético de produção industrial da cultura. (...) a originalidade da novela é combinar uma maneira de narrar fragmentada no plano da forma televisiva com uma estrutura narrativa de longa duração. [7]

Comparando a estrutura dramática da telenovela à do seriado, vamos encontrar semelhanças e diferenças. Ambos são gêneros de comunicação de massa, manifestações artísticas que conquistaram seu espaço nacional e internacionalmente, mas que ainda sofrem com o preconceito da academia. Se a telenovela é uma obra aberta, ou seja, na qual se estabelece um diálogo com o público, tem longa duração, mas sabe-se que vai chegar a um fim, o seriado tem unidades estanques, que podem ser assistidas sem que se saiba como tudo começou. No seriado, os episódios têm começo, meio e fim, são histórias que embora contem com personagens

conhecidos, sempre têm outros surgindo a cada unidade, o que dinamiza e confere um certo ar de novidade. Isto faz com que a cada episódio se possa fazer uma chamada de programação para cada episódio: é como se a cada semana tivéssemos um produto novo para consumir. A série televisiva não tem tempo determinado para durar, tudo vai depender dos números do Ibope.

A telenovela é escrita com um curto espaço de tempo entre escritura do capítulo e gravação, o seriado conta com um piloto, ou seja, é gravada uma unidade e por vezes até exibida, para que o público a teste. Se der Ibope, a série começa a ser gravada (foi assim com o seriado policial *A Justiceira*, cuja atriz principal foi Malu Mader). No caso do seriado, a participação do público nas decisões referentes à trama são mais restritas.

Ficção de TV, seriado e telenovela guardam grandes semelhanças no que se refere à estrutura dramática de suas unidades – capítulo e episódio sofrem interrupções comerciais e, para manter a audiência ligada, é preciso ter um *gancho*, um suspense para que eles se mantenham não só no próximo bloco, mas também durante o intervalo, diante da telinha. Ambos têm suas origens no teleteatro, inicialmente gravado ao vivo, mas o seriado guarda características mais acentuadas de uma peça teatral por contar sua história de uma só vez. A conseqüência disso é que o final já está pronto. (Ao contrário de algumas novelas, para as quais são gravados vários finais e no dia se escolhe qual vai ao ar, no seriado não se tem notícia de tal prática.)

Na Rede Globo, a evolução do teleteatro ao vivo para o seriado vai desembocar primeiro em variações genéricas que vão trazer ainda fortes traços de produções teatrais tradicionais, nas qual tínhamos teatro filmado, com cenários e marcações próprias do teatro. Depois, vamos ter uma tentativa de adaptar o texto teatral à maneira de se filmar para o cinema. Chega-se, enfim, ao formato atual, que se não esqueceu a estrutura cinematográfica, faz adaptações à estrutura comercial da televisão.

O seriado não será visto por toda a família, uma limitação previamente imposta pelo seu horário de exibição – 22 horas . Será, por assim dizer, um espaço de discussão de temas atuais, que mobilizam a sociedade, mas que devem ser vistos pelos adultos da casa, os que teoricamente têm mais poder de decisão em relação aos valores morais a serem adotados pelo grupo. Oriundos, como já foi dito, dos teleteatros do início da história da TV brasileira, os atuais seriados ganharam *status* de produção mais bem cuidada, produto nobre que, na Rede Globo, são criados e produzidos agora com vistas aos mercados externos. Os seriados brasileiros, principalmente os da Globo, são produtos com qualidade tipo exportação. E ainda: neles, pelo seu *status* diferenciado,

pode haver pesquisas de linguagem, visto que os custos de um fracasso não serão tão significativos quanto os de uma novela, eixo básico da produção dramatúrgica da TV e cuja duração inviabiliza grandes vôos. O seriado é um misto de ousadia e pesquisa, que procura mesclar o melodrama, tão presente em nossa memória narrativa popular tradicional, à modernidade.

Renata Pallottini define o seriado como uma produção ficcional para televisão, estruturada em episódios independentes que têm, cada um em si, uma unidade relativa.

> A unidade total é inerente ao conjunto, ao seriado como um todo, mas difere, claro, da seqüência obrigatória e indispensável da minissérie. Conta uma história única, gira em redor de uma básica; o espectador depende muito mais do conhecimento do capítulo anterior para avaliá-la e conhecê-la toda. Não é assim com o episódio o seriado. *Anos Dourados* foi uma minissérie; *Malu Mulher* foi um seriado. Neste caso, tendo como centro a protagonista, suas características, seu momento de vida, suas crenças e dificuldades, contavam-se episódios dessa vida, momentos críticos dessa trajetória. [8]

No caso do seriado *Mulher*, a diretriz temática passa pela discussão dos problemas femininos, na área médica, com forte cunho pedagógico, e na vida pessoal das personagens principais – Dra. Cris e Dra. Marta. Esta ordem de importância será mantida na primeira fase do seriado, sendo invertida na segunda fase, quando os problemas de saúde feminina serão substituídos em importância pelas dinâmicas das vidas íntimas das personagens, que passam a formar um eixo de discussão sobre feminilidade/sexualidade mesclando saúde feminina e vida profissional.

Em *Mulher*, a unidade é articulada a partir da temática feminina, pelas protagonistas, construindo uma visão do que é, nesse espaço midiático, o mundo feminino instituído a partir das paredes cor de rosa de uma clínica ginecológica. O seriado apresenta uma estrutura mista (a unidade fechada em si mesma e a continuidade de algumas temáticas referentes à vida das personagens principais), que trabalha dentro dos limites da unidade dramática, ou seja, do episódio que pode ser visto e entendido em separado, e do seriado, já que as trajetórias das médicas são cumpridas de episódio em episódio.

Fragmentos do primeiro episódio

Nesta análise de fragmentos do seriado *Mulher*, a mídia é vista como suporte de alta visibilidade das representações sociais do feminino. E para definirmos representações sociais, no âmbito deste artigo, vamos buscar as palavras de Denise Jodelet, em seu *artigo Representações Sociais: um domínio em expansão*: *uma forma de conhecimento, que liga um sujeito a um dado objeto, socialmente elaborada e partilhada e que tem um objetivo prático e concorre para a construção de uma realidade comum ao conjunto social*. A representação tem uma relação de simbolização com o objeto social (está no seu lugar) e de interpretação (confere-lhe significados). Para Denise Jodelet, a representação é uma construção e uma forma de expressão do sujeito, social ou coletivo, que formula modelizações do objeto, em processos de pertencimento e participação sociocultural. Ainda de acordo com Jodelet, classificar as representações sociais como um saber prático significa reconhecê-las como uma experiência a partir da qual elas são produzidas, nos quadros e condições nos quais isto ocorre e, sobretudo, que a representação serve para agir sobre o mundo e sobre os outros.

Sendo assim, as representações presentes no seriado *Mulher* lá estão fazendo um trabalho de simbolização, conferindo significados ao gênero feminino, modelizando comportamentos e situações.

> Quando os dominados aplicam àquilo que os domina esquemas que são produto da dominação ou, em outros termos, quando seus pensamentos e suas percepções estão estruturados de conformidade com as estruturas mesmas da relação da dominação que lhes é imposta, seus atos de conhecimento são, inevitavelmente, atos de reconhecimento, de submissão. (...) A indeterminação parcial de certos objetivos autoriza, de fato, interpretações antagônicas, oferecendo aos dominados uma possibilidade de resistência contra o efeito da imposição simbólica. [9]

Na construção de mensagens, por mais que os objetivos de comunicação estejam definidos, não é possível determinar todas as possibilidades de interpretação. Aqui, de conformidade com Bourdieu, aparecem os espaços de resistência: as imposições simbólicas não são preponderantes quando levamos em conta que a audiência tem, para se contrapor, sua própria vivência no cotidiano.

Se entendemos a mídia como um espaço de construção simbólica, temos nela também formas de controle da interpretação, de administração dos sentidos, formas de dizer e não dizer, historicamente determinadas. Isto significa que tanto o emissor, que pretende selecionar um ou vários sentidos em sua enunciação, quanto o receptor estão inseridos em quadros categoriais de interpretação do mundo, a partir mesmo da linguagem.

O seriado *Mulher* produz sentidos determinados igualmente pela exterioridade, pois o sujeito emissor nos é mostrado como livre para falar sobre o feminino e, ao mesmo tempo, é submetido pelas suas condições de produção, seu contexto imediato e seu contexto sócio-histórico. E, a cada episódio, se nos são apresentados discursos que se querem límpidos, reflexos de uma realidade, buscamos no funcionamento de seus elementos constitutivos a ideologia que sustenta sua construção.

A estréia de *Mulher* vem no lastro das conquistas feministas, assumidas a partir de deste olhar externo, como já realizadas e, portanto, já consolidadas. É como se, a partir de então, os problemas fossem de outra ordem, de outra natureza, agora não mais num nível coletivo, mas num nível individualizado, no que se refere às conquistas profissionais e pessoais, destacando as relações com o sexo oposto. Esta estratégia compreende, assim, dois movimentos: o primeiro é que tudo já foi conquistado, não há mais motivos para se manter em estado de luta (isto esvazia qualquer movimento, e no caso desta pesquisa, um programa que parte do pressuposto que as mulheres já conquistaram tudo a que tinham direito, os movimentos feministas não têm mais razão para existir). O segundo, é que caminhando na direção dos conflitos pessoais, nosso produto cultural estará muito mais próximo da lógica produtiva da indústria cultural, mais propensa às soluções individuais, destacadas da problemática social (que possam levar o público à sublimação de suas fantasias de realização).

O primeiro episódio de *Mulher* apresenta o seriado, seus personagens principais, o ambiente/a clínica ginecológica, a partir de três eixos de discussão: um parto de uma adolescente, Tetê, que ocorre dentro do avião em que as médicas estão viajando, um estupro de uma funcionária solteira da clínica e o casamento em crise da personagem principal, Drª Marta. Nome do episódio: O princípio de tudo. Aqui, analisaremos apenas dois fragmentos das cenas do primeiro episódio.

No primeiro fragmento selecionado temos:

- **(Tetê) Eu não posso ter o bebê aqui!**

- **(Cris) Você não tem escolha. Eu cuido do bebê, você cuida da mãe. (Diz Cris, à Dra. Marta.)**
- **(Marta) Vá em frente.**
- **(Cris à Marta) O bebê já coroou. E você (Cris à Tetê), quando eu mandar, você faz força. Agora, força!**
- **(Tetê) Eu não consigo...**
- **(Cris à Tetê) Agora, força!!**

Quando as duas médicas, as autoridades, conversam sobre os procedimentos ou sobre o estado da paciente, que está consciente, tanto é que é chamada a ela é ordenada uma participação, falam apenas entre si, não se dirigem a Tetê para falar da sua situação após o parto nem sobre os procedimentos a serem tomados ou para onde ela será levada. Tudo é decidido à sua revelia. A personagem não é senhora do seu presente nem do seu futuro.

Tetê sente medo: está tendo um filho, no chão do avião, sendo assistida por duas médicas desconhecidas, em quem ela deve confiar e usam seu poder de autoridade para dominar a situação. Tetê passa a coadjuvante de seu parto. No momento em que tenta mostrar-se sujeito dos acontecimentos, é alijada desse direito. O parto é imperativo, não só biológico, mas social. A mãe é apenas corpo. Veladamente, temos aqui a questão da autonomia da mãe em relação ao seu próprio corpo. A mãe deve apenas seguir ordens para que a criança, hierarquicamente superior, possa nascer.

Nada é dito à Tetê para tranqüilizá-la. É como se ela, diante do fato de ser mulher, já estivesse como que adaptada à situação, afinal, mulheres têm filhos. Todas as mulheres têm ou desejam Ter, pelo menos esta é a representação naturalizada.

No segundo fragmento, selecionado da fala de Tetê com o pai de sua filha, temos:

- (Tetê) Nando eu "tive" pensando...

- (Nando) Fala, meu amor.

- **Eu vou criar a Maria Célia sozinha. Eu não quero nada, nem de você nem da sua mãe. Eu não ia agüentar também ela pegando no meu pé, se metendo na educação da minha filha. Agora, somos só eu e ela.**
- **Como? ... Só vocês...**
- **A Dra. Marta e a Dra. Cris salvaram a minha vida, Nando, e a da minha também. Eu já tomei a minha decisão. Eu posso viver sem você. Eu posso criar essa criança sozinha (Chora). E eu não quero te ver nunca mais até que você resolva crescer. Se é que você consegue, né? Sai daqui. Sai daqui! (Tetê fica**

alterada, quase grita com Nando e isto chama a atenção do atendente da clínica, que logo aparece e fica esperando até Nando deixar o local, chorando. Entre mesmo tema musical, Alento, só instrumental.)

Se, num primeiro momento, a jovem mãe se assume como vítima de abandono, pelo pai da criança, imediatamente depois ela vai assumir um outro lugar, o da mulher independente, capaz de cuidar de si e agora, de uma criança, sozinha, sem a ajuda de um homem. Na mudança de discurso, em que a personagem Tetê toma para si um discurso libertário temos um novo lugar de fala, um lugar de fala muito mais próximo do que podemos constatar nas estatísticas, que mostram o crescimento do número de famílias chefiadas por mulheres. Assim, a chamada voz das ruas ganha visibilidade. Nando, nesse falso diálogo, que mais parece uma fala panfletária, apenas parece estar atônito, respondendo, ou melhor, fazendo o papel de contraponto, com perguntas retóricas.

Na fala de Tetê podemos ainda depreender que é neste momento que ela toma para si toda a responsabilidade sobre o bebê - gerou a criança, portanto, cabe a ela criá-la, cuidar da sua educação, sozinha. Ela não suportará interferências e o pronome possessivo "minha" torna isto bastante claro. Em seguida, a personagem é ainda mais enfática quanto a sua decisão quando determina que "Agora, somos só eu e ela." No entanto, vale ressaltar que o adjetivo "só" significa, segundo o Dicionário Aurélio, desamparado, solitário, desajudado. Isto, por si só já caracteriza uma dicotomia no discurso da personagem: ao mesmo tempo em que se declara independente, ela se coloca de volta no lugar de garota abandonada. A exclusão do pai da criança no futuro, em vez de colocar em evidência a competência da mãe, que estará à frente de todas as decisões, põe a nu a ausência do homem, o sempre provedor. Talvez por isso mesmo ele mostre seu espanto com as afirmações de Tetê, e diga, perplexo "Como? ... Só vocês?"

Ao dar continuidade à sua fala, a jovem mãe além de conferir autoridade às médicas que lhe salvaram e à sua filha, ela retoma uma posição de lutadora. O deslizamento presente nesta atitude vai estar presente nas falas da personagem, a partir de representações da mulher guerreira, aquela não precisa necessariamente de um homem para vencer ou protegê-la, que tem o poder de decidir o seu destino e lutar pela sua subsistência, podendo, ainda, guardar uma velada ou declarada oposição ao homem como seu possível dominador, quase sempre pela força física.

Na mitologia grega, a mulher guerreira é representada pela amazona. De acordo com a lenda grega, as amazonas formavam uma nação guerreira de mulheres dirigida por uma rainha,

supostamente do Nordeste da Ásia Menor, com a qual teriam lutado diversos heróis (podemos citar Hércules, Teseu e Aquiles). Apenas uma vez por ano as amazonas mantinham relações com os homens, em face aos quais eram basicamente hostis, e só criavam as meninas, pois costumavam matar os varões. As amazonas tinham o seio direito cortado ou queimado para o uso mais preciso do arco e flecha. Tal fato explica para os gregos o significado da palavra amazona – "sem peito". Hoje, atualizando o conceito, amazona é usada para simbolizar ou como sinônimo das mulheres esportivas ou "emancipadas".

No episódio, podemos perceber que a menina do início, que tenta esconder, de forma quase infantil, sua gravidez, tem seu *status* modificado quando decide tomar conta de si e da filha. Como um rito de passagem o parto lhe dá, quase magicamente, o *status* de mulher, de mulher guerreira. O homem, pai da criança, só terá condições de acompanhá-la se conseguir também ascender e esta ascensão só se dará quando ele se livrar da figura feminina, da mãe. Assim, o ritual de passagem de Nando, da infância para a idade adulta, terá lugar quando este se libertar do domínio da mãe

Terminada a conversa com Nando, e durante sua saída, temos a cena sublinhada pelo tema musical. Triste, quase lacrimoso, bem ao gosto da nossa dramaturgia de lágrima, ele lá está para dar um tom ainda mais pungente, enfatizando que aquela situação não é a desejada pelos personagens em questão e que alguma coisa deverá ser feita para que a situação mude e os dois fiquem junto, como manda o figurino, ou melhor, como manda a tradição.

Quando falamos em mudança de *status* da personagem Tetê, estamos afirmando que ela realmente define seu lugar no mundo a partir do nascimento de sua filha. É aqui que ela tem definido o seu lugar social e sexual. Esta identidade se coloca como natureza, fato da vida, essência e função social – a procriação. Sua capacidade de desempenhar um papel na sociedade está intimamente ligada ao biológico. A mulher, que não nasce mulher, torna-se mulher com a concepção.

Nessa fala, Tetê se assume como indivíduo. O uso repetido do pronome EU, primeira pessoa do singular, pronome que mostra a personalidade metafísica da pessoa, confere-lhe poder sobre si mesma, além de caracterizar um individualismo pouco comum entre as mulheres, em detrimento de uma imagem mais gregária.

Se de um lado Tetê assume a produção e criação de sua filha como uma bandeira de emancipação e independência, a outra mulher envolvida na história, a mãe do namorado, acha

que ela deve assumir sua filha como erro, como responsabilidade unicamente sua. Neste ponto, as duas basicamente concordam: a responsabilidade da concepção e criação é mesmo da mulher. Se ela consente o sexo deve arcar com as suas possíveis conseqüências, entre elas uma criança. O abandono do pai induzido pela mãe deixa claro que a responsabilidade dele na decisão de ter um filho não altera o resultado. É interessante ainda perceber que, durante todo o tempo do seriado, no qual a personagem permanece internada, não se faz menção a um emprego ou a parentes que vão ampará-la. Ela é independente da boca para fora, não tem nenhuma condição material aparente de se manter nem à filha. É uma mulher só, que teoricamente precisa de amparo.

Tetê usa o verbo QUERER, manifesta a sua vontade de não querer ver o namorado ***nunca mais***, para imediatamente condicionar sua decisão à do rapaz – ***até que você resolva crescer***. Aqui, ela coloca a resolução nas mãos dele, condicionada ao seu tempo, visto que quem vai decidir quando crescer é ele. Continuando sua fala, a personagem desafia o namorado, coloca em xeque seu poder – ***Se é que você consegue, né***. E, quando um homem não consegue tomar suas próprias decisões, uma característica notadamente acreditada como masculina, ele não merece permanecer, não merece respeito, por isso, deve ser afastado, expulso mesmo. Detectamos, nesta fala, marcas de representações ditas tradicionais tanto do papel social masculino quanto feminino. O namorado só vai crescer quando deixar de depender da mãe, que lhe determina os atos com o poder econômico. Este é o seu rito de passagem para a vida adulta, para o exercício pleno de sua masculinidade – um homem só é homem quando sai da barra da saia da mãe, um homem só é homem quando nenhuma mulher pode exercer poder sobre ele.

Por outro lado, Tetê estabelece, veladamente, uma relação de continuidade com Nando, ao condicionar seu ***nunca mais*** ao ***até que*** de Nando decidir se assume ou não uma vida adulta com a família – mãe e filha. É a possibilidade de uma relação de pertencimento para as duas. Aqui, a possibilidade de uma união estável é apresentada.

Nestes fragmentos, um silêncio fala alto: em nenhum momento se fala que Tetê é mãe solteira. A produção independente tira-lhe este caráter. Este preconceito desaparece, não faz parte da discussão. É como se ter filhos hoje, sozinha, fosse uma opção corriqueira, uma espécie de direito adquirido. Não se questiona este posicionamento. Tetê, inclusive, poderia ter recorrido ao aborto, mas não quis.

Podemos notar, ainda, um conjunto de formulações feitas e já esquecidas, o interdiscurso. O que foi dito pelas feministas sobre a possibilidade de ter e criar os filhos sem a participação

afetiva e econômica de um homem, necessário na concepção da criança, apaga-se passando a fazer parte do senso comum. Assim, em um momento particular, estas falas feministas sofrem um apagamento da memória, entrando para uma espécie de um"anonimato", passando a fazer parte, agora, do discurso midiático – esta é uma voz sem dono – é a voz de todos nós.

Neste espetáculo midiático, as representações dos papéis femininos e masculinos presentes nos discursos mostram que se num primeiro instante se fala da mulher independente, cobra-se do homem que cumpra o seu papel de provedor, de responsável pela mulher e pelo filho. No episódio, o drama termina quando Fernando Antônio resolve trabalhar e cuidar de sua família. O conflito se decide com a volta aos papéis tradicionais. A mãe dominadora é excluída, Nando se torna Fernando Antônio, um homem. As médicas chegam, enfim, a um consenso, de que Tetê ficará melhor com o pai da criança, embora ele, como ela, também não tenha emprego ou condições de sustento (Num determinado momento do seriado, Afonso, dono da clínica, diz que ele não tem um tostão no bolso para pagar as despesas do parto e internação.) O espetáculo, previsível diante da estrutura dramática que se apresenta, reforça discursos do passado (passado?), embora as condições de produção, o quadro histórico-social da mulher tenha se modificado e ainda esteja em modificação. Nesta parte da trama, a mulher faz o espetáculo, mas ainda é coadjuvante: quem decide chamar o pai da criança é a autoridade, representada pelas médicas, quem decide mudar e assumir mãe e filha é o namorado. A ela coube assumir-se como indivíduo através do parto, mas não como sujeito histórico cravado no político e no social, mas como natureza.

NOTAS

[1] PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de Televisão*. São Paulo: Moderna, 1998, p. 24
[2] HAUSER, Arnold. *História Social de la Literatura y el Arte*. Tomo II. Madrid: Guadarrama, 1964.
[3] OROZ, Silvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas na América Latina*. Rio de Janeiro: Rio Fundo ed., 1992, pp. 17-18.
[4] MATTELARTE, Armand e Mich1èle. *O Carnaval das Imagens* – A Ficção na TV. Tradução Suzana Calazans. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 61
[5] MATTELART, Michèle & Armand. Opus cit.
[6] MATTELART, Michèle & Armand. Opus cit. p. 21.
[7] MATTELART, Michèle & Armand. Opus cit. 80-82.
[8] PALLOTTINI, Renata. Opus Cit. p. 30.
[9] BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Tradução: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999, p. 22.

Referências bibliográficas:

BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Tradução: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand, Brasil, 1999.

COHN, Gabriel. *Comunicação e Indústria Cultural*. São Paulo: Nacional, 1977.

DIAS, Marcia Costa. *Os Donos da Voz* – Indústria Fonográfica Brasileira e Mundialização da Cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.

HAUSER, Arnold. *Historia Social de la literatura y el Arte.* Tomo II, Madrid: Guadarrama, 1964.

JODELET, Denise. Les Representacions Sociales, un domaine en Expansion. In: Jodelet, Denise (Ed.) *Les Representacions Sociales*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.

LOURO, Guacira Lopes. *O Corpo Educado* – Pedagogias da Sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

MATTELART, Armand e Michèle. *O Carnaval das Imagens* – A ficção na TV. Tradução Suzana Calazans. São Paulo: Brasiliense, 1989.

ORLANDI, Eni P. *Análise de Discurso* – Princípios e Procedimentos . Campinas/SP: Pontes, 1999.

OROZ, Silvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas na América Latina*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1992.

PALLOTINNI, Renata. *Dramaturgia de Televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.

SPINK, Mary Jane. *Práticas Discursivas e Produção de Sentidos no Cotidiano* – Aproximações teóricas e metodológicas. São Paulo: Cortez, 1999.