

A REPRESENTAÇÃO FEMININA NA TV ou A "NAMORADINHA" QUE VIROU "MULHER"

Lindinalva Silva Oliveira Rubim

Faculdade de Comunicação
Universidade Federal da Bahia

Resumo: A partir dos anos 60, no mundo, e dos anos 70, no Brasil, a situação social da mulher experimentou significativas mutações. Tais mudanças realizam-se simultaneamente à instalação no país de uma potente indústria de comunicação, onde a televisão se destaca de forma mais expressiva. A mídia televisiva e a cultura midiaticizada produzida por ela adquiriram, nesses anos, um lugar significativo como instituição produtora de sentidos que afetam todos os campos sociais no país. A representação social da situação da mulher não poderia deixar de ser perpassada por este poderoso dispositivo discursivo de produção de sentidos e imaginários societários. Daí a questão central da investigação que ora realizamos: como a televisão brasileira tem representado a mulher? Para responder tal questão, a pesquisa selecionou alguns programas televisivos que tiveram a mulher como temática central, foram protagonizados por personagens femininos e obtiveram considerável repercussão sócio-cultural no Brasil. Um destes programas, o seriado “Mulher”, exibido pela Rede Globo de Televisão de 02 de abril de 1998 a 07 de novembro de 1999, retrata os problemas cotidianos de uma clínica médica especializada em problemas femininos, vivenciados particularmente pelas doutoras Martha (Eva Wilma) e Cris (Patrícia Pillar), as personagens centrais. O texto a ser apresentado volta-se portanto para a análise da representação social da mulher neste seriado, situando-se como um dos produtos da pesquisa FAZENDO GÊNERO – A MULHER NA TELEVISÃO BRASILEIRA.

Palavras-chave: Televisão – Mulher – Cultura.

A proposta deste trabalho é analisar a representação feminina em *Mulher*, um seriado ficcional produzido e exibido no Brasil pela Rede Globo de Televisão de abril de 1998 a dezembro de 1999. O público acompanhou, durante quase dois anos, semanalmente, a trajetória das doutoras Martha (vivida pela atriz Eva Wilma) e Chris (representada por Patrícia Pilar), principalmente as suas lidas numa clínica especializada em saúde da mulher, cumprindo suas atividades profissionais, nas quais terminavam por se envolver nos dramas de variados personagens, tais como: mulheres violentadas por abortos (clandestinos), adolescentes grávidas ou com AIDS, entre outros problemas que se acercam do viver feminino no mundo contemporâneo.

A série foi criada por Antonio Calmon, Elisabeth Jhin e Daniel Filho, tendo uma proposta de prestação de serviços, para isto desenvolve uma certa pedagogia educativa, ensinando a prevenção de doenças como a AIDS que, em face do seu desconhecimento, já incita a curiosidade pública, não só pela concretude da sua virulência letal em dizimar corpos, mas também pelo seu poder desestabilizador de valores morais construídos por nossa civilização, a respeito do corpo e da sexualidade.

Portanto é compreensível o interesse do público por um programa que, embora trate de temas duplamente ameaçadores, oferece também uma dupla de doutoras, mães, vigilantes e prestativas, que resolvem problemas e carências. Reeditando-se uma representação feminina, baseada na atenção aos outros, na sensibilidade e na intuição, qualidades tradicionais atribuídas às mulheres, em detrimento da ênfase na correção profissional, na competência e na posse do saber científico¹. Como nos diz Lipovetski: “...*Tudo se passa como se a nova legitimidade do poder feminino só pudesse se afirmar socialmente, moldando-se à imagem arquetípica do feminino.*”²

Ao tematizar o binômio saúde e medicina, *Mulher* repete a fórmula americana dos seriados de sucesso. Fato que Graciela Natansohn³ traduz como “o *gosto popular pelas novelas com temáticas médicas, tanto no Brasil como em outros países*”. Esta recorrência ainda segundo Natansohn, fazem destes programas, “*substitutos modernizados do Dr. Kildare (Richard Chamberlain), bonito e abnegado como ninguém, que inspirava suspiros nas mulheres na*

década de 60, quando a TV, ainda em preto e branco, destacava ainda mais o uniforme branquíssimo do sedutor protagonista”.

A sedução, que opera a estética da repetição sobre os telespectadores de narrativas, cujo objeto é a medicina e seus heróis, modelos exemplares de conduta e beleza, tem um significado especial principalmente em países como o Brasil. País onde a saúde é uma das áreas sociais mais desqualificadas pelas suas políticas públicas e, por consequência, funciona como um potente aparato de exclusão das classes populares. Logo é compreensível que, diante desta e de outras orfandades, na busca constante por “canais” de inclusão, estas classes se entreguem apaixonadas nos braços destes espelhos idealizados que se ofertam na tela, portadores de uma cândida assepsia de corpo e do caráter.

Para alguns autores a questão do reconhecimento, da inclusão social, do sentimento de pertença, enfim da definição da identidade está na raiz e na regência do melodrama latino. Jesus Martín Barbero, por exemplo, reflete que, o efeito desestabilizador provocado pelo capitalismo nos modos de sociabilidade das classes populares, transformaram as relações primárias da amizade e de parentesco - seus modos de sociabilidade mais cotidianos - em situações “anacrônicas”. De modo que, a partir das novas configurações que regulam esse estar no mundo, estas populações vivenciam um certo estado de “anacronismo”, que dá esteio e faz fluir o sentido e a expressão do melodrama latino. Neste sentido, o estudioso espanhol considera que a narrativa melodramática para o povo seja:

... o que lhe permite mediar entre o tempo de vida, isto é, de uma sociabilidade negada, economicamente desvalorizada e politicamente desconhecida, mas culturalmente viva, e o tempo da narrativa que a afirma e permite que as classes populares se reconheçam nela. E que a partir dela, melodramatizando tudo, vinguem-se à sua maneira, secretamente, da abstração imposta à vida pela mercantilização, da exclusão política e da despossessão..⁴

A herança do melodrama, tão difundidos pela potente indústria cultural americana, sem dúvida, também conforma os produtos culturais massivos no Brasil, um país, no qual notadamente a ficção televisiva participa do cotidiano da população, influenciando em seus hábitos e

comportamentos. Assim, também as séries, que tiveram sua produção iniciada nos finais da década de 70 e foram tratadas de forma mais avançada no que diz respeito ao conteúdo ou linguagem, não deixam de incorporar, ainda que de forma modernizada, os componentes dramáticos do melodrama. Tanto “revolucionária” *Malú Mulher*, com exibição iniciada ainda na década de 70, quanto agora *Mulher* carregam estas marcas. Até porque, tematizam uma faixa significativa da população, as mulheres, que carecem de inclusão no mundo e buscam incessantemente a construção da sua individualidade e identidade.

AS SÉRIES DE FICÇÃO NA TELEVISÃO DE *MALÚ A MULHER*

Fazendo um resgate das series televisivas, podemos observar que estes programas de ficção seriados surgiram nos anos 70 como alternativa de programação na TV brasileira, tendo como propósito a criação de um produto nacional que concorresse ou dividisse um mercado já ocupado pelo produto similar estrangeiro. Daniel Filho, importante diretor da TV Globo afirma:

*As séries propõem uma diversificação da programação. Elas não pretendem substituir qualquer outro gênero. Simplesmente surgem como coisa nova para a televisão brasileira, pois já existem em termos americanos. Então é o abasileiramento do gênero. (...) O que eu sei é que chegou o momento de atingirmos, ou, pelo menos, procurarmos dividir, um campo ocupado maciçamente pelo seriado importado. O que defendemos é a troca de informações. Mas, para isso, temos de fazer seriados, como já fizemos novelas musicais (...) As novelas de uns dez anos para cá, ficaram, praticamente, como donas da televisão. Agora surge a possibilidade de ampliar isso. Não estamos fechando um campo e, sim, abrindo outro, mais novo, que propõe um outro tipo de programa*⁵.

Assim, o “truque”, que teve a matriz americana como fonte inspiradora, de personagens fixos enredando as narrativas dos episódios semanais, percorreu literalmente o Brasil⁶ e deu a conhecer, através da então já potente “janela eletrônica”, um país por tanto tempo empanado e

imerso no pesado eclipse da ditadura e que começa a vislumbrar os primeiros lampejos de abertura política.

Se o Brasil naquele momento respira os ares novos possíveis, pelo abrandamento da censura, outras emissoras televisivas, além da Globo, também oxigenam as suas produções com novos programas. Exemplo disto são o *Abertura* e o *Canal Livre* das televisões Tupy e Bandeirantes, respectivamente, produtos ícones de um Brasil, que (re) aprende a liberdade e torna-se tema das pautas produzidas sobre o cotidiano da sua política e de sua cultura. Tal circunstância social produz o aparecimento de novas produções televisivas, que buscam traduzir as questões e preocupações do novo cenário emergente. O programa *TV Mulher*, aparece como outro exemplo que durante seis anos é transmitido pela Globo e depois pela TV Manchete. Mesmo elaborado como programa de variedades, *TV Mulher*, através do quadro sob a responsabilidade da psicanalista Marta Suplicy, hoje prefeita da cidade de São Paulo, já discutia os direitos da mulher, difundido as novas preocupações femininas nos meios de comunicação, agora só restritas aos temas da beleza, moda e culinária.

O clima propiciado pela nova conjuntura política e pelo surgimento dos novos universos simbólicos faz também nascer e tornarem-se efetivos os novos projetos ficcionais televisivos, como observa Daniel Filho: “...acho que o seriado é, também, um produto da abertura proposta pelo país, na medida em que teremos chance de mergulhar mais fundo na nossa realidade”.

“Mergulhar na nossa realidade”, significava para alguns criadores naquele momento imprimir marcas na televisão que eles consideravam pertinentes a uma identidade brasileira. O que pode ser percebido no interessante depoimento de Paulo Afonso Grisoli:

A implantação de uma temática nacional determinou não apenas o exercício de uma discussão em torno de assuntos nacionais, como determinou também uma linguagem específica, brasileira, para o seriado. A imagem é brasileira, a linguagem de imagem acabou sendo muito fortemente brasileira e muito característica⁷.

Vale observar que estes programas foram pensados como estratégia de diversificação mercadológica da Rede Globo de Televisão. Esta emissora que, na década de 70, já contava com um considerável público nas classes populares, buscava telespectadores mais sofisticados,

através de programações, com o seu decantado “padrão de qualidade”, cujo objetivo era, não só, atrair um público mais exigente, como também novos anunciantes para seus produtos que irão suprir o emergente segmento de consumo, traduzido pela nova classe média de “bom gosto”, desenvolvida pelo Milagre Econômico.

Se até os anos 60, o consumo não estava no ordem do dia da população brasileira, pois como diz Inácio Araújo neste período: “...*existe no Brasil uma sólida mentalidade anticonsumista, segundo a qual é preciso poupar para ter. Gastar, possuir supérfluos, é uma maneira indesejável de esbanjamento*⁸, exatamente o oposto disso se verifica na década seguinte, onde a palavra mais largamente falada e desejada era status, que para o autor, “... *significa, em resumo, a soma dos objetos possuídos passíveis de exibição pública. Em uma escala de valores anterior, isto poderia se chamar ostentação, coisa mal vista num momento em que o consumo era mais seletivo e restrito a um grupo menor de pessoas.*”⁹

É pois neste ambiente e com estes propósitos que se elaboram as séries brasileiras *Malú Mulher*, *Plantão de Polícia*, *Carga Pesada* e *O Bem Amado*, que aparecem sedimentando experiências já testadas anteriormente com *A Grande Família* e *Ciranda Cirandinha*, programas que foram ao ar na primeira metade da década, sempre às 10 (22) horas, horário que atende a uma faixa diferenciada da população, tomando em consideração a programação normal da emissora.

Mesmo atingindo um público menor, o “padrão globo de qualidade” traduzido por uma sofisticada arquitetura estético/tecnológico, aliado ao ambicioso projeto de retratar o país “modernizado”, pode expressar-se através de um novo tipo de programação ficcional que fugia a regra dominante. Não é sem propósito que em *Malú Mulher* (no episódio “Exige-se boa aparência”), a outrora namoradinha do Brasil (Regina Duarte, protagonista do seriado) - se antes organizava a sua existência em torno de uma preocupação única, seu “affair” bem comportado com Eduardo (Cláudio Marzo), o mocinho da novela *Minha Doce Namorada* - agora é porta-voz de uma fala radical: “*Está na hora de assumir a nossa cara brasileira!*”. Um discurso dos novos tempos, que pressupõe novas formas de vida, seja a vida do personagem feminino ou a vida de outros tipos e formatos de programação.

As possibilidades deste novo formato aliás são anotadas pelo diretor Daniel Filho. Ele assinala que “... *no seriado cada episódio é fechado em si mesmo, nasce a oportunidade de se dar um tratamento não romântico, o que a novela não permite devido a seu gênero e forma*”.

Como se pode ver, a fala de Daniel Filho, sinaliza a diferença no que diz respeito a linguagem conformada pelo novo gênero. Nele, as “narrativas do coração” deixam de ser o único ou o prioritário sentido. Tal deslocamento acontece também no comportamento da protagonista feminina do seriado que, desmonta a sacramentada monogamia de sua anterior imagem de namoradinha do Brasil, estereótipo da mocinha ingênua, recatada, marcas que garantiam a fidelidade de seu grande público. Agora ela passa a viver os confusos descaminhos de uma mulher desquitada, sobrevivente de um casamento falido, mas em estado de disponibilidade. Livre para recomeçar.

Se *Plantão de Polícia* e *Carga Pesada* mapeavam as problemáticas dos “brasis”, urbano e rural, respectivamente, a série *Malú Mulher* explode fronteiras para tematizar questões existenciais, que mobilizavam o mundo inteiro. Malú, personagem vivida por Regina Duarte, agora subverte a superfície rasa e linear do previsível e desejado “happy-end”, para acionar um coquetel de questões, dúvidas e demandas do gênero feminino, ativadas desde os anos sessenta em várias partes do planeta.

O texto de divulgação da série, elaborado pela Rede Globo, destaca:

*...Malú é uma mulher que, simplesmente, resolveu viver. Ela não pretende ser a Madame Curie, nem a Joana D’Arc ou Maria Quitéria. Não tem a intenção preestabelecida de mudar o mundo, contestar as estruturas ou fazer a revolução: nem a política, nem a feminista, nem a sexual. Simplesmente, decidiu usar suas potencialidades de ser humano, que ela percebe que existem dentro de si, mais ou menos adormecidas, mal desenvolvidas, semi-usadas, as suas virtudes e defeitos, vícios ou fantasias, capacidade ociosa, conhecimentos, afetividade. (...) O que queremos retratar é a mulher que se insere na vida, que trabalha, que quer descobrir sua verdadeira identidade, seus limites, até onde ela terá capacidade de viver. Solteira, desquitada, viúva ou casada, queremos que essa personagem se inquiria com profundidade dentro da sociedade, do trabalho, da vida afetiva e o que mais ocorrer. Enfim Malú é uma mulher que se põe em cheque e à sociedade.*¹⁰

O texto produzido mantém consonância com as correntes teóricas que percebem o movimento feminista como desdobramento do individualismo moderno. Como bem observa Mirian Goldenberg, o indivíduo moderno situa-se num patamar que precede em termos de lógicas e valores qualquer relação social. Diferente portanto da visão tradicional (holística), na qual o indivíduo está submetido a uma lógica hierarquica, em especial, a família e ao papel social da mulher nas organizações familiares¹¹.

Diante disto, necessário se faz um parêntese sobre a expansão da psicanálise no Brasil que funcionou também para o desenvolvimento individualismo moderno. Tal afirmação, já foi observada por alguns autores, que vêem este campo do saber como concorrente da religião nos anos 60 e 70, enquanto aporte para as questões existenciais. Se até os anos 50, a religião era o pensamento hegemônico enquanto orientação de vida, privilegiando o ajuste familiar e os interesses sociais sobre os individuais, nas décadas seguintes, este lugar vai sendo conquistado pelo pensamento psicanalítico, enquanto questionador das funções sociais antes naturalizadas, nas quais a mulher só tinha representação no espaço da vida doméstica, onde exercia, inteiramente devotada, a função de mãe e esposa, sem direitos, desejos e vontades. O que significa uma vida completamente subsumida a uma ordem familiar hierarquizada, onde o homem é chefe e donatário daquele território.

Opondo-se a esse estado de coisas, portanto a psicanálise contribui, para o nascimento da mulher enquanto sujeito integralizado, que rejeita atitudes de opressão, de cerceamento da liberdade e que reivindica direitos iguais para homens e mulheres, tanto na vida privada, quanto no espaço público. Plataformas inteiramente sintonizadas com os valores do indivíduo moderno, para o qual as noções de “igualdade” e “liberdade” estão associadas a uma vida mais individualista e com mais possibilidade de prazer.

Fazendo um resgate da memória da trajetória feminina no Brasil, podemos dizer que até os anos 60 a situação deste gênero estava circunscrita por limites duros. Mesmo que o novo “Estatuto da mulher casada” tenha começado a vigorar em 1962, indicando uma evolução de mentalidades, a lentidão das mudanças com relação às mulheres, sua representação, seu papel e suas funções eram facilmente constatadas. Enquanto nas sociedades ocidentais se produzia uma mudança de mentalidades, implicando a entrada da mulher na vida pública, na tomada de consciência, em reivindicações, direitos e deveres, o “Estatuto da mulher casada”, mesmo que já distinguisse a mulher dos indígenas, aleijados e crianças, permitindo-lhe exercer atividades

assalariadas fora do lar sem a autorização do cônjuge, ainda preserva na organização da família brasileira o marido enquanto chefe da sociedade conjugal.

É certo que a partir dos anos 60 começa a ser sentida no Brasil a repercussão dos movimentos feministas que se organizam na Europa e Estados Unidos.¹² Mas, de fato, estes movimentos só começam a tomar forma no país em meados da década seguinte, pois as condições políticas locais, vividas pelos transtornos dos primeiros governos militares não possibilitaram a emergência de um movimento com a força vivida em outros países, no sentido de reivindicações específicas femininas.

De forma que o movimento de mulheres brasileiro, neste primeiro momento, acabou sendo gerado e abrigado pelas organizações de esquerda que lutavam pela reconstituição da democracia. Seja militando nos partidos clandestinos ou nas organizações amparadas pela igreja progressista, as mulheres despontavam de forma ativa nos cenários do país. Um fato que repercutiu de forma significativa para estas lutas foi a instituição do Ano Internacional da Mulher pela ONU, disseminando o interesse pelo tema e provocando as discussões específicas sobre as condições das mulheres. Este movimento que espraia-se principalmente entre as classes médias da população, particularmente entre as mulheres.

Sem dúvida, as mutações sociais ocorridas no mundo modificam as representações coletivas e, por conseqüência, repercutem na mídia, a qual se atualiza disseminando as novas formas de vida feminina na sociedade. E através de *Malú Mulher*, a televisão trouxe para a cena, as “novas caras” da mulher brasileira, que, na fala de Regina Duarte, reivindicam (re)começar. Tal propósito se enfatiza inclusive na trilha sonora da série, especialmente na música tema, que foi durante muito tempo uma espécie de signo para a população feminina brasileira que reivindicava mudanças nos seus destinos. Leve-se em conta, a particular importância que tem a música para o Brasil, um país que tem nesta expressão artística um dos elementos essenciais da sua memória coletiva.

Não podemos esquecer a importância dos temas musicais e sonoros no melodrama. Também nesta série, a música se impõe e pontua com grande efeito a narrativa deste novo gênero, aproximando-o, mais uma vez do melodrama. Com nos diz Barbero: “...a funcionalização da música e a fabricação de efeitos sonoros, que encontrarão nas novelas de rádio seu esplendor, tiveram no melodrama não só um antecedente, mas todo um paradigma”.¹³

“Começar de Novo”, a música emblema dos interstícios sonoros do programa, não só anuncia uma proposta de “recomeço” das relações afetivas em bases diferenciadas, como também anuncia, com todos os limites que possa ainda haver, as mutações pelas quais está passando o gênero feminino, representado por Malú, que esfacela a face monocórdica de um modelo de mulher, que povoou por tanto tempo os imaginários, para os quais o casamento e a vida doméstica eram o único destino possível.

É inegável que o papel do personagem feminino mesmo falando apenas para um segmento restrito da população, como reconheciam seus produtores. Renata Pallotini observa:

Malu faz parte de uma minoria brasileira. Mas isso não é um problema, na medida em que ela tem uma abertura muito grande e uma possibilidade de relacionamento infinita e vai tentar entender toda a problemática de uma parcela da população brasileira...¹⁴

O programa seriado, sem dúvida, conseguiu ampliar o alcance das temáticas femininas, inclusive nos meios de comunicação, e certamente suscitou questionamentos em diversas “malus” espalhadas no Brasil. Isto pode ser percebido na fala entusiasmada da própria Regina Duarte, que deu corpo ao personagem feminino: “...cada programa é um desnudamento. Tá todo mundo vivendo muito, se expondo demais. É quase como se o personagem fosse apenas um pretexto para o depoimento sobre a vida.¹⁵

Embora a série *Malú Mulher* não se constitua o interesse específico deste trabalho, não se pode prescindir da sua referência, quando se quer tratar da representação feminina na televisão brasileira, pois este seriado na TV, o meio massivo mais relevante da última metade do século no mundo e também no Brasil, ampliou e potencializou as discussões¹⁶ sobre a temática feminina e portanto as mutações vivenciadas pelo gênero feminino no país. Tais mutações, representadas através da trajetória de Malú, concretizavam-se nos primeiros passos de emancipação do mundo privado, secularmente institucionalizado como mundo da mulher, em direção à vida pública, território, por excelência masculina, que assegurava reconhecimento social de identidades e plenitude do processo de individuação.

Nos interessa agora, trabalhando a análise do seriado *Mulher*, buscar perceber as mudanças ocorridas desde então e acompanhar as novas representações femininas, em uma

circunstância societária distinta, na qual o mundo público já foi “conquistado” pelas mulheres, seja no mundo vivenciado, seja no mundo midiático das séries televisivas.

MULHER

O seriado, também exibido pela Rede Globo de Televisão, foi ao ar entre 2 de abril de 1998 e 7 de dezembro de 1999. Além de ter como um dos seus criadores Daniel Filho, *Mulher* exercitava a mesma fórmula do seu antecessor, com personagens fixos costurando as narrativas dos variados episódios, que ainda contavam com a representação de outros atores convidados. Destes personagens, oito integram o corpo de funcionários da tradicional clínica Machado de Alencar, especializada em doenças da mulher, desde que foi fundada nos anos 30, por um renomado obstetra carioca.

O único personagem diferencial que funciona como um contraponto à harmonia do corpo funcional da clínica é a figura de Afrânio Machado de Alencar (Cássio Gabus Mendes). O jovem administrador é muito ambicioso e vive constantemente montando suas “trapalhadas”, como estratégia para conter as despesas da clínica e ampliar seus lucros. Sua ambição, preconceitos e a busca obsessiva pelo dinheiro fazem a sua personalidade oscilar entre o perverso e o medíocre. Tal formação se coloca em oposição aos médicos, enfermeiros e funcionários da clínica, pois, todos eles transitam na área de saúde como perfeitos missionários.

Esta atitude se revela na dedicação excessiva ao trabalho, na correção, na competência e no espírito humanista que resistem às variadas provações a que são submetidos na trama da série e se expressa principalmente no que diz respeito ao trato com os clientes do ambulatório, local da clínica que atende os pacientes carentes, a contragosto de Afrânio, que considera aquele zelo, um contra-censo à sua obsessiva contenção de despesas e o seu desprezo pelos pobres. A presença de Afrânio quebra a harmonia da clínica. Sua aparência é desconfortável. Está sempre vestido com ternos escuros e apertados como se tivesse pronto para um velório. Suas feições são tensas, o andar nervoso. Marcas que acentuam uma voz ansiosa e minoritária naquela batalha de idéias e sentimentos.

Enquanto isto, a “legião do bem” concentra os demais personagens que trabalham na clínica. Os uniformes brancos e leves parecem tornar inquestionável a assepsia do caráter dos

trabalhadores da saúde, fazendo-os deslizar pelos corredores da clínica no rastro da luz de herança cinematográfica.¹⁷

Naquele ambiente, paradoxalmente, parece não existir a dor. As tensões que, em geral, vêm do mundo externo, são atenuadas pelo simpático acolhimento de médicos, os quais, por exemplo, dão um diagnóstico de AIDS com a calma de quem convida para tomar um café. Aliás, o refeitório é o lugar onde mais visivelmente se explodem as fronteiras. Todos se confraternizam, não existem hierarquias ou diferenças.

A cordialidade e o humor não se alteram, nem mesmo entre aqueles que saíram de um plantão exaustivo ou uma cirurgia de risco. Todos experimentam uma tranquilidade invejável. Até mesmo, as reincidentes e caricatas cobranças do administrador são relevadas e, no máximo, são tratadas com uma doce e inocente ironia, em falas como: “Afraninho, assim não dá!!!”. Uma reação que purga o malvado administrador e o faz migrar do lugar do perverso para o cômico. Na estrutura do melodrama, ele representaria o bobo.

A “legião de anjos” é liderada pelas doutoras. Martha Correia Lopes e secundariamente por Chris. A primeira tem 62 anos, foi aluna brilhante do curso de medicina, numa época que poucas mulheres chegavam à universidade. Como especialização Martha escolheu a obstetrícia, um campo que, no início do seu exercício profissional, era ocupado apenas por homens.

Reconhecida pela comunidade médica pela sua competência, Marta foi escolhida pelo professor Augusto Machado de Alencar para dirigir o ambulatório da sua recém fundada clínica que, apesar de ser freqüentada pela elite, presta também serviço de saúde para “as mulheres que não tem dinheiro”¹⁸. Martha assume este trabalho ao qual dedica a maior parte da sua vida e é completamente integrada ao cotidiano da profissão, que desempenha com prazer e dedicação. Muito respeitada pelos funcionários e pacientes, vive o dia a dia da clínica como uma verdadeira matriarca. Se inteira dos programas dos funcionários, ameniza qualquer menção de divergência e mantém com Chris, a jovem médica, uma relação quase maternal. Martha acompanha o seu trabalho, passa conhecimentos à Chris, dá conselhos sobre sua vida emocional. Um exemplo de determinação que abarca até mesmo o atrapalhado Afrânio.

Mas, além de médica, a doutora Martha é casada há mais de 40 anos com Otavio, um engenheiro naval aposentado. Relação que desenvolve com “relativa felicidade”. Ama o marido e o filho, mas não vive esse sentimento na concretude desejada por eles. Permanentemente encontra-se dividida entre o prazer que sente pelo trabalho e a negligencia com a família. Não

suporta conviver com a culpa pela espera do marido para navegarem no “Eterno Amor”, o barco construído por ele para realizarem juntos uma longa viagem. Se não está enquadrada no modelo de mulher que abdica da sua vida em prol da família, transfere para o campo do trabalho, esta abnegação. Sua vida é preenchida com o atendimento às suas pacientes, de modo que também não exercita a sua individualidade.

Na mesma proporção que cuida do corpo dessas mulheres, negligencia o seu. O exemplo disso é o episódio “Casa de Ferreiro...”, no qual ao tentar convencer uma paciente da simplicidade e importância de um exame preventivo (mamografia), Martha faz uma radiografia da própria mama e se descobre com a doença. O desprezo pelo próprio corpo, comprovado pela falta de intimidade dos seus sintomas, também sinaliza a relação da médica com a própria sexualidade. Sinais que se reeditam, nas cobranças do marido, na ausência de repostas a estas cobranças ou em quaisquer atitudes que evidencie desejos no plano sexual.

A única vez que consegue efetivamente ceder as pressões do marido, aposenta-se e decide ir com ele na viagem marítima tão almejada por Otávio. São seis penosos meses, marcados pela falta de entusiasmo, o pavor das ondas marinhas e as torturantes sessões de vômito. Situação que desaponta o marido e o faz continuamente afirmar a proximidade de “terra firme”. Quando o casal chega em casa, recebe a notícia da morte do único filho.

“Cerimônia do Adeus”, o episódio que representa o enterro de Carlos, morto num acidente de carro, condensa todos os conflitos da doutora Martha em relação ao descompasso da suas vidas pública e privada. Nele, toda sua vida é passada à limpo. Enquanto Martha vive o seu luto penoso e culpado, abraçada a um álbum de fotografias, que contém a infância de Carlos, Otávio efetiva a sua punição. Ao ofertar à mulher a infância do filho não vivida, Otávio descreve as fotografias, e nelas, além das imagens dos filho, acentua as ausências da mãe: “aqui, você estava num Congresso em Curitiba; nessa tinha ido fazer aquele curso em Barcelona...”, fazendo uma acusação velada de que a maternidade da doutora Martha, não passa de um simulacro.

Tal acusação é reincidente em variados episódios, seja na voz de Carlos - “eu fui praticamente criado sem mãe, que era mais mãe dos outros do que do próprio filho” - e agora de forma já explícita com Otávio, que ao ser questionado por Martha (no episódio “Cerimônia do Adeus”) de como consegue se manter vivo depois da morte do filho, este prontamente responde: “Talvez porque eu não tenha nenhuma conta a ajustar com ele, acho que fui um bom pai”. Diante destas palavras, Martha resolve evitar outra perda e separa-se do marido: “Eu preciso me afastar

de você enquanto te amo, enquanto consigo ter saudade de você”. Passa a viver o seu intenso luto, retorna ao trabalho da clínica. Só resolve se aposentar definitivamente depois que tem um infarto. Isto só acontece, depois que faz o parto dos gêmeos da doutora Cris, quando volta finalmente para casa, o marido e os netos filhos de Carlos.

Nesta mesma linha de dedicação e competência profissional, enquadra-se a personagem da Doutora Chris. Ela é o duplo de Martha. O trabalho médico possibilitou o conhecimento entre as duas. Num vôo para o Rio de Janeiro, juntas, tiveram que ajudar uma mulher em trabalho de parto. Se a diferença de idade as distanciam pelo tempo histórico com que cada uma delas vê o mundo, isto também funciona como elemento de aproximação entre estas duas mulheres. Chris tem um extremo respeito e admiração pela experiência de Martha, enquanto Martha, vê na determinação e no entusiasmo de Chris pelo exercício da medicina de forma humanizada a sua possibilidade de continuidade. De modo que, a diferença de idade, não as impede de construir uma sólida amizade, um respeitoso coleguismo, que, por vezes, acaba por se confundir com uma relação entre mãe e filha, que se respeitam.

A exemplo de Martha, o trabalho centraliza a vida de Chris. Em torno dele é que se montam quaisquer outras relações. Muito independente, a jovem doutora saiu da casa dos pais para estudar e definir seu lugar no mundo. Depois de se formar em medicina, faz uma pós-graduação no exterior e quando encontra Martha está retornando ao Rio de Janeiro para fixar residência e procurar emprego. Grande parte da sua vida, morou longe dos pais e no Rio vai dividir um apartamento com Shirley, uma advogada recém formada, com quem partilha também suas emoções e lazer durante quase todo tempo que ficará em cena. Apesar de liberada sexualmente e estar disponível para um grande amor, Chris tem uma vida afetiva bastante contida e de poucos romances. Relações que ocupam pouco tempo do seu cotidiano e que também são tratadas de forma racional, não sinalizando projetos ou perspectiva de futuro ou continuidade.

Engravidada de um rapaz mais jovem e depois de grandes conflitos, muito mais em uma dimensão pragmática do que moral, resolve ter a criança, mas acaba perdendo o filho num aborto espontâneo. Em um episódio posterior, é pedida em casamento por Carlos, filho de Martha, mas quando recebe a carta com o pedido e as flores, o pretendente já está morto. Com o acidente de Carlos e a relação que não se efetivou, fica tocada com o pedido de Martha para que tenha um filho. Isto se realiza no último episódio, quando depois de um parto extremamente difícil, feito por Martha, Chris deixa de ser apenas espectadora e realiza a maternidade tendo filhos gêmeos,

do doutor João Pedro, o charmoso médico com quem formará uma família. A entrada na vida doméstica é o movimento que sela mais uma vez a proximidade entre as duas personagens. Com a certeza do dever cumprido, Martha definitivamente vai tentar viver seu casamento.

Esta descrição sintética e não tão rigorosa da trajetória das personagens centrais da série *Mulher* tem o sentido específico de fazer visível as singularidades da representação do feminino nos anos 90 e demarcar as diferenças com as representações que se afirmaram no final da década de 70 através da série *Malú Mulher*, que se concentravam na busca de um lugar social e no acesso ao mundo público, pois já não satisfazia o lugar instituído da “rainha do lar”, que encarcerava a mulher nos limites da vida privada. Um território em que o indivíduo que não existia em si e sim, apenas, como apêndice de outros. Tais limites, vazios e negativos de existência do gênero feminino naquele momento, já era alvo da condenação não só dos movimentos feministas, como também de parcelas da população e mesmo da própria mídia. Ela, em parte, ampliava o coro das críticas contra a desigualdade dos papéis sociais entre homens e mulheres, os estereótipos de “rainha do lar”, da “mãe e esposa sacrificada” etc.

Em *Malú Mulher* o personagem feminina representa uma mulher que se encontra exatamente neste impasse. Para as contemporâneas de Malú, uma geração de mulheres que ainda tinha o casamento como destino, a conquista da vida pública, em uma sociedade capitalista moderna normalmente através do trabalho, não era uma tarefa fácil. Sob a divisão dos papéis sociais instituída, o trabalho fora de casa era atividade do marido, enquanto provedor e chefe da família. Nesse sentido, as mulheres não eram educadas para assumir a vida, fora dos limites do lar, especialmente nesta dimensão laboral. Não por acaso, Malú nunca exerceu a profissão, mesmo tendo feito o curso universitário de sociologia. Em detrimento da sua profissionalização, ela priorizou a vida doméstica, seguindo o modelo das mulheres da sua época. Com o final do casamento, desmoronava o sentido da sua existência, já que tinha a vida orientada para cuidar do marido e da filha. De forma que, a sua entrada no mundo do trabalho, além de se fazer orientada pela esfera da necessidade, constitui-se também em um canal de abertura para o mundo, de autonomia, de “começar de novo”, que vai valer a pena uma nova vida.

Lipovetsky constata que mesmo o trabalho muito vezes não contém este poder emancipatório, pois vem envolto ainda em um imaginário nitidamente de valorização masculina. Diz o pensador:

Ainda no começo dos anos 60, as mulheres invocam motivos econômicos para justificar sua atividade profissional: melhorar o orçamento familiar, permitir que os filhos continuem seus estudos. Apenas uma minoria de mulheres reconhece trabalhar por gosto ou para ser independente. O trabalho fora do lar é no mais das vezes considerado secundário, subordinado aos papéis familiares. Mesmo quando é necessária a subsistência da família, a atividade profissional feminina é considerada sem valor próprio.¹⁹

A situação feminina representada em *Mulher* já está bastante distante dos tempos de *Malú Mulher*. Agora um novo modelo de ser mulher se sobrepõe ao antigo dilema vivenciado nos anos 70. *Mulher*, diferente de *Malú*, não trata mais da luta feminina pela acesso ao mundo público da sociedade, o qual em nossa sociedade parece ser o *locus* que garante reconhecimento social, possibilita forjar identidade(s) e permite o processo pleno de individuação. No seriado dos anos 90 a questão parece superada, pois em lugar da luta pelo acesso ao mundo público, temos as protagonistas firmemente instaladas nele, afirmadas através de um trabalho profissional exemplar e inquestionável. Para concluir caberia então analisar, em rápidas palavras, como se resolve no seriado esta nova situação e representação da mulher.

A conquista do espaço público, como vimos, aparece como indubitável. A questão a ser colocada então diz respeito às modalidades de realização desta ocupação do espaço público. E aqui não se trata de algo do tipo: discriminação da mulher através de um salário menor para um mesmo trabalho se comparado com o homem, como muitas estatísticas cansam de denunciar. Nem muito menos de alguma ressalva ou mesmo algum menosprezo pela dedicação e competência profissional das protagonistas da série televisiva. Trata-se sim de observar as repercussões, pessoais e sociais, do deslocamento de um relacionamento maternal, próprio da vida privada, para a esfera pública. A descrição anteriormente realizada é nítida em perceber este deslocamento. Martha age na vida pública como uma super-mãe, inclusive em sua relação com Chris. Ela também assume esta papel materno em relação ao emprego e aos pacientes. Tal deslocamento, por um lado, parece assegurar na Clínica relacionamentos sociais mais plenos de

carinho e sensibilidade humanos, que, muitas vezes, tornam-se contrapostos a frieza capitalista de Afrânio.

Mas, por outro lado, esta realização materna deslocada tem profundas e graves ressonâncias na vida da doutora Martha e mesmo de Chris. Suas vidas privadas, quando conseguem existir, parecem fadadas ao insucesso. Nesse lugar, Martha não consegue ser mãe, nem mulher satisfatoriamente. Chris parece querer dizer não ao mundo privado ou, pelo menos, lidar com ele de modo aligeirado. Para as duas, mas principalmente para a protagonista central do seriado, o mundo privado configura-se como um lugar de sacrifício e de culpa. Seu filho morre; seu casamento desmorona; seu marido e seu filho sistematicamente estão fazendo cobranças sobre suas ausências; mesmo seu corpo parece sucumbir. A culpa e o sacrifício, como já detectamos em outro trabalho, reafirmam-se como horizontes (impostas ao) feminino, mais uma vez²⁰.

Assim se *Malú Mulher* tematiza os dilemas femininos na sua luta para deixar a clausura do lar, Mulher investiga a condição feminina contemporânea, que se vê arremessada no turbilhão de nosso mundo, vivendo as tensões e as ambigüidades desse nova inscrição societária, distante e distinta da anterior, mas nem por isto resolvida, muito menos em um horizonte de felicidade e realização.

NOTAS

¹ Os roteiros do programa *Mulher* foram baseados em livros como: *Mulher: o negro do mundo* (de Malcolm Montgomery); *Menstruação: a sangria inútil* (de Elsimar Coutinho) e *Só para Mulheres* (de Sonia Hirsch).

² LIPOVETSKI, Gilles. *A terceira mulher. Permanência e revolução do feminino*. São Paulo, Companhia das Letras, p. 274.

³ NATANSOHN, Graciela. *Medicina, gênero e mídia*. Salvador, 2000. Texto inédito.

⁴ BARBERO, Jesús Martín. *Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997, p.306.

⁵ Material de divulgação das séries da Globo citado por: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder e MIRANDA, Ricardo. *Televisão, o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1983, p.60-65.

⁶ A série *Carga Pesada* utilizando-se da condição nômade de dois caminhoneiros, semanalmente exibia episódios que enfocava os mais longínquos “Brasis”.

⁷ Depoimento a Carlos Alberto Messeder transcrito no livro já citado p.62

⁸ ARAUJO, Inácio. “O Trabalho da Crítica”. In: NOVAES, Adauto (org.) *Rede imaginária, televisão e democracia*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991, p. 274.

⁹ ARAUJO, Inácio. ob. cit. p. 274.

¹⁰ Material de divulgação das séries da Globo, citado por PEREIRA, Carlos Alberto Messeder e MIRANDA, Ricardo. ob. cit. p. 67.

¹¹ Miriam Goldemberg, em sua interessante tese *Toda Mulher é Meio Leila Diniz*, discute com base nas idéias de Louis Dumont a questão da palavra indivíduo. Para o autor, existe o indivíduo empírico, aquela que se expressa, quer ou pensa, a mostra individual da espécie humana, e o indivíduo enquanto ser moral, em que o valor se encontra na sociedade enquanto um todo (holismo).

¹² Em 1967 é lançado o livro de Rose Marie Muraro *A Mulher na Construção do Futuro*. Em 1969, Heleith Saffioti publica *A Mulher na Sociedade de Classes: Mito e Realidade*. Também neste período, Betty Friedan, a líder feminista americana, visita o Brasil e dá uma entrevista ao jornal *O Pasquim*. Além disso, a coluna “A Arte de Ser Mulher” era publicada na revista *Claudia*, de circulação nacional. Isto para citar apenas alguns episódios relevantes.

¹³ BARBERO, Jesus Martin. ob. cit. p.

¹⁴ Material de divulgação dos seriados, escrito por Renata Palottini

¹⁵ DUARTE, Regina “Essa Regina Mulher” In: *Isto É*. São Paulo, 4 de julho de 1979, citada por PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. e MIRANDA, Ricardo ob. cit.

¹⁶ vale a pena lembrar, que uma das sessões mais concorridas da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência realizada em Fortaleza em 1980, teve “Malu Mulher” como objeto de interesse

¹⁷ A série foi feita durante um ano com película o que possibilitou um tratamento de linguagem diferenciado da televisão, tanto no que se refere a iluminação, que foge da luz pasteurizada da TV, quanto a planificação.

¹⁸ “Mulher: Programa feminino para ambos os sexos”. In “Anima”, o feminino em revista. <http://www.e-net.com/anima.htm>, outubro 1998. Citada por Graciela Nathanson.

¹⁹ LIPOVETSKY, Gilles. Op. Cit. P. 221

²⁰ RUBIM, Lindinalva. “O Feminino no Cinema de Glauber Rocha, Diálogo de Paixões”. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999. 327 p.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAUJO, Inácio. “O Trabalho da Crítica”. In: NOVAES, Adauto (org.) *Rede Imaginária, televisão e democracia*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

BARBERO, Jesus Martin. *Dos Meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997.

BOFF, Leonardo. *O Rosto Materno de Deus*. Petrópolis, Editora Vozes, 1998.
GOLDEMBERG, MIRIAM. *Toda Mulher é Meio Leila Diniz, gênero, desvio e carreira artística*. Tese de doutorado. Museu Nacional, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, UFRJ. Rio de Janeiro, 1994.

LIPOVETSKY, Gilles. *A Terceira Mulher, Permanência e revolução do Feminino*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

NATHANSON, Gaciela L. *Medicina, Gênero e Mídia: Comentário acerca do programa “Mulher” da TV Globo*. Inédito.

PEREIRA, Carlos Albero Messeder e MIRANDA, Ricardo. *Televisão, o Nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

RUBIM, Lindinalva S. O, *O Feminino no Cinema de Glauber Rocha, Diálogo de Paixões*. Tese de doutoramento. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, UFRJ. Rio de Janeiro, 1999.

SODRÉ, Muniz. “*Álbum de Família*”. In: NOVAES, Adauto (org). Ob. Cit. P. 232.