



Melodrama e prazer: telenovela, estudos de televisão e crítica feminista ¹

Clara Fernandes Meirelles²

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Resumo

O surgimento das *soap operas* e das telenovelas deu um novo impulso à popularidade do melodrama. Com a adaptação para a mídia de massa, o gênero passou a ser associado pelo senso comum ao gosto feminino. Esse processo atraiu a atenção das feministas, que lançaram um olhar criterioso sobre a construção desse tipo de narrativa. Os primeiros trabalhos, nos anos 1970, foram responsáveis pela abertura de um subcampo de pesquisa na área da Comunicação: os estudos de televisão. O conceito de prazer está no cerne da crítica feminista e recebeu abordagens muito diferentes, até conflitantes. O objetivo desse artigo é analisar como o debate sobre o melodrama contribuiu para as transformações teóricas nos estudos em Comunicação e de que maneira a questão do prazer norteia a crítica feminista sobre o gênero.

Palavras-Chave: ficção seriada, melodrama, prazer, crítica feminista

Mulheres e prazer: crítica feminista e análise do melodrama

Os estudos sobre melodrama em televisão começaram a ser realizados no início dos anos 1980, na Inglaterra e nos Estados Unidos, quando se inaugurou uma nova área de pesquisa dentro dos estudos midiáticos e culturais, denominada *television studies*. A abertura dessa subárea de estudos foi fruto do empenho de pesquisadoras feministas, que, através dos estudos de televisão, expressaram sua inquietude e insatisfação em relação às representações de gênero veiculadas pelas *soap operas*.

Na década de 1970, as feministas rejeitaram as *soap operas*, em um movimento análogo ao desprezo da alta pela baixa cultura. O movimento feminista, inicialmente, era agressivo em relação aos gêneros “de mulher” (folhetins, moda, revistas femininas), por considerar que estas formas ofereciam imagens estereotipadas e

¹ Trabalho apresentado ao NP Ficção Seriada, do VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

² Bacharel em Comunicação Social com habilitação em jornalismo (UFRJ) e aluna do curso de Pós-Graduação (Mestrado) em Comunicação e Cultura (linha Mídia e Mediações Socioculturais) da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro/ ECO-UFRJ. clara_meirelles@yahoo.com.br



irreais das mulheres, que confirmariam a subordinação do gênero. Essa corrente buscava comparar as mulheres reais com as imagens de mulheres disponibilizadas pela televisão (Brunsdon, 1997, p.27; Geraghty, 1998).

Já as feministas dos anos 1980 desafiaram esse paradigma realista, argumentando que o que entendemos como mulher está vinculado às imagens de feminilidade. Não é claro o que é uma mulher, exceto através da representação. A dúvida sobre a validade da categoria e a insistência no fato de que o gênero é constituído por discursos gerou uma mudança na análise feminista da mídia, principalmente em relação aos produtos de massa (Brunsdon, 1997, p.27; Geraghty, 1998).

Logo, investigar as *soap operas*, gênero assistido majoritariamente por mulheres, significava respeitar a mulher como audiência, de modo que esses estudos se engajavam, na verdade, em uma luta pela revalorização da feminilidade e dos discursos de construção da mulher. A legitimação acadêmica de um gênero por muito tempo depreciado – ou como enfatiza Geraghty (1998, p. 457), rechaçado por ser “lacrimogêneo” - significou, no contexto histórico dos anos 1980, uma defesa das mulheres, uma luta na arena do sexismo, contra o patriarcado.

O conceito de prazer é central para as análises sobre o melodrama. Ele norteia a crítica feminista em seu percurso teórico e também é relevante para as mudanças na teoria da comunicação. O objetivo desse artigo é analisar a repercussão das pesquisas feministas sobre *soap opera* para a área da Comunicação, com a criação dos estudos de televisão, e discutir as diferentes abordagens que tais críticas deram ao conceito de prazer, em relação ao gênero melodramático³.

Television studies: uma nova área na Comunicação

Uma das conseqüências mais marcantes do trabalho da crítica feminista relativo ao melodrama foi a criação e consolidação do subcampo de pesquisa *television studies*. O campo teve seu momento de maior crescimento em um período de mudança, tanto para a televisão quanto para a academia.

³ É importante ressaltar que este artigo está focado principalmente na crítica feminista anglo-americana e em sua relação com as *soap operas*. A escolha se justifica pelo fato de que, nesses países, a leitura feminista foi mais enfática e participante dos debates culturais, bem como da criação dos *television studies*. Tal abordagem não desmerece, todavia, as pesquisas brasileiras sobre telenovela, que, embora expressivas em qualidade e quantidade, não se ajustam ao recorte aqui realizado. Cabe destacar, ainda, que esse artigo é parte de minha pesquisa para a dissertação de Mestrado, em que contraponho analiticamente três linhas teóricas que trabalharam com o melodrama: a feminista, a populista e a frankfurtiana. As pesquisas brasileiras são contempladas em minha dissertação.



Em relação às outras áreas do conhecimento, uma peculiaridade marca os *television studies* desde sua inauguração. Enquanto determinados campos de estudo, como a literatura ou a sociologia, eram definidos em termos de uma disciplina tradicional, os TV Studies foram moldados desde o início pelo princípio de interdisciplinaridade. Assim, os pesquisadores puderam fazer uso de múltiplas teorias e metodologias de áreas acadêmicas variadas e construíram uma abordagem que atravessava as fronteiras tradicionais das disciplinas (Mumford, 1998; Buckingham, 1997). Entretanto, nenhuma perspectiva teórica foi tão influente na análise de televisão daquele momento (anos 1980) como a crítica feminista.

O impacto feminista não foi simplesmente um acidente histórico. Afinal, como argumenta Mumford (1998), as preocupações principais das duas áreas se sobrepõem de modo significativo, o que fica mais claro com a seguinte explicação:

As questões fundamentais do feminismo estão focadas na identidade e na posição culturais: o que significa viver como mulher ou como homem? Como aprendemos a ser um ou outro? Até que ponto o gênero – nossas próprias identidades como homem ou mulher, nossas idéias sobre o que isso deve significar – moldam nossa experiência de cultura? Essas questões alteram os problemas fundamentais dos estudos de televisão – o que estamos fazendo quando assistimos televisão? – e nos incentivam a questionar como a televisão trabalha para estabelecer e promover não só identidades de gênero, mas as relações culturais existentes, de modo geral (Mumford, 1998. p. 115) .

A *soap opera* foi o alicerce fundamental que despertou o interesse da crítica feminista pelos estudos de televisão e fez com que esse segundo campo se desenvolvesse com vigor a partir da influência dessas pesquisadoras. O interesse das feministas pelo melodrama não se manifestou de maneira estável desde a inauguração até os dias atuais. Ao contrário, é possível delinear um movimento de ruptura e inovação, que não estão vinculados somente a uma nova proposta acadêmica, mas a uma nova visão sobre a construção da feminilidade.

Anos 1970: o melodrama como o grande vilão

Os primeiros estudos feministas sobre *soap operas* – que se confundem com os primeiros estudos sobre televisão – foram realizados em meados dos anos 1970, na Inglaterra e nos Estados Unidos.

Até então, a crítica relacionada ao gênero era escassa, devido a uma posição de absoluto repúdio a essa forma – que era considerada, conforme assinala Brunson (1997), como o ópio das massas, particularmente das massas de mulheres, produtor e

produto da falsa consciência. Tais estratégias da crítica evitaram a análise de produtos de massa, assistidos e levados a sério por milhões de pessoas.

A primeira abordagem feminista ao melodrama surge nesse contexto: anos 1970, um período de libertação sexual, artística, política, lingüística, como esclarece Eagleton (2005). Paradoxalmente, diante de um movimento histórico de expansão da liberdade privada e pública, a crítica feminista se desenvolve em um campo caracterizado pela vergonha que os fãs têm de seus gostos (o que se relaciona com o conceito de prazer, que será mais explorado nesse trabalho). Inicialmente, os trabalhos de pesquisadoras feministas foram marcados por uma forte rejeição, não só relacionada às *soap operas*, mas às assim chamadas “coisas de mulher”: moda, romances, revista, cozinha, costura. O melodrama foi criticado por oferecer imagens de mulheres que não encontrariam correspondente na realidade, seriam meramente construídas pelos artefatos culturais.

Os primeiros estudos sobre o tema enfatizavam as imagens negativas do gênero feminino, destacando que o retrato da vida familiar nos *sitcoms* e *soap operas* promovia uma aceitação da mulher como eternamente preocupada com questões pessoais ou familiares. Predomina a idéia de que esse gênero narrativo reforça a moral paternalista, favorecendo o escapismo, e, assim, esvaziando as forças sociais que poderiam trazer mudanças a essa ordem (Mumford, 1998; Landy, 1991).

A preocupação das feministas naquele momento era com a imagem da mulher e com o repúdio aos estereótipos. Ao argumentar que os discursos dominantes no melodrama televisivo – e nas produções melodramáticas em geral – desvalorizam o gênero, as feministas não estavam lutando somente por imagens mais realistas das mulheres ou brigando com as *soap operas*. Elas estavam se contrapondo ao mundo ali representado (Brunsdon, 1997).

Mumford (1998) avalia que, de maneira geral, tanto a abordagem da representação quanto da audiência podem ser vistas como modos complementares de lidar com os temas-chave do campo: prazer e identidade. Uma das tensões fundamentais entre as teorias feministas ocorre no embate entre a noção de mulheres como vítimas ou agentes, sujeito ou objeto. Nos *TV Studies*, essa tensão se expressa no trabalho sobre personagens televisivos, em que a análise da reificação das mulheres na televisão contrasta com as discussões sobre figuras femininas heróicas (D’Acci apud Mumford, 1994). Assim também ocorre nos estudos sobre espectadoras, que vêem a televisão como um reforço poderoso de idéias tradicionais



sobre gênero e mulheres, mas também vêm as mulheres como capazes de resistir a essas idéias (Seiter et al, apud Mumford, 1989).

Com o avanço das pesquisas, a crítica feminista passa a ter que lidar com o fato de que a audiência feminina obtém algum grau de prazer ao assistir televisão, ainda que esse prazer possa ser proveniente da diversão direta com os programas, da resistência às mensagens dominantes da mídia, da construção de significados alternativos. É nesse ponto, da aceitação do prazer feminino com o melodrama, que é possível fazer uma distinção temporal e conceitual de ruptura paradigmática dentro da crítica feminista.

Para Charlotte Brunson, os estudos dos anos 1970 envolvem a afirmação da mulher, e os dos anos 1980 duvidam dessa categoria. A segunda corrente insiste na leitura de que as mulheres são constituídas por discursos disponíveis de feminilidade. É possível analisar isso claramente com a mudança da atitude da crítica feminista em relação aos gêneros de produto de massa identificados com a feminilidade: ficção romântica, melodrama, revistas de mulher e, finalmente, *soap operas*. (Brunson, 1997; Mumford, 1998).

Ao investigar os motivos que levaram as feministas a se interessar pelo melodrama, Brunson (1997) destaca quatro pontos principais. Em primeiro lugar, as mulheres se interessariam por esse formato porque ele é um gênero feminino – ou seja, porque o público alvo dessas produções seria a espectadora, que na audiência cotidiana ao programa conjugaria uma série de competências inerentes a seu papel social como mulher. Para dar um exemplo mais concreto, pode-se citar as tramas que envolvem maternidade, família, sexualidade. Outros aspectos formais da *soap opera* também elucidam sobre a mulher como público-alvo: a narrativa é organizada em pequenos blocos, em contínua recepção da informação narrativa, de modo que a mulher pode assistir e, nos intervalos, cumprir com suas tarefas domésticas. Além disso, os intervalos comerciais, que vendiam (nos anos 1970/ 1980, hoje o panorama é outro) produtos como cosméticos e alimentos, são um exemplo claro do foco de audiência do programa (Brunson, 1997).

Em segundo lugar, o interesse das feministas pelo melodrama se justificaria pela interação que existe, nesses estudos, entre as esferas privada e pública. Ou, de acordo com o lema central do feminismo ocidental dos anos 1970, “pessoal é político”. Como explica Charlotte Brunson,



Se pessoal é político, se é no lar, nas relações, nas famílias, que a opressão íntima das mulheres – ou a opressão das mulheres como mulheres – é, consensualmente, mais rígida, então as construções da mídia e as representações da vida pessoal se tornam um objeto de estudo urgente e fascinante. (Brunsdon, 1997, p. 39)

Enquanto a tradicional crítica esquerdista da mídia se voltava, de uma maneira geral, para o mundo público, através, por exemplo, de pesquisas sobre as interações entre o Estado e as emissoras, a escola feminista tinha outro foco. O impulso teórico dessas autoras não foi o excepcional, mas o cotidiano. Nesse sentido, o movimento feminista se alinhava completamente às novas teorias elaboradas pelos Estudos Culturais. A proposta de valorização da cultura popular, cotidiana, consumida pela massa, se ajustou com os objetivos dessa vertente do feminismo, que, ansiosa por penetrar no universo cotidiano e privado das mulheres, viu na *soap opera* e nos novos pressupostos teóricos dos britânicos um incentivo para uma inovação acadêmica (Eagleton, 2005; Brunsdon, 1997; Kellner, 1986).

O sentido metafórico do melodrama representa um terceiro motivo para o interesse da crítica feminista pela televisão. Brunsdon (1997) se refere a essa metáfora como a feminilidade do programa, que, tal como as mulheres, é vista como algo desprezível, banal, que não merece atenção. Esta analogia se aproxima da identificação da cultura de massa como feminina (Huysen, 1996).⁴

Para o feminismo, portanto, ignorar as produções melodramáticas, ou simplesmente rechaçá-las como produção cultural indigna de apreciação mais apurada, não seria uma atitude possível naquele contexto. Se os discursos formadores de uma imagem feminina estavam presentes principalmente nas *soap operas*, querer comparar a construção da mulher na televisão com uma imagem real – ou desejada – já não era mais cabível em um contexto de estudos que se tornava cada vez mais interessado nos discursos da cultura de massa e também, o que é muito importante, na recepção desses discursos pela audiência. Sai de cena o espectador passivo e entra em cena um receptor construtor de seu próprio significado. Essa concepção encerra também a noção de que tanto o prazer como a ideologia estão em jogo quando consumimos televisão ou

⁴ A crítica feminista combatia a noção, presente na virada para o século XX, de que a cultura de massa está de alguma forma ligada à mulher, enquanto a cultura real, autêntica, permaneceria como uma prerrogativa dos homens. Segundo Huysen (1996), a cultura de massa era definida com as mesmas características pejorativas usadas em relação às mulheres, construindo um imaginário em que a cultura de massa inferior – e feminina – se contrapõe à mística da arte elevada modernista – e masculina.

qualquer outro artefato cultural. O dilema de como entender a relação entre eles está no cerne da teoria cultural progressista. (Mumford, 1998; Ang, 1996; Brunson, 1997).

O prazer no melodrama

O prazer é um conceito central nos estudos sobre o melodrama. Isso se deve, principalmente, a dois motivos: a) a popularidade do gênero, que o caracteriza como um prazer da massa; b) o vínculo com o gosto feminino, questão que despertou maior interesse da crítica feminista. No cerne de toda indagação sobre esse sentimento, encontra-se, inevitavelmente, a insistente pergunta: o que constitui a base do prazer no melodrama?

Para abordar essa questão, é necessário entender um pouco mais dos elementos que constroem esse gênero narrativo, de modo que sejam elucidadas algumas de suas características que se associam ao sucesso popular. Brooks (1995) ressalta alguns elementos próprios da “imaginação melodramática” esclarecedores a esse respeito. Para ele, é com a ascensão da novela e do melodrama, no século XIX, que se abre mais uma categoria moral e estética, o “interessante”, o que teria sido possível por alguns fatores.

A linguagem clara, que utiliza recursos de fácil compreensão para demonstrar o triunfo da moralidade e da virtude, é uma das características que contribuem para tal popularidade. A ela alia-se a hipérbole, o desejo de expressar tudo: os personagens em cena dizem o indizível, dão voz aos sentimentos mais profundos, dramatizam através de palavras e gestos a lição completa de sua relação. Além disso, a adjetivação moral é frequente: as pessoas são honestas, virtuosas, respeitáveis, falsas, terríveis, cruéis, tirânicas. Os personagens expressam exageradamente seus julgamentos morais sobre o mundo.

A virtude é quase inevitavelmente representada por uma jovem heroína, que é ameaçada pelo mal, personificado na figura do vilão. Enquanto a primeira deve expressar sua identificação continuada com a pureza, o segundo é quem mais articula a monocromia de seu caráter moral, sua posição polarizada no esquema das coisas. Heroína e vilão não são complexos; ao contrário, eles expressam seu caráter de bondade e maldade através de índices simples e marcações fortes. O autor frisa que, nesse tipo de narrativa, o confronto bipolar é o que se retém da história: os dilemas de tudo-ou-nada, os extremos representados pelos personagens, que vão do cume ao fundo do poço rapidamente. A polarização, entretanto, não é só um princípio

dramático, mas os meios pelos quais as condições éticas são identificadas e moldadas, o que justifica sua relevância. (Brooks, 1995).

Feita essa síntese das características que definem o melodrama, voltemos à questão: por que essa estrutura produz prazer? Tal indagação motivou trabalhos de intelectuais voltados para o cinema, literatura, ciências sociais, e também de produtores, interessados em descobrir a fórmula mágica. As feministas, especificamente, se incomodavam com outro ponto: por que o melodrama é prazeroso para o público feminino? Que espécie de identificações essa estrutura provoca e atende às demandas das mulheres?

É possível encontrar, na crítica feminista, diferentes abordagens para essas questões. Algumas autoras enfatizam que o prazer proveniente da imaginação melodramática é, na verdade, um prejuízo para as mulheres. A identificação com heroínas atormentadas, eternamente envolvidas em conflitos insolúveis, e incapazes de conciliar seu desejo com a realidade, reforçaria no público feminino sentimentos masoquistas de submissão e pouco poder social (Ang, 1997). Haveria, portanto, uma ambigüidade, uma vez que as mulheres teriam prazer justamente com representações que as inferiorizam na ordem social.

Outra abordagem aponta para o prazer melodramático como escapista. Ele só seria alcançado porque se trata de uma representação distorcida da realidade, invenção que favorece o consumo da sociedade capitalista, um gênero que faz com que o espectador se distancie da realidade. A narrativa – e o prazer através dela obtido – são caracterizados como escapistas porque não manteriam contato com as necessidades, os desejos e os embates dos indivíduos. O melodrama contribuiria para a inércia política de seus consumidores, que, satisfeitos com a vida fantasiosa da ficção, deixariam de agir politicamente na vida real. Contra essa visão, entretanto, argumenta-se que o melodrama não pode estar tão distante assim da vida dos indivíduos que o assistem, pois o prazer e a identificação nascem justamente de uma suposta relação entre algum aspecto da vida real do sujeito com a ficção – relação esta que está intermediada pela fantasia, tema que será abordado adiante. (Landy, 1991; Ang, 1996).

A linha argumentativa do escapismo contrapõe o melodrama ao realismo, um estilo que, baseado em conceitos derivados do naturalismo, privilegiaria a realidade social “objetiva” e a fidelidade aos personagens e à organização dos fatos. Landy (1991) ressalta, a esse respeito, que os últimos escritos sobre o realismo sugerem que

a avaliação que os críticos fazem de determinada produção cultural tem sempre um caráter ideológico. Em outras palavras, o que é realismo em uma época pode se tornar escapismo na outra. O critério de fidelidade à realidade exterior, base do realismo e do naturalismo, chega mais tarde ao debate sobre estética e de modo nenhum impediu outras formas de representação, focadas para o mundo fantasioso. Mas houve períodos em que essa retórica exerceu influência sobre a produção cultural: no cinema e na literatura do período pós-Segunda Guerra, a predileção pelo realismo obscureceu a importância do melodrama, sugerindo que este era um afastamento da política, uma forma de expressão que não só era complacente com o gosto popular, mas era responsável por corromper os corações e as mentes das audiências (Landy, 1991, Mumford, 1998).

Para entender a terceira e mais interessante abordagem para esse tema, que vincula o prazer à fantasia, é preciso fazer um pequeno retrospecto para o momento anterior da crítica feminista, em que as pesquisadoras adotavam a estratégia de comparar as imagens de mulheres exibidas pela mídia com as mulheres da vida real, como se as heroínas da ficção servissem de modelo para as audiências femininas. Assim, só seria lógico lutar para que a mídia oferecesse modelos positivos de imagens femininas. A heroína Sue Ellen, cuja identificação com as mulheres foi investigada por Ang (1985) em um dos estudos de recepção pioneiros sobre esse tema, seria condenada por tal perspectiva, pois é uma personagem que reflete um modelo de feminilidade tradicional e estereotipado.

Há problemas teóricos e políticos nessa abordagem da identificação feminina e do prazer. Tal conjectura implica uma visão racionalista da relação entre imagem e espectador, em que se assume que a imagem é vista pelo espectador como um ideal de realidade. Essa visão só pode levar em conta a popularidade da *soap opera* entre mulheres como algo irracional. Em outras palavras, o que a abordagem destaca é o largo envolvimento emocional que está presente na identificação com os personagens da ficção popular (Ang, 1996). A terceira abordagem, portanto, considera que o prazer está intrinsecamente vinculado à fantasia, e, com o apoio da teoria psicanalítica, explica o prazer melodramático a partir da necessidade humana de realização dos sentimentos românticos, que são por definição irrealis, utópicos e sensacionais.

Ang, uma defensora dessa linha, ressalta que é preciso reconhecer que tais personagens são produtos da ficção, e que a ficção não é um conjunto de imagens a



ser lido referencialmente, mas um conjunto de métodos que visam levar o espectador ao nível da fantasia. Assim, personagens femininos tradicionais, como a perturbada heroína Sue Ellen, ou a independente e poderosa Christine Cagney, de *Dallas* (e inúmeros outros exemplos de personagens femininos das telenovelas brasileiras, como Helena, a eterna boa-moça-em-crise de Manoel Carlos) não podem ser conceituadas como imagens “realistas” de mulheres, mas como construções textuais de modos de feminilidade: “versões que dão corpo à subjetividade do gênero, dotadas com formas específicas de satisfação e insatisfação psíquica e emocional, e modos específicos de lidar com conflitos e dilemas” (Ang, 1996, p. 92).

Uma vez que as personagens não mais funcionam como modelos, mas como realizações simbólicas de posições femininas subjetivas, admite-se que tais identificações não mais estão vinculadas ao realismo, mas à fantasia, que ocupa um papel central também na relação da espetatorialidade com o prazer. De acordo com a teoria psicanalítica, a fantasia não deve ser vista como mera ilusão, mas como um aspecto fundamental da existência humana: uma dimensão necessária e inevitável da realidade psíquica (Ang, 1996). A fantasia é uma cena imaginada em que o sujeito fantasiado é o protagonista, e em que cenários alternativos e imaginários para a vida real do sujeito são evocados. O ato de fantasiar obviamente se relaciona com a matéria do prazer, o que, de acordo com a psicanálise, tem a ver com o preenchimento de um desejo consciente ou inconsciente. Assim, o prazer da fantasia está em oferecer ao sujeito uma oportunidade para se colocar em posições que não se poderia assumir na vida real: através da fantasia a mulher pode ir além das restrições estruturais da vida cotidiana e explorar outras situações, identidades e vidas mais desejáveis. Logo, não importa se esse cenário é realista ou não, pois o apelo da fantasia reside precisamente na criação de mundos imaginados que podem conduzir para além do que é possível ou aceitável no mundo real (Ang, 1996; Landy, 1991).

Essa definição de fantasia, entretanto, é redutiva a um ato individual, restrito à relação do sujeito com a realidade à sua volta. Associa a fantasia a uma prática privada, que é possível realizar a qualquer momento e cujo conteúdo normalmente não é tornado público. É fácil perceber que os melodramas audiovisuais trazem uma outra problemática para essa discussão. Afinal, são ficções coletivas, elaboradas para a massa; são elaborações narrativas de cenários fantasiosos que, produzidos em massa, se oferecem prontos para o consumo de uma audiência ampla. Note-se que, frequentemente, o momento de recepção dessa narrativa (ou seja, o ato de assistir a



soap operas e telenovelas) é uma atividade coletiva, traduzido na reunião diária de membros da família em frente ao aparelho de televisão (Lopes et al, 1996; Ang, 1996).

Não é o espectador quem origina as fantasias públicas que são oferecidas na ficção melodramática audiovisual. Por isso, os espectadores não se sentem atraídos por todas as ficções disponíveis. Assim, o prazer de consumir as ficções que nos atraem deve estar relacionado com o prazer da fantasia. Ou seja, está em jogo a ocupação imaginária de posições que estão fora do escopo de nossas identidades sociais e culturais. (Ang, 1996; 1997).

Em relação à construção da subjetividade feminina, está implícita no raciocínio acima exposto a idéia de que a subjetividade não é a essência ou a fonte a partir da qual alguém age, pensa, sente; ao contrário, é produto da sociedade e da cultura em que vivemos. Tal definição considera os fatores socioculturais em que a feminilidade está sendo construída, e não trata a identidade feminina como algo pré-determinado biologicamente, mas como um construto social. Como expõe Ang (1996), é através dos discursos que circulam na sociedade e na cultura que a subjetividade é constituída e as identidades individuais são formadas. Desse modo, cada mulher é o lugar de uma multiplicidade de posições subjetivas propostas a ela pelos discursos com que ela é confrontada. A identidade feminina é resumida por Ang (1996, p. 93) como “o resultado precário e contraditório de um conjunto específico de posições subjetivas que ela incorpora, em algum momento da história”.

Portanto, se o personagem ficcional não é uma imagem única de feminilidade, também a espectadora não é uma mulher cuja identidade é algo estático e coerente. Se a mulher é um sujeito social cuja identidade é marcada pelo fato de ser uma pessoa de certo sexo, isso não significa que ela vai sempre ter o mesmo tipo de subjetividade feminina. Há muitas – e até contraditórias – maneiras de se ser uma mulher, e as mulheres constroem sua subjetividade adotando um conjunto de características. Certos modos de feminilidade são culturalmente mais legítimos que outros; e toda mulher conhece as posições subjetivas com que ela está mais apta para lidar.

Isso não significa que a identidade como mulher é algo determinado uma vez e que vale para tudo no processo de socialização. Ao contrário, a adoção de uma subjetividade feminina nunca é definitiva, mas parcial e mutante. Ser mulher implica em um processo sem fim de se tornar um sujeito feminino. Nenhuma posição

subjetiva estável poderia jamais contemplar satisfatoriamente todos os problemas e desejos que uma mulher possui (Ang, 1996).

Assim, as mulheres (e também os homens, mas a masculinidade não está em questão aqui) negociam as construções de feminilidade em todas as situações da vida: no ambiente doméstico, no trabalho, na vida social etc. Há um confronto constante com a tarefa cultural de encontrar o que significa ser uma mulher, de demarcar as fronteiras entre o que é ser feminino e o que não é. Essa tarefa não é simples, especialmente no caso das sociedades contemporâneas, em que os papéis e as regras culturais são fruto de noções individuais como autonomia, escolha pessoal, desejo, responsabilidade e racionalidade.

Não se pode esquecer, entretanto, que ao abordar a identidade feminina, o que está em pauta é um assunto mais amplo, a construção da identidade na pós-modernidade. A relação dessa identidade com a mídia é expressa, por exemplo, na explicação de Kellner (2001), que vincula a construção identitária ao consumo, de modo que a subjetividade seria expressa, prioritariamente, pela imagem que o sujeito constrói para si, através das mercadorias que adquire. Assim, a televisão e o melodrama, por veicularem subjetividades femininas que podem ser possuídas sob a forma de mercadoria, integram e estimulam também essa construção da feminilidade, além de serem forjadoras de fantasias e do prazer (Kellner, 2001; Ang, 1996; Freire Filho, 2006).

O que é importante concluir nesse ponto, portanto, é que ser uma mulher envolve trabalho de constante auto-construção, processo que conta com a participação de outros artefatos midiáticos, além da televisão, como as revistas femininas. E é precisamente nesse jogo que a fantasia e a ficção cumprem um papel distinto: elas oferecem um espaço privado em que posições subjetivas socialmente impossíveis ou inaceitáveis, ou mesmo aquelas de algum modo muito perigosas ou arriscadas para serem praticadas na vida real, podem ser adotadas – na vida real, as atitudes têm consequências. Na fantasia e na ficção, entretanto, não há retribuição nem punição alguma para a identidade que o sujeito adquire, não importa se poderosa ou destrutiva. Esses são, portanto, espaços seguros para o excesso da vida social ordenada, em que as pessoas têm que se manter estrategicamente sob controle.

Sob essa perspectiva, como explica Ang (1996) a identificação com heroínas melodramáticas pode ser vista em um novo caminho. Por um lado, a sensação melancólica de masoquismo e fraqueza, que são a essência da imaginação

melodramática, constituem um reconhecimento implícito do fato de que ninguém pode ter tudo sob controle o tempo todo, e, conseqüentemente, a identidade não é uma questão de escolha livre e consciente, mas toma forma sob circunstâncias e forças sociais. A identificação com esses sentimentos está conectada com as pressões da realidade social sobre a subjetividade e os desejos de alguém.

Por outro lado, a identificação com a heroína melodramática também valida esses sentimentos, por oferecer a mulher um lugar em que ela se permite senti-los; é como um momento de abandono, em que a mulher, tal como a heroína, se deixa levar pelas forças das circunstâncias, e então o trabalho de auto-(re)construção não é mais necessário. Ang ressalta, ainda, que esses seriam momentos de paz, verdade, redenção, em que a complexidade da tarefa de ser uma mulher é completamente realizada e aceita.

Considerações finais

A crítica ideológica feita pelas feministas em seus estudos sobre televisão conserva, naturalmente, a luta na arena do sexismo, mas não se restringe a ela. Não são apenas os preconceitos e as construções sociais, que relegam a mulher a um segundo plano na sociedade capitalista ocidental, que motivam esses trabalhos. A trajetória acadêmica das feministas teve outras características, que se relacionam com a história da teoria crítica cultural e com os propósitos de investigação desse trabalho: por um lado, alinhadas com os propósitos dos Estudos Culturais, elas se engajaram em um movimento de valorização da cultura massiva como objeto de análise; por outro, combatiam a visão da frankfurtiana de repúdio à cultura de massa.

Em um primeiro momento, o olhar dirigido às novelas tinha a perspectiva do repúdio à forma massiva, alinhado com as diretrizes da Escola de Frankfurt. Posteriormente, com as mudanças paradigmáticas dos Estudos Culturais, o interesse em relação à televisão mudou. Nesse processo, foi essencial a contribuição de duas correntes de pesquisadores. Uma é formada pela crítica feminista, assunto abordado nesse artigo. A outra é formada por estudiosos alinhados com uma perspectiva de valorização da cultura popular, que viam na cultura apreciada pela massa uma perspectiva de resistência, e, portanto, valorizavam as telenovelas como um gênero que deveria ser analisado, por constituir uma expressão do interesse popular. A análise das



três linhas argumentativas e de sua manifestação dos estudos sobre o melodrama será realizada em minha dissertação de Mestrado.

A inauguração dos estudos de televisão como uma nova área da Comunicação, bem como a valorização do melodrama como forma popular, surgem no bojo de uma discussão teórica não só sobre o conceito de prazer, mas também sobre ideologia e resistência. A legitimação do prazer feminino aqui analisada vincula-se com a resistência social feminista e também, no âmbito geral da teoria da comunicação, com a valorização do espectador televisivo e de seus gostos, em um movimento crítico que envolve análises ideológicas.

Finalmente, a explicação para as bases do prazer mostra que na fantasia e na ficção pode-se ser excessivamente melodramático, sem sofrer as conseqüências. É por isso, justamente, que lágrimas e melodrama andam quase sempre juntos.

Referências

ANG, Ien. Feminist desire and female pleasure: on Janice Radway's Reading the Romance. In: *Living Room Wars – rethinking media audiences for a postmodern world*, p. 98-108. London: Routledge, 1996.

_____. Melodramatic identifications: television fiction and women's fantasy. In: *Living room wars – rethinking media audiences for a postmodern world* p. 85-97. London: Routledge, 1996.

_____. *Watching Dallas – soap opera and the melodramatic imagination*. London and New York: Methuen, 1985.

BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination*. New York: Columbia University Press, 1984.

BUCKINGHAM, David. Normal Science? Soap studies in the 1990s. *Cultural Studies Reviews*, vol. 11, nº 2, p. 351-358, 1997.

BRUNSDON, Charlotte. *Screen tastes – soap opera to satellite dishes*. London and New York: Routledge, 1997.



EAGLETON, Terry. *Depois da teoria – um olhar sobre o Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

FREIRE FILHO, João. Formas e normas da *adolescência* e da *juventude* na mídia. In: FREIRE FILHO, João e VAZ, Paulo (orgs.). *Construções do tempo e do outro: representações e discursos midiáticos sobre a alteridade*, p. 37-64. Rio de Janeiro, MAUAD X, 2006.

GERAGHTY, Christine. Feminismo y consumo mediático. In: CURRAN, James et al (eds.). *Estudios culturales y comunicación: análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*, p. 455-479. Barcelona: Paidós, 1998.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do “popular”. In: *Da diáspora – identidades e mediações culturais*, p. 247-264. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. Codificação/ Decodificação. In: *Da diáspora – identidades e mediações culturais*, p. 387-404. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HUYSEN, Andreas. A cultura de massa enquanto mulher. In: *Memórias do modernismo*, p. 41-69. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: EDUSC, 2001.

LANDY, Marcia (ed.). Introduction. In: *Imitations of life – a reader on film and television melodrama*, p. 13-29. Detroit: Wayne State University Press, 1991.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de; BORELLI, Silvia Helena Simões; RESENDE, Vera da Rocha. *Vivendo com a telenovela – mediações, recepção, teleficcionalidade*. São Paulo: Summus Ed., 2002.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Oficio de Cartógrafo – travessias latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2001.

_____. *América Latina e anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social*. In: SOUZA, Mauro Wilson de (org.). *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense, 1995.



MUMFORD, Laura Stempel. Feminist Theory and *television studies*. In: GERAGHTY, Christine e LESTED, David (eds.). *The television studies book*, p. 114-130. London: Arnold, 1998.

STRINATI, Dominic. *Cultura popular - uma introdução*. São Paulo: Hedra, 1999.