

ANA LUÍSA MELLO CARIELLO MEDEIROS

**A RIVALIDADE FEMININA NAS TELENÓVELAS: UMA
ANÁLISE DISCURSIVA DAS PERSONAGENS BIBI E JEIZA
DA NOVELA A FORÇA DO QUERER**

VIÇOSA – MG

Curso de Comunicação Social – Jornalismo da UFV

2021

ANA LUÍSA MELLO CARIELLO MEDEIROS

**A RIVALIDADE FEMININA NAS TELENVELAS: UMA
ANÁLISE DISCURSIVA DAS PERSONAGENS BIBI E JEIZA
DA NOVELA A FORÇA DO QUERER**

Monografia apresentada ao Curso de
Comunicação Social - Jornalismo da Universidade
Federal de Viçosa, como requisito parcial para
obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

Orientadora: Prof^a Dr^a Mariana Ramalho Procópio
Xavier

VIÇOSA – MG

Curso de Comunicação Social – Jornalismo da UFV

2021



Universidade Federal de Viçosa
Departamento de Comunicação Social
Curso de Comunicação Social - Jornalismo

Monografia intitulada *A rivalidade feminina nas telenovelas: uma análise discursiva das personagens Bibi e Jeiza da novela A Força do Querer*, de autoria da estudante Ana Luísa Mello Cariello Medeiros, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes profissionais:

Profa. Dra. Mariana Ramalho Procópio Xavier – Orientadora
Curso de Comunicação Social - Jornalismo da UFV

Profa. Dra. Katia Fraga
Curso de Comunicação Social - Jornalismo da UFV

M.e. Isac Oliveira Godinho
Jornalista

Viçosa, 21 de maio de 2021

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço aos meus pais, Arthur e Rafaela, por estarem ao meu lado em toda a minha trajetória. Eles que nunca mediram esforços para cuidar de mim e me incentivam cotidianamente. Ao meu pai, em específico, por toda calma e sabedoria. E à minha mãe, pela paciência e auxílio.

Aos meus avós, Luimar, Maria Auxiliadora, Félix e Mariana, por todos incentivos, conselhos e cuidados.

Aos meus tios, primos e familiares, em geral, por todo incentivo para lutar pelos meus sonhos.

À minha orientadora, Mariana que me auxiliou em toda minha trajetória acadêmica, sempre atenciosa, compreensiva e paciente. Agradeço pela parceria que tivemos ao longo da minha graduação, pelas trocas, suporte e por sempre ter se disposto a ouvir minhas aflições e alegrias.

À Kátia e ao Isac por aceitarem participar da minha banca e por todo conhecimento passado.

Agradeço aos meus amigos, em especial Ana Clara Ramos, Bárbara Pinheiro, Bruna Villarinho, Carla Sceno, Diovanna Satler, Eunice Bueno, Iasmim Lamounier, João Pedro Mageste, Louise King, Vitória Marques e Victoria Freitas, que compartilharam todos os momentos de alegria, tristezas, dúvidas, durante a realização deste trabalho e a graduação.

Aos funcionários e professores do Departamento de Comunicação Social e a todos com quem convivi nesse espaço durante esses anos. Agradeço a UFV por todo conhecimento que pude adquirir ao longo desses anos. E à Viçosa por ter sido minha casa e possibilitado inúmeras vivências.

Não há espaço o suficiente para agradecer todos que contribuíram para a minha conquista. Por isso, agradeço a cada um que passou por minha vida e auxiliaram a minha jornada.

A todos a minha eterna gratidão!

RESUMO

Este trabalho visa analisar como a rivalidade feminina é construída discursivamente pelas telenovelas brasileiras. Interessa-nos, então, observar, como são dadas as representações da mulher no discurso telenovelístico da produção *A Força do Querer*, especificamente no que diz respeito sobre a manutenção da rivalidade feminina entre as personagens *Bibi e Jeiza*, buscando encontrar contribuições de modos específicos de discursivização do comportamento feminino e suas relações. Para isso, foi realizado a análise discursiva a fim de identificar os papéis actanciais realizados pelas personagens, a partir do Questionário Actancial proposto por Charaudeau (2008). Ao utilizarmos esse procedimento, identificamos características e representações que podem ser responsáveis para a construção da representação social da rivalidade feminina. Identificamos, ainda, os elementos técnicos utilizados na narrativa, que tendem a contribuir para a consolidação de sentidos da narrativa telenovelística. Por meio das análises, observou-se a construção da rivalidade feminina entre as personagens, que em seus discursos evidenciavam a violência de gênero. A perspectiva da pesquisa é feminista e, por isso, foram utilizadas teorias dos Estudos de Gênero. O trabalho mostra como as personagens lidam umas com as outras e, como essa relação é permeada por influências patriarcais.

PALAVRAS-CHAVE

Mulher; Representação; Rivalidade feminina; Telenovela.

ABSTRACT

This work aims to analyze how female rivalry is constructed discursively by Brazilian telenovelas. We are interested, then, in observing how representations of women are given in the telenovelistic discourse of the production *A Força do Querer*, specifically with regard to the maintenance of female rivalry between the characters Bibi and Jeiza, seeking to find contributions in specific ways of discursivization of female behavior and its relations. To this end, a discursive analysis was carried out in order to identify the actuarial roles performed by the characters, based on the Actuary Questionnaire proposed by Charaudeau (2008). When using this procedure, we identify characteristics and representations that may be responsible for the construction of the social representation of female rivalry. We also identified the technical elements used in the narrative, which tend to contribute to the consolidation of meanings of the telenovelistic narrative. Through the analyzes, it was observed the construction of female rivalry between the characters, who in their speeches showed gender violence. The research perspective is feminist and, therefore, theories of Gender Studies were used. The work shows how the characters deal with each other and how this relationship is permeated by patriarchal influences.

KEY-WORDS

Woman; Representation; Female rivalry; Telenovela.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO 1. TELENÓVELAS NO BRASIL: HISTÓRIA, ASPECTOS SOCIAIS, CULTURAIS E REPRESENTAÇÃO DO REAL	12
1.1. A história da telenovela brasileira	12
1.2. A narrativa telenovelística.....	18
1.3. Telenovela e sociedade: aspectos culturais e econômicos.....	23
CAPÍTULO 2. DISCUSSÕES SOBRE REPRESENTAÇÃO SOCIAL, FEMINILIDADE E VIOLÊNCIA DE GÊNERO	27
2.1. Discussões sobre representação social	27
2.2. Representação das mulheres na sociedade	29
2.3. Violência de gênero.....	32
CAPÍTULO 3. RIVALIDADE NA NARRATIVA: ANÁLISE DA TELENÓVELA A FORÇA DO QUERER.....	36
3.1. Procedimentos metodológicos.....	36
3.2. Descrição e definição do <i>corpus</i>	38
3.2.1. Objeto de estudo.....	38
3.2.2. Enredo das personagens escolhidas para análise.....	38
3.2.3. Definição do <i>corpus</i>	39
3.3. Análise.....	41
3.3.2. Papéis actanciais.....	42
3.4. Elementos técnicos como estratégia.....	52
3.4.1. Enquadramento/plano.....	53
3.4.2. Luminosidade	55
3.4.3. Trilha sonora.....	56
3.4.4. Formas de transição entre tomadas.....	56
3.5. Síntese das análises.....	56
CONSIDERAÇÕES FINAIS	58
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	62

INTRODUÇÃO

A televisão é um instrumento comum no cotidiano da maioria das pessoas e se mostra como um meio de comunicação completo ao veicular informação, publicidade e entretenimento. A Pesquisa Brasileira de Mídia, realizada em 2016 pela Secretaria de Comunicação Social (SECOM), afirma que a televisão é o meio preferido de 63% dos brasileiros para se informar. Ainda, 77% dos entrevistados afirmaram que assistem televisão todos os dias da semana.

A telenovela, praticamente 70 anos após a sua introdução no Brasil, não segue mais os moldes tradicionais, da *soap opera* americana e/ou do dramalhão das produções mexicanas, e nem como se originou, com capítulos que iam ao ar duas vezes na semana com duração de vinte minutos. A telenovela brasileira introduziu o realismo, referências do cotidiano brasileiro, a linguagem coloquial e representações contemporâneas aos telespectadores (LOPES, 2003). Essa aproximação com o real fez com que o hábito de assistir novelas esteja presente na rotina de milhões de brasileiros. A novela das 21h da *Globo*, por exemplo, tem alcançado 30 pontos de audiência, sendo o programa de televisão com maior público.¹ A audiência aumentou, inclusive, no período da pandemia do coronavírus, mesmo com os principais canais de TV abertas reprisando novelas e com grande número de lives. A pesquisa do *Kantar Ibope Media* afirma, ainda, que o brasileiro assiste cerca de 06h17 de televisão por dia, sendo mais que o dobro ao comparar com a média do resto do mundo.²

A cultura construída no país de assistir telenovela chega a ser um fato curioso para os estrangeiros, como apontou uma reportagem do *New York Times* realizada durante as Olimpíadas no Rio de Janeiro em 2016. A matéria faz uma comparação entre a quantidade de telespectadores da novela diária, 50 milhões, e do *Oscar*, 34 milhões. Ainda segundo a matéria, os jogos não tiveram força para competir com as novelas, fazendo com que algumas competições não fossem transmitidas por serem no mesmo horário das novelas, assim, iam ao ar apenas pequenos *flashes*³ ao longo da programação com o resultado.⁴

¹ Disponível em: <https://rd1.com.br/capitulo-gigante-de-forca-do-querer-registra-boa-audiencia/>. Acesso em: 10/01/2021.

https://www.kantaribopemedia.com/wp-content/uploads/2020/03/Kantar-IBOPE-Media_Inside-TV_2020.pdf. Acesso em: 10/01/2021.

² Disponível em: <https://www.kantaribopemedia.com/tempo-medio-consumido-com-tv-aumenta-entre-os-brasileiros/>. Acesso em: 10/01/2021.

³ notícia curta que, geralmente, interrompe a transmissão de um programa.

⁴ Disponível em: https://www.nytimes.com/2016/06/12/business/media/greed-passion-lust-betrayal-and-the-olympics-in-between.html?_r=0. Acesso em: 10/01/2021

A principal emissora da TV aberta brasileira, a *Globo*, exhibe, no atual momento, cinco novelas diariamente, ocupando um lugar de destaque na programação televisiva. Ao todo, as novelas da emissora ocupam cerca de quatro horas e meia da grade diária da programação, sendo que esse percentual ainda aumenta quando é exibido a “novela das 11 horas”, que não é fixa na programação como os outros horários de novelas.

A novela das 21h da *Globo* alcança, hoje, a primeira posição de audiência entre os programas das TVs abertas brasileiras.⁵ Essas tramas abordam temas sociais e adultos com os personagens tradicionais, como os mocinhos e os(as) vilões(ãs). As tramas são repletas de conflitos, desavenças, romance e vinganças, sendo, ainda, “movidas por oposições entre homens e mulheres; entre gerações; entre classes sociais; entre localidades rurais e urbanas; arcaicas e modernas, representadas como tendências intrínsecas e simultâneas da contemporaneidade brasileira” (LOPES, 2003, p. 25).

Por mais que as telenovelas possuam uma “fórmula” de trama, mesmo que exagerada da realidade, não podemos deixar de perceber que elas possuem capacidade de cristalização e discussão de certas representações sociais. Charaudeau (2017), ao trabalhar com imaginários sociodiscursivos, discorre que as representações sociais geram os imaginários, ou seja, os saberes que circulam pela sociedade na forma de discursos sociais. Os imaginários sociodiscursivos são uma proposição de visão do mundo de um determinado grupo social, que nasce da dinâmica das representações sociais.

Ao vivermos em uma sociedade em que o gênero masculino é privilegiado, os homens tendem a ser os protagonistas, até mesmo nas relações entre mulheres. Dessa forma, a socialização feminina é marcada por traços patriarcais, que tendem a conservar o clima de rivalidade entre as mulheres (LIMA, 2008).

Uma vez que as telenovelas continuam a propagar tal estilo de relação entre as mulheres, esse comportamento tende a ser valorizado e representado como natural. Mesmo que, de forma subjetiva e inconsciente, contribui para a perpetuação de representações estereotípicas e dentre elas a manutenção dessa ideia de inimizade entre as mulheres. A mídia contemporânea atua não só como meio de produção e circulação de textos, mas também como fonte de discursos que fundamentam e orientam nossas atuais relações sociais.

Ao observar as representações das mulheres nas telenovelas, é possível observar que houve uma modernização já que, nas tramas atuais, os perfis femininos são mais independentes, embora ainda haja valores tradicionais, como cuidar do lar, o que evidencia composições

⁵ Disponível em: <https://www.kantaribopemedia.com/audiencia-do-horario-nobre-15-mercados-28-12-a-03-01-2021/>. Acesso em: 10/01/2021.

performatizadas do que é “natural” a mulher, construídas socialmente e historicamente (CASTRO, 2017). Chies (2010) aponta que, como as mulheres foram colocadas ligadas ao ambiente privado, este foi entendido como um espaço desvalorizado, portanto, a cultura determina uma tradição que impõe ao feminino sempre à subordinação e à inferioridade.

Com o destaque que as telenovelas possuem atualmente, pudemos perceber que a telenovela já é um objeto bem estudado no âmbito dos estudos comunicacionais. Há pesquisas sobre o impacto das telenovelas, pesquisas com relação a temas sociais, como representação feminina, orientação sexual, violência sexual etc. Existem, ainda, pesquisas dessa temática que utilizam a Análise do Discurso como metodologia. Mas quando procuramos por pesquisas que abordassem a rivalidade feminina nas telenovelas em bancos de pesquisa, no caso, Google Acadêmico, banco de teses da Capes, nos cinco últimos eventos do Intercom e da Compós, não encontramos estudos, por mais que haja estudos sobre questões de gênero e violência. Esperamos, assim, que nossa pesquisa possa ajudar um pouco a preencher essa lacuna, além de incentivar novas pesquisas voltadas para o mesmo objeto.

A pesquisa semanal audiência do horário nobre – 15 Mercados, realizada pela *Kantar Ibope Media*, de 28/12/2020 a 03/01/2021, revela que a Globo e a telenovela das 21h são emissora e o horário com mais audiência, sendo que, nesse período, *A Força do Querer* foi o programa com maior audiência geral.⁶ Procuramos, então, desenvolver nosso trabalho dentro da perspectiva de adotar as telenovelas brasileiras como possível produtora de representações sociais, sobretudo em relação a rivalidade feminina. Propomos, pois, nessa pesquisa, observar a telenovela, *A Força do Querer*, como instância da manifestação e circulação dos discursos e dos valores que deles decorrem, principalmente sobre a rivalidade feminina. Assim, abordaremos questões sobre os estudos de gênero, em uma perspectiva feminista para fomentar a discussão sobre rivalidade.

A telenovela *A Força do Querer*, escrita por Glória Perez, foi exibida, primeiramente, de 03 de abril a 21 de outubro de 2017 e reprisada de 21 de setembro de 2020 a 12 de março de 2021. A telenovela abordou temas como tráfico de drogas, transexualidade e bigamia. As personagens analisadas são Bibi, interpretada por Juliana Paes, e Jeiza, interpretada por Paolla Oliveira.

Este trabalho teve como objetivo pretensão realizar uma análise discursiva sobre a construção da rivalidade feminina na telenovela *A Força do Querer*, a partir das personagens *Bibi e Jeiza*. Interessamos, então, observar, como são dadas as representações da mulher no

⁶ Disponível em: <https://www.kantaribopemedia.com/audiencia-do-horario-nobre-15-mercados-28-12-a-03-01-2021/>. Acesso em: 11/01/2021.

discurso telenovélico da produção *A Força do Querer*, especificamente no que diz respeito sobre a manutenção da rivalidade feminina entre as personagens *Bibi e Jeiza*, buscando encontrar contribuições de modos específicos de discursivização do comportamento feminino e suas relações.

Em relação aos nossos objetivos específicos, buscamos:

- i. Identificar estereótipos nas representações das mulheres, sobretudo frente a temática da rivalidade;
- ii. Refletir sobre a manutenção da rivalidade como uma característica feminina e localizá-la como uma das formas de violência contra a mulher

O trabalho foi dividido em três capítulos. O primeiro, apresenta a inserção da televisão e da telenovela no Brasil, a história da teledramaturgia em nosso país, além de sua influência na rotina dos brasileiros. Além disso, buscamos discorrer sobre a narrativa telenovélica e como a telenovela é capaz de incluir traços de realidade nos discursos ficcionais. Também consideramos importante apontar os aspectos culturais e econômicos deste produto.

O segundo capítulo apresenta os conceitos de representação social, com pretensão de discutir acerca das representações sociais sobre mulheres em nossa sociedade, em interface com os estudos de gênero. Ainda, discorreremos sobre a violência de gênero, por entendermos a rivalidade feminina como uma forma de violência.

O terceiro e último capítulo apresenta os procedimentos metodológicos empregados neste estudo, com destaque para os critérios de escolha de nosso *corpus* e categorias de análise. Neste capítulo, revelamos também nossas análises, por meio da investigação dos papéis actanciais, proposto por Charaudeau (2008). Ao utilizarmos esse procedimento, identificamos características e representações que podem ser responsáveis na construção da representação social da rivalidade feminina. Ainda neste capítulo, observamos a utilização de elementos técnicos para a produção e consolidação de sentidos da narrativa telenovélica. O objeto de estudo, as personagens *Bibi e Jeiza* da novela *A Força do Querer*, é apresentado, contextualizando o leitor com o enredo, o conflito, diálogos ao longo da trama e imagens da novela, ajudando a enxergar as cenas como parte da construção narrativa das personagens.

Por fim, apresentaremos nossa Conclusão que sintetiza os principais pontos identificados em nossas análises, além de possibilidades futuras de pesquisa.

CAPÍTULO 1. TELENÓVELAS NO BRASIL: HISTÓRIA, ASPECTOS SOCIAIS, CULTURAIS E REPRESENTAÇÃO DO REAL

Neste capítulo, iremos realizar uma breve discussão sobre a história da telenovela brasileira, com o objetivo de percorrer o desenvolvimento do gênero em nosso país, desde a sua introdução, em 1951, aos dias de hoje. Iremos observar, também, a narrativa telenovelística, isto é, os elementos narrativos utilizados e como a ficção é permeada de traços da realidade da sociedade brasileira. Por fim, iremos refletir sobre a telenovela nos aspectos sociais e econômicos, com finalidade de compreender esse gênero enquanto cultura de nossa sociedade e os valores envolvidos para a sua produção e circulação na televisão aberta, mais centrado na *Rede Globo*, emissora de nosso objeto de análise.

1.1. A história da telenovela brasileira⁷

A televisão brasileira foi inaugurada em 1950. No dia 18 de setembro surgia a primeira emissora do país, a *TV Tupi*, canal 3 de São Paulo, de responsabilidade do jornalista Assis Chateaubriand do *Diários Associados*. Para a inauguração do primeiro canal televisivo do país (e da América do Sul), Assis Chateaubriand importou cerca de 200 televisores e os instalou em pontos estratégicos da cidade, para que a população passasse a conhecer a nova mídia e para que o aparelho fosse popularizado, já que, por ser importado, tinha um alto custo, o que restringia seu uso às classes mais altas. Mas, no ano seguinte, em 1951, o primeiro aparelho televisor no Brasil foi montado pelo Sociedade Eletromercantil Paulista (SEMP, atual SEMP Toshiba)⁸.

A televisão brasileira, em seu início, se baseou em modelos de programação da televisão europeia, da latino-americana e, principalmente, da norte-americana. A programação diária tinha cerca de cinco horas de atrações ao vivo, das 18 às 23 horas. Os primeiros programas dos canais de televisão foram inspirados nos produtos radiofônicos que faziam sucesso, com adaptações do teatro e do circo, já que eram realizados ao vivo. As radionovelas faziam bastante

⁷ Para recuperar esse histórico da telenovela brasileira, o estudo foi baseado na bibliografia dos seguintes autores: Flávio Ricco e José Armando Vannucci (2017), Leonardo Coelho Corrêa Rosado (2017) e de Ana Paula Goulart Ribeiro e Igor Sacramento (2010). Reconhecemos que as informações foram estudadas, compiladas e retratadas por esses autores, mas para que o texto ficasse mais fluido preferimos registrar as referências nesta nota de rodapé.

⁸ Disponível em: [https://www.techtudo.com.br/noticias/noticia/2015/06/tvs-relembra-a-historia-do-eletronico-queridinho-dos-brasileiros.html#:~:text=Por%C3%A9m%2C%20j%C3%A1%20no%20ano%20seguinte,ela%20entrou%20no%20ar%20regularmente](https://www.techtudo.com.br/noticias/noticia/2015/06/tvs-relembra-a-historia-do-eletronico-queridinho-dos-brasileiros.html#:~:text=Por%C3%A9m%2C%20j%C3%A1%20no%20ano%20seguinte,ela%20entrou%20no%20ar%20regularmente.). Acesso em: 11/04/2021.

sucesso à época, com “boas dramatizações, histórias bastante melodramáticas, com efeitos sonoros realistas” (CASTRO, 2017, p. 10), visando como público as donas de casa. Como os primeiros profissionais da televisão eram oriundos do rádio, logo se apostou no gênero para a televisão, utilizando de adaptações teatrais. A influência radiofônica fez com que a televisão também adotasse a estratégia de associar nomes dos programas aos patrocinadores.

Dois meses após a sua inauguração, no dia 29 de novembro, a *TV Tupi* destinou um espaço da sua programação para a exibição de versões de clássicos do teatro e do cinema. Os teleteatros eram adaptações de peças de teatro e clássicos da literatura, sendo uma peça de teatro levada ao ar pela televisão, realizando-se em estúdio (PALLOTTINI, 1996, apud CORRÊA-ROSADO, 2015). Como a primeira exibição, *A vida por um fio*, teve sucesso, teve-se o desejo de estabelecer esse programa na grade fixa da televisão. Com isso, surgem os programas *TV Vanguarda e o Grande Teatro Tupi*, na TV Tupi de São Paulo e do Rio de Janeiro, respectivamente.

O Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro foi uma espécie de paradigma da televisão carioca e o TV de Vanguarda, da televisão paulista. Este gênero de programa, cujas origens nos levaram ao rádio, transformou-se no “cartão-de-visitas” das emissoras, orgulhosas de anunciarem, semanalmente, através dos jornais, suas estreias teleteatrais, porque tinham um referencial de Alta Cultura, ao exibir os clássicos da dramaturgia e da literatura mundiais e também porque ofereciam oportunidades ao público de admirar, em closes especiais, suas estrelas favoritas da programação. (BRANDÃO, 2005, p. 262).

Cassiano Gabus Mendes, diretor artístico da TV Tupi, ao apostar nos teleteatros

[...] sinalizou a importância da qualidade na programação, atraiu os principais intérpretes brasileiros da época e criou o costume no telespectador de voltar todos os dias para a frente da televisão para acompanhar uma história completa ou o capítulo de algo muito envolvente (RICCO e VANNUCCI, 2017, p. 21).

A primeira telenovela foi ao ar em 1951. *Sua Vida me Pertence*, de Walter Foster, deu o início a esse gênero no país, mesmo que em formatos totalmente diferentes dos de hoje em dia. Os capítulos das novelas eram transmitidos duas vezes na semana, duravam cerca de 20 minutos e eram realizados ao vivo. Essa telenovela é lembrada, ainda, por exibir o primeiro beijo da televisão brasileira.

A primeira telenovela a ser exibida diariamente foi *2-5499 Ocupado*, em 1963, na *TV Excelsior*, uma obra argentina traduzida e dirigida por Tito Di Miglio e adaptada por Dulce Santucci (REBOUÇAS, 2009). Assim como os teleteatros, esta telenovela terminava os capítulos diários com um gancho para garantir a volta do telespectador.

A *TV Excelsior* de São Paulo adotou, também, o método de enviar suas gravações em *videoteipe*⁹ para suas emissoras e afiliadas de outros estados. De modo que o capítulo era exibido primeiramente em São Paulo e depois enviado de avião para outras cidades, como Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Recife. De acordo com Correa-Rosado (2017), a popularidade da telenovela diária a tornou um dos maiores gêneros da televisão brasileira e a aceitação do formato pelo público elevou os índices de audiência.

Dados do Ibope levantados por Ramos e Borelli (1989) mostram que em 1963 a telenovela diária correspondia a 13% da audiência da TV Excelsior, contra 31% do telejornal e 32% dos filmes estrangeiros. Em 1965, este quadro se transforma e 30% a 34% da audiência dessa emissora era para a telenovela (contra 16% dos filmes e 19% do telejornal). O mesmo é também observado na TV Tupi: as suas novelas correspondiam entre 19% e 32% da audiência em 1965. Com efeito, a partir de 1965 houve um redimensionamento do gênero para a faixa do horário nobre, antes prioritariamente preenchido com filmes e telejornalismo. Assim, de gênero menor, que disputava atenção e espaço entre seriados, teleteatros, musicais, programas de auditório na década de 1950, a telenovela passou a ocupar lugar de honra nas emissoras, modificando os padrões ficcionais vigentes até então. Sua ascensão é, portanto, inversamente proporcional ao declínio do teleteatro, que em 1967 é completamente extinto (CORRÊA-ROSADO, 2017, p. 61).

A *Moça que Veio de Longe*, de Ivani Ribeiro, com base no texto de Abel Santa Cruz, trouxe outra característica importante que se mantém até os dias de hoje. O telespectador pressionou a autora para garantir que o casal principal terminasse junto, alterando o desfecho original da telenovela. Nesse momento, a telenovela foi transformada em uma obra aberta, estando sujeita a alterações com base na reação de quem acompanha a história. A *TV Excelsior* foi, também, a responsável pela exibição de uma telenovela em horário nobre, entre os telejornais noturnos. Estrutura que se mantém até os dias atuais, principalmente na Rede Globo.

As primeiras produções brasileiras desse gênero ainda eram importadas dos exemplos das radionovelas e dos dramalhões latinos, “com personagens estereotipados (...), ambientes exóticos, romances dramáticos de capa e espada e personagens misteriosos” (MATTELART, 1998, p. 30). Assim sendo, a trama e os roteiros seguiam, basicamente, os moldes desenvolvidos pela cubana Gloria Magadan – dramalhões com fórmulas infalíveis que retomavam as características do melodrama. (MURAKAMI, 2015).

Com o passar do tempo, as “referências à cultura nacional foram expandindo e se tornaram explícitas com o uso das cores da bandeira, entre outros símbolos nacionais” (HAMBURGER, 2005, p. 85). Assim, as produções nacionais deixaram de ter o lado

⁹ Fita utilizada para o registo de imagem que torna possível “[...]produzir e gravar um programa na hora que for mais conveniente para o estúdio e os intérpretes, e transmiti-lo na hora que for mais apropriada para seu público” (STASHEFF, 1979, p. 198)

sentimental como único foco - conhecido como telenovela mexicana - e trouxeram traços realísticos, com aspectos cotidianos nacionais. As tramas telenovelísticas trouxeram, então, o universo contemporâneo das grandes cidades brasileiras, introduzindo a linguagem coloquial, o uso de gravações externas e, principalmente, referências compartilhadas pelos brasileiros (LOPES, 2003).

A telenovela com maior representação desse novo modelo foi *Beto Rockfeller*, exibida em 1968 pela *TV Tupi* e de autoria de Bráulio Pedroso. Foi com essa telenovela que o protagonista passou a se assemelhar com o telespectador, sendo sujeito a erros e deslizes, rompendo com o paradigma de mocinho. Além disso, grande parte das gravações dessa trama aconteceram em locações reais, como avenidas e lojas.

Beto Rockfeller não impôs apenas um jeito novo de fazer novela, algo genuíno e com as características brasileiras, mas ajudou a quebrar o preconceito de muitos atores de teatro que viviam afirmando que os folhetins eram algo menor e que apenas os profissionais que não sabiam encarar a responsabilidade dos palcos aceitavam entrar para esse veículo de comunicação. (RICCO e VANNUCCI, 2017, p. 278)

Quando o país enfrentava a Ditadura Militar, a televisão era enxergada como a melhor forma de disseminação de informação e o meio para propagar a nacionalização do país. As novelas faziam parte da temática de radical nacionalização. Mas, antes das novelas serem produzidas, a sinopse tinha que ser aprovada pelo *Departamento de Censura* e todos os capítulos passavam por supervisão antes de serem exibidos, sendo que as intenções das obras e as frases ditas tinham que ser explicadas. Havia uma rigorosidade quanto às obras que quisessem questionar os comportamentos da época ou apontar uma discussão sobre o direito das minorias. Assim, geralmente, os protagonistas eram cidadãos comuns brasileiros que ansiavam por melhorar a vida e viviam as aventuras do presente, de um país em processo de modernização. A primeira novela desse estilo foi *Véu de Noiva*, que em seu *slogan* anunciava que a novela transmitia a vida real.

A produção de telenovelas pela TV Globo, emissora de maior audiência atualmente, começou em 1965, junto com sua inauguração. Em 1970, a *Globo* estreou *Irmãos Coragem*, responsável por iniciar o sucesso da emissora na produção de telenovelas, já que as produções exibidas pela emissora até então eram adaptações de tramas argentinas, cubanas e mexicanas. Ainda, esta foi a primeira telenovela da emissora a ser transmitida simultaneamente por meio do sistema de rede nacional que estava sendo implantada pela *Globo*. A trama abordou a falência da antiga classe política, outro ponto utilizado para propagar a nacionalização. Um enredo com dois irmãos na cidade grande tentando fazer sucesso como atletas de futebol

atendeu quem não gostava muito das tramas rurais e se identificava com os cenários urbanos, que não tinha tanto nos dramalhões latinos. “[a] referência ao esporte nacional funcionava como um ‘gancho’ que conectava a narrativa do folhetim eletrônico com um assunto de conjuntura que despertava amplo interesse nacional” (HAMBURGER, 2005, p. 88). A emissora, então, resolveu focar nas produções nacionais, que pudessem se assemelhar ao cotidiano do telespectador. Janete Clair, autora da trama, conseguiu vencer a censura e abordou temas considerados tabus, como o amor entre um homem negro e uma mulher branca.

O sucesso alcançado por *Irmãos Coragem*, graças à inclusão de temas brasileiros, ao afastamento do dramalhão dos folhetins hispânicos e a aproximação com a realidade, foi mais um passo importante na construção da teledramaturgia de nosso país e determinou a forma como produziríamos nossas histórias, levando esse gênero a ser o principal produto de uma indústria de entretenimento que, alguns anos mais tarde, conquistaria um espaço de destaque no mercado internacional [...]. (RICCO e VANNUCCI, 2017, p. 335)

A TV Globo foi também responsável por criar os horários atuais das novelas. Para Sadek (2008, p. 37), “com adoção estratégica de programação por faixas de audiência, as telenovelas passaram a se especializar por horários, atendendo os diferentes tipos de espectadores dos domicílios brasileiros”. Assim, o horário das 18 horas foi destinado para novelas com histórias leves, românticas ou de época; o das 19 horas, correspondia a novelas com um tom mais de comédia e o de 20 horas - hoje 21 horas - reservado para os enredos mais densos.

A partir dos anos 70, a televisão brasileira viveu um momento de modernização, sobretudo sob a égide da Rede Globo. Dessa forma, tanto a produção quanto a programação passaram por mudanças. Em 1975, o Estado oficializou as intenções de desenvolver a “cultura brasileira” com a *Política Nacional de Cultura* (PNC), que deixava clara a necessidade de expandir a cultura a partir dos meios de comunicação de massa (CORRÊA-ROSADO, 2013). Porém, a PNC possuía “claras intenções de controle e manipulação social, tratando a cultura como uma questão de segurança nacional” (REIS, 2009, p. 9). Foi, também, nesse período que houve uma padronização maior do gênero telenovela, em relação à quantidade de capítulos e o tempo de duração, organizando, assim, os gastos ideais de uma produção a partir de sua duração.

Nessa mesma época, as tramas paralelas também começaram a ganhar mais importância. *Meu Pé de Laranja Lima* foi a telenovela que ampliou esse conceito e estabeleceu oito núcleos, que além de viverem suas próprias histórias também participavam do núcleo central.

Na década de 70, com a inserção de produções de autores brasileiros e não mais tramas importadas, começou uma discussão no Brasil pelos direitos autorais, com pretensão de

determinar regras para as circulações das telenovelas. Os direitos autorais são, então, os direitos que o criador de uma obra tem sobre a sua criação.

Com a produção de histórias brasileiras originais no lugar das adaptações dos textos que vinham de fora, iniciou-se no país a discussão pelos direitos autorais das novelas e a propriedade de imagem dos artistas, algo que estabeleceria regras para as vendas internacionais e reprises dos folhetins. A Lei nº 5.988, aprovada pelo Congresso Nacional em 1973, ampliou os conceitos de propriedade de uma obra intelectual para a publicação, edição e transmissão e determinou de forma mais clara os tipos dessas obras e as funções de cada profissional envolvido com o processo (RICCO e VANNUCCI, 2017, p. 344).

A primeira telenovela brasileira a conquistar o mercado estrangeiro, e também a primeira produção colorida, estreou em 1973. O *Bem-Amado*, novela do horário das 22h da *Rede Globo*, criticou, por meio da ficção, a realidade que o país vivia. O prefeito da cidade era um político corrupto que tinha como meta prioritária a construção de um cemitério.

Em 1978, mais uma telenovela da *Rede Globo* causou impacto na sociedade. *Dancin' Days* mostrou que uma trama bem construída é capaz de promover mudanças de comportamento. A novela criou moda e ainda popularizou a discoteca. Foi também a primeira telenovela brasileira a ser exibida no México, um grande produtor de teledramaturgia.

Com o avanço da telenovela durante os anos 1970 e, principalmente, com a abordagem de temas genuinamente brasileiros, os nossos autores buscaram se aproximar do cotidiano do telespectador e passaram a pesquisar profundamente os assuntos desenvolvidos em suas histórias, incluindo um estudo do comportamento dos personagens que estariam em evidência durante alguns meses (RICCO e VANNUCCI, 2017, p. 393).

Porém, somente em 1988, com a promulgação da atual Constituição Brasileira, que as atividades artísticas conseguiram liberdade de expressão. Com isso, os autores de telenovelas conseguiram maior liberdade na hora de produzir e escrever enredos e histórias, inclusive discutindo temas considerados tabus, como política, alcoolismo, homossexualidade.

A telenovela brasileira é - ou se tornou-, então, uma tentativa de reproduzir o cotidiano da vida da sociedade brasileira, com romances, conflitos e temas atuais. “Se a televisão veicula valores que são dominantes, o faz pelo simples fato de que eles são dominantes na sociedade na qual ela faz parte” (ANDRADE, 2003, p. 32). Por essa aproximação, os diálogos presentes na telenovela utilizam da linguagem coloquial, que além de desenvolver narrações, ajudam a discorrer sobre ações, abarcando o todo da história, porque é importante que os espectadores acreditem em personagens reais.

As telenovelas podem ser consideradas um dos grandes portais midiáticos, que ganha seu espaço estabelecendo laços interacionais com os espectadores, através de uma rede de significados e valores, originando, desta forma, uma forte influência nos

sujeitos a ponto dos mesmos passarem a se identificar com o que está sendo proposto pela telenovela e inserindo-se conseqüentemente em grupos sociais ou criando outros. (MARQUES e LISBÔA FILHO, 2012. p. 76)

Por esse prisma, é notório que a telenovela se faz presente no cotidiano brasileiro desde a inserção da televisão no Brasil. E, ainda, que este gênero busca tematizar questões da vida real por uma narrativa ficcional. Para Lopes (2010, p.132), “a narrativa ficcional televisiva aparece como um valor estratégico na criação e consolidação de novas identidades culturais compartilhadas, configurando-se como uma narrativa da nação”. Pode-se perceber, então, que a telenovela é uma forma de comunicar, que incita, proporciona reflexão e ainda, possibilita que as pessoas se enxerguem nos personagens.

1.2. A narrativa telenovelística

A narrativa é uma forma de conceber e contar a história humana. Um hábito antigo, presente desde as histórias ao redor das fogueiras até os dias atuais. A história é a sucessão de eventos, que podem ser reais ou fictícios, com as relações estabelecidas entre os participantes. Por sua vez, a narrativa relaciona-se ao discurso que conta os eventos de uma história, ou seja, é um enunciado que conta uma história e, assim, satisfaz a finalidade de contar (GENETTE, 1972, 1983 *apud* CORRÊA-ROSADO, 2017).

De acordo com o Dicionário de Análise do Discurso (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004), o modo de organização narrativo é o que permite organizar o desencadeamento de ações e eventos que os sujeitos estão envolvidos. Esse modo de organização tem a finalidade de narrar/contar sobre algum acontecimento, que ocorre a depender da forma que o sujeito narrador contará a história, ou seja, esse sujeito contador possui uma intenção, que pode ser de transmitir alguma representação a alguém. Segundo Charaudeau (2012, p. 154), “contar é também construir um universo de representação das ações humanas por intermédio de um duplo imaginário baseado em dois tipos de crenças que dizem respeito ao mundo, ao ser humano e à verdade”.

A telenovela é uma narrativa que se baseia no modo narrativo seriado. A serialidade ocorre quando o enredo é estruturado por capítulos, que são divididos em blocos separados pelos comerciais. Geralmente, os capítulos iniciam com uma contextualização do que aconteceu anteriormente na trama e terminam com um gancho para manter o interesse do telespectador (MACHADO, 2001). Ao utilizar esse gancho para a construção dos capítulos, o autor promove

uma expectativa no telespectador, que, geralmente, desperta o interesse em descobrir o que acontecerá no próximo bloco ou capítulo.

[...] o distender da história é uma alternativa à disposição do autor, permitindo-lhe o sobreviver de novos episódios e peripécias, provando no telespectador a suspeita de que falta muito ainda para acontecer, inquietação irritante para não dizer desesperadora, mas que instiga o seu interesse e o mantém preso diante do televisor [...] (PORTO e SILVA, 2005, p. 51).

A telenovela é, então, uma trama que possui um enredo que encadeia um conjunto de acontecimentos/eventos. Além disso, a narrativa telenovelística mostra personagens que representam seres humanos reais no cotidiano, isso faz com que os acontecimentos pareçam existir por si próprios, ou seja, que não há uma voz que narre os acontecimentos. Porém, como a narrativa telenovelística é um discurso, essa impressão de que não há um narrador é enganosa. Dessa forma, existe alguém por trás dos fatos narrados na trama telenovelística, que é responsável por delimitar a ordem dos eventos que acontecem e por mostrá-los ao telespectador (CORRÊA-ROSADO, 2017).

A ordem dos acontecimentos tende a ser cronológica e igual para todas as tramas envolvidas. Assim, os eventos são apresentados de forma contínua, podendo recorrer ao uso de *flashback* para esclarecer determinado assunto. Além disso, muitas vezes, a cronologia corresponde a mesma do telespectador, com comemorações natalinas, de carnaval e réveillon.

Ao possuir enredos cujas temáticas são, geralmente, conhecidas pelo telespectador, a telenovela alcança uma popularidade que a mantém como entretenimento de um povo. Além disso, são apresentados valores, estilos de vida, expressões linguísticas, moda e comportamentos que podem ser adotados pelos telespectadores. Assim, pode-se perceber que a telenovela tende a funcionar como agente revelador da identidade nacional. Como apresentado por Costa (2000), a telenovela se baseia em elementos extraídos do noticiário televisivo, de modo a utilizar recursos de câmera nos quais a personagem fala diretamente com o público e até penetrar nas residências. Dessa forma, algumas vezes são adotados os assuntos dos noticiários nas tramas telenovelísticas e também certos movimentos de câmera que foram apropriados com a câmera sendo colocada na perspectiva do personagem, além da utilização do plano e contra plano, que consiste na alternância do personagem que está em foco ao dialogar com outro personagem.

Este produto, por estar tão presente na cultura brasileira e por ter fácil inserção no cotidiano do povo por sua linguagem fácil, se torna referência sobre a discussão de diversas questões sociais. A telenovela, atualmente, dá visibilidade a diversos assuntos e comportamentos. Martín-Barbero (2001) entende a televisão como um espaço estratégico para

a elaboração das imagens que os indivíduos fazem de si mesmos e com as que querem ser reconhecidos pelos outros. Assim, a telenovela pode ser considerada um nutriente do imaginário nacional, sendo que ela participa de forma ativa na construção da realidade. Ao retratar diversas realidades, a telenovela, então, atrai diferentes camadas de audiência, permitindo que o telespectador se familiarize com a variedade de mundos diferentes do seu.

[...] a televisão, principalmente por meio das novelas, capta, expressa e alimenta as angústias e ambivalências que caracterizam essas mudanças, constituindo-se em veículo privilegiado do imaginário nacional, capaz de propiciar a expressão de dramas privados em termos públicos e dramas públicos em termos privados. (LOPES, 2002, p. 4)

Ao buscar retratar o cotidiano e o repertório comum dos telespectadores, pessoas de diferentes classes sociais, sexo, raça podem conhecer a realidade dos outros. Com isso, a telenovela torna disponível noções de mundo que antes eram conhecidas apenas por uma parcela específica (LOPES, 2003). Além disso, através de representações do cotidiano vivido pelo público, a telenovela pode fazer com que o telespectador se envolva com a trama apresentada. Mas, para que isto ocorra, deve haver uma estruturação dramática, também na construção dos personagens.

Para que se possa conviver com dezenas de personagens e ler suas trajetórias de vida, seus problemas e entender suas ações com algum interesse, é indispensável que eles nos pareçam reais. Um dos elementos fundamentais para que esse efeito se realize, está, a nosso ver, na estruturação da personagem a partir da instituição de um cotidiano que o prenda, que o ancore no espaço e no tempo. Tecido de reiterações e recorrências, o cotidiano participa na construção da personagem marcando-a por hábitos rotineiros, cuja sucessão demarca sua individualidade, sua existência enquanto ser e lhe garante similitude como o real. Seu cotidiano individual é organizado também em função do cotidiano que se articula na trama geral da narrativa e da qual todos os personagens participam como integrantes desse universo particular. (MOTTER, 2003, p. 32).

A organização narratológica da telenovela se dá em torno de núcleos principais e secundários, que possuem conflitos, que acabam por dividir os personagens, principalmente, entre bons e maus (SILVA, 2010). Na trama, geralmente há uma apresentação de uma situação inicial, onde são exibidas as narrativas de vida de cada personagem central e o que os aproxima ou distancia. Após a exibição da história principal da trama, os personagens secundários são introduzidos e a partir de então tem-se a percepção de quais são os personagens que auxiliam o protagonista e os que estão na trama para dificultar a vida do protagonista. Estes, seriam os vilões, que, segundo Howard e Mabley (1993, apud MARTINEZ, 2008), são a força opositora do herói, que forma o conflito da história.

A trama das novelas é em geral movida por oposições, seja entre homens e mulheres, entre gerações e/ou entre classes sociais. Além disso, são utilizados recursos dramáticos, que se assemelham com a realidade de alguns telespectadores (LOPES, 2003).

A telenovela, com seus enredos, imagens e sons, nos transporta a um universo que é ao mesmo tempo ficção e espelho da realidade, em uma espécie de jogo subjetivo, possibilitando aos telespectadores diferentes experiências a partir de suas tramas ficcionais. Muito além de apenas entreter, elas trabalham tanto no imaginário coletivo quanto nas memórias históricas e afetivas. (LOPES, 2014, p. 8)

A narrativa telenovelística ao apresentar os personagens da trama e suas histórias, consolida os mocinhos e os vilões. O mocinho é, geralmente, o herói da história, que luta por alguma causa importante ou que, ao longo da trama, possui uma questão pessoal para vencer. Martinez (2008) utiliza da conceituação de Vogler sobre o herói da história, que é humanizado e caracterizado como personagem central da história, além de que ele precisará contar com sua determinação e ousadia para vencer. Assim, o protagonista e seu objeto constituem os primeiros elementos importantes para a construção da história e, por sua vez, os empecilhos, o terceiro elemento para que haja conflito na história (HOWARD E MABLEY, 1993, apud MARTINEZ, 2008).

A partir da definição dos personagens bons e maus da história, muitas vezes, a telenovela utiliza a reprodução dos lugares de positividade e negatividade de cada universo. Assim, apesar da telenovela mostrar as razões por trás de cada atitude dos personagens, pode haver a reprodução da dimensão ética de certo e errado. Além disso, é possível perceber características que se mantêm para determinado grupo de personagem. O vilão, geralmente, possui os sentimentos tidos como de natureza moral inferior, como a avareza, o egoísmo, a ambição, a inveja. Já a mocinha costuma ser ingênua e pura. Por sua vez, o herói tem os sentimentos que contrapõe os do vilão como a lealdade, a bondade, a coragem (SILVA, 2010). Assim, ao fim da trama, geralmente, o herói conquista os objetivos mostrados no início da trama, revelando a superação dos diversos obstáculos e o vilão da trama termina com um final trágico, seja sofrendo algum acidente, morrendo, perdendo dinheiro, etc, que evidencia que pessoas más não terminam bem.

Mas, é necessário ressaltar que, por mais que a telenovela se aproxime do real em sua trama e na construção de seus personagens, continua a ser uma obra de ficção. Por mais que a ficção e a realidade se misturem em uma obra, existem licenças que apenas a ficção pode permitir. Assim, a novela busca representar a realidade e as emoções de seus espectadores, porém se vale de seres ficcionais. Dessa forma, a ficção é uma simulação de situações possíveis (MENDES, 2004) no cotidiano dos telespectadores, mas a realidade da trama é própria, sem se

referir de modo imediato ao mundo real, o que faz com que a telenovela não tenha compromisso com o real. “Ainda que o fazer ficcional possa ser considerado mimético do real, ou até inspirar-se por vezes diretamente em fatos reais, trata-se de uma arte com leis de elaboração próprias que estabelecem divisas com a realidade” (BALOGH, 2002, p. 32).

O público - e o hábito de consumir telenovelas - é tão importante para a trama, que, caso o público não fique satisfeito com determinado rumo do personagem, pode ser que haja a mudança no enredo. Por isso, muitos consideram a telenovela como uma “obra-aberta”, que permanece atenta à resposta do público. Porém, a pandemia do coronavírus modificou essa lógica ao exibir tramas antigas e ao produzir a telenovela em sua totalidade antes de exibir, de modo que a opinião do público não deverá ocasionar mudanças na história, já que a telenovela estará pronta do início ao fim ao ser exibida.

Toda a evolução nos *modus* de produzir e de contar deu-se através do interesse apresentado pelo espectador, pois a telenovela necessita operar na dualidade emissora e público. A telenovela brasileira, em especial as da Rede Globo, possui sua excelência destacada por sua qualidade de produção e pela contextualização, pois ela retrata o dia a dia de seus personagens em um regime de verossimilhança, que se aproxima do real. (MARQUES e LISBOA FILHO, 2012, p. 80).

Apesar da liberdade para retratar certos assuntos, é importante salientar que muitas representações que são exibidas nas telenovelas condizem com a realidade, a depender do contexto em que ela está inserida. As telenovelas, então, não podem ser vistas como textos inocentes, já que elas transmitem uma mensagem sobre o social, não oferecendo somente entretenimento. As mensagens que elas veiculam possuem mecanismos significativos que propagam certos sentidos, obscurecendo outros, revelando e escondendo as tendências reais pelas quais se organizam as relações sociais no Brasil, mostrando e idealizando a realidade.

Além disso, as novelas são exibidas conforme classificação indicativa para determinadas faixas etárias. A classificação indicativa é definida pelo Ministério da Justiça, com base na Constituição Federal Brasileira, no Estatuto da Criança e do Adolescente e na Convenção Internacional dos Direitos da Criança. A análise do conteúdo é realizada em três fases: Descrição Fática, na qual é feito um relato descritivo e narrativo do conteúdo; Descrição temática, fase na qual o contexto é avaliado e Gradação, que avalia de que forma e a intensidade que a temática é retratada. A classificação é dividida em: Especialmente Recomendado para Crianças e Adolescentes (ER); Livre (L); Não recomendado para menores de 10 anos (10); Não recomendado para menores de 12 anos (12); Não recomendado para menores de 14 anos (14); Não recomendado para menores de 16 anos (16) e Não recomendado para menores de 18 anos (18). Essas recomendações de faixa etária têm relação com o conteúdo veiculado,

principalmente com relação a conteúdo violento, conteúdo sexual/nudez e conteúdo que envolva droga, além de também avaliar a linguagem do produto. Ao ser veiculada em produtos audiovisuais, a classificação tem que ter a duração de sete segundos na tela no início de cada obra.¹⁰

Esse é o impacto causado pelas telenovelas do horário das 21 horas, que são mais chocantes, polêmicas e capazes de fazer a integração nacional pela trama, uma vez que tudo o que é transmitido, além de polêmico, corresponde à atualidade. “A novela é d certa forma a caixa de ressonância de um debate público que a ultrapassa” (MATTELART, 1989, p. 111).

Por esse prisma, tal como afirmado por Andrade (2003) e Machado-Borges (2003), se há um diálogo entre a telenovela e a realidade, é porque preexistem na sociedade os conteúdos veiculados. “Se a televisão veicula valores que são dominantes, o faz pelo simples fato de que eles são dominantes na sociedade na qual ela faz parte” (ANDRADE, 2003, p. 32). A telenovela, no Brasil, então, possui uma importância social e cultural, já que promove a percepção e a compreensão da realidade social, além de promover o debate de vários desses temas.

1.3. Telenovela e sociedade: aspectos culturais e econômicos

A televisão, em especial a telenovela, foi se tornando parte da cultura brasileira a medida que as produções iam se desenvolvendo. Desde 1960 até então, pode-se verificar que a telenovela virou mania nacional (MARQUES e LISBÔA FILHO, 2012).

A partir do instante que entram nos lares, a televisão e as telenovelas são capazes de movimentar o cotidiano do indivíduo, propondo novas formas de comportamento e discussões sobre novos assuntos. Como vimos, é a partir dos anos 1970, com a produção de temas centrados no cotidiano nacional, que a telenovela se consolida como um produto comercial, seriado e ficcional no Brasil. Desde então, por meio da telenovela, a televisão passa a reforçar seu espaço no cotidiano dos sujeitos.

Apesar de, atualmente, entrar em concorrência com outros gêneros e mídias, ela ainda desfruta de uma certa preponderância no cenário da televisão brasileira, sendo um dos gêneros

¹⁰ Disponível em: <https://www.justica.gov.br/seus-direitos/classificacao/manual-da-nova-classificacao-indicativa.pdf>. Acesso em: 14/03/2021.

de programa televisivo mais assistidos no país. A telenovela das 21h da TV Globo, por exemplo, alcança a maior audiência do horário nobre¹¹.

Esse alcance é atingido praticamente todos os dias, ou seja, a telenovela das 21h da *TV Globo* é uma programação definida como horizontal, que coloca o mesmo programa no mesmo horário todos os dias, ou pelo menos de segunda a sábado (GUGLIELMO, 2002). Com isso, pode-se afirmar que a telenovela é, até então, o gênero de maior destaque. Com uma narrativa nacional e popular, que orienta o consumo e inspira novas formações de identidade (LOPES, 2003), a telenovela marca presença na vida das pessoas – mesmo daquelas que não a assistem. É comum encontrar discussões sobre os enredos em páginas de jornais, revistas, programas de televisão especializados e até nas redes sociais.

O horário da novela é uma instituição na TV brasileira e costuma determinar a hora do jantar e até de dormir. As classes populares têm o hábito de dormir “depois da novela das oito”, que continua a ser assim chamada, apesar de atualmente ir ao ar das 9h à 10h da noite. Também é comum as pessoas marcarem seus compromissos noturnos para “depois da novela” (LOPES, 2002, p. 07).

O reconhecimento das telenovelas reflete diretamente na valorização desse gênero na programação. Por ser um programa com altos índices de audiência às emissoras de televisão consequentemente ela gera lucratividade, além de estar presente diariamente no cotidiano dos indivíduos, em diversos horários. Em 2020, mesmo com a pandemia e com reprises de telenovelas, os *Canais Globo* alcançaram 100 milhões de pessoas por dia¹². As telenovelas aparecem entre às 16h45 e às 22h, separadas por telejornais, de cinco a seis dias por semana. Atualmente, a *TV Globo* exibe cinco telenovelas. O gosto do público pelo universo ficcional é um dos componentes desse sucesso e desse número de produções na programação diária.

Estima-se que uma novela com 200 capítulos custe 16 milhões de dólares, o que representa 80 mil dólares por capítulo (LOPES, 2009). Esse valor reflete a complexa estrutura por trás da produção: equipes especializadas, tecnologias, cidades cenográficas, figurinos e outros elementos. Por ser uma obra cara, a divisão da trama em vários capítulos barateia o custo na medida em que se aproveita figurinos e cenários, por exemplo. Além disso, em uma

¹¹ Disponível em: <https://www.kantaribopemedia.com/audiencia-do-horario-nobre-15-mercados-01-03-a-07-03-2021/>. Acesso em: 11/03/2021.

¹² Disponível em: [https://www.poder360.com.br/midia/globo-tem-queda-de-11-na-receita-e-fatura-r-125-bilhoes-em-2020/#:~:text=A%20Globo%20Comunica%C3%A7%C3%A3o%20e%20Participa%C3%A7%C3%B5es,14%20bilh%C3%B5es%20faturados%20em%202019](https://www.poder360.com.br/midia/globo-tem-queda-de-11-na-receita-e-fatura-r-125-bilhoes-em-2020/#:~:text=A%20Globo%20Comunica%C3%A7%C3%A3o%20e%20Participa%C3%A7%C3%B5es,14%20bilh%C3%B5es%20faturados%20em%202019.). Acesso em: 10/04/2021.

telenovela da *Rede Globo*, com dados de 2019, eram envolvidas mais de 500 pessoas no processo de produção dos mais de 12 meses de trabalho¹³.

Os aspectos econômicos não envolvem apenas o custeio e a produção das telenovelas. Ainda existe “uma boa quantidade de subprodutos que se vinculam à história – trilhas sonoras lançadas em discos e CDs, livros nos quais se baseiam as tramas e até roupas que são lançadas através das personagens –, estimulando o imaginário do público” (COSTA, 2000, p. 200).

Ter o horário da telenovela como uma “instituição” tanto para a televisão quanto para os telespectadores, faz com que os valores dos anúncios publicitários sigam uma grade fixa com base na programação. A televisão é a mídia que mais atrai investimentos publicitários no Brasil, segundo levantamento feito pela *Kantar IBOPE Media* em 2016¹⁴. Um anúncio de 30 segundos no horário da novela das nove da *Rede Globo*, por exemplo, custava, no momento de exibição da edição especial de *A Força do Querer*, R\$843.500,00¹⁵. Esse valor é uma das formas de custeio da produção da telenovela para que o programa seja exibido “gratuitamente”.

O *merchandising* é outra forma de faturamento que ajuda a custear uma telenovela, sendo esse a “[...] prática de se expor produtos comerciais no vídeo ou mesmo de promover seu uso pelos personagens, em troca de remuneração” (MELO, 1988, p. 36). Além disso, existem ainda as telenovelas que são exportadas. No catálogo oferecido pela *Rede Globo* para mais de 130 países estão mais de 280 novelas e 60 minisséries. Em 2005, 25.000 horas de programação foram licenciadas para mais de 50 países, alcançando uma audiência média de 100 milhões de telespectadores todos os dias¹⁶.

É possível observar que o hábito de assistir telenovela está presente até os dias de hoje, mesmo que de outras maneiras que não sentados no sofá. Hoje em dia pode-se encontrar as novelas atuais e as antigas em plataformas, como o *Globoplay*. O serviço de *streaming globoplay* incluiu em seu catálogo novelas antigas da *Globo*, sendo que hoje já é liberado acesso a 128 novelas na plataforma¹⁷. Assim, é possível acompanhar telenovelas antigas a qualquer momento e ainda *maratonar*, assistindo mais de um episódio consecutivamente. O serviço

¹³ Disponível em: <https://globonegocios.globo.com/blog/2019/03/08/tv-tecnologia-e-arte-a-revolucao-na-producao-de-conteudos/>. Acesso em: 11/04/2021.

¹⁴ Disponível em: <https://www.kantaribopemedia.com/investimentos-em-midia-somam-o-equivalente-a-r-1299-bilhoes-em-2016/>. Acesso em: 11/04/2021.

¹⁵ Disponível em: <https://portalglobosat.force.com/pricelist/s/>. Acesso em: 10/04/2021.

¹⁶ Disponível em:

http://redeglobo.globo.com/TVGlobo/Comunicacao/Institucional/SiteFolder/tvg/g_globo_mundo/0,,0,00.html#:~:text=H%C3%A1%20mais%20de%2030%20anos,de%20telespectadores%20todos%20os%20dias. Acesso em: 10/04/2021.

¹⁷ Disponível em: <https://globoplay.globo.com/categorias/novelas/>. Acesso em: 12/04/2021.

aumentou o volume de assinantes em quase 80% em 2020, o que gerou um aumento de 112% no faturamento comparado ao ano de 2019¹⁸.

O hábito da telenovela é tão presente no país que, mesmo quando a trama não agrada tanto o público, ainda se mantém com alto índice de audiência, por conta do costume estabelecido. Além disso, a audiência que antes se caracterizava por donas de casa, se expande para um público maior, atingindo pessoas de gêneros, idades e classes sociais diferentes.

Desde que se consolidou como fenômeno midiático de massa, a telenovela brasileira é um dos temas mais recorrentes da agenda interpessoal. Conversas sobre o ocorrido no capítulo da noite anterior ou especulações sobre a identidade do assassino de determinado personagem fictício são corriqueiros no dia a dia da sociedade anônima. De tal forma que, entremeada em banalidade e informalidade, esconde-se uma potente forma de sociabilidade (CZIZEWSKI, 2010, p. 12).

Nesse sentido, ao atuar para um público heterogêneo, a telenovela pode se consolidar como mediadora de diferentes modos de ver a realidade brasileira, como sobre a política, comportamento e até a moda. Com um público mais diversificado, o poder de penetração da telenovela, que serve de palco para muitas campanhas e até mesmo conscientização tende a aumentar.

¹⁸ Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/daniel-castro/globo-lucra-r-167-milhoes-com-demissoes-calote-e-salto-do-globoplay-54108>. Acesso em: 12/04/2021.

CAPÍTULO 2. DISCUSSÕES SOBRE REPRESENTAÇÃO SOCIAL, FEMINILIDADE E VIOLÊNCIA DE GÊNERO

Neste capítulo, iremos discutir inicialmente o conceito de representação social em perspectivas que privilegiam esta discussão pela linguagem. A partir dessa discussão, buscaremos refletir sobre as representações sociais sobre mulheres, procurando entender como essa representação pode veicular discursos e formas estereotipadas de enxergar a mulher na sociedade. Por fim, iremos retratar a violência de gênero, por entendermos que a rivalidade feminina em si é uma violência.

2.1. Discussões sobre representação social

A Teoria das Representações Sociais foi desenvolvida por Moscovici na década de 60, no âmbito da Psicologia Social. Moscovici (2003) observa que este fenômeno está vinculado aos processos sociais em relação às diferenças existentes nas sociedades (MOSCOVICI, 2003 apud PROCÓPIO, 2008). Segundo Jodelet (2001, p.22), a representação social, “é uma forma de conhecimento, socialmente elaborada e partilhada, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social”.

As representações sociais são construídas pelos processos de interação social, são dinâmicas e podem ser modificadas a depender do contexto da sociedade. Para Stuart Hall (2016), a representação é uma parte fundamental do processo de produção e compartilhamento dos significados entre os membros de uma comunidade. Deste modo, os significados partilhados socialmente são transmitidos entre as pessoas como saberes, que são oriundos das representações sociais.

É principalmente através de símbolos, sejam eles icônicos ou languageiros, artísticos ou científicos, que a sociedade exprime suas representações sociais e, portanto, seus costumes, suas instituições, suas regras e suas relações. Estes símbolos são transmitidos como teorias sobre o senso comum e saberes populares, elaboradas e partilhadas socialmente, com a finalidade de construir, interpretar e divulgar o real. As representações sociais são consideradas como uma forma de construção social da realidade cuja mediação atravessa e constitui as práticas por meio das quais se expressam. (PROCÓPIO, 2008, p. 23).

Vera França (2004, p. 14) discorre que as “representações podem ser tomadas como sinônimo de signos, imagens, formas ou conteúdos de pensamento, atividade representacional dos indivíduos, conjunto de ideias desenvolvidas por uma sociedade”. Assim, a representação, por estar relacionada aos discursos e às práticas sociais, é um mediador da vivência, dos

costumes, da tradição de uma determinada sociedade. As representações sociais se relacionam, então, com a vida social, influenciando e sendo influenciadas por pessoas e por concepções cristalizadas.

Para os construtivistas, na representação são utilizados signos. Estes revelam os “conceitos e as relações entre eles que carregamos em nossa mente e que, juntos, constroem os sistemas de significados da nossa cultura” (HALL, 2016, p. 37). Os signos são organizados em linguagem para que haja a comunicação com os outros. A linguagem, então, é o processo em que o significado é produzido, ou seja, é onde os sentidos são gerados.

Dessa forma, a linguagem é essencial para os sentidos e para a cultura, já que os significados precisam de uma linguagem comum entre as pessoas para serem compartilhados “A linguagem é um dos “meios” através do qual pensamentos, ideias e sentimentos são representados numa cultura. A representação pela linguagem é, portanto, essencial aos processos pelos quais os significados são produzidos” (HALL, 2016, p. 18). É a partir de linguagens em comum que podemos transmitir as nossas ideias e pensamentos para os outros.

Em uma perspectiva discursiva, as representações, de acordo com Charaudeau e Maingueneau (2004), criam uma representação do real por meio das próprias imagens mentais veiculadas por um discurso. Dessa forma, elas estão diretamente relacionadas aos processos sociais de valorização, desvalorização, diferenças e semelhanças presentes em uma sociedade. Segundo Charaudeau e Maingueneau (2004, p. 433) as representações se manifestam:

[...] em discursos sociais que testemunham, alguns, sobre o saber de conhecimento sobre o mundo, outros, sobre um saber de crenças que encerram sistemas de valores dos quais os indivíduos se dotam para julgar essa realidade. Esses discursos sociais se configuram ora de maneira explícita, ‘objetivando-se’ em signos emblemáticos (bandeiras, pintura, ícones, palavras e expressões), ora de uma maneira implícita, por alusão (como no discurso publicitário).

Assim, as representações funcionam “como um mecanismo de construção do sentido que modela, formata a realidade em real significante, engendrando formas de conhecimento da realidade social” (CHARAUDEAU, 2017, p. 576). Com isso, pode-se dizer que as mídias possuem uma parcela importante sobre as representações e os ideais propagados socialmente. Inclusive, a televisão, as novelas, as revistas, os jornais, a internet, veiculam representações sobre as mulheres, os homens, a sociedade. “Atentar-se para as reproduções midiáticas é, portanto, uma tarefa importante, pois é a partir de um novo olhar que determinados valores e crenças naturalizantes da ideia de “mulher” e “homem” começam a ser questionadas e mudadas” (ZANELLO, 2014, p.36).

As representações sociais levadas ao público correspondem a valores socialmente construídos, sendo afirmado (ou reafirmado) padrões de comportamento, de modo que a identificação e a projeção acontecem no cotidiano das pessoas, ao se depararem com as mensagens veiculadas cotidianamente (CASTRO, 2017). Dessa forma, a mídia contribui para a circulação de discursos e, por conseguinte, para a cristalização de formas de representação. Por esta razão, ela ocupa um lugar central na produção e circulação dos discursos, contribuindo para a formação da opinião pública. Além disso, a mídia se situa como fonte de referências que fundamentam e orientam nossas atuais relações sociais, fazendo ecoar vozes inclusive de outros campos do saber.

2.2. Representação das mulheres na sociedade

De um modo geral, mas não universal, as diferenças biológicas e anatômicas entre masculino e feminino serviram para a criação de uma imagem diferente do homem e da mulher, sendo que essas diferenças fundamentam a divisão sexual do trabalho, em que certas atividades foram atribuídas aos homens e outras, às mulheres. Pelo fato da esfera pública ser majoritariamente ocupada pelos homens, o masculino foi associado ao que é produzido, a racionalidade, o cálculo. Já o feminino, associado à natureza, às emoções, à afetividade, de modo que a mulher ficou culturalmente associada a esfera privada, sendo considerada estas ficaram responsáveis por cuidar do lar e da família (SILVEIRA, 2008).

A separação de público e privado é a separação do mundo da sujeição natural, ou seja, as mulheres, do mundo das relações convencionais e dos indivíduos, isto é, dos homens. O mundo feminino e privado da natureza, da particularidade, da diferenciação, da desigualdade, da emoção, do amor e dos laços de sangue é separado do domínio público, universal – e masculino – da convenção, da igualdade civil e da liberdade, da razão, do consenso e do contrato (PATEMAN, 1986 apud MOUFFE, 2013, p. 273)

A divisão do mundo concentrada nas diferenças biológicas vai além das diferenças anatômicas. Essa diferença começa a estabelecer uma distribuição de poder e, conseqüentemente, há a legitimação de relações de poder que transcendem o próprio gênero. Ao ter como base as diferenças biológicas, as mulheres foram classificadas como seres determinados pela natureza e, por isso, eram determinadas a cumprir os papéis de esposas e mães. A partir disso, infere-se que as mulheres deveriam permanecer no espaço doméstico, da vida privada. (GUIMARÃES, 2002)

É considerado que, por a mulher ter características biológicas diferentes do homem, ela está situada em uma condição de subalternidade e de inferioridade. Além de ter o papel de exercer a maternidade predestinado, ou seja, que uma mulher normal é feita para ser mãe - e uma boa mãe (BADINTER, 1985).

A imagem de uma mulher que difere do homem pela sua emocionalidade mais rica e variada, que condiciona o seu comportamento quotidiano, sendo igualmente tímida, dócil, vaidosa e sem espírito de aventura, torna-se uma espécie de protótipo de temperamento que vem assim a constituir-se como norma para um grupo. Os temperamentos, para além de se tornarem o centro da gravidade dos grupos, o que permite o entendimento da variação individual, estão organizados em função da oposição entre esfera privada e esfera pública, família-trabalho. (NOGUEIRA, 2001, p. 116).

Os conceitos de gênero que perpassam uma sociedade acabam por estruturar tanto a percepção que os indivíduos têm quanto a organização da vida social. Scott (1995), refere-se, em sua definição de gênero, que este é “uma forma primária de dar significado às relações de poder” (SCOTT, 1995, p. 86). O gênero pode ser percebido como relacionado tanto na concepção quanto na construção do poder em si mesmo. Segundo a autora citada, o gênero seria um campo no qual foi e é vivida a história, sendo, ainda, um elemento que pode colocar como ativos e visíveis sujeitos que usualmente têm estado escondidos nas análises mais tradicionais.

O gênero é percebido como “o saber que estabelece significados para as diferenças corporais” (SCOTT, 1994, p. 13). Esses significados são tidos a partir da cultura, do tempo e dos grupos sociais em que as pessoas estão inseridas. A diferença sexual não é, então, a causa original da organização social. Gênero tende a ser uma categoria usada para pensar as relações sociais que envolvem homens e mulheres, relações historicamente determinadas e expressas pelos diferentes discursos sociais sobre a diferença sexual.

Stuart Hall (1992 apud LOURO, 2014, p.29) sugere que haja uma ampliação da definição de gênero que “transcende o mero desempenho de papéis”. Para ele, gênero é tido como identidade múltipla e não fixa, o gênero inclui, assim, questões que abrangem corpo e sexualidade, já que estes também integram a identidade dos sujeitos. Podemos notar que o gênero é uma construção sociocultural, já que o modo de encarar o corpo é elaborado na vida social, e, com isso, as diferenças psicológicas também são constituídas nas interações sociais (SILVEIRA, 2008).

O gênero é considerado relevante para aprofundar atitudes e comportamentos e identificar as redes de relações sociais e políticas, estabelecidas por e entre homens e mulheres. O gênero, ainda, permite dimensionar como valores atribuídos a atividades, competências e à

relação masculino/feminino interagem no espaço público, com condicionantes sociais, culturais, políticos e econômicos (SILVEIRA, 2008). Pode-se dizer que as assimetrias de gênero demarcam espaços reservados a serem ocupados por determinado gênero.

Porém, é importante retratar que, muitas vezes, o conceito de gênero acaba por analisar de maneira relacional homem/mulher. Romanus (2012), enfatiza o ponto que o feminino é definido a partir do masculino. Isso porque, não existe indivíduo isolado, independente de regras e de representações sociais. No momento que estamos referindo-nos ao sexo, já estamos agindo de acordo com o gênero associado ao sexo daquele indivíduo com o qual estamos interagindo.

Essa concepção relacional homem/mulher enfoca o binarismo de gênero (masculino e feminino), que é uma construção e suas normas variam de acordo com as épocas, lugares e sociedade. Entendemos, pois, que não é possível que exista uma identidade masculina e uma feminina única, fixa, imutável, universal e válida para todos os tempos. A concepção binária, ou seja, homem-mulher, forma o padrão para normalizar um modelo de comportamento que o homem é superior, sendo esse modelo de base religiosa, educativa, científica e até política. O binarismo de gênero é uma ideologia constituída pela afirmação de que mulheres e homens são radicalmente distintos e que esta distinção está fundada nos corpos biológicos e que, portanto, ela é imutável e inquestionável. Um dos privilégios mais comuns sustentados pelo binarismo é que o que é mais socialmente aceito está associado ao masculino, em detrimento da desvalorização da maior parte do que está associado ao feminino.

Vieira (2019) discorre que o significado de feminilidade

está associado a uma normatividade do ser/parecer mulher, ao imaginário de representações da ordem da natureza das mulheres, a essência feminina, algo que é imanente ao seu ser. Essas representações estão diretamente ligadas às relações de poder, ao controle exercido pela dominação masculina e são legitimadas a partir de um sistema de crenças (VIEIRA, 2019, p. 53).

Nesse sentido, ao ter uma ideia de uma feminilidade hegemônica - ideia de uma única forma de como a mulher deve se portar, que, em nossa sociedade, corresponde aos padrões patriarcais - a sociedade acaba por favorecer preconceitos e violências contra as mulheres, seja a violência física, psicológica, patrimonial, sexual e/ou moral. Como a feminilidade que vigora na sociedade foi construída a partir de visões do universo masculino, a compreensão da mulher como um objeto e/ou um ser reprodutor é propagada.

A noção de gênero trazida neste tópico é um elemento interessante para entendermos a telenovela como reprodução do real, como produto que veicula os ideais de gêneros partilhados em sociedade e, ainda, certo ideal de feminilidade.

Ao retratarmos, neste trabalho, sobre telenovela e sobre a rivalidade feminina presente na trama, buscamos observá-la como uma das importantes instâncias em que a violência de gênero é retratada e significada. É importante estabelecer as narrativas ficcionais em meio aos contextos sociais, culturais e políticos nos quais elas se inserem. A representação da mulher, por si só, pode ser uma forma de violência, já que há a perpetuação dos estereótipos cristalizados na sociedade patriarcal. A rivalidade feminina, então, também se torna uma violência de gênero, já que é entendido o modo que as mulheres devem agir e que elas devem se submeter aos homens e serem inimigas das outras mulheres, por estarem em estado constante de competição.

2.3. Violência de gênero

Como retratado anteriormente, há, na sociedade, a concepção de que os seres humanos estão divididos entre machos e fêmeas. Essa divisão determina os lugares, papéis e status que cada gênero pode ter. Mas, estes, são determinados de forma desigual, de maneira que o gênero masculino detém mais poder na vida pública e, ainda, estruturaram o poder patriarcal de dominação sobre o gênero feminino. (FALEIROS, 2007).

Entendemos o conceito de patriarcado a partir da definição de Saffioti (2011, p. 45), “é o regime da dominação-exploração das mulheres pelos homens”. O poder patriarcal é, pois, utilizado para determinar as formas de existência e punir aqueles que desviam da normalidade estabelecida por esse poder, sendo estruturado na desigualdade entre os gêneros masculino e feminino. Paterman (2013) afirma que o patriarcalismo é sustentado pela natureza das mulheres, pela ideia de que a função natural delas é de procriar, de ser submissa aos homens e que seu lugar é na esfera domiciliar, de modo que o patriarcado se mantém não como forma de organização social, mas estrutural.

Saffioti (2001) afirma que, na sociedade patriarcal, os homens possuem o poder de definir o comportamento das mulheres e de crianças e adolescentes de todos os gêneros. “Ainda que não haja nenhuma tentativa, por parte das vítimas potenciais, de trilhar caminhos diversos do prescrito pelas normas sociais, a execução do projeto de dominação-exploração da categoria social homens exige que sua capacidade de mando seja auxiliada pela violência.” (SAFFIOTI, 2001, p. 115). Pode-se dizer que são utilizadas as mais variadas formas de violência, principalmente sobre as mulheres adultas. A violência de gênero existe, então, de forma mais sutil contra os gêneros não masculinos. Segundo Eva Faleiros (2007):

É o que chamamos de violência identitária; ela não permite às pessoas adotarem o gênero, a identidade, os comportamentos que julgam os mais próximos de seus desejos e projetos e que lhes possibilitam serem mais verdadeiras consigo mesmas – mais realizadas, felizes e cidadãs. (FALEIROS, 2007, p. 63)

Como dito por Bourdieu (1998), a ordem social que vigora na sociedade patriarcal funciona sem necessidade de enunciar para que haja a legitimação. Essa reafirma a dominação masculina pela qual se justifica como é feita a divisão social do trabalho, os lugares e momentos de cada sexo. Com isso,

A violência simbólica institui-se por meio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominador (logo, à dominação), uma vez que ele não dispõe para pensá-lo ou pensar a si próprio, ou melhor, para pensar sua relação com ele, senão de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo senão a forma incorporada da relação de dominação, mostram esta relação como natural; ou, em outros termos, que os esquemas que ele mobiliza para se perceber e se avaliar ou para perceber e avaliar o dominador são o produto da incorporação de classificações, assim naturalizadas, das quais seu ser social é o produto. (BOURDIEU, 1998, p.41).

A partir dessa noção e desse contexto, Saffioti (2001) argumenta que é possível citar a existência e permanência da contribuição de mulheres para a produção da violência de gênero, o que não significa que haja a cumplicidade feminina nesse projeto de dominação-exploração. Mas, significa que esta violência atravessa todas as relações sociais e se traduz em hierarquias vistas de forma natural, constituindo o senso comum, do qual mulheres fazem parte.

Perrot (2005) salienta que o sistema patriarcal alimenta diretamente o sistema de opressão. Isso, porque, silencia as mulheres e as convencionam à posição de subordinadas. Esse ideal de sociedade e os padrões de comportamento são propagados há tempos por meio das religiões, dos sistemas políticos e dos manuais que condicionam o comportamento das mulheres, que são levadas a aceitar, obedecer e a se submeter.

Ainda nesse sentido, Bandeira (2014) argumenta que a violência contra a mulher é um dos pilares do patriarcado. A autora tentou sintetizar as formas de explicar a violência de gênero a partir do pensamento acadêmico, na perspectiva feminista:

- A. a hegemonia do poder masculino, que permeia as relações entre homens e mulheres;
- B. a condição de subalternidade feminina, baseada na hierarquia de gênero;
- C. a reprodução das imagens de homem e mulher e dos papéis a ambos atribuídos por meio da construção social da violência;
- D. a existência disseminada e, ao mesmo tempo, invisibilizada das violências nas relações familiares e sociais; e, por fim,
- E. a presença das dissimetrias organizadoras das normas e regras sociais em relação aos comportamentos de homens e mulheres. (BANDEIRA, 2014, p. 455)

Colocar mulheres em situação de inimizade torna-se, também, parte do sistema de opressão, já que proporciona um distanciamento entre elas, além de as colocar em situação de

competição sobre tudo que acontece em suas vidas. Esse distanciamento entre as mulheres torna-se importante para a manutenção do sistema patriarcal, já que, dessa forma, os segmentos femininos da população são postos a serviço do homem, seja no âmbito familiar, seja fora dele. Lima (2008, p. 365) destaca que: “Em suma, a socialização patriarcal faz com que as próprias relações políticas entre as mulheres sejam prejudicadas, só permanecendo a amizade e a solidariedade entre elas, até o momento em que isto não funcione como uma ameaça à relação com o homem.”

Para Beker e Barbosa (2016), a existência da rivalidade entre as mulheres está relacionada com o sistema patriarcal em que o mundo está organizado. Como as mulheres enfrentam diversas dificuldades diárias, acabam por acreditar que não há espaço para todas, ou seja, que é necessário sobressair para garantir lugar na sociedade. Para as autoras, a misoginia - ódio ou aversão às mulheres - entre as mulheres é um fator que fortalece a ideia de rivalidade entre elas.

O fato é que fomos ensinadas a achar que não temos motivos para nos unirmos ou, ainda, que, mesmo se quisermos nos unir, isso não seria possível, afinal, somos mulheres e apenas os homens são capazes de ter laços verdadeiros e intocáveis (SOUZA, 2016, p. 46).

Outro ponto que favorece para a existência da rivalidade feminina em nossa sociedade são os padrões corporais e de beleza. Através dessa cultura do padrão de beleza, as mulheres começam a não olhar a outra mulher com tanta admiração, mas, sim, com sentimento de rivalidade. Naomi Wolf, em o *Mito da Beleza*, destaca que as mulheres são treinadas para serem rivais de todas as outras no que diz respeito à "beleza", uma vez que, se uma mulher for estigmatizada como sendo "bonita", ela será vista como uma ameaça e uma adversária. O mito da beleza incentiva a desconfiança entre as mulheres com base na aparência (WOLF, 1992).

Outro estereótipo de mulheres presente nas tramas é a de competição infinita entre as mulheres, o qual tende a evidenciar a relação de ódio entre elas. Essas relações são cultivadas pelo sistema patriarcal - conforme explicado por Cunha (2014), resume-se em um regime de dominação e subordinação em que o homem ocupa a posição de centralidade na família - e capitalista, porque por meio desse padrão de comportamento é possível evitar que elas se unam em prol de um bem em comum.

A depender das formas como os padrões são representados, pode haver consequências negativas para quem os contempla – e para as pessoas ao redor. A partir de princípios cultuados socialmente, as mulheres se deparam com formas ideais de existência, desde comportamento a beleza. Com esses ensinamentos, as pessoas tendem a reproduzir modelos cristalizados

socialmente. Louro (2008) argumenta que "vivemos mergulhados em seus conselhos e ordens, somos controlados por seus mecanismos, sofremos suas censuras" (LOURO, 2008, p.18).

Além disso, é possível encontrarmos, frequentemente, em filmes, novelas e comerciais de TV a estereotipização das mulheres como inimigas e que precisam lutar umas contra as outras, competindo o tempo todo. Dessa forma, os meios de comunicação propagam certos padrões que marcam a forma como as pessoas se veem e veem os outros, cristalizando certas formas de representação.

Roger Silverstone (2007) revela que contemporaneamente os dispositivos midiáticos têm, cada vez mais, assumido o papel de mediadores da realidade social, fundamentando representações e determinando relações. Essa discussão é essencial para sinalizar o debate sobre violência de gênero, principalmente porque as imagens e representações não aparecem somente como uma agressão, mas também como um momento de correção e aprendizado para determinadas mulheres. A violência de gênero, então, é expressada por meio de formas de comportamentos ideais para cada gênero, baseadas na relação de poder da sociedade patriarcal. "Em relação à violência, a mídia, na sua condição de macro testemunha privilegiada, passa a ser ator social importante dos fatos, no ato de expô-los para além dos estreitos limites onde efetivamente aconteceram". (RONDELLI, 2000, p. 154)

CAPÍTULO 3. RIVALIDADE NA NARRATIVA: ANÁLISE DA TELENÓVELA *A FORÇA DO QUERER*

Neste capítulo, iremos apresentar os procedimentos metodológicos escolhidos para a realização desta pesquisa, de modo que fique evidente os instrumentos que serviram de base para a nossa análise. Este capítulo também apresentará as análises referentes à representação da rivalidade feminina na telenovela *A Força do Querer*. Para fins de melhor visualização da análise, alguns diálogos serão reproduzidos pontualmente, assim como imagens de cenas da novela, consideradas igualmente relevantes para a leitura e compreensão das reflexões realizadas. Cumpre ressaltar que, para realização da análise, adotamos como instrumentos metodológicos, a adaptação do quadro actancial de Charaudeau (2008) feita por Procópio (2008) e também categorias técnicas da descrição da imagem, conforme Corrêa-Rosado (2017).

3.1. Procedimentos metodológicos

Para fins de análise, adotamos como procedimento metodológico a Análise do Discurso, notadamente de orientação francesa, a qual visa compreender os efeitos de sentidos gerados pelos sujeitos em suas práticas languageiras. Além disso, é necessário observar que a Análise de Discurso:

(...) não trabalha com a língua enquanto um sistema abstrato, mas com a língua no mundo, com maneiras de significar, com homens falando, considerando a produção de sentidos enquanto parte de suas vidas, seja enquanto sujeitos seja enquanto membros de uma determinada forma de sociedade. (ORLANDI, 1999, p. 13-14).

Dessa forma, o discurso depende das condições de produção e interpretação do uso da linguagem (CHARAUDEAU, 2011). Assim, o discurso é permeado pelas intenções do sujeito produtor, que irá organizar seu projeto de fala em função das convenções sociais, das restrições situacionais, dos rituais languageiros e de seus objetivos que procura alcançar.

Na perspectiva semiolinguística, o sujeito comunicante¹⁹ - em nosso objeto, composto por pessoas da equipe de roteiristas, de direção, que se envolvem para que o personagem realize sua fala - para a realização de seu projeto de fala, emprega categorias da língua organizadas em Modos de Organização do Discurso, que são procedimentos da ordem languageira

¹⁹ Charaudeau (2008) define o ato de linguagem como fenômeno de troca entre parceiros que estão em uma relação interativa. O processo de comunicação precisa de dois parceiros, no mínimo, para acontecer, sendo um o sujeito comunicante (EUc), e o outro, o sujeito interpretante (TUi). O primeiro é o responsável por iniciar o processo de produção. Assim, o EUc se estabelece como um sujeito enunciador (EUe), que, através de seu jogo de palavras, gera um sujeito destinatário (TUD), que irá interpretar as informações (TUi).

fundamentados na utilização de certas categorias de língua, ordenadas em função das finalidades discursivas do ato de linguagem, sendo: enunciativo, descritivo, narrativo e argumentativo (CHARAUDEAU, 2008).

Neste trabalho, discorreremos sobre o modo de organização do discurso narrativo, por entendermos a telenovela como uma narrativa ficcional seriada, como já exposto no primeiro capítulo deste trabalho. Este modo de organização do discurso, possibilita “a construção de uma realidade, de uma experiência, a partir do desenrolar de ações sucessivas, de um modo específico, a um destinatário. As relações podem ser estabelecidas pelas ações, cronologia, qualificações dos personagens ou da situação relatada” (PROCÓPIO, 2008, p. 39). Na estrutura narrativa as partes principais são actantes, os processos e tempo de ação e a localização espacial.

Os actantes são os sujeitos da narrativa e desempenham papéis específicos na narrativa. Por meio de processos, esses actantes se relacionam e têm determinadas suas funções. Por fim, os processos e actantes são integrados numa sequência de acordo com uma finalidade narrativa e segundo certos princípios de organização (PROCÓPIO, 2008, p. 40).

Em nossa pesquisa, buscamos identificar, a partir da escolha de duas actantes, quais seriam os papéis desempenhados por elas e suas ações principais. Para reconhecer os papéis actanciais dos personagens, Charaudeau (2008) recomenda o emprego de um questionário que busca, primeiramente, reconhecer as ações que compreendem as narrativas. Dessa forma, utilizamos o Questionário de Sujeitos Actanciais de Charaudeau (2008) e também a adaptação deste feita por Procópio (2008), identificando as falas e os gestos das personagens a partir do que está implícito e explícito nas cenas, buscando definir o papel que cada uma interpreta.

Para Charaudeau (2008, apud PROCÓPIO, 2008), ao utilizarmos o questionário, deve-se questionar a postura do personagem frente à ação principal, buscando identificar se ele sofre ou executa a ação. E, a partir dessa identificação, surgem os desdobramentos, que é questionar como o personagem executou a ação, que, para Charaudeau (2008) pode acontecer das seguintes maneiras: como agressor, ao efetuar uma ação negativa; como benfeitor, ao efetuar uma ação positiva; como aliado, ao defender ou ajudar um actante; como oponente, ao resistir aos projetos ou ações de um actante; como retribuidor, ao dar a outro actante uma recompensa ou punição. Além disso, estes papéis podem ser executados de maneira direta ou indireta e ainda de maneira voluntária ou involuntária. Porém, se o personagem sofrer a ação, ele pode receber das seguintes formas: como vítima, sendo afetado negativamente pela ação de outro ou como beneficiário, sendo afetado positivamente pela ação de outro. Se o personagem desempenhar o papel de vítima, ele pode reagir por fuga, ao fugir do afrontamento; por resposta, ao agir contra seu agressor; por negociação, ao tentar neutralizar a agressão. Caso o beneficiário reaja, isso

pode acontecer por meio de: retribuição, ao retribuir de forma benéfica e por recusa, ao recusar o benefício.

Para fins de registro dos dados, optamos pelo uso da grade proposta por Procópio (2008), com a pretensão de facilitar a categorização.

Grade 1: Ocorrências de papéis actanciais pelos principais personagens de cada história

Cena	Fig. Actancial	Ocorrências em que desempenhou o papel						
		Agressor	Benfeitor	Aliado	Oponente	Retribuidor	Vítima	Beneficiário
1	x							
	y							
	z							
n	x							
	y							

Fonte: Procópio, 2008, p. 56

3.2. Descrição e definição do *corpus*

3.2.1. Objeto de estudo

A telenovela *A Força do Querer*, escrita por Glória Perez, teve a sua primeira exibição entre 03 de abril de 2017 e 20 de outubro de 2017. Com a pandemia do *coronavírus*, a *Rede Globo* precisou reexibir produções antigas da emissora, já que os estúdios foram fechados. Dessa forma, para este trabalho, analisamos a edição especial, que estreou no dia 21 de setembro de 2020 e teve fim dia 12 de março de 2021, totalizando 149 capítulos.

3.2.2. Enredo das personagens escolhidas para análise²⁰

Bibi (Juliana Paes) começa a história terminando o relacionamento estável com Caio (Rodrigo Lombardi) para se relacionar com Rubinho (Emílio Dantas). Ela abandona a faculdade

²⁰ Enredo adaptado dos seguintes sites: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/tv/noticia/2017/10/a-forca-do-querer-relembra-a-trajetoria-de-bibi-jeiza-e-ritinha-cj8wy78fr00ox01o6hjjl53z7.html> e <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/telinha/a-historia-de-bibi-jeiza-ritinha-se-cruza-em-forca-do-querer-21284851.html>. Acesso em: 12/03/2021.

de Direito, tem um filho com Rubinho e passa por uma vida de dificuldades financeiras. Posteriormente, ela descobre que o marido foi preso suspeito de ligação com o tráfico de drogas, mas Bibi acredita na inocência do esposo e tenta provar que ele não é bandido. Ao longo da trama, ela descobre que seu cônjuge está sim envolvido com o mundo do tráfico e ela, por amor, também se envolve neste universo.

A fuga de Rubinho da prisão faz com que Bibi mude para a favela e ela se envolve, ainda mais, no tráfico. Em meio a isso tudo, ela se torna foragida da Justiça e continua acreditando em Rubinho, que, ao mudar para a favela, passa a traí-la com Carine (Carla Diaz). Na reta final, Bibi termina com Rubinho, decide abrir um brechó na comunidade, se entrega à polícia e volta a ficar com Caio.

Jeiza (Paolla Oliveira) é policial, que sonha em ser lutadora profissional de MMA. No início é traída pelo namorado e termina o relacionamento. Assim, se aproxima do vizinho Zeca (Marco Pigossi) e inicia um novo relacionamento. A profissão de Jeiza faz com que ela conheça Bibi e Rubinho – e comece a rivalidade com Bibi. Jeiza ainda se envolve com Caio, ex de Bibi, o que piora a situação entre as duas personagens.

Em uma blitz policial, Jeiza desconfia que Rubinho está envolvido em um tiroteio com a polícia e o leva para a delegacia. É na delegacia que Jeiza e Bibi se veem pela primeira vez. Rubinho chama a mulher para ajudá-lo, já que ela era estudante de direito, e ela se estranha com Jeiza. A policial resolve tentar descobrir se Rubinho realmente era inocente, e desperta o ódio de Bibi.

3.2.3. Definição do *corpus*

Os discursos veiculados pelas telenovelas nos possibilitam identificar elementos que reforçam a construção da rivalidade feminina tanto na dimensão verbal quanto na dimensão cênica e sonora. Dessa forma, a análise realizada neste trabalho observa todos os elementos que se mostraram relevantes nas cenas escolhidas, como a vestimenta, o cenário, a trilha sonora e os enquadramentos das cenas. Para que esta pesquisa pudesse ser realizada, escolhemos a análise de cenas das personagens Bibi e Jeiza da novela *A Força do Querer*, em virtude de ser a novela que estava sendo transmitida no momento de definição do *corpus* deste trabalho no horário de maior audiência da *Rede Globo*.

O primeiro passo na organização dessa análise foi realizar uma pré-análise, que consistiu em assistir à novela *A Força do Querer* em sua totalidade. Ao assistir à telenovela, foi possível

escolher as personagens que exemplificavam a temática da rivalidade feminina. As personagens analisadas neste trabalho, então, foram Bibi (Juliana Paes) e Jeiza (Paolla Oliveira), que, desde os primeiros capítulos da novela, possuem essa relação de rivalidade. Julgamos relevante ressaltar que essas personagens são interpretadas por atrizes que se destacam pelo talento profissional, mas também pela beleza²¹. Entendemos que isso pode ter relação com a construção da rivalidade feminina, já que segundo Wolf (1992), as mulheres são preparadas para serem rivais de outras mulheres por conta da beleza. “Infelizmente, a reação do sistema baseado na beleza é disseminada e reforçada pelos ciclos de ódio a si mesmas provocados nas mulheres pela propaganda, pelas fotografias e matérias sobre a beleza nessas revistas”. (WOLF, 1992, p.96).

Posteriormente, nos preocupamos em redigir a história das personagens e o início do conflito entre as duas. A partir disso, buscamos por capítulos que materializassem a história, o início do conflito, além de cenas e momentos mais explícitos dessa relação de rivalidade entre as personagens. Realizado esse recorte, assistimos novamente o objeto, na tentativa de buscar complementos para a ideia do conflito, mesmo que fossem cenas que deixassem essa relação subentendida ou que envolvessem outros personagens, como o Rubinho (Emílio Dantas).

Para essa busca, utilizamos dos vídeos dispostos na plataforma de *streaming globoplay*, que estão organizados por dia de exibição, sendo que os próprios títulos dos vídeos dão indícios da rivalidade que existe entre as duas, com verbos de ação, como manipula, discute e expulsa. A partir disso, foi possível selecionar as cenas que seriam analisadas, as quais consideramos ser as mais marcantes e que simbolizam a relação de rivalidade feminina entre as duas personagens.

Assim sendo, o recorte de nosso objeto de estudo da pesquisa foi constituído por 7 cenas entre as personagens. O quadro 1 apresenta o *corpus*:

QUADRO 1 – Descrição do corpus

Cenas	Título da Cena	Trecho analisado	Data de Exibição	Capítulo N°
1	Rubinho manipula Bibi contra Jeiza	1'00" - 1'24"	23 de outubro de 2020	29

²¹ Disponível em: <https://sosbrasil.com.br/destaque/as-30-mulheres-brasileiras-mais-belas-dos-ultimos-tempos-veja-se-voce-concorda-ou-nao/>. Acesso em: 11/05/2021.

2	Bibi discute com Jeiza	0'00" - 1'29" / 2'15" - 2'24" / 2'57" - 3'30"	23 de outubro de 2020	29
3	Bibi se revolta com a revogação do habeas corpus de Rubinho	0'00" - 0'28"	07 de novembro de 2020	42
4	Bibi ameaça Jeiza em encontro tenso	3'22" - 5'17"	09 de dezembro de 2020	69
5	Bibi expulsa Jeiza de sua casa	0'42" - 3'15"	29 de dezembro de 2020	86
6	Jeiza ameaça Bibi	0'00"-01:53"	13 de janeiro de 2021	99
7	Jeiza e Bibi discutem	0'00"- 0'41"	01 de março de 2021	139

Fonte: Elaborado pela autora

Ao definir o *corpus*, realizamos a transcrição dos estratos verbais e a descrição dos estratos icônicos de cada cena escolhida, descrevendo as falas de cada cena, o cenário, a luminosidade, a trilha sonora, o figurino. Após a transcrição, partimos para uma descrição analítica das cenas. Assim, realçamos que as marcas da rivalidade feminina podem estar explícitas e expressas nos estratos verbais e icônicos ou implícitas e/ou subentendidas nos mesmos estratos, isso, porque a fala e os gestos durante um diálogo e as expressões faciais revelam, muitas vezes, uma interpretação velada.

3.3. Análise

Neste tópico, procuraremos apresentar o processo da construção da rivalidade feminina na telenovela *A Força do Querer*. Para isso, utilizaremos dos resultados obtidos na grade que apresentamos na metodologia.

Como dito no primeiro tópico deste capítulo, focamos no Modo de organização Narrativo para a execução deste trabalho. “De acordo com Charaudeau (2008), o modo de organização narrativo do discurso permite a construção de uma realidade, de uma experiência, a partir do desenrolar de ações sucessivas, de um modo específico, a um destinatário” (PROCÓPIO, 2008, p. 69). Em nosso *corpus*, buscamos identificar qual seria a trama ou ação principal que tivesse conectado a trama das personagens escolhidas para este trabalho. Pudemos

perceber que a rivalidade entre as personagens Bibi e Jeiza se sucedem de acordo com a trama de Rubinho, marido de Bibi. Desse modo, notamos que a história entre as duas personagens se desenrola de forma regular e sequencial, já que o ponto inicial desse conflito foi a prisão de Rubinho por Jeiza. Com isso, percebemos que a rivalidade feminina tem como gancho um homem, Rubinho. Segundo Lima (2008), a rivalidade existente entre as próprias mulheres é uma força do patriarcado, como uma forma de dificultar a união entre as mulheres.

A lógica da narrativa, é construída a partir de três componentes: os actantes, os processos e as sequências. Nesta pesquisa, o enfoque foi dado visando a identificação dos actantes, dos papéis que eles desempenham e das suas principais ações.

3.3.2. Papéis actanciais

O elemento essencial para a execução da estrutura narrativa são os personagens, que cumprem funções importantes dentro da estrutura, ao executarem ações para o desenrolar da história. Por meio das funções e das ações, é possível encontrarmos a quais sistemas de valores os personagens estão relacionados. (PROCÓPIO, 2008).

Segundo Charaudeau (2008, p. 84) é importante “manter a distinção entre actante e personagem (o que corresponde à distinção *forma não qualificada/forma qualificada*), para poder melhor observar o jogo de correspondências que pode estabelecer-se entre um e outra.” O autor faz essa definição para enfatizar que um actante pode ser ocupado por diversos tipos de personagens e que um mesmo personagem pode ocupar vários actantes.

A análise do nosso *corpus* foi fundamentada na ocorrência de papéis actanciais realizados pelas personagens analisadas, *Bibi e Jeiza*, em sete cenas da novela. Pudemos verificar os acontecimentos ao utilizarmos o questionário actancial proposto por Charaudeau (2008). Esse questionário

ordena as perguntas em torno dos dois actantes de base (arquétipos) que são o agente que age e o paciente que sofre a ação; esse questionário prevê uma especificação dos papéis actanciais (aliado/oponente, etc.) e propõe alguns tipos de qualificações mais usuais (positivas ou negativas) (CHARAUDEAU, 2008, p. 84)

É válido frisar que este questionário admite a flexibilidade. Nesse sentido, possibilita que a utilização desta ferramenta de análise não determine actantes fixos, ou seja, que não gere uma aplicação rígida. (CHARAUDEAU, 2008).

Grade 2: Síntese das ocorrências de papéis actanciais pelos principais personagens de cada

história e breve descrição das cenas

Cena	Figura Actancial	Ocorrências em que desempenhou o papel					
		Agressor	Benfeitor	Aliado	Oponente	Retribuidor	Vítima
1	Bibi			1			
	Jeiza						1
	Rubinho	1					
DESCRIÇÃO		Cena ocorre na delegacia após Rubinho ser detido por Jeiza em uma blitz. Ele liga para Bibi pedindo ajuda e começa a contar sobre o ocorrido, culpando Jeiza. Bibi vai para a delegacia, onde Rubinho começa a fazer a cabeça dela contra Jeiza.					
2	Bibi			1			
	Jeiza						1
	Rubinho	1					
DESCRIÇÃO		Cena ainda na delegacia, onde há o primeiro contato e conversa entre Jeiza e Bibi. Nessa cena, Bibi tenta defender Rubinho da acusação de Jeiza e a policial fica enfurecida com as indagações. Cena termina com o casal sendo liberado da delegacia e com as duas mulheres se encarando.					
3	Bibi	1		1			
	Aurora						1
DESCRIÇÃO		Bibi conversa, revoltada, com sua mãe, em sua casa, sobre a revogação do <i>habeas corpus</i> de Rubinho e culpa Jeiza.					
4	Bibi	1					1
	Jeiza	1					1
DESCRIÇÃO		Cena ocorre no banheiro da gafeira, onde as duas se encontram e começa um confronto com provocação, ameaça, questionamentos e xingamentos.					
5	Bibi	1					1
	Jeiza	1					1
	Cândida						1
	Aurora			1			
DESCRIÇÃO		Cena na casa de Bibi, onde Jeiza vai com sua mãe, Cândida As duas personagens se encontram e Bibi fica indignada com a presença da policial em sua residência. As duas começam a discutir, as mães ficam nervosas e, por fim, Jeiza dá uma chave de braço em Bibi após diversas provocações.					
6	Bibi	1					1
	Jeiza	1					1

DESCRIÇÃO	As duas personagens se encontram na frente da casa de Bibi, que começa a provocar Jeiza a questionando sobre a prisão de Zeca, seu namorado.						
7 Bibi	1					1	
Jeiza	1						
DESCRIÇÃO	Jeiza e Bibi se encontram, novamente, na delegacia. Jeiza questiona se Bibi ainda não entendeu que a prisão de Rubinho é culpa dele e não tem motivo para a perseguição entre as duas, a menos que seja o novo relacionamento de Jeiza com Caio, ex de Bibi.						

Fonte: Elaborado pela autora

Ao observarmos a grade, podemos perceber que Rubinho, quando presente nas cenas, ocupa o papel actancial de *agressor*, que acontece ao reproduzir falas que diminuem Jeiza para Bibi. Com essas falas, Rubinho transmite para Bibi o sentimento de revolta e raiva por Jeiza, responsável por prendê-lo. A partir desse momento, Bibi começa a nutrir um sentimento de rivalidade por Jeiza, tendo-a como sua inimiga, como a responsável por acabar com a sua família, sem culpar Rubinho por ter se envolvido com o tráfico. Nesse sentido, pode-se perceber que a inimizade feminina é marcada por influência de um homem, o marido de Bibi, além de ficar evidente a importância da família para Bibi. Esta personagem tende a atribuir mais credibilidade às informações repassadas por seu marido do que às da policial, sem acreditar que as acusações dela são verdadeiras, já que ele é um bom marido e um bom pai. Assim, Bibi age como *aliada* de seu marido, defendendo-o das acusações de Jeiza e o ajudando no confronto, inclusive, com os conhecimentos que ela possui de seus estudos da faculdade de Direito, “*não tem amparo nenhum pra fazer o que tá fazendo aqui*”.

Percebemos, pela observação dos dados na grade, que Jeiza é a personagem que mais possui o papel actancial de vítima, já que, no início do confronto, é quem sofre as agressões. Jeiza, por ser *vítima* dos dois nas duas primeiras cenas, reage por *resposta*, ao agir contra Rubinho e Bibi. Na segunda cena analisada, Jeiza utiliza de sua autoridade policial para ameaçar a personagem de Juliana Paes, “*Senhora, olha, cuidado com o que diz, cuidado com o que diz porque a senhora sai daqui presa antes dele*”. A partir disso, Jeiza consegue controlar as reações verbais de Bibi, mas podemos notar que a policial teve que usar de ameaça e da credibilidade de sua profissão para convencer Bibi a não continuar com as ofensas.

Com isso, percebemos que há a instauração da desconfiança dos dizeres de uma outra mulher, no caso Jeiza, mesmo tendo autoridade e motivos para levar Rubinho para delegacia. Edilene Batista (2013, apud MACIEL, 2019) discorre que a subordinação da mulher está

relacionada à noção de que aos homens cabe o cérebro, sendo assim, a maior capacidade de decisão e inteligência; enquanto para as mulheres fica reservado, principalmente, o aspecto emocional. Dessa forma, parece *ser natural* se submeter aos homens em virtude da valorização da mente comparado à emoção.

A partir da terceira cena, é possível perceber que o conflito entre as personagens Bibi e Jeiza foi estabelecido e acontece mesmo quando Rubinho não está presente em cena, que coincide com o período no qual ele é preso. Neste momento, as duas passam a intercalar os papéis actanciais em cena, de modo que as duas agem como *agressor* e ao serem *vítima*, reagem por *resposta*.

Dentre as cenas escolhidas para a análise, apenas a terceira e a quinta possuem participação de terceiros, sendo que estes são as mães das duas personagens. Percebemos, então que a maternidade influencia o comportamento dos terceiros nessas cenas, já que a maternidade e o confronto entre as filhas norteiam a forma de agir das personagens. Na terceira cena, Bibi conversa com sua mãe, Aurora, que tenta *neutralizar* as palavras agressivas que a filha discorre sobre Jeiza. Aurora, neste momento, exerce o papel de mãe ao escutar as reclamações de sua filha, mesmo tentando convencer a filha a ter calma e de que pode não ser culpa da policial. Aurora exercer este papel, neste momento, diz de um papel socialmente construído do que é ser mãe. “A mãe "normalmente devotada" define-se, portanto, em primeiro lugar, pela sua capacidade de se preocupar com o filho, excluindo qualquer outro interesse”. (BADINTER, 1985, p. 309). Com isso, é entendido que a mãe deve, primeiramente, se preocupar com o filho e depois se preocupar com outras questões. Inclusive, a mãe de Bibi já possuía desconfianças sobre o genro, mas continua ao lado da filha, por estar preocupada com ela e na tentativa de fazê-la enxergar a realidade da prisão de Rubinho – que é por culpa dele e não de uma perseguição de Jeiza.

Já na quinta cena, estão presentes Bibi, Jeiza, Aurora, Cândida (mãe de Jeiza) e Edinalva (amiga de Cândida). Nesta cena, é possível perceber que mesmo na presença de outras pessoas, que Bibi e Jeiza continuam com a relação de ataque. Cândida, ao ver a confusão, age por *fuga*, ao não querer conflito com Bibi e puxar a filha para ir embora, na tentativa de, como mãe, proteger a filha de uma possível confusão, assim como Aurora, no exemplo anterior, se preocupando com a filha. Já Aurora, mãe de Bibi, age como *aliada* da filha. Nesse momento, Aurora deixa de tentar *neutralizar* a situação, ajudando a filha, por se sentir no papel de, como mãe, proteger a sua filha e ajuda-la. Aurora e Cândida, então, exercem o papel de mãe nessas duas cenas analisadas, na tentativa de proteger a filha, seja puxando para ir embora ou auxiliando em uma defesa. Percebemos também que as personagens, com o objetivo de proteger

e defender suas filhas, criam situações de rivalidade entre si, mas depois as duas conseguem se resolver e deixar a situação de suas filhas apenas entre elas. Assim, pudemos entender que a desavença entre filhos pode se tornar motivo para a rivalidade feminina. Percebemos, ainda, que há o respeito pela presença das mães em cena, já que, ao final, Jeiza salienta que vai *“aliviar pra você mais uma vez por causa da sua mãe e por causa da minha, tá ouvindo? mas pelo menos agora você sabe com quem você tá lidando, entendeu?”*. Isso demarca, ainda, a autoridade materna, como uma figura que deve ser respeitada pelos filhos, mesmo diante de um confronto.

Nessas duas cenas, também pudemos perceber como o lar se constrói como um ambiente significativo para estruturação dessas cenas. A casa, então, pode ser considerada como o lugar onde se espera e encontra o apoio emocional, por ser um local de intimidade que possibilita a *“revelação de emoções e ações improváveis de serem expostas pelo indivíduo para um olhar público mais amplo”* (GIDDENS, 1993, p. 154). Na cena 05, por exemplo, Jeiza vai à casa de Bibi, que fica indignada *“Que que é que você tá fazendo aqui? Que que é que você tá fazendo aqui? Já não basta o que você fez com a minha vida não? Cê tá procurando o que aqui dentro da minha casa?”*. Nessa fala, podemos notar a distinção entre espaço público e espaço privado, no sentido que Jeiza vai para o espaço privado de Bibi, onde ela pode ter o apoio emocional de sua mãe, mas Bibi a acusa do que ela já fez para a sua vida, que se relaciona com o espaço público, já que ela discorre sobre não ter terminado a faculdade e sobre o bullying que seu filho sofre na rua.

Os dados obtidos nos permitem dizer que, de maneira geral, as personagens desempenham papéis com qualificações negativas. Nesse sentido, pudemos relacionar tais papéis actanciais a rivalidade feminina existente entre as personagens, que está relacionada ao universo linguístico das personagens, que utilizam xingamentos e palavras de valor depreciativo para se referir a outra mulher. Exemplos de rivalidade se fazem presentes desde o primeiro contato entre as personagens (cena 01). Percebemos, ainda, que a inimizade entre as personagens é norteadada pelo conflito da prisão de Rubinho, o que cria um afastamento entre elas. Os conflitos entre as duas personagens se relacionam com a vivência delas no seu dia a dia, inclusive em conversas com outras pessoas. Além disso, esses conflitos são permeados de palavras de confronto, provocação, palavras de valor depreciativo, xingamentos e ainda indagações da vida pessoal de cada uma, como Bibi ser casada com um traficante.

A prisão de Rubinho é componente marcante e primordial na construção e preservação da relação entre as personagens, visto que é o elemento que interliga suas histórias. É por meio da culpa que Bibi atribui à Jeiza por ter seu marido preso que a rivalidade entre as duas se firma.

Bibi se mostra descontente com a presença e posição de Jeiza desde a primeira cena, ao questionar, por ciúmes, Rubinho quem era a mulher que o levou para a delegacia. Além disso, podemos acrescentar que a policial é uma mulher bonita, o que pode aumentar o descontentamento de Bibi, já que a beleza feminina, como proposto por Wolf (1992), é vivenciada como mito de contínua comparação com um ideal físico amplamente difundido.

Rubinho, então, trata Jeiza no diminutivo “*aquelazinha*”. Nesse caso, ele trata a policial como uma qualquer, desqualifica a posição e autoridade de Jeiza, além de passar esse sentimento para a mulher, que, posteriormente, refere a Jeiza como “*essazinha*”. Além disso, Rubinho diz que Jeiza o “*pegou de bucha*”, tentando descredibilizar, mais uma vez, o feito da policial, como se ela fosse uma policial que não sabe o que está fazendo e que quer “*lotar Bangu*”. A essa deslegitimação profissional, podemos relacionar o fato de Jeiza ocupar uma profissão tradicionalmente masculina, assim, “se só os homens ocupam cargos de chefia nas empresas, começamos a achar “normal” que esses cargos de chefia só sejam ocupados por homens” (ADICHIE, 2014, p.14).

Ao deslegitimar a profissão de Jeiza, Bibi acredita nas palavras de Rubinho e continua a enxergar Jeiza como sua rival e culpada pela presença de Rubinho na delegacia. Bibi age por instinto de esposa, que corresponde a ter respeito, obediência, honestidade e submissão (BIASOLI-ALVES, 2000, apud PEIXOTO, 2020), ao tentar proteger o marido, confrontando a policial e mostrando que sabe seus direitos. Além disso, podemos citar que o fato de Rubinho instruir Bibi a certo pensamento retoma a ideia de que o homem é o ser pensante, que é quem entende as coisas e passa para a mulher, que tem como atributo questões relacionadas a emoções, o que também é percebido nesta cena, já que Bibi fica com raiva de Jeiza e o marido termina pedindo para a mulher ficar calma. Fabrício (2004, p. 240) lembra que “faz parte dessa profusão de sentidos em formação a construção da mulher como grupo homogêneo cujos membros compartilham, entre muitas características, a histeria, o descontrole emocional, o comportamento obsessivo, a fragilidade corporal e mental e a infantilidade.”

No final da segunda cena, Rubinho é liberado pelo delegado, o que tende a reforçar que Jeiza estava errada e não tinha credibilidade para colocar Rubinho em tal posição. A partir disso, Bibi passa a entender Jeiza como a policial que *cismou* com seu marido. De acordo com o dicionário²², o verbo cismar tem o significado de pressupor alguma coisa, nesse contexto, aparenta para Bibi que o feito por Jeiza não tem fundamento para a realização, imaginando que deve existir algum outro motivo para Jeiza querer prendê-lo. Assim, ao final, as duas

²² Disponível em: <https://www.dicio.com.br/cismar/>. Acesso em: 11/05/2021.

personagens terminam se encarando, em câmera lenta, o que pode servir para evidenciar que a rivalidade entre as duas foi instaurada, como é possível enxergar nas imagens abaixo:

Figura 1 – Bibi encara Jeiza na saída da delegacia



Fonte: Reprodução

Figura 2 – Jeiza encara Bibi na saída da delegacia



Fonte: Reprodução

Pode-se notar que há um tom de raiva na troca de olhares. Audre Lorde (2018) entende que a raiva é uma situação de violência, sendo uma forma de aumentar a distância entre as mulheres. “Crescer metabolizando o ódio como pão de cada dia significa que, com o tempo, toda interação humana se contamina pela paixão e intensidade negativas de seus derivados - a raiva e a crueldade” (LORDE, 2018, p.58). Essa raiva, então, instaura a rivalidade entre as duas personagens, sendo o que move e norteia muitos dos conflitos existentes entre as duas.

Nas cenas analisadas para este trabalho, foi possível observar a ação de enfrentamento, de rivalidade feminina entre as duas personagens, que continua sendo motivada por Rubinho, mesmo após sua prisão. Ambas mulheres transmitiram o ideal de inimizade. É importante frisar que nem sempre havia um conflito no momento da discussão, de modo que bastava as duas se encontrarem para o clima surgir, devido ao passado envolvendo as duas personagens. Como forma de tensionar e categorizar a relação das duas personagens como rivalidade feminina, as falas e gestos contribuem para a incitação de um confronto.

Jeiza, por exemplo, utiliza da provocação para mexer com Bibi, na cena 04, “*Coincidência, eu encontrei seu advogado hoje*”. Com essa provocação, Jeiza retoma o assunto de inimizade entre as duas – a prisão de Rubinho e relaciona diretamente Bibi a essa situação. A provocação é uma forma da policial de inquietar a personagem de Juliana Paes, retornando ao clima de inimizade entre as duas. Além disso, essa provocação reforça uma relação hierárquica, já que ao citar o advogado, neste contexto, demarca que Bibi está sob suspeição.

Também pudemos encontrar a existência de ameaça ao longo das cenas utilizadas em nosso *corpus*, utilizada na tentativa de intimidar a outra personagem. Na cena 04, por exemplo, Bibi ameaça Jeiza “*Olha aqui, você não se mete comigo mais não ein, cê não se mete comigo*”.

que cê vai se dar mal”, com essa ameaça, Bibi tenta conter as provocações de Jeiza e as possíveis denúncias dela, tentando, assim, desqualificar a autoridade policial de Jeiza e, ainda, conter os sentimentos e as justificativas que Jeiza tem para prender Rubinho. A ameaça de Bibi não se apoia em um estatuto institucional, já que Bibi está em uma assimetria em relação a Jeiza, que pode utilizar de sua profissão para ameaça-la. Essa posição de assimetria também pode ser percebida pelas escolhas lexicais da personagem, que utiliza da linguagem informal em seu discurso. A policial utiliza, novamente, de sua autoridade para justificar que o que ela faz é decorrente das atitudes e ações que o casal tem. Percebemos, ainda, que o gesto de ameaça esteve mais presente nas falas de Bibi, o que ainda reforça o estereótipo de sua personagem, *mulher de bandido e do morro*, que pressupõe uma mulher com pouca escolaridade, e violenta. Mas é interessante perceber que, como citado anteriormente, no início da história Bibi era uma estudante universitária, mas, ainda assim, esse imaginário é sustentado.

Ainda reforçando o estereótipo de Bibi e a rivalidade feminina, encontramos a presença de qualificações negativas da personagem sobre Jeiza, a chamando de recalcada, deixando implícito que a policial é infeliz e, por isso, se envolveu na família dela e a persegue. Nesse sentido, entendemos recalcada como alguém que deseja algo que não tem. Podemos citar, ainda, a letra de funk da *funkeira* Valesca Popozuda, “*Keep calm e deixa de recalque/O meu sensor de perigete explodiu/pega a sua inveja e vai pra/ rala sua mandada*”²³, que deixa explícito a relação entre recalque e inveja. Além disso, “as letras de funk fazem representação social das favelas e do universo funk, ou seja, as letras apresentam a visão dos funkeiros sobre o próprio grupo e sobre a vida das comunidades pobres do país” (SIQUEIRA, 2015, p. 22), o que retorna a questão de Bibi como *mulher do morro*, já que utiliza de um linguajar relacionado ao universo da favela.

A qualificação negativa é uma forma de colocar características ruins sobre a outra personagem, além de rebaixá-la. Ter como intuito rebaixar outra mulher se configura, também, como um aspecto da rivalidade feminina, já que torna público sentimentos ruins sobre outra mulher, como no momento em que Bibi se refere a Jeiza como “*piranha fardada*”, que exprime os sentimentos de Bibi por Jeiza. O fato de Bibi xingar Jeiza é, ainda, uma forma de violência verbal com o intuito de humilhar a policial, configurando a rivalidade feminina por meio de palavreados negativos.

Por meio dos excertos destacados, podemos perceber como certas concepções machistas e misóginas estão presentes entre duas personagens femininas, assim, podemos entender que “o

²³ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/valeska-popozuda/beijinho-no-ombro/>. Acesso em: 11/05/2021.

patriarcado exerce uma força decisiva no quadro ideológico feminino, seja pelas imagens concebidas a respeito dos papéis sociais a serem assumidos por homens e mulheres, seja pela rivalidade existente entre as próprias mulheres” (LIMA, 2008, p. 370). A telenovela ilustra que isso aparece em pequenas atitudes que contribuem para a rivalidade feminina, que acontece em situações do dia a dia e também reforça que a inimizade é naturalizada em nossa sociedade.

Podemos encontrar, também, concepções machistas no momento em que Jeiza diz para Bibi que “*engraçado, não fui eu que escolhi o teu marido e muito menos fui dar emprego de traficante para ele*”. Com esse enunciado, Jeiza também transfere a culpa para Bibi, por ter escolhido Rubinho como seu marido. Com essa culpabilização, Bibi torna-se responsável pelo insucesso em seu relacionamento amoroso. Papp (2002, apud FIGUEIREDO & DINIZ, 2018) ressalta que enquanto o homem não tem capacidade emocional suficiente para se responsabilizar pelo relacionamento e pela vida familiar, a mulher tem a responsabilidade de dar seguimento e administrar o relacionamento, além de encorajar o vínculo afetivo na família.

Assim, a culpa do confronto, da rivalidade, do que Bibi sente por Jeiza, é fruto das escolhas do passado da personagem de Juliana Paes, porém, quando ela e Rubinho casaram e montaram uma família, ele ainda não era traficante. Neste exemplo, percebemos que essa transferência de culpa para Bibi também a desqualifica como esposa e mãe, por não ter percebido o envolvimento de Rubinho com o tráfico e por continuar sendo casada após a prisão de Rubinho, com isso, há um julgamento da moral de Bibi, como se ela também fosse errada pelas escolhas de Rubinho.

Nesse sentido, o sentimento de amor faz com que a mulher se sacrifique por uma outra pessoa. Essa reflexão também é percebida quando analisada a personagem Bibi e sua trajetória, já que ela abandona o curso de Direito pela família e, depois da prisão de Rubinho, possui dificuldades para conseguir emprego. Mas, esses comentários, quando reproduzidos por outra mulher, se naturalizam, de modo que elas estão imersas em conceitos que promovem o ódio. As mulheres, com influência da sociedade patriarcal, passaram a “aceitar estereótipos patriarcais de si mesmas; a encarar-se – seu corpo, sua sexualidade, o intelecto, as emoções, a própria condição de mulher – com os olhos masculinos” (CAPRA, 1988, apud ZANELLO, 2014).

Percebemos esses comentários, também, nas cenas as quais a rivalidade estava relacionada a amor (cenas 03 e 07). Na terceira cena, Bibi comenta com a mãe que a revogação do *habeas corpus* de Rubinho aconteceu porque Jeiza estava no meio, e, ainda, que pode “*jurar que essa mulher andou querendo ele, levou um passa fora e agora tá aí oh querendo se vingar...*”

vaca”. Essa fala reproduz o conceito de que a mulher, ao ser rejeitada por um homem, vai querer se vingar,

atrelado ao questionamento da veracidade da versão da mulher por conta daquilo que se entende moralmente aceito para o indivíduo do gênero feminino, ainda é a sua palavra posta em dúvida partindo de uma construção social, que está intimamente ligada também aos estereótipos de gênero, de que a mulher possivelmente estaria se utilizando da denúncia de um crime contra o homem como instrumento de vingança. (SAMPAIO, 2020, p. 47)

Além disso, na cena 07, Jeiza sinaliza que a rivalidade entre as duas tende a ser motivada pela questão amorosa ao questionar se Bibi tem Caio como motivação para um novo confronto, sendo que esta rivalidade também é construída na relação entre Bibi e Carine (Carla Diaz). A partir desses dois exemplos, pode-se perceber a recorrência da rivalidade feminina pautada por medo de perder o homem para a outra mulher, enxergando-a como rival em uma disputa que, muitas vezes, nem é real, já que Jeiza nunca quis ou tentou se envolver com Rubinho. Porém, ao longo da trama, a policial se envolveu com Caio, ex-noivo de Bibi, o que fez parecer para Bibi que Jeiza queria algo que fosse dela, principalmente um homem. Isso remete à concepção de Naomi Wolf (1992), a qual discorre que uma mulher, ao ser considerada bonita, tende a ser enxergada como uma ameaça, o que incentiva a desconfiança nas relações entre as mulheres, com base na aparência, assim, tem-se a ideia de que outra mulher deve ser enxergada como ameaça para um relacionamento. Souza (2016) discorre que a ideia de que mulheres estão no mundo para competir por homens é um comportamento machista que vigora na sociedade.

Além da rivalidade permeada por marcadores linguísticos, na cena 05, há um embate físico após desacato de Bibi sobre a ameaça de Jeiza de prendê-la. Nesse momento, Jeiza dá uma chave de braço em Bibi:

Figura 3 – Bibi e Jeiza se estapeiam



Fonte: Reprodução

Figura 4 – Jeiza dá chave de braço em Bibi



Fonte: Reprodução

Pode-se perceber que exemplos de rivalidade entre as duas personagens escolhidas para este trabalho se fazem presentes desde o primeiro encontro das duas. São essas rivalidades que movem e norteiam muitos dos conflitos existentes entre as personagens. Em nossa análise, pudemos destacar que as cenas receberam sempre uma qualificação negativa, por induzirem uma disputa entre duas personagens femininas.

Além dos papéis actanciais, pudemos ver que elementos da cena podem auxiliar no enquadramento e na representação social. Para isso, são utilizadas estratégias de ordem visual-fílmica, que mostraremos no próximo tópico.

3.4. Elementos técnicos como estratégia

Os signos visuais-fílmicos são elementos importantes para a narrativa telenovelística. É por meio deles que podemos observar a emoção no ato de linguagem telenovelístico. (CÔRREA-ROSADO, 2017). Ao realizar certas escolhas, a produção da telenovela tende a construir significados em torno do enredo. Os elementos escolhidos, que engloba cenários, figurinos, luminosidade, a composição da imagem na tela, gera significados pertencentes à espacialidade da trama.

Nesse sentido, a emoção tende a instruir certas representações e significados. Dessa forma, Charaudeau denomina esse efeito de *efeitos patêmicos*. Assim, o *pathos* se insere na questão de que “a construção discursiva do sentido é uma encenação dos efeitos visados que depende das inferências produzidas pelos parceiros do ato de linguagem” (CÔRREA-ROSADO, 2017, p. 91).

Em relação ao *pathos*, este pode, ainda, estar relacionado à estratégia de captação – que refere ao procedimento de estimular sensações afetivas. Isso acontece quando é possível sensibilizar o interlocutor, mobilizando as representações sociais.

(...) as emoções são representações patêmicas que descrevem uma situação a propósito da qual um julgamento de valor, coletivamente partilhado e instituído em uma norma social, envolve um actante, que é um ser beneficiário ou vítima e ao qual o sujeito da representação se encontra ligado (CÔRREA-ROSADO, 2013, p. 40)

Nesse sentido, em uma telenovela, é comum que seja utilizado trilhas sonoras, enquadramentos, luminosidade na tentativa de despertar o *pathos*. Mas, para que o efeito patêmico seja efetivado, os interlocutores precisam compartilhar das mesmas referências e representações para a significação. Dessa forma, julgamos relevante abordar os signos visuais-fílmicos por entende-los como formas de construir representações e sentimentos para o telespectador. Os signos visuais-fílmicos, atrelados a finalidade patemizante, podem auxiliar os

processos narrativos da telenovela, com isso, podem reforçar a relação de rivalidade feminina entre as personagens da telenovela. Ou seja, a marca da rivalidade feminina não se restringe a elementos linguísticos, mas também a determinadas escolhas técnicas que influenciam certo entendimento da cena.

3.4.1. Enquadramento/plano

Em nosso *corpus*, percebemos que a maioria das cenas iniciava com o primeiro plano, que mostrava outros componentes da cena, como o cenário do local em que as duas estavam. Notamos que isso auxilia na construção da ideia de distância entre as personagens antes de um embate e confronto direto. Dessa forma, observamos que o plano ajuda na construção da briga, já que auxilia a entender que houve uma aproximação entre elas, trazendo a ideia de que o confronto “esquentou”.

Figura 5 –Jeiza na casa de Bibi



Fonte: Reprodução

Pudemos notar que, quando o embate entre as personagens começava a acontecer, havia uma aproximação da câmera, mas que continuava a ter a utilização do primeiro plano, que mostra as personagens dos ombros para cima, deixando evidente as expressões faciais. Nestes momentos, o primeiro plano focava em uma por vez, mostrando apenas certos detalhes da outra, como cabelo, o que faz com que o telespectador concentre sua atenção sobre a personagem que está falando. Assim, percebemos que a rivalidade também está presente neste aspecto, já que o telespectador assiste a uma discussão que mostra as expressões faciais, além de focar apenas nas duas personagens envolvidas. Esses planos também nos ajudam a construir a representação de mulheres bonitas como rivais, já que

(...) durante as filmagens, a câmara deve observar os ângulos do ponto de vista, para corrigir a altura das estrelas, escolher o melhor perfil, eliminar rugas e todas as

transgressões à beleza. A iluminação deve distribuir sombras e luz sobre o rosto de acordo com as exigências de uma beleza ideal. (GUBERNIKOF, 2009, p. 71)

Dessa forma, o telespectador assiste a duas mulheres discutindo que estão maquiadas, com cabelo arrumado, com rosto sem imperfeições. Além de ser “levado para perto” e conseguir assistir o confronto como se estivesse no ambiente da discussão.

Figura 6 – Bibi e Jeiza discutem na rua



Fonte: Reprodução

Já nas cenas com enfrentamento direto entre Jeiza e Bibi, houve a utilização do primeiríssimo plano, que o enquadrando somente o rosto das duas personagens, aproximando do rosto das duas, como visto na figura abaixo. Este plano em questão, possibilita que o telespectador perceba o emocional das personagens. Nesse sentido, conforme o plano se aproxima para o primeiríssimo plano, há a utilização do efeito patêmico, na medida em que o telespectador é levado para a aproximação com a cena.

Figura 7 – Bibi e Jeiza se encaram durante discussão no banheiro da gafeira



Fonte: Reprodução

É importante frisar que não são os planos em si que são patêmicos, mas que eles podem ser utilizados estrategicamente para gerar este efeito.

3.4.2. Luminosidade

Na narrativa telenovelística, também é interessante notar a importância da iluminação, que pode funcionar como reforço da ação de uma cena; realçar visualmente as emoções mais expressivas de uma encenação; ser usada para reforçar o conteúdo emocional de uma cena (MARTINS, 2015).

Em nossa análise, pudemos perceber que as cenas nas quais as personagens se provocam, mas sem ameaça e xingamentos, possuíam iluminação mais suave e clara, de modo que não interferia tanto na cena em questão. Além de que, estas cenas, geralmente, eram em momentos cotidianos da vida das personagens, como na delegacia ou na rua.

Figura 8 –Jeiza na delegacia, enquanto discute com Bibi



Fonte: Reprodução

Já nas cenas com ameaça, xingamento e confronto físico, foi utilizado iluminação mais densa, escura e áspera, que davam um tom de agonia e tensão para a cena.

Figura 9 – Bibi no banheiro da gafeira



Fonte: Reprodução

3.4.3. Trilha sonora

Outra ferramenta que pode auxiliar na patemização é a trilha sonora, que pode servir como uma forma de “ambientar” a cena/sequência ou do telespectador perceber quem será o personagem da cena, antes mesmo dele entrar. Em todas as cenas de análise, que envolviam tensão entre as personagens, há a predominância de uma música instrumental, com tom de tensão.

3.4.4. Formas de transição entre tomadas

Por tomada, entendemos aquilo que aparece na tela da TV em um determinado momento, ou seja, o que é visto no vídeo desde o momento em que uma câmera é posta no ar, até ser substituída por outra Stasheff et al. (1978, apud CÔRREA-ROSADO, 2013).

Segundo Stasheff et al. (1978, apud CÔRREA-ROSADO, 2013), as formas de transição podem indicar que o programa está para acabar, mostrar continuidade de uma ação, indicar passagem de tempo.

De um modo geral, essas técnicas de montagem e edição do programa televisivo é o que garantem a continuidade do que está sendo apresentando. Assim, as formas de transição, pela sua natureza de convenção de montagem e edição, dão pistas aos telespectadores, ajudando-os a acompanhar o desenrolar dos acontecimentos exibidos na “telinha”. Logo, podemos considerar tais formas como signos do sistema da imagem televisiva. (CÔRREA-ROSADO, 2013, p. 65)

Nesse sentido, em nosso *corpus*, notamos que a cena com maior confronto de rivalidade feminina, 05, na qual as duas chegam a se agredir fisicamente, foi levada ao ar, primeiramente, no dia 28 de dezembro de 2020. Desse modo, o capítulo da telenovela terminou com a cena das duas se encarando, deixando o gancho para a briga que aconteceria no capítulo do dia seguinte, o que pode causar no telespectador sensações e emoções.

3.5. Síntese das análises

Nesse capítulo, buscamos apresentar a nossa investigação. A partir do questionário actancial proposto por Charaudeau (2008) e das teorias apresentadas anteriormente, procuramos identificar os principais papéis actanciais designados pelas personagens Bibi e Jeiza, e dos demais participantes das cenas escolhidas para a análise, a fim de identificar a representação da rivalidade feminina entre as personagens de nosso *corpus*. Percebemos que os personagens, quando agentes, desempenhavam o papel de *agressor* ou de *aliado* e que as personagens que sofrem ação são afetadas negativamente, desempenhando o papel de *vítima*. Verificamos que

as ações são permeadas de provocação, ameaça e xingamento, ou seja, de qualificações negativas, além de existir desqualificação da profissão ocupada por Jeiza (que é, majoritariamente masculina).

Percebemos, ainda, que a aparência pode ser considerada relevante para a construção da rivalidade feminina, já que, como exposto, a mulher pode sentir seu relacionamento ameaçado pela outra mulher, mesmo que não haja evidências disso. Além de termos observado que conflito entre os filhos também pode ocasionar a rivalidade feminina, já que, nas representações, as mulheres protegem seus filhos.

Notamos, também, como os elementos técnicos podem auxiliar na intenção da cena, ao provocar *efeitos patêmicos* ao mudar o plano, a cor da imagem, e etc. Dessa forma, buscamos analisar como esses elementos puderam ajudar na representação e consolidação da rivalidade entre as duas personagens, que não se dá apenas com elementos linguísticos. De maneira geral, percebemos que a organização narrativa e os elementos técnicos contribuíram para a construção da rivalidade feminina entre Bibi e Jeiza, que tem início por causa de um homem, Rubinho. Esta observação reforça a ideia de que a rivalidade entre mulheres está relacionada ao sistema patriarcal, no qual os homens exercem dominação sobre as questões sociais, inclusive as que dizem respeito a relações entre mulheres. Ressaltamos que esses conflitos se fazem reais no mundo feminino devido a uma ideia social de que mulheres não devem se unir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve como pretensão realizar uma análise discursiva sobre a construção da rivalidade feminina na telenovela *A Força do Querer*, a partir das personagens *Bibi e Jeiza*. Por meio de cenas que representassem a rivalidade feminina, procuramos identificar os papéis actanciais de cada uma das personagens - e de outros presentes nas cenas -, de modo a concretizar a existência da rivalidade entre as personagens. Para tal, constituímos um *corpus* de pesquisa composto por 07 cenas da telenovela em questão, dispostas no *globoplay*, serviço de *streaming* da Rede Globo, como foi dito ao longo da pesquisa. Este trabalho tinha como objetivos principais: (i) identificar estereótipos nas representações das mulheres, sobretudo frente à temática da rivalidade e (ii) refletir sobre a manutenção da rivalidade com uma característica feminina e localizá-la como uma das formas de violência contra a mulher.

Em relação ao primeiro objetivo deste trabalho, pudemos encontrar o estereótipo da mulher que enxerga a outra como rival, que atribui credibilidade aos dizeres do marido, enquanto descredibiliza a profissão da outra. Percebemos que as mulheres também adotaram atitudes machistas e misóginas, ao ter a outra mulher como rival, identificamos discursos permeados por atitudes depreciativas, com provocação, ameaça, além da culpabilização da outra mulher, tanto por parte de Bibi, que culpa Jeiza pela prisão do marido, quanto por Jeiza, que transfere a culpa do relacionamento para Bibi. Encontramos, ainda, o estereótipo da mulher tradicional, tanto no papel de mãe, ao tentar proteger o filho, quanto no papel de esposa, ao credibilizar as falas do marido, o sentimento que ele passa para ela e por continuar em sua defesa, mesmo após a prisão de Rubinho. Identificamos, ainda, a questão da aparência como ponto importante, visto que as duas personagens são interpretadas por atrizes bonitas, configurando o estereótipo da mulher que, ao encontrar outra mulher bonita, a enxerga como ameaça para seu relacionamento.

No trabalho, pudemos sustentar a ideia de que rivalidade feminina é uma forma de violência ao identificarmos comportamentos ideais para o ser mulher, reproduzindo conceitos e representações sociais. Foi favorecido, ao longo da trama das personagens, sentimento de ódio e aversão de uma pela outra – nos mais diversos contextos – o que contribui para a ideia de inimizade. Além de percebermos a subalternidade de Bibi a Rubinho, que credibilizou as palavras dele e “comprou” briga com Jeiza.

Após uma breve introdução sobre as telenovelas no Brasil, recorrendo a aspectos históricos, sociais, culturais e econômicos e sobre as discussões sobre representação social,

feminilidade e violência de gênero, passamos a realizar a nossa análise. Para isso, buscamos observar a construção discursiva por meio do modo de organização narrativo. Dessa forma, procuramos identificar os papéis actanciais desempenhados pelas personagens Bibi e Jeiza e de outros participantes de algumas das cenas escolhidas para a análise. Nesse sentido, pretendemos reconhecer os personagens quanto aos possíveis papéis, de agressor, benfeitor, aliado, oponente, retribuidor, vítima e beneficiário. De modo geral, os personagens desempenharam papéis com qualificações negativas, por haver a recorrência de desqualificação do outro.

Foi possível observar que os personagens das cenas analisadas, quando agentes, executaram o papel de *agressor* ou de *aliado*, ajudando o actante agressor. Assim, esses personagens são os responsáveis por iniciar o confronto com as *vítimas*, que, na maioria dos casos observados, reagiram por *resposta*, agindo contra seu agente agressor. A única exceção foi o caso de Cândida, mãe de Jeiza, que em um confronto da filha com Bibi, reagiu por *fuga*, fugindo do afrontamento e tentando tirar a filha do ambiente de confronto.

Pudemos identificar, nas cenas, que as personagens desempenham papéis com qualificações negativas. Nesse sentido, relacionamos tais papéis actanciais a rivalidade feminina existente entre as personagens, que está relacionada ao universo linguístico das personagens, já que as ações são permeadas de provocação, ameaça e xingamento. Assim, buscamos observar como a dimensão verbal auxiliou na percepção da existência da rivalidade feminina, procurando identificar, ainda, como tais escolhas linguísticas correspondem a certas representações e estereótipos, consolidando a rivalidade feminina entre as personagens. Ressaltamos, ainda, que essas ações foram representadas por meio do discurso, mas também pelos elementos técnicos, que ajudaram na construção da narrativa de rivalidade entre as personagens.

Em relação aos elementos técnicos, procuramos entender como eles podem ser utilizados para transmitir emoções para os telespectadores. Nesse sentido, discorreremos sobre i) enquadramento/plano; ii) luminosidade; iii) trilha sonora; iv) transição de tomada, na tentativa de exemplificar esses elementos na narrativa de nosso *corpus*. Julgamos que esses elementos seriam (e foram) importantes de analisar por compreendermos que a rivalidade entre as personagens não se mostrou apenas de forma verbal. Dessa forma, entendemos que a mudança de plano pode causar mais tensão, além de mostrar a questão que são duas mulheres bonitas discutindo. A luminosidade, por sua vez, auxiliou a percepção da tensão das cenas, já que as com ameaça e confronto físico eram mais escuras, o que dava um tom de agonia. A trilha sonora das cenas das personagens auxiliou no sentido da tensão da cena e transição de tomadas pôde ocasionar sensações e emoções.

A partir de toda a discussão, podemos dizer que houve a construção da rivalidade feminina entre as personagens *Bibi e Jeiza*. As duas personagens se apresentam como rivais na maior parte do tempo, por meio de discursos e gestos, inclusive em momentos nos quais a outra personagem não está presente, como na cena 03. Além de que, como exposto, os elementos técnicos auxiliaram a consolidação desta narrativa, com trilha sonora de confronto, por exemplo.

Além disso, julgamos relevante ressaltar que os próprios vídeos das cenas analisadas traziam títulos que demarcavam a ideia de rivalidade feminina. Entendemos que a nomeação desses trechos traz a história do ponto de vista dos programadores, dessa forma, essas palavras demarcam a relação de violência, que consideramos posta pelos produtores e não apenas vinda de nossa interpretação a partir das cenas. Também consideramos relevante apresentar que as próprias atrizes, Juliana Paes e Paolla Oliveira, postaram em suas redes sociais fotos e vídeos de suas personagens como rivais, utilizando a estratégia transmídia, que consiste em levar a novela para outras redes. Dessa forma, a rivalidade feminina presente nesta telenovela é alimentada, também, por estratégias ficcionais indiretas, já que se encontra presente em outros espaços que não só da trama, o que pode fazer com que rompa o limite entre ficção e realidade, já que tais fotos e vídeos podem sair de contexto.

Como possibilidades futuras de pesquisa, seria interessante analisar o personagem Rubinho, por termos identificado a relação dele com o início do conflito entre Bibi e Jeiza, como explícito em nossa análise. E, ainda, do Caio, por também ter se relacionado amorosamente com as duas personagens da trama.

Como exposto ao longo deste trabalho, acreditamos que a telenovela, por mais que exposta em um discurso ficcional, não deixa de representar a realidade brasileira, a personagem Bibi, utilizada em nossa análise, inclusive, é inspirada em uma personagem real, Fabiana Escobar. Desse modo, pode funcionar como referência para informações e posicionamentos para as questões sociais, políticas e culturais. A televisão parece revelar que vivemos em uma sociedade que não nos permite olhar para outras mulheres com amor e compaixão, principalmente se elas são de diferentes classes, raça, etnia, religião. O fato é que fomos ensinadas a achar que não temos motivos para nos unirmos ou, ainda, que, mesmo se quisermos nos unir, isso não seria possível, afinal, somos mulheres e apenas os homens são capazes de ter laços verdadeiros e intocáveis (SOUZA, 2016). Nesse sentido, trazemos o nosso olhar para a importância da ruptura de representações que abordem a rivalidade feminina nas telenovelas brasileiras, buscando que haja o desenvolvimento de telenovelas mais engajadas com as pautas feministas.

Esperamos que este trabalho possa contribuir com o estudo discursivo da telenovela, além de motivar discussões futuras acerca da temática da rivalidade feminina nas telenovelas brasileiras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADICHIE, C. N. **Sejamos Todos Feministas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. 64 p. Tradução Christina Baum.
- ANDRADE, Roberta Barros de. **O fascínio de Scherazade: os usos sociais da telenovela**. São Paulo: AnnaBlume, 2003.
- BADINTER, E. **Um Amor conquistado: o mito do amor materno**. Elisabeth Badinter; tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BALOGH, A. M. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- BANDEIRA, L. M. **Violência de gênero: a construção de um campo teórico e de investigação**. 2014. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922014000200008. Acesso em: 20/04/2021.
- BECKER, M. R.; BARBOSA, C. M. Sororidade em Marcela Lagarde y de los Ríos e experiências de vida e formação em Marie-Christine Josso e algumas reflexões sobre o saber-fazer-pensar nas ciências humanas. **Coisas de Gênero**, São Leopoldo, v. 2, n. 2, p.243-256, 2016
- BOURDIEU, P. **La domination masculine**. Saint-Amand-Montrond, Éditions du Seuil, 1998.
- BRANDÃO, C. **O Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro – o teleteatro e suas múltiplas faces**. Juiz de Fora/MG: Editora UFJF, 2005.
- BREDER, F. C. **Feminismo e Príncipes Encantados: A Representação Feminina nos Filmes de Princesa da Disney**. 2013. 74f. Monografia em Comunicação Social - Jornalismo - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- CASSARO, V. M. **O que as Telenovelas Exibem Enquanto o Mundo se Transforma: Análise Temática das Produções da TV Globo no Período 1998-2018**. 2018. 151f. Tese (Mestrado em Comunicação Social) - Departamento de Comunicação Social - PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2018.
- CASTRO, V. C. S. **Telenovela e mulher - Representações Femininas na Telenovela Babilônia**. 2017. 103f. Monografia em Comunicação Social- Jornalismo - Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2017.
- CHARAUDEAU, P. **Discurso político**. Tradução de Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2006b.
- CHARAUDEAU, P. Dize-me qual é teu corpus, eu te direi qual é a tua problemática. **Revista Diadorim**. v. 10, p. 1-23, Rio de Janeiro/RJ, dez. 2011. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3932/15637>>. Acesso em: 15 dez. 2020.

CHARAUDEAU, P. (2012). O Contrato de Comunicação na Sala de Aula. **Revista Inter Ação**, **37(1)**, 1-14.

CHARAUDEAU, P. Os estereótipos, muito bem. Os imaginários, ainda melhor. Traduzido por André Luiz Silva e Rafael Magalhães Angrisano. **Entrepalavras**, Fortaleza, v. 7, p. 571-591, jan./jun. 2017

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.

CHIES, P. V. Identidade de gênero e identidade profissional no campo de trabalho. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, maio/ago. 2010. P. 507-527. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2010000200013&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 18 nov. 2020.

CISNE, M. **Gênero, divisão sexual do trabalho e serviço social**. 1. ed. São Paulo: Outras Expressões, 2012.

CORREA, M. Do feminismo aos estudos de gênero no Brasil: um exemplo pessoal. **Cad. Pagu**, Campinas, n. 16, p. 13-30, 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332001000100002&lng=en&nrm=iso. Acesso em 08 Jan. 2021

CORRÊA-ROSADO, L. C. **Sorrir ou chorar?** A patemização na telenovela brasileira, um estudo de “O Astro”. 260f. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Letras/UFV, Viçosa, 2013.

CORRÊA-ROSADO, L. C. Teoria Semiolinguística: Alguns Pressupostos. In: Revista Memento V. 05, N. 2 (julho-dezembro de 2014). **Revista do Mestrado em Letras Linguagem, Discurso e Cultura** – UNINCOR. ISSN 2317-6911. Disponível em: <http://periodicos.unincor.br/index.php/memento/article/view/1826>. Acesso em 15 dez. 2020.

CORRÊA-ROSADO, L. C. **Telenovelas Brasileiras: Um Estudo Histórico-Discursivo**. 2017. 372f. Tese (Doutorado em Linguística) - Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2017.

COSTA, M. C. C. **A milésima segunda noite**. São Paulo. Ed. Annablume, 2000.

CUNHA, B. M. **Violência contra a mulher, direito e patriarcado**: perspectivas de combate à violência de gênero. XVI Jornada de iniciação científica de direito da UFPR. Curitiba, 2014. Disponível em: <http://www.direito.ufpr.br/portal/wp-content/uploads/2014/12/Artigo-B%C3%A1rbara-Cunha-classificado-em-7%C2%BA-lugar-1.pdf>. Acesso em: 10/01/2021.

CZIZEWSKI, C. Falando sobre a telenovela: agendamento temático a partir da narrativa de ficção. **XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Intercom, Caxias do Sul, RS – 2 a 6 de setembro, 2010.

Faleiros, V. P. (2007). **Violência contra a pessoa idosa ocorrências, vítimas e agressores**. Brasília, DF: Universa.

FRANÇA, V. Representações, mediações e práticas comunicativas. In: PEREIRA, R. C.; FIGUEIREDO, V. F. (orgs.). **Comunicação, representação e práticas sociais**. Rio de Janeiro; Aparecida: Editora PUC - Rio: Editora Idéias&Letras, 2004. p. 13-26.

GIDDENS, A. **A transformação intimidade**: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. Editora da Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 1993.

GUBERNIKOFF, G. A imagem: representação da mulher no cinema. Caxias do Sul: **Conexão – Comunicação e Cultura**, v. 8, n. 15, p.65-77, jun. 2009.

GUGLIELMO, H. **Vivir del aire**: la programación televisiva vista por dentro. Buenos Aires: Grupo Editoria Norma, 2002.

GUIMARÃES, M. F. Percurso no pensamento e na prática dos feminismos. Introdução à abordagem de gênero. **Cadernos de História UFPE**, Pernambuco. 2002. p. 2-20. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/cadernosdehistoriaufpe/article/view/110077/22000>. Acesso em 12 nov. 20.

HALL, S. O papel da Representação. In: _____. (Org.). **Cultura e Representação**. Traduzido por Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Editora PUC-RIO, 2016, p. 31-65.

HAMBURGER, E. **O Brasil antenado**: A sociedade da telenovela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

HAMBURGER, E. Telenovelas e Interpretações do Brasil. In **Lua Nova: Revista de Cultura e Política**, São Paulo. 2011. p. 61-86. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ln/n82/a04n82.pdf>. Acesso em 12 nov. 20.

JODELET, D. (2001). Representações sociais: um domínio em expansão. In D. Jodelet (Ed.), **As representações sociais** (pp. 17-44). Rio de Janeiro: UERJ.

LIMA, N. R. L. B. Feminismo, Movimentos Sociais e Estado. In: Costa, A. A.; SADENBERG, C. M. B. (Orgs). **O Feminismo no Brasil**: Reflexões Teóricas e Perspectivas. Salvador: Fast Design - Prog. Visual Editora e Gráfica Rápida LTDA, 2008. p. 356-376.

LOPES, M. I. V. A telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Revista Comunicação & Educação**, 25. São Paulo, jan/abr 2003.

LOPES, M. I. V. Telenovela como recurso comunicativo. **Revista Matrizes**, São Paulo. Dez.-Ago. 2009. Vol. 3, n. 1, p. 21-47. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/306010948_Telenovela_como_recurso_comunicativo. Acesso em: 15 nov. 2020.

LOPES, M. I. V. Ficção televisiva e identidade cultural da nação. **Revista Alceu**, Rio de Janeiro. Jan-Jun. 2010. Vol. 10, n. 20. p. 5-15. Disponível em:

http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu20_Lopes.pdf. Acesso em: 15 nov. 2020.

LOPES, M. I. V. Memória e identidade na telenovela brasileira. **Anais**. Belém: [s.n.], 2014. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/002659666>. Acesso em: 15 nov. 2020.

LOURO, G. L. **Gênero, sexualidade e educação**: Uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

LYSARDO-DIAS, D. As contribuições de Patrick Charaudeau para o desenvolvimento da AD no Brasil. In: PAULA, L.; STAFUZZA, G. (Orgs). **Da análise do discurso no Brasil à análise do discurso do Brasil**: três épocas histórico-analíticas. Uberlândia: EDUFU, p. 161-180, 2010.

MACHADO, I. L. Uma Teoria de Análise do Discurso: a Semiolinguística. In: MARI, H. et al. **Análise do Discurso**: Fundamentos e Práticas. Belo Horizonte: NAD, Fale, UFMG, 2001, P. 39-62.

MACIEL, L. B. **A representação da mulher por meio da sororidade e rivalidade construídas na produção seriada Big Little Lies**. 2019. 53f. Monografia em Jornalismo - Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2019.

MARQUES, D. P.; FILHO, F. F. A telenovela brasileira: percursos e história de um subgênero ficcional. **Teresina: Revista Brasileira de História da Mídia**, v.1, n.2, jul.2012

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos Meios às Mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução Ronaldo Polito; Sérgio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. 360p. [Publicado originalmente em 1987].

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

MARTINEZ, M. **Jornada do herói**: a estrutura narrativa mítica na construção de histórias de vida em jornalismo. São Paulo: Annablume, 2008.

MARTINS P. A. Cinema dentro da caixa: O Rebu como experiência de uma nova linguagem audiovisual em telenovelas. In: **Anais – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (INTERCOM)**. XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Uberlândia, MG – 19 a 21 de junho de 2015.

MATTELART, A & M. **O Carnaval das Imagens**: A Ficção na TV. 2 ed. São Paulo: Braziliense, 1998.

MELO, J. M. de. **As telenovelas da Globo**: produção e exportação. São Paulo: Summus, 1988.

MENDES, E. **Contribuições ao estudo do conceito de ficcionalidade e de suas configurações discursivas**. 2004. 267f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos). FALE – UFMG, Belo Horizonte, 2004.

MONTEIRO, C.; ZANELLO, V. Tecnologias de gênero e dispositivo amoroso nos filmes de animação da Disney. **Revista Feminismos**, Salvador, v. 2, n. 3, set./dez. 2014. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/19538>. Acesso em: 20 nov. 2020.

MOTTER, M. L. (2003). O que a ficção pode fazer pela realidade? **Comunicação & Educação**, (26), 75-79.

MOUFFE, Chantal. **Feminismo, cidadania e política democrática radical**. In: MIGUEL, Luis Felipe e BIROLI, Flávia (org). Teoria política feminista. Textos centrais. Niterói (RJ): Editora da UFF, Editora Horizonte, 2013.

MURAKAMI, M. H. **Da Fantasia ao Transmídia: Modernização do Gênero Telenovela Brasileira**. 2015. 180f. Tese (Pós Graduação em Meios e Processos Audiovisuais) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

NOGUEIRA, C. Feminismo e discurso do gênero na psicologia social. **Psicologia e Sociedade**, 13(1), 2001, p. 107-128. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/4117/1/feminismo%20e%20discurso%20do%20g%c3%a9nero%20na%20psicologia%20social.pdf>. Acesso em: 17 out. 2020

Orlandi, E. P. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas, SP: Pontes. 1999

PATERMAN, C. Críticas feministas à dicotomia público/privado. In: MIGUEL, Luis Felipe e BIROLI, Flávia (org). **Teoria política feminista**. Textos centrais. Niterói (RJ): Editora da UFF, Editora Horizonte, 2013.

PEIXOTO, D. S. **Em briga de marido e mulher...: representações da violência doméstica na telenovela “O outro lado do paraíso” e valores da sociedade brasileira contemporânea**. 2020. 117f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

PERROT, M. **As mulheres, ou, os silêncios da história**. Bauru: Edusc, 2005. 519 p. Tradução Viviane Ribeiro.

PESQUISA BRASILEIRA DE MÍDIA. Secretaria Especial de Comunicação Social. Relatório Final. Brasília, 2016.

PORTO E SILVA, Flávio Luiz. Melodrama, folhetim e telenovela – anotações para um estudo comparativo. **FACOM**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 46-54, 2005.

PROCÓPIO, M. R. **O ethos do homem do campo nos quadrinhos de Chico Bento**. 2008. 224f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras da Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

REBOUÇAS, R. A. Telenovelas: história, curiosidades e sua função social. In: **Anais – Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia (Alcar)**. VII Encontro Nacional de História da Mídia – Fortaleza, CE – 19 a 21 de agosto de 2009. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/7o-encontro-2009-1/Telenovela-%20historia-%20curiosidades%20e%20sua%20funcao%20social.pdf>. Acesso em: 8 de janeiro de 2021.

REIS, P. F. dos. Políticas Nacionais de Cultura: o documento de 1975 e a proposta do governo Lula/Gil. In: **Políticas Culturais em Revista**, 2 v. 1. Salvador: UFBA, p. 73-90, 2009.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **História da televisão no Brasil**. Do início aos dias de hoje. SP: Contexto, 2010, 352p.

RICCO, F.; VANUCCI, J. A. **Biografia da televisão brasileira**. 1. ed. São Paulo: Matriz, 2017 v. 1, 463p.

ROMANUS, J. S. **Gênero em jogo: um olhar sobre personagens e as representações de tipos de feminilidades e masculinidades nos games de ação contemporâneos**. 2012. 61 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2012.

RONDELLI, E. Realidade e Ficção no Discurso Televisivo. **Revista Letras**, [S.l.], v. 48, dec. 1997. ISSN 2236-0999. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19016>. Acesso em: 13 jan. 2021.

SADEK, J. R. **Telenovela: um olhar do cinema**. São Paulo: Summus, 2008.

SAFFIOTI, H. I. B. Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero. **Cadernos Pagu** – desdobramentos do feminismo. Número 16, especial, organizado por Maria Lygia Quartim e Moraes, IFCH/Unicamp, Campinas, p. 115-136, 2001.

SAFFIOTI, H. I. B. **Gênero, patriarcado, violência**. 2. ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2011.

SAMPAIO, L. D. **Estereótipos morais e de gênero como fator revitimizante da mulher nos delitos contra a liberdade sexual**. 2020. 59f. Monografia em Direito – Universidade Católica do Salvador, Salvador, 2020.

SCOTT, J. (1995). Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, 20 (2), 71-99. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721>. Acesso em: 10 out. 2020

SILVA, A. R. A noção de representação social em telenovela. **RevLet – Revista Virtual de Letras**, v. 08, nº 01, jan/jul, 2016. Disponível em: <http://www.revlet.com.br/artigos/352.pdf>

SILVA, C. V. **Telenovela e Sociedade Contemporânea: Apontamentos Acerca das Possibilidades de Identificação**. 2010. 92f. Tese (Mestrado em Artes) - UNICAMP, Campinas, 2010.

SILVA, I. C. S. **Sororidade e rivalidade feminina nos filmes de princesa da Disney**. 2016. 130f. Monografia em Jornalismo - Universidade Federal de Brasília, Brasília, 2016.

SILVEIRA, R. M. G. **Diversidade de gênero – Mulheres.** Disponível em: http://www.dhnet.org.br/dados/cursos/edh/redh/03/03_rosa1_diversidade_genero.pdf. Acesso em: 15 out. 2020

SILVERSTONE, R. **Media and Morality: on the rise of the mediapolis**, London, Polity Press, 215 pp.

SOUZA, B. **Vamos Juntas?: O guia da sororidade para todas.** Rio de Janeiro: Galera, 2016. 124 p.

TIBURI, M. **Feminismo em Comum: para todas, todes e todos.** Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018. 125 p.

VIACAVA, B. S. **Análise do Discurso das Personagens Femininas na Telenovela A Força do Querer.** 2018. 68f. Monografia em Jornalismo - Universidade Feevale, Novo Hamburgo, 2018.

VIEIRA, L. G. As mulheres e a cozinha: discussões de gênero e feminilidades. VIEIRA, L. G. **A história de uma cozinheira: imaginários do universo culinário e gastronômico na narrativa de vida do livro de cozinha todas as sextas.** Viçosa, 2019. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Viçosa, p.50-54

WOLF, N. **O mito da beleza. Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres.** Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

- Sites acessados para acompanhamento da novela *A Força do Querer*:

<https://globoplay.globo.com/a-forca-do-querer-edicao-especial/t/L5W9twZ9XX/>

<https://globoplay.globo.com/v/8966570/>

<https://globoplay.globo.com/v/8966573/>

<https://globoplay.globo.com/v/9005793/>

<https://globoplay.globo.com/v/9089234/>

<https://globoplay.globo.com/v/9139382/>

<https://globoplay.globo.com/v/9176302/>

<https://globoplay.globo.com/v/9312075/?s=0s>