

Maternidade, traições, sexualidades e violências nas classes altas: uma análise temporal de telenovelas de Glória Perez

Motherhood, cheatings, sexualities, and violence in the upper classes: a temporal analysis of Glória Perez's telenovelas

Maria Amélia Paiva Abrão*

Resumo: A telenovela tece um permanente diálogo com a vida cotidiana. Opera pela dicotomia, ora reforça valores hegemônicos, ora transgredir ao trazer temas considerados polêmicos, mas que retratam a realidade de minorias. Seus textos refletem e retratam a memória social, a intertextualidade que atravessa o tempo e se manifesta no esquecimento. À luz dos Estudos Feministas e de Gênero e da Análise do Discurso de Linha Francesa, propomos analisar os discursos sobre mulheres das classes altas em duas telenovelas de Glória Perez, “Barriga de aluguel” (Globo, 1990) e “A força do querer” (Globo, 2017), com o intuito de verificar como os discursos se transformaram ao longo de 27 anos.

Palavras-chave: Comunicação e Consumo. Telenovela. Estudos feministas e de gênero. Estudos de linguagem

Abstract: Telenovelas weave a permanent dialogue with everyday life. They deal with dichotomy, at times reinforcing hegemonic values and at other times transgressing by addressing issues that are considered polemic, which circulate in an incipient manner in everyday life, themes that often portray the reality of the minorities. Their texts reflect and refract social memory, intertextuality that spans time and manifests itself in obliviousness. In the light of Feminist Studies and French Analysis Discourse we aim to investigate women-related discourses in the upper classes and how the discourses transformed themselves over the years in both Glória Perez's telenovelas, “Barriga de aluguel” (Globo, 1990) e “A força do querer” (Globo, 2017).

Keywords: Communication and consumption. Telenovela. Women's and gender studies. Language studies

* Doutora em Comunicação e Práticas de Consumo pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-SP). Doutorado Sanduíche no Boston College (Capes PDSE n 47/ 2017).

Introdução

No Brasil, as pesquisas sobre telenovelas – ficção seriada – conquistaram espaço nas Ciências Sociais; de norte a sul do país encontramos pesquisadores interessados em investigá-las com diversos recortes e categorias de análises. Alguns estudam o processo comunicacional envolvendo, desde a produção até a recepção de um produto, outros se atêm a perscrutar o discurso narrativo e há os que se centralizam nos estudos da recepção, seja qual for a linha de investigação adotada, a telenovela tornou-se um produto da Indústria Cultural com grande relevância, dada a acuidade de adentrar o cotidiano brasileiro.

A telenovela é a narrativa da nação, um recurso comunicativo para lançar novidades, promover discussões e o “consumo de produtos a ela relacionados” (LOPES, 2009, p. 7). É o formato mais assistido no Brasil, dentre os demais tipos de ficção seriada. Seja de época, juvenil ou com temas contemporâneos, ela atrai pessoas de todas as idades, gêneros, sexualidades e condições sociais. Os modos de vê-la foram se modificando ao longo dos anos, devido aos avanços digitais, que resultaram na remodelação da audiência (BACCEGA *et al.*, 2017; ORTIZ, BORELLI, 1991), ou seja, atualmente é possível assistir a uma trama na televisão e/ou em diversas plataformas *streaming*: são novos modos de ver, mensurar e conversar com a audiência.

Por ser uma obra aberta, tece um constante diálogo com a sociedade; seus conteúdos se espraiam pelo cotidiano, promovendo discussões entre a população. Possui uma relação semelhante com a imprensa, da qual extrai temas e fornece pautas.

Em geral, a telenovela aborda assuntos insipientes na sociedade, ou referentes à política, religião, educação, dentre tantas outras temáticas presentes na vida dos brasileiros. É uma *crônica do*

cotidiano, em que os autores lançam seus olhares para o nosso dia a dia, explorando-o e expondo-o a partir de suas ressignificações.

Se ela se constrói imersa na vida corriqueira, sua investigação não se faz isolada desta, ou seja, é preciso conhecer o período no qual foi escrita – o âmbito cultural e político. Analisá-la destacada do seu contexto social é realizar um estudo diminuto, míope, que trará resultados distorcidos ou exagerados dos acontecimentos apresentados em uma obra.

Mesmo a telenovela de época não deve ser estudada fora de um enquadramento histórico, o que implica a compreensão do tempo narrado e do tempo em que é produzida. Neste caso, conhecer o tempo narrado é entender o tempo/espaço de outra época, de um período passado, que traz explicações para determinadas ações e para a condução da narrativa. Do entendimento do período no qual é escrita depreenderão as críticas do autor ao tempo corrente, inseridas no universo ficcional datado.

O tempo da narrativa se relaciona com o tempo cotidiano, ou seja, os acontecimentos se desenrolam em um ritmo que condiz com o ritmo da vida. Ao investigarmos as telenovelas do século XX, veremos que o desenrolar da trama ou de um determinado assunto era lento, mas assim era o tempo naquele momento, em que não havia dispositivos móveis e/ou internet para contribuir na aceleração e na compreensão do espaço/tempo (BAUMAN, 200; HARVEY, 2001). Esta mudança provocou diversas transformações nas telenovelas, que se tornaram mais ágeis; os acontecimentos foram dinamizados, possibilitando que uma única personagem aborde múltiplas questões. Vemos, ainda, a redução das obras, que, às vezes, tinham mais de 250 capítulos e, atualmente, estão menores, mais enxutas. Novos modos de ver, novos modos de produzir, recepção e produção, produção e recepção – este

é processo comunicacional (HALL, 2003) imerso no cotidiano e nas ressignificações.

Isto posto, à luz dos Estudos Feministas e de Gênero e da Análise do Discurso de Linha Francesa (ADF), o presente artigo investiga os discursos de três personagens, sendo duas, Ana (Cássia Kiss) e Aída (Renné de Vilmond), de “Barriga de aluguel” (GLOBO, 1990), e uma, Joyce (Maria Fernanda Cândido), de “A força do querer” (GLOBO, 2017), todas representantes das classes alta/média-alta, a fim de verificar os discursos que destas emergem e compará-los, observando as alternâncias e/ou as permanências destes discursos nas telenovelas.

As telenovelas e suas épocas

Veiculada em 1990, o tema principal de “Barriga de aluguel” (GLOBO, 1990) era a inseminação artificial por meio da barriga de substituição, prática proibida naquela época no Brasil. Segunda a autora, Glória Perez, a ideia surgiu após a leitura de um artigo médico, em 1984, que versava sobre a possibilidade da doação de óvulos e de útero para o processo de reprodução assistida. Fascinada frente ao avanço científico da época, com a possibilidade de mulheres consideradas inférteis de gestar um filho, visitou a clínica do médico responsável pelo primeiro “bebê de profeta” brasileiro, em São Paulo. Após longas entrevistas, escreveu a história (BLOG GLORIA PEREZ, MEMÓRIA GLOBO, 2008).

A década de 90 foi o período da redemocratização do Brasil, após 21 anos de ditadura civil-militar. Em 1987, o Congresso Nacional instaurou a Assembleia Nacional Constituinte, para redigir a nova Constituição brasileira. A Constituição de 1988 foi um marco histórico,

que restituiu os direitos e as garantias individuais, instaurou o SUS,¹ forneceu benefícios aos trabalhadores e, em especial, às mulheres, como a licença maternidade e o acesso à creche – conquistas reivindicadas por feministas e grupos políticos que vinham atuando desde a ditadura.

O período também foi marcado pela expansão dos movimentos feministas e GLS,² que ampliaram sua rede, através de eventos sazonais e da instituição de marchas realizadas Brasil adentro (FACCHINI, 2005).

A instabilidade econômica esteve presente até a metade da década, com trocas de moedas, confisco de caderneta de poupança, inflação alta, entre outros. Na outra metade, veio a estabilidade após a implementação do Plano Real. É um período conhecido como a era das privatizações, que se iniciaram no governo Collor e se intensificaram no governo de Fernando Henrique Cardoso.

Em relação às mulheres, vemos a inserção no ambiente corporativo, em cargos de chefia, antes restrito aos homens. As empresas familiares são vendidas ou se fundem a outras empresas, para competir no novo mercado, que possibilita a entrada de mulheres casadas – mães – e/ou com idades mais elevadas. É o surgimento de uma nova identidade feminina, inserida no mercado de trabalho, mas que continua responsável pelos afazeres domésticos. Neste caso, estamos falando das mulheres brancas, das classes média-alta e alta, que, nas décadas anteriores, deram continuidade aos estudos realizando curso superior (BRUSCHINI, 2007). Ressaltamos que para as mulheres das classes mais baixas, em especial as negras e pardas, a mudança não foi grande, pois sempre trabalharam para colaborar com o sustento da casa, ou por serem as chefes da família. Tanto no campo, na lavoura, quanto na cidade – em serviços domésticos-, o

¹ Sistema Único de Saúde, gratuito e universal – destinado a todos os brasileiros.

² A sigla GLS significa: gays, lésbicas e simpatizantes.

trabalho sempre esteve presente em na vida delas, mas, até os anos 2000, este trabalho não era sequer computado pelo IBGE (BRUSCHINI, 1994).

O Brasil adentra o século XXI com a economia forte e a inflação controlada. Na primeira década, sob a governança de Lula, ampliam-se os programas de distribuição de renda e há investimentos educacionais. Inicia a primeira década de 2010, elegendo Dilma Rousseff, a primeira mulher presidente do Brasil, que é destituída do governo do qual foi legitimamente colocada pelo voto popular, por uma manobra política que abre o processo de *impeachment*, acusando-a de pedaladas fiscais.

O serviço de reprodução assistida (RA), tema discutido na telenovela da década de 90, passa a ser amplamente consumido pelas classes mais altas, incluso por mulheres de mais de 50 anos, tornando-se um mercado altamente lucrativo. A barriga solidária passa a ser permitida no Brasil, ampliando a possibilidade de casais homoafetivos gestarem um filho. Quanto às pessoas das classes mais baixas realizarem a RA, o acesso pelo SUS é difícil, apenas nove hospitais públicos têm este serviço, além da burocracia e das longas listas de espera que fazem com que muitos desistam do processo (ABRÃO, 2018).

Para realizar uma comparação temporal dos discursos sobre mulheres pertencentes às classes alta e média-alta, selecionamos as personagens Ana e Aída, de “Barriga de aluguel”, e Joyce de “A força do querer” (Globo, 2017). Desta forma, pudemos levantar algumas das transformações discursivas que ocorreram no intervalo de 27 anos, período em que a primeira e a última telenovela de Glória Perez foram veiculadas. A observação foi feita a partir de cinco categorias que permitiram a análise temporal, são elas: arranjos familiares/maternidade, migrações/ interculturalismo, trabalho, sexualidades/sensualidades,

direitos/conquistas/ violências. Categorias que se mesclam, se fundem e pelas quais o consumo perpassa.

A possibilidade de Ana ser mãe

Ana (Cássia Kiss) é uma jogadora de voleibol profissional, reconhecida internacionalmente por suas façanhas dentro da quadra. Casada com Zeca (Victor Fasano), assistente do treinador de seu time, possuem um casamento de anos, e o sonho da maternidade/ paternidade. Após várias tentativas frustradas de engravidar, o casal descobre a infertilidade da mulher e optam pela barriga de substituição, procedimento que estava sendo testado pelo médico Baroni (Adriano Reys) e não era permitido no Brasil.

Ana se sentia pressionada por já ter 31 anos e não ser mãe. Em conversa com o marido afirma: “[...] *Você pensa que é fácil pra mim quando eu chego nos lugares e as pessoas ficam perguntando pra mim assim: ‘quando é que vocês vão ter filhos, ainda não chegou? Ah que pena!’*”. Aos 30 anos de idade, Ana se considerava velha para a maternidade, para ela, seu corpo já estava em idade avançada para gestar um filho, sofria pressões sociais constantes, “[...] *daqui a pouco vai ser tarde pra mim, [mas] não vai ser tarde pra você [Zeca], mas vai ser tarde pra mim!*”

Seu marido chega a propor uma adoção, mas ela discorda por ser um processo em que não gestaria a criança. Para a personagem, a maternidade está intimamente ligada ao gerar uma nova vida, aos nove meses em que iria carregar a criança no ventre. Por diversas vezes, expõe seu pensamento: “*Zeca eu estou sentindo um vazio tão grande, mas tão grande. Como é que a gente espera um filho sem ele crescer dentro da gente. Eu não sei!*”. Culpava-se por sua infertilidade, se considerava incompleta, “imperfeita”.

Ao conversar com o psicólogo da clínica de fertilização sobre o assunto, diz:

Eu não sei se essa sensação de ser falha, ser menos que as outras mulheres, se nasceu de mim ou se eu aprendi com os outros a me enxergar assim. Porque é assim que os outros enxergam, com pena, com dó. Eu tenho uma carreira, eu fiz sucesso, eu tenho um casamento feliz, agora, não tenho filhos. Aí, as outras pessoas me olham como se eu não tivesse nada, e eu também acabo me sentindo, doutor, como se eu não tivesse nada. E aí, eu digo que eu não quero ter filhos, que eu evito, que eu não faço questão nenhuma (personagem Ana).

Ana desconfia do jeito zeloso e benévolo do marido: “Zeca, *you do not need to be so understanding, you can explode, you can say that you are disappointed! You do not need to suffer in silence just because you are close to me*”. Em sua fala percebe-se a frustração e a expectativa de ser rechaçada pelo companheiro por ser infértil.

Nos discursos acima e em vários outros discursos da personagem, ao longo da telenovela, nota-se “(auto)culpabilidade” e (auto)penitência, pressão social e pessoal por não poder engravidar, como se a gestação de um bebê fosse a consagração não apenas do matrimônio, como também sua, enquanto mulher, ou seja, ao não gerar um filho, Ana falha duplamente. Esta narrativa de que pela gestação a mulher se torna *madre* (DEL PRIORE, 2004) surge no séc. XVIII e ancora-se no discurso religioso (disciplinar) e das ciências biológicas (regulador), que reforçava o estatuto da mulher de procriar e parir.

Neste período, as relações de afeto substituem os casamentos arranjados de outrora, mas permanecem intermediados pela Igreja católica. Sob a égide da *madre*, a mulher procriadora, que se constitui no papel da mãe, dissipa qualquer outra identidade que uma mulher possa ter. A mãe é aquela que se dedica com exclusividade aos filhos – discurso que estabelece o espaço privado como exclusivo das mulheres

e a criação dos filhos como uma atividade feminina. Às mulheres das classes mais baixas, que sempre trabalharam, recai a culpa por não poderem se dedicar integralmente à prole, pois necessitam contribuir com o sustento familiar.

Em oposição à imagem da *madre*, estão as mulheres inférteis, que, na incapacidade de gerar filhos, são rechaçadas, pois “a esterilidade feminina era vivida como uma maldição” (DEL PRIORE, 2013, p. 20).

Este é o período em que o corpo feminino começa a ser regulado pelo Estado, ancorado em uma teologia moral-católica, em que a sexualidade feminina se torna objeto de controle e de “medicalização”, chamado por Foucault de biopoder. Em outras palavras, “o poder transborda do domínio jurídico, do campo punitivo, para se tornar uma força que penetra e constitui o corpo do indivíduo moderno”⁴ (PRECIADO, 2008, p. 54, tradução livre).³

Além do discurso da personagem em relação à maternidade, repousar neste imaginário da *madre*, vemos ainda a presença discursiva do envelhecimento da mulher, que é demarcada por sua função reprodutiva e de cuidado com os filhos (DEBERT, 1994). Aos olhos da sociedade e da medicina da época, Ana estaria envelhecendo, uma vez que o ciclo biológico da mulher se relacionava ao reprodutivo, e por ter 31 anos de idade já possuía uma idade avançada tanto para gestar, quanto para criar um filho – seu discurso se inseria na construção social da mulher de meia-idade. Destacamos como estes discursos de Ana inserem-se em formações discursivas (FOUCAULT, 2008).

Ana e Zeca pertencem à classe média alta, trabalham em um time de voleibol profissional, possuem investimentos, imóveis e um bom salário. Moram em um apartamento em Copacabana, de frente para o

³ El poder desborda así el dominio de lo jurídico, del ámbito punitivo, para volverse una fuerza que penetra y constituye el cuerpo del individuo moderno (PRECIADO, 2008, p. 54).

mar; frequentam bons restaurantes e gostam de ir às compras. O sonho de ser mãe era tão grande que Ana abandona a promissora carreira de jogadora de voleibol para se ausentar da cidade no período em que a barriga de aluguel estivesse em gestação, evitando especulações.

Para realizar o procedimento, ela passa por uma entrevista com o psicólogo da clínica, que visava verificar se estava apta a ser mãe.

Psicólogo: A senhora, a senhora gosta de lavar pratos? A senhora gosta de arrumar a casa, de fazer uma comidinha para o seu marido?

Ana: Como?

Psicólogo: Como é que é a sua vida no lar? A senhora gosta de ser dona de casa? Como é que é a sua vida doméstica?

Ana: Bom eu sou uma profissional do voleibol, a minha vida é muito agitada, a minha casa funciona muito bem. Agora é claro que eu não adoro lavar pratos, mas se for preciso eu lavo, não adoro, mas eu lavo.

Psicólogo: Mas quando seu marido chega do trabalho, fica esperando por ele? A senhora se prepara, a senhora se enfeita, a senhora bota perfume?

Ana: Doutor, o que isso tem a ver com eu querer ter um filho?

Psicólogo: Dona Ana, estou tentando medir o seu grau de feminilidade.

A ideia deste diálogo surge da visita que a autora fez à clínica de fertilização em que, entrevistando pelo psicólogo, descobre que havia um questionário para *medir o grau de feminilidade da mulher*, a fim de verificar sua aptidão para a maternidade. “Não bastava a angústia de não poder ter um filho, a mulher ainda tinha que se submeter àquele tipo de avaliação, para saber se merecia ser mãe” (MEMÓRIA GLOBO, 2008, p. 438). Novamente, vemos a presença de um ideal de mulher/esposa, que se enquadraria no de mãe perfeita aos olhos da psicologia da época.

Ana e Zeca decidem procurar a mulher que realizou o procedimento de inseminação artificial, pois temem pela saúde da criança. Em certo momento, pensando na importância da alimentação da mãe durante a gravidez, Ana diz: *“Eu fico pensando como está o bebê da gente na barriga de outra mulher, dependendo de outra pessoa completamente desconhecida”*. Conseguem o contato de Clara (Cláudia Abreu), após subornarem uma enfermeira da clínica de fertilização, e a convencerem de que seria melhor para ela e para o bebê ir morar com eles.

O casal faz de tudo para agradar a jovem em sua casa, oferecem-lhe presentes e as melhores comidas. A obsessão de Ana pelo bem-estar do feto é tamanha, que passa a interferir nas roupas e nas saídas de Clara: *“Espera aí, você não pode usar isso, vai fazer mal para o bebê. [...] Não, Zeca, está apertando a criança!”*

A relação deles com Clara é envolta de bens materiais, invoca a ideia de que os produtos a ela ofertados conferirão conforto e bem-estar a ela e ao bebê e, em troca, como em toda relação comercial, darão a possibilidade de o casal intervir na vida pessoal da jovem. Não existe preocupação ou interesse sobre a vida regressa de Clara, o acordo é comercial. A relação entre os três evidenciava uma hierarquia social, que se desvelava, sobretudo, através do consumo, ao acesso e vínculo do casal aos bens materiais.

As diferenças entre as duas mulheres são constantemente apontadas, uma alugou o ventre, a outra o vendeu por dinheiro. São de classes sociais distintas, possuem trabalhos, salários e experiências de vida opostas. Para Clara, a vida social de Ana era tudo que ela sempre sonhou, bem diferente da sua.

Ana: Que que você tá pensando, hein menina? Tá pensando que a minha vida é o quê? É um mar de rosas, que não tem problemas, que só você passa pelas coisas e eu não? Que tá tudo ótimo?

Clara: Tá tudo mesmo! O que que cê quer mais, minha filha? Uma casa como essa, cê tem um marido apaixonado aí, babando por você, cê tem até dinheiro para alugar uma barriga, o que que cê quer mais, tá reclamando de quê?

No diálogo acima vemos o consumo como um demarcador social de distinção (BOURDIEU, 2007). Para Clara, mulher da classe média-baixa, a vida de Ana é perfeita, pois esta possui tudo que o dinheiro pode comprar. Entretanto, sob outra perspectiva dos estudos de consumo, podemos observar a relação entre Ana e Clara como “uma exploração dos corpos das mulheres das classes baixas, em uma relação entre dominantes e dominados. O avanço tecnológico que deveria beneficiar a todos parece privilegiar apenas uma pequena parcela da população” (ABRÃO, 2018, p. 190). As classes altas possuem acesso irrestrito à reprodução assistida, incluso o consumo do corpo de mulheres das classes mais baixas.

Após um período morando com o casal, Clara (Claudia Abreu) e Zeca (Victor Fasano) se apaixonam e optam por morar em outro lugar. Ana inicia um romance com seu ex-treinador, Dudu (Paulo Cesar Grande), mas não dura muito. Esta se mostrar insegura frente à gravidez de sub-rogação, pois não sabia se o filho a aceitaria por ter sido gerado em outra barriga, além do medo de não suportar as críticas.

Em uma cena, as mulheres se encontram e começam a discutir sobre Zeca, Clara diz: *“Eu não te fiz nada, quem te fez foi ele! Por que que você não vai lá cobrar dele o fato dele ter saído de casa e ter largado você? Quem tinha compromisso com você não era eu, era ele”*. A fala da personagem mostra a “culpabilização” da amante pelo fim de um relacionamento, enquanto os homens se tornam as vítimas – como se a traição do marido não fosse uma escolha.

Ao final da narrativa, Zeca retoma seu casamento com Ana, e Clara começa a questionar a maternidade da criança que carrega em

seu ventre. Em uma discussão com o marido, Ana fala sobre o árduo processo de ter um filho:

Mesmo que ele não tenha saído de mim, quem disse que ele não saiu de mim? Há oito anos que eu estou parindo esse filho, há oito anos que eu estou correndo atrás de todos os médicos que me indicam, de todos os tratamentos que me ensinam, até de cartomante. Eu não estou parindo esse filho com meu corpo, eu estou parindo esse filho com a minha vida! Ai que dor! Ai, dói muito mais do que um parto, eu acho que dói! (Personagem Ana).

A personagem sonhava em ser mãe e para isso dedicou/sacrificou anos de sua vida, tentando engravidar, sofrendo abortos espontâneos e, mesmo durante a gravidez da Clara, a situação não se tornou mais fácil, pois havia o medo da rejeição social, o medo de perder a criança para a mulher que o gestava ou não conquistar o amor do filho. O mito da maternidade, de uma completude da mulher apenas ao ser mãe, fez com que Ana vivesse anos da sua juventude angustiada e sofrendo atrás de um ideal.

O debate de Aída

Aída (Renné de Vilmond) é uma mulher da classe alta, estudou em escolas fora do Brasil, é poliglota e casada com o ambicioso médico Álvaro Baroni (Adriano Reys), que trabalha com reprodução assistida e faz o experimento da barriga de aluguel. O casal tem uma filha, Laura (Tereza Seibnitz), uma jovem que se apaixona e se casa com o médico Tadeu (Jairo Mattos).

Álvaro Baroni trabalhava no INPS⁴ quando conheceu Aída, que contribuiu para a sua formação e o incentivou a realizar cursos no Exterior. Nas palavras dela:

O Álvaro não era nada, médico de fila de INPS, um zero à esquerda. É, era exatamente isso que ele era, antes de se casar comigo, um zero à esquerda. Se eu não tivesse bancado, financiado, mandado ele ir para o Exterior... ah, mas eu queria ver só, ver ele se especializar em reprodução humana. Tava até hoje lá naquele hospitalzinho costurando os pobres, me dá uma raiva! (Personagem Aída).

Aída se considera a única responsável pelo crescimento profissional do marido por ter arcado com suas despesas acadêmicas, mas não reconhece a dedicação e o tempo que este entregou aos estudos para se tornar um médico reconhecido.

Embora arrogante, é uma mulher dedicada aos afazeres do lar, à família. Organiza eventos em sua casa para receber os amigos e a equipe médica do hospital. Ao desconfiar que o marido tem um caso, resolve investigar e passa a segui-lo. Sua melhor amiga, Dina (Vânia de Brito), tenta convencê-la de que *“um caso é um caso. E quem é que disse que ele quer sair desse casamento?”* Fica transtornada ao descobrir que a amante do marido é assistente dele, Luiza (Nicole Puzzi), e que a relação extraconjugal era conhecida por todos do hospital,

noites e noites parada na porta da casa dela e nada, pra dar de cara com os dois justamente quando eu não estava procurando, na porta da clínica, na porta da clínica! [...] [Se beijaram] na boca, eu vi! E é público, hein? O caso dos dois é público. E eu dando jantares para a equipe, a descarada frequentando a minha casa, todo mundo sabendo, todo mundo menos

⁴ O Instituto Nacional de Previdência Social (INPS) foi criado em 1966. Com a criação do Instituto de Administração Financeira da Previdência e Assistência Social (IAPAS), em 1977, iniciou-se a fusão entre ambos os órgãos públicos, consolidada em 1990 (Lei 8.029/90), transformando-os no Instituto Nacional de Seguridade Social (INSS).

eu. [...]. É horrível, é horrível a gente se sentir assim, enganada no dia a dia, no varejo, ali minuto a minuto. Aquele cafajeste chegava em casa toda noite rindo, despreocupado, depois de ter passado o dia inteiro ao lado da outra. Eu acabo com ele, ora se não acabo, eu o reduzo a pó! (Personagem Aída).

Se, em um primeiro momento, Aída se mostra irredutível, desejando separação, ao ver-se frente a frente com o marido percebe que ainda é apaixonada por ele e decide fazer de tudo para manter o casamento. Sem que ele saiba, tentará destruir a relação amorosa. Questiona-se: *“Por que que eu não dou um basta? Por que eu tenho medo de perder o Álvaro?”* Porém, quando a filha descobre o romance do pai, Aída decide questioná-lo, que nega prontamente: *“Que é isso? Mas é naturalmente que tudo isso é uma fantasia da Laura. Imagina! Francamente, a Luiza, apaixonada por mim?”*

Nos discursos acima há a aceitação da traição masculina por parte da sociedade, toda a equipe médica sabia da relação extraconjugal, até a amiga de Aída a incentiva a relevar a situação.

A vida da personagem muda quando Laura (Tereza Seibnitz) se casa com Tadeu (Jairo Mattos) e permanece morando na casa de seus pais. Aída acredita que o jovem está se aproveitando da filha e resolve testá-lo, mas acaba apaixonada e grávida de Tadeu. *“[...] eu queria pisar em você, eu queria era desestruturar você, só que agora eu não quero mais, acabou! Eu estou desistindo, não deu certo, desisti!”*

A *socialite* se culpa por ter se relacionado com o rapaz e acredita que perdeu o amor da filha, *“[...] é como se eu estivesse ganhando um filho depois de ter perdido o único que eu tinha. Eu não tenho mais nenhuma segurança em relação a Laura, é como se a minha maternidade, é como se ela estivesse por um fio”*. Desabafa com a médica Miss Brown (Beatriz Segall), que a adverte que se optar por ter a criança terá de enfrentar a sociedade e será um escândalo.

A relação de Aída com Tadeu é imprópria aos olhos da classe alta por três razões: (1) ela ser “bem-casada”; (2) o amante ser casado com sua filha; e (3) ser bem mais novo do que ela. Se o caso do marido não comoveu as pessoas, sendo visto como algo corriqueiro entre os homens, o seu abalaria as estruturas da alta- sociedade; causaria perplexidade e seria visto como um ato vergonhoso. Voltamos aqui à mulher honrosa, ou “mulher honesta” – expressão presente no Código Penal brasileiro até 2005, que, nos preceitos da lei:

como tal se entende, não somente aquela cuja conduta, sob o ponto de vista da moral sexual, é irrepreensível, senão também aquela que ainda não rompeu com o *minimum* de decência exigida pelos *bons costumes*. Só deixa de ser *honest*a (sob o prisma jurídico-penal) a mulher francamente desregrada, aquela que inescrupulosamente, *multorum libidini patet*, ainda não tenha descido à condição de autêntica prostituta. Desonesta é a mulher fácil, que se entrega a uns e outros, por interesse ou mera depravação (*cum vel sine pecúnia accepta*) (HUNGRIA; LACERDA, 1980, p. 150).

A mulher adúltera era vista como uma pessoa desonesta, trazia a desonra para o homem, para a família. Diante do impasse, Aída resolve fazer um acordo com o marido, para que permanecessem casados e ele assumisse o filho. Em troca, forneceria uma boa quantidade de dinheiro para que ele pudesse reerguer a clínica de fertilização, que sofre um impacto negativo com a descoberta do experimento da barriga de aluguel. O médico desiste do acordo ao perceber que não aguentaria a vergonha de criar o filho de outro e ter seu sobrenome vinculado a uma criança que não era sua.

Se o mito da maternidade traz como prerrogativa o ideal da mulher honesta, da supermãe, ao homem confere a “continuidade familiar” e uma paternidade que repousa na “fecundidade e exalta a virilidade, especialmente em regiões onde o machismo é acentuado”

(SCAVONE, 2007, p.16). O médico que trazia técnicas modernas de reprodução possuía um discurso conservador quanto à própria paternidade.

Laura (Tereza Seiblitiz) é a herdeira oficial do avô, pai de Aída, que faz usufruto do dinheiro deixado. Ao descobrir a traição da mãe, resolve tirar-lhe tudo e expulsá-la de casa. Aída se vê obrigada a procurar emprego pela primeira vez na vida, inicia o trabalho de vendedora em uma loja de roupas, além de fazer tradução de textos científicos para um médico conhecido. Ao final, perde o bebê que esperava e é perdoada pela filha.

Percebe-se que Aída sempre esteve subordinada ao domínio dos homens, em um primeiro momento esteve sujeita ao pai e, depois, ao marido. O que levaria um pai a deixar sua herança para a neta? Seria a falta de confiança na filha ou em seu marido, que era um homem da classe baixa?

Vemos a estrutura familiar regida pela hierarquia, estrutura de poder, em que, geralmente, a figura paterna se sobrepõe aos demais membros da família (ANTONI, 2005), nesta repousam o poder marital e o pátrio poder. A estrutura hierárquica familiar brasileira surge nos tempos das Colônias e esteve presente no Código Civil brasileiro até a Constituição de 88, que inseriu novos valores à estrutura familiar, que passa a ser regida pela afetividade (LÔBO, 2000, 2011). Onde há hierarquia há violências, pois estas são os sustentáculos de sua existência (SEGATO, 2016).

Esta subordinação da mulher ao homem foi também evidenciada nos discursos de Luiza (Nicole Puzzi), amante de Dr. Baroni:

14 anos é tempo demais na vida de uma mulher, é tempo demais. Eu passei os melhores anos da minha vida presa dentro de um apartamento escrava do telefone, esperando o telefone tocar. Eu fui perdendo os

amigos, porque eles telefonavam, telefonavam, apareciam, queriam que eu saísse, mas eu não podia sair. Era uma obsessão (Luiza).

A fala de Luiza demonstra toda sua devoção por Dr. Baroni, renunciou a tudo para viver um romance cheio de incertezas. Em resposta, Aída lhe diz que também deixara de ser feliz para entrar em uma disputa sem sentido:

Quando se é jovem pode se dar ao luxo de se desperdiçar a extrema juventude [...]. É natural que se desperdice. [...] só por volta dos 35 anos é que a gente se dá conta que não somos eternos e, finalmente, aos 40 anos nós temos a certeza disso. Hoje eu tenho certeza de que eu não posso desperdiçar mais nada, e não desperdiço (Aída).

No discurso acima vemos que a mulher de 40 anos era considerada uma mulher em idade avançada. Aída teve grande dificuldade em entrar no mercado de trabalho, mesmo falando vários idiomas. Na conversa com Luiza, quando diz que não pode desperdiçar mais tempo é como se houvesse pouco para viver, pois já era uma mulher madura. Vemos mais uma vez o discurso em relação à mulher madura, desta vez, insere-se em uma formação discursiva distinta da relacionada à maternidade. Ainda nos chama a atenção como a cena se desenrola, a conversa entre as duas mulheres flui naturalmente, sem exaltação, xingamentos ou brigas.

A autora Glória Perez trabalha em várias de suas telenovelas com questões relativas às mulheres maduras, nas quais vemos a presença do interdiscurso – da exterioridade constitutiva do texto –, bem como do intradiscurso em que atua com repetição, com o já-dito, inserindo novos elementos à narrativa ficcional, de forma a criticar discursos postos em circulação, em especial, referentes aos preconceitos relativos às mulheres maduras.

Nas cenas finais, Aída atropela Luiza, sua reação não foi em detrimento de acontecimentos com Baroni, mas por ela ter interferido na sua relação com a filha, Laura, expondo o caso da mãe. Ou seja, a justificativa para a agressão de Aída à Luiza foi a fúria de uma mãe e não revolta de uma mulher traída. Destacamos esta violência, pois veremos mais adiante que o discurso para justificar a agressão de uma mulher à outra se transformará ao longo dos anos, embora o eixo central continue sendo a família.

Em suma, a personagem é mostrada como uma mulher fina, elegante e arrogante, mas que, ao descobrir a traição do marido, fez de tudo para manter o casamento. Sua vida é transformada ao encontrar um novo amor muito mais jovem do que ela. Engravidada, perde a criança e se vê obrigada a trabalhar. Temos o aborto como um caráter punitivo para as ações de Aída e sua redenção foi o perdão da filha, Laura, ao final.

Questões que norteiam a vida de Joyce

Após as análises das personagens de *Barriga de Aluguel* (GLOBO, 1990), chegamos à personagem Joyce (Maria Fernanda Cândido), de “A força do querer” (GLOBO, 2017), uma *socialite* carioca, casada com empresário/advogado Eugênio (Dan Stulbach), com que teve dois filhos, Ivan/Ivana (Carol Duarte) e Ruy (Fiuk).

A maternidade era um projeto de vida para ela, que afirmava ter se preparado para cuidar dos filhos, para dedicar-lhes a vida. O sonho de ter uma menina se concretiza com nascimento de Ivan/Ivana. Durante a infância, a mãe o/a cria com todos os luxos e mimos que desejava – presenteava com roupas infantis iguais à sua, saltos, joias, maquiagens, entre outros.

Eu sempre quis ter uma filha. O parto do Ruy foi muito problemático, os médicos desaconselhavam uma segunda gestação. O Eugênio era contra, mas eu quis tentar, mesmo correndo todos os riscos. E ela veio! Eu me senti tão plena, tão mãe! Sabe, era minha filha, um pedacinho meu, eu queria que ela fosse mais bonita, mais chique, mas tudo que eu. E ela foi mesmo uma menina perfeita, mas cresceu! (Personagem Joyce).

O discurso acima mostra a idealização que Joyce tinha pelo/a filho/a e como seu nascimento lhe conferiu a plena maternidade. Douglas e Michaels (2005) investigam este culto à maternidade e percebem que no final do século XX houve uma intensificação perniciosa do ideal materno legitimada pelos meios de comunicação. Os autores denominam este efeito de “novo maternismo”,⁵ “um conjunto de normas, de práticas, frequente e poderosamente, representado na mídia, que a princípio parece celebrar a maternidade, mas, na realidade, promulga padrões de perfeição impossíveis de serem alcançados” (DOUGLAS; MICHAELS, 2005, p. 4-5, tradução livre).⁶ A imagem desta nova mãe passa a ser midiaticamente apresentada através das celebridades, destacando seus estilos de vida e ressaltando que a vida agitada não interfere na educação dos filhos, afinal, o amor materno é a prioridade. (DOUGLAS; MICHAELS, 2005). Joyce era a própria representação do novo “maternismo”, era ela a socialite que estampava as capas de revistas ao lado do/a filho/a, tendo sido considerada a “a mãe do ano” em uma das publicações.

Ivan/Ivana cresce e começa a não se identificar com o seu corpo, embora não soubesse o que estava acontecendo, já não gostava mais de vestir as roupas que a mãe lhe comprava: “Ah, não mãe! Eu

⁵ New Mommism.

⁶ “[...] is a set of ideas, norms, practices, most frequently and powerfully represented in media, that seem on the surface to celebrate motherhood, but which in reality promulgate standards of perfection that are beyond your reach” (DOUGLAS; MICHAELS, 2005, p.4-5).

não vou usar isso de jeito nenhum! [...] eu tenho vaidade e muito! Só que o meu gosto é diferente do seu!”. Para Joyce, o/a filho/a tem um comportamento de afronta, “[...] parece que sente prazer em se apagar, isso me dói, dói, dói muito! É como uma rejeição a mim!”. Questionada pelo marido do porquê não tinha uma conversa franca com o/a filho/a, fala sobre o medo: “[...] medo que ela me diga que é lésbica. [...] Não sei, a Ivana é capaz de fazer isso só pra me irritar, ela é capaz de fazer, de falar qualquer coisa só pra me deixar fora de mim. Não sei, eu estou confusa”.

Percebe-se a dificuldade que Joyce tem de aceitar o que está fora dos padrões heteronormativos e/ou que não condiz com a imagem de mulher refinada que procura transmitir. O medo de sua filha ser lésbica aponta alguns preconceitos, o primeiro está relacionado ao fato de uma mulher gostar de outra mulher, o segundo incide no estereótipo de que toda mulher masculina é lésbica. Segundo Wesely (2012), a sociedade nos impõe um *processo de socialização de gênero*, em que normas de masculinidade e feminilidade são instituídas, a partir de binarismos como feminino/masculino; mulher/homem; frágil/forte; poder/submissão. Sob esta perspectiva, mulheres heterossexuais masculinas são vistas como lésbicas em negação (HALBERSTAM, 1998). Além disso, as mulheres lésbicas são tidas como uma ameaça ao patriarcado, por não se submeterem a determinadas normas sociais e à dominação masculina, o que gera o ódio e, por vezes, o “lesbocídio” (PERES; SOARES; DIAS, 2018).

No desenrolar da telenovela, Ivan/Ivana (Carol Duarte) percebe que é um homem trans, começa a fazer reposição hormonal e realiza a remoção dos seios. A reação da família frente ao anúncio sobre sua identidade de gênero foi de indignação, ele sai de casa, e a família corta seu cartão de crédito. O jovem descobre que está grávido do ex-namorado, mas perde o bebê após ser espancado por transfóbicos.

“A força do querer” aborda múltiplas violências pelas quais as pessoas trans são submetidas ao longo da vida. No âmbito familiar, desde a não aceitação à expulsão do lar. No espaço público, a rejeição, os olhares, as agressões verbais e físicas. Namaste (2000) investiga a importância de incluir corpos trans ao falar de violência. É notória a intersecção entre violência e gênero, porém, a violência contra as pessoas trans é ainda maior, pois estas precisam “passar” por uma mulher ou homem “de verdade”, haja vista que “a definição de espaço público está intimamente ligada às identidades de gênero culturalmente sancionadas. Isto tem profundas implicações para aqueles que vivem fora das relações sexuais e/ou de gênero normativas”⁷ (NAMASTE, 2000, p.156, tradução livre).

Ao final, a família constata que o jovem se tornou uma pessoa mais feliz, após a transição.

Ivan: Mãe, mas você não sente que eu estou mais leve, que eu estou mais feliz?

Joyce: Eu vejo.

Ivan: Então mãe!

Joyce: Entenda Ivana, a Ivana já existia pra mim muito antes de você nascer, é um sonho de uma vida toda, nenhum filho foi tão esperado, tão desejado quanto você foi pra mim. Quando eu vi que você tinha engravidado, eu sei que pra você foi um choque, mas pra mim, me encheu de esperança de que isso devolvesse a minha Ivana! [...] Porque a maternidade é uma experiência tão feminina! Eu achei que isso fosse trazer de volta, entende?

Ivan: É, mas se tivesse nascido eu teria sido pai.

Joyce: Pai não gera filhos.

Ivan: Trans homens gera.

⁷ The definition of public space is intimately linked to culturally sanctioned gender identities. This has profound implications for those who live outside normative sex/gender relations (NAMASTE, 2000, p.156).

O discurso entre mãe e filho mostra a construção da maternidade dentro do sistema heteronormativo, em que ser mãe é quase uma obrigação, e o gestar confere a legitimidade de ser mulher/mãe. Sob esta perspectiva, não existiria outra possibilidade de outro gênero gestar um bebê; como um homem trans daria luz a uma criança, se homens não geram filhos? Ou como uma mulher trans pode ser mãe, se não possuiu um útero? Através de regras rígidas sobre a família e a maternidade, foi se construindo um discurso conservador, que rechaça aqueles que não se encaixam no padrão.

A personagem de Ivan trouxe à tona uma discussão até então incipiente na sociedade brasileira, os dilemas de uma pessoa trans, os dramas familiares, a transição, a redesignação sexual, o preconceito e as sexualidades. Ivan era um homem trans, homossexual, apaixonado por Cláudio (Gabriel Sttaufer), que se considerava heterossexual, mas que, ao final, percebeu que amava a pessoa de Ivan, independentemente do seu gênero. Diamond (2009, 2016) aborda a fluidez sexual que seria a capacidade de variação da preferência sexual de uma pessoa, resultante de suas relações interpessoais e sociais. Ao contrário do modelo dominante, que assume uma natureza rígida, a fluidez sexual prevê que o sujeito poderá experimentar desejos diversos ao longo da vida (DIAMOND, 2016). Entretanto, vivemos em um mundo construído em cima de binarismos, no que tange às sexualidades, ou se é heterossexual, ou homossexual, reprimimos qualquer outra possibilidade que não se encaixe nos padrões vigentes, de modo que a bissexualidade é, muitas vezes, invalidada e questionada, inclusive por membros dentro da comunidade LGBTQIA+. ⁸

⁸ A sigla LGBTQIA+ significa: lésbicas, gays, bissexuais, transexuais/travestis, *queer*, intersexos, assexuais e o + representa as demais sexualidades e identidades de gênero.

A relação de Joyce com o filho Ruy (Fiuk) era mais tranquila do que com Ivan. Desde pequeno aquele acompanhava o pai nos negócios, era o filho exemplar e, ao se tornar adulto, assume as empresas da família em nome de Eugênio. Ele se casa com Ritinha, mulher do interior do Pará, e vão morar na casa dos pais, no Rio de Janeiro. Joyce fica inconformada com a relação do filho, pois Ritinha era uma mulher da classe média-baixa, com costumes muito diferentes dos dela. *A socialite* tenta de todas as maneiras fazer com que a jovem se adeque ao estilo de vida da elite, mude seu modo de falar e vestir, se comporte de maneira regrada/contida, *“se você vai entrar pra família é bom começar aprender a ser discreta”*. Afirma ao marido que *“não dá pra conviver com certas diferenças, Eugênio. Eu simplesmente não consigo! Está além das minhas forças, está além das minhas possibilidades! [...] De cultural em cultural, daqui a pouco ela está aí, fazendo uma pajelança aqui em casa!”*

As falas de Joyce mostram uma mulher intolerante ao que lhe é diferente, que considera cultura apenas a cultura da elite, as demais são algo “exótico”, espalhafatoso e inaceitável. Chega a posar para uma revista ao lado da nora vestida de sereia; se envaidece ao ler a notícia sobre elas, mas não pensou duas vezes ao pedir a guarda do neto, evidenciando as relações de poder/hierárquica, em que aquele que detém maior poder oprime os demais, “por meio de várias formas de força coercitiva” (HOOKS, 2019, p. 95). Mesmo sendo mulher, Joyce exerce uma violência patriarcal sobre Ritinha, há ainda a ausência do Estado, em garantir à mãe o direito sobre o filho, concretizando uma violência estrutural.

O marido, Eugênio, era considerado um homem exemplar, a quem Joyce creditava toda a confiança, até descobrir que estava sendo traída.

Eugênio: Nós vamos conversar?

Joyce: Há quanto tempo você está tendo um caso, Eugênio?

Eugênio: Joyce.

Joyce: Se não for pra botar as cartas na mesa, nós não vamos conversar, chega de evasivas!

Eugênio: Você está levando a ferro e fogo uma coisa que não tem importância alguma!

Joyce: Ah, não? Pra você ficou tão natural assim buscar diversão fora de casa?

Eugênio: Você está transformando a nossa em um pesadelo.

Joyce: Eu? Eu é que estou vivendo um pesadelo, Eugênio! Tudo desmoronando-se em volta da gente, e você só pensa naquele escritório, só pensa em resgatar seus sonhos de juventude, fica lá vivendo as suas fantasias, enquanto que do mundo real eu que me ocupo. E eu ainda tenho que admitir as válvulas de escape? É isso, Eugênio? Você precisa das válvulas de escape?

Eugênio: Não é um caso.

Joyce: Ah, não? E o que é, então, uma amizade colorida?

Eugênio: Eu estou te dizendo, é uma velha conhecida que eu encontrei, foi por acaso.

Joyce: Uma velha conhecida que você não pode dizer o nome, que você não pode dizer de onde vem? Uma velha conhecida que você tem que entrar em acordo com a Ritinha pra ela não me contar?

Eugênio: Tá sendo impossível conversar com você!

No diálogo entre os dois, nota-se a negação de Eugênio frente ao adultério; para ele, a relação com Irene (Débora Falabella) não pode ser considerada um caso e deve ser relevada pela companheira. Culpa a esposa pelos problemas que estão enfrentando na família e, conseqüentemente, pelo fato de ter procurado uma outra mulher. Diante dos questionamentos e das exposições de Joyce, prefere responsabilizá-la pela dificuldade em dialogar e assumir o caso.

O casal insere-se em uma relação monogâmica. Esta foi instituída a partir da propriedade privada, momento em que as sociedades se dividiram em classes, ou seja, hierarquizam as relações sociais, inclusive o casamento, que se torna um mecanismo de manutenção e acumulação de riqueza, por meio dos arranjos familiares (LESSA, 2012; VERAS, 2013; SILVA; NERES; SILVA, 2017). Endossada pelo Estado e pela Igreja, a família heterossexual se institui; a mulher torna-se a genitora aquela responsável pela continuidade familiar e pela consequente prosperidade. Para isso, como exposto anteriormente, surge a figura da *madre*, que anula a mulher. Em uma estrutura familiar hierárquica, a esposa deve total lealdade ao homem, a quem é subordinada: primeiro ao pai, depois ao marido – estes podem possuir quantas mulheres desejarem. “A constituição napoleônica de 1806 [...] pune com a morte a infidelidade feminina e legaliza a poligamia masculina estabelecendo o direito de o homem ter tantas amantes quanto queira, desde que a cada uma dê uma casa separada” (LESSA, 2013, p. 40). O adultério encontra-se nas relações monogâmicas desde o surgimento da propriedade privada, a burguesia, até a contemporaneidade. O adultério continua presente nos discursos das telenovelas, incluso em relações não hierárquicas, como a de Joyce e Eugênio.

Ao compararmos a discussão sobre traição deste casal com as dos casais da novela anterior, percebemos que, em “A força do querer”, não houve gritarias ou agressões físicas, a conversa ocorreu em um tom de voz amigável. Porém, a negação do homem permanece ao ser questionado acerca do adultério. Em nenhuma das telenovelas analisadas o homem assumiu para a esposa que estava traindo, preferia negar e acusá-la de estar inventando situações inexistentes.

Uma das cenas mais comentadas envolvendo Joyce foi seu encontro com Irene, a amante de Eugênio, que foi até o restaurante em que ela estava para provocá-la. Ao se encontrarem, Irene diz: “*Calma,*

“você não precisa me agredir! O seu marido vai ficar com você, ele é apaixonado por mim, mas ele vai ficar com você. [...] Você não precisa me agredir, o final feliz é seu, Joyce!” Sua fala insere-se nos discursos destinados às amantes, que serão sempre as outras, a diversão dos homens casados, pois no final estes manterão o casamento, mesmo sendo uma relação de fachada. A discussão entre as duas torna-se agressão física e termina com Joyce batendo no rosto de Irene com o salto do sapato. A cena obteve grande audiência e chegou ao *trend topics* do Twitter – muitos vibraram com a briga das duas mulheres. Entretanto, também foi alvo de críticas por incentivar a rivalidade e agressão entre mulheres.

O discurso que confere a legitimidade de uma mulher bater em outra não é novidade na ficção seriada. “A força do querer” (GLOBO, 2017) trouxe várias cenas de agressão, todas exageradas. A maioria das brigas entre mulheres está relacionada ao ciúme e/ou às relações extraconjugais do marido. Seria uma forma de descontar a traição, de defender a honra da mulher traída, mulher honesta, que teve seu casamento maculado? O que nos parece é que o discurso da defesa da honra, que repousava na figura do homem, se espalhou e se instalou no imaginário coletivo; punir aquela que trouxe a vergonha para o seio da família torna-se uma obrigatoriedade e deve ser feita por um de seus membros, mesmo que seja a “mulher honesta”. Porém, verificamos o quão violento é esse discurso, que pune as mulheres, as amantes, e ignora a traição do marido.

O discurso da honra está presente a partir da expressão “mulher honesta” e da tese de legítima defesa da honra, em que juristas evocavam a Constituição de 1988 e o Código Penal, para justificar a agressão e o feminicídio de mulheres,⁹ desta forma conferia ao homem

⁹ Em março de 2021, o STF proíbe o uso da tese de legítima defesa da honra para crimes de feminicídio.

a possibilidade de “honrar” o nome de sua família. Ao trazer as cenas de violência entre as mulheres, a telenovela reforça um discurso que justifica a violência contra as mulheres em defesa de uma família. Reforça valores patriarcais, colocando a mulher em uma posição de inferioridade frente ao homem e legitimando a violência cotidiana contra a figura feminina.

Joyce chega a se separar de Eugênio, encontra um namorado, mas resolve resgatar seu casamento, para a felicidade do marido, que afirma: *“Eu nunca quis me separar de você, nunca! Você quis! Eu nunca escondi isso de Irene, que eu não queria me separar de você!”* A fala de Eugênio coloca novamente a amante em uma posição de inferioridade, pois jamais se separaria de sua esposa para viver com a outra. Afinal, ela era a mulher com quem planejou ter filhos, criar uma família.

A família, a maternidade e as relações extraconjugais estão presentes em todos os discursos apresentados. Há de se ressaltar que a telenovela é ficção e que triângulos amorosos fazem parte do formato, mas com exceção de Ana (Cassia Kiss), as outras personagens não eram protagonistas. Estas relações extraconjugais são sempre apresentadas inerentes a outros discursos, seja a culpabilização da mulher pelo fato de o marido ter procurado outra, ou como uma “necessidade básica” do homem, discurso muito presente nos anos 90. Em ambas as telenovelas, a relação extraconjugal masculina foi perdoada pelas mulheres, entretanto, a feminina, além de não obter o perdão do marido, foi rechaçada pela sociedade.

É pela maternidade que outros temas/conflitos aparecem com mais intensidade, ela é sempre apresentada nas classes alta e média-alta como algo muito valorativo, de suma importância para as mulheres, para a família e para a realização pessoal das genitoras. Dimensão que pode ser conferida na ausência de discursos relativos ao

trabalhado nessas classes. Em ambas as telenovelas, as personagens se dedicavam integralmente à maternidade. Mesmo Ana, famosa jogadora de voleibol, abdica da profissão para poder ser mãe.

Notamos, ainda, como a importância dos vínculos familiares é representada nessas famílias, com os filhos casados morando dentro da casa dos pais. Os núcleos das classes altas são estruturados em relações heteronormativas, a personagem Ivan trouxe questões relativas à identidade de gênero e a sexualidades que se contrapunham aos valores de sua família, que, notadamente, possuía dificuldade em lidar com o que lhe era diferente, com o não familiar e com pessoas que não faziam parte do mesmo círculo social.

Na telenovela da década de 90, percebe-se a mesma rejeição e/ou o estranhamento ao desigual. A sexualidade da mulher madura foi retratada, embora tenha sido penalizada por ter acontecido em uma relação extraconjugal. Entretanto, mesmo não sendo objeto do presente artigo, destacamos que este tema foi abordado em outras telenovelas de Glória Perez, e percebe-se que já não causa mais tanto impacto e/ou discussão social como nos anos 90.

No que tange à violência contra as mulheres, como supracitado, a violência patriarcal e estrutural estava presente em “Barriga de aluguel” (GLOBO, 1990). Como a família possuía estrutura hierárquica, eram recorrentes cenas de gritaria entre os casais e agressões físicas, como tapas na cara da mulher. Embora o casal Ana e Zeca fosse um casal jovem e não se apresentasse como uma família hierárquica, ainda havia resquícios deste modelo familiar. Em “A força do querer” (GLOBO, 2017) ocorre mudança para uma estrutura regida pela afetividade; os diálogos entre Joyce e Eugênio eram sempre moderados, comparados aos de outrora. Percebe-se pelas personagens que, nos anos desta década, 2017, as mulheres das classes altas possuem determinados poderes que não detinham na década de 90.

Um discurso que se replica nas telenovelas é o do adultério. Nos anos de 90, percebemos a presença de uma narrativa que reforçava a esposa como “a escolhida” e a(s) amante(s) como uma dentre tantas outras. Nos anos 2010, não se apresentam as múltiplas traições de um marido, mas a figura da amante permanece, porém sem a passividade da esposa frente à descoberta da relação extraconjugal. Entretanto, o perdão da esposa traída ao marido e sua culpabilização pela infidelidade do homem são discursos que perduram nas narrativas.

Por fim, apontamos o apego aos bens materiais, que conferem *status* e aparência às pessoas das classes alta e média-alta. Sob a perspectiva social do consumo (GARCÍA-CANCLINI, 2015; BACCEGA, 2008; BOURDIEU, 2007; DOUGLAS; ISHERWOOD, 2004), constata-se que os objetos carregam símbolos identificáveis por determinados grupos, capazes de conferir-lhes *status* e reconhecimento. Este apego e esta veneração aos objetos são identificados em ambas as telenovelas.

Considerações finais

Tendo como objeto de análise as personagens das classes alta/média-alta, investigamos, neste artigo, os discursos sobre mulheres em duas telenovelas de Glória Perez: “Barriga de aluguel” (GLOBO, 1990) – personagens Ana e Aída – e “A força do querer” (GLOBO, 2017) – personagem Joyce.

O tempo da narrativa, o ritmo dos acontecimentos, fez com que duas personagens fossem selecionadas em “Barriga de aluguel” (GLOBO, 1990). Nesta, a marcação temporal era lenta, fazendo com que uma personagem trouxesse poucos temas, que eram trabalhados à exaustão ao longo dos meses. Em contrapartida, as telenovelas da atualidade são ágeis e exigem rápidos desfechos, para manter os receptores/consumidores interessados em suas histórias. Desta forma, percebe-se que diversos assuntos nortearam a personagem de

Joyce, tendo sido o da identidade de gênero um dos mais debatidos pelo público. Ao compararmos as três personagens, verificamos permanências em certos discursos sobre mulheres das classes alta e média-alta, como a devoção à maternidade, à família, ausência de aspiração profissional, dentre outros. Porém, identificamos a alternância de outros discursos, bem como o surgimento de novos, como a tratativa da identidade de gênero e as novas hierarquias de violência.

A telenovela enquanto narrativa da nação (LOPES, 2009) tece um permanente diálogo com a vida cotidiana. Opera pela dicotomia, ora reforça valores hegemônicos, ora transgride ao trazer temas considerados polêmicos, mas que retratam a realidade das minorias. Seus textos refletem e retratam a memória social, a intertextualidade que atravessa o tempo e se manifesta no esquecimento. Muitos dos seus discursos repousam no ideológico disfarçado na obviedade do discurso competente (CHAUÍ, 2006, 2016) “que sob a auréola da neutralidade e da objetividade dos conhecimentos técnico-científicos [...] [torna-se] um poderoso elemento ideológico para justificar o exercício da dominação” (CHAUÍ, 2016, p. 113). Logo, “[...] passam a vender signos e imagens graças à invenção de um modelo do ser humano sempre jovem [...], saudável [...] e feliz [...]” (CHAUÍ, 2016, p. 58), ou seja, em sua programação são reforçadas as representações de determinados modelos/comportamentos sociais. Por outro lado, ao trazer para a discussão temas ainda incipientes na sociedade, a telenovela colabora para ampliar o debate destes assuntos pela população, contribuindo para possíveis transformações sociais.

A análise do discurso de linha francesa foi utilizada para investigar os discursos sobre mulheres nas duas telenovelas e a “movência” de seus significados – como foram representadas as mulheres, os estereótipos, e como a autora legitimou e/ou apresentou rupturas nos discursos relativos às mulheres ao longo dos anos.

Referências

ABRÃO, Maria Amélia Paiva. Comunicação, consumo e telenovela: a construção da fertilização in vitro enquanto consumo: um estudo a partir das protagonistas de Barriga de aluguel. *In*: CASTILHO, Fernanda; LEMOS, Lígia P. (org.). *Ficção seriada: estudos e pesquisas*. São Paulo: Ed. Jogo de Palavras, 2018.

BACCEGA, Maria Aparecida. Introdução – consumo e identidades: leituras e marcas. *In*: BACCEGA, Maria Aparecida (org.). *Comunicação e culturas do consumo*. São Paulo: Atlas, 2008.

BACCEGA, Maria Aparecida *et al.* Espectadores, fãs e supernoveleiros: *Velho Chico* na cultura participativa. *In*: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). *Por uma teoria de fãs da ficção televisiva brasileira II: práticas de fãs no ambiente da cultura participativa*. Porto Alegre: Sulina, 2017, p. 139-172.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BLOG GLORIA PEREZ. Barriga de Aluguel – a saga. Disponível em: <http://gloriaperez.com.br/arquivo-trabalhos/barriga-de-aluguel-a-saga/>. Acesso em: 2 abr. 2020.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: EDUSP, 2007.

BRUSCHINI, Maria C. A. Trabalho e gênero no Brasil nos últimos dez anos. *Cadernos de Pesquisa* (Fundação Carlos Chagas), v. 37, p. 537-572, 2007.

BRUSCHINI, Maria C, A. O trabalho da mulher brasileira nas décadas recentes. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. especial, p. 179-199, 2º sem. 1994.

CHAUÍ, Marilena. O discurso competente. *In*: CHAUÍ, Marilena. *Cul-*

tura e democracia: o discurso competente e outras falas. 11. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cortez, 2006.

CHAUÍ, Marilena. Contra o discurso competente. In: ROCHA, André (org.). *Marilena Chauí: a ideologia da competência*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2016.

ANTONI, Clarissa de. *Coesão e hierarquia em famílias com história de abuso físico*. 2005. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

DEBERT, Guita Grin. Gênero e envelhecimento. *Estudos Feministas*, ano 2, n. 1, p. 33- 51, 1994.

DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004.

DEL PRIORE, Mary. *Histórias e conversas de mulher*. São Paulo: Planeta, 2013.

DIAMOND, Lisa M. Sexual fluidity in male and females. *Curr. Sex. Health Rep.* n. 8, p. 249-256, 2016.

DIAMOND, Lisa M. *Sexual fluidity: understanding women's love and desire*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2008.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. *O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo*. Trad. de Plínio Dentzen. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2004.

DOUGLAS, Susan J.; MICHAELS, Meredith W. *The mommy myth: the idealization and how it has undermined all women*. New York: Free Press, 2005.

FACHINI, Regina. *Sopa de letrinhas? Movimento homossexual e produção de identidades coletivas nos anos 90*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GARCÍA-CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

HALL, Stuart. Codificação/decodificação. *In*: HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HALBERSTAM, Jack (Judith). *Female masculinity*. Unites States: Duke Press University, 1998.

HARVEY, DAVID. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 10. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

HOOKS, Bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

HUNGRIA, Nelson; LACERDA, Romão Côrtes. *Comentários ao Código Penal*. Arts. 197 a 249. Rio de Janeiro: Forense, 1980. v. III.

LESSA, Sérgio. *Abaixo a família monogâmica!* São Paulo: Instituto Lukács, agosto 2012.

LÔBO, Paulo Luiz Netto. *Famílias: de acordo com e ementa constitucional n. 66/2010 (Divórcio)*. São Paulo: Saraiva, 2011.

LÔBO, Paulo Luiz Netto. Princípio jurídico da afetividade na filiação. *Jus Navigandi*, Teresina, ano 4, n. 41, maio 2000.

LOPES, Maria Immacolata V. Telenovela como recurso comunicativo. *MATRIZES*, v. 3, n.1, p. 21-47, dez./ago. 2009.

NAMASTE, Viviane K. *Invisible lives: the erasure of transexual and*

transgendered people. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

MEMÓRIA GLOBO. *Autores: histórias da teledramaturgia*. Editora Globo, 2008.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PEREZ, Milena Cristina Carneiro SOARES, Suane Felipe; DIAS Maria Clara. *Dossiê sobre lesbocídio: de 2014 até 2017*. Rio de Janeiro: Livros Ilimitados, 2018.

PRECIADO, Paul B. *Testo Yonqui*. Espanha: Espasa, 2008.

SCAVONE, Lucila. Novas tecnologias conceptivas: teorias e políticas feministas. In: FERREIRA, Verônica; ÁVILA, Maria Betania; PORTELLA, Ana Paula (org.). *Feminismo e Novas Tecnologias Reprodutivas*. SOS CORPO, 2007.

SEGATO, Rita Laura. Cinco debates feministas. Temas para uma reflexión divergente sobre la violencia contra las mujeres. In: SEGATO, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Creative Commons, 2016.

SILVA, Vania Sandeleia Vaz da; NERES, Geraldo Magella; SILVA, Rosangela da. Michel Foucault e o Poliamor: cuidado de si, parresía e estética da existência. *Tempo da ciência*, Toledo, v. 24, n. 48, p. 87-108, jul./dez. 2017.

VERAS, Érica Verícia Canuto de Oliveira. famílias simultâneas: um diálogo sócio-jurídico. *FIDES*, Natal, v. 4, n. 2, jul./dez. 2013.

WESELY, Jennifer K. *Being female: the continuum of sexualization*. United States, Colorado: Lynne Rienner Publishers, 2012.

Recebido em: 16/4/2021
Aprovado em: 30/6/2021