

LUCIANA COSTA DE RESENDE

O QUE É QUE A BRASILEIRA TEM?

Identidade e representação na minissérie *As Brasileiras*

Viçosa – MG

Curso de Comunicação Social / Jornalismo da UFV

2014

O QUE É QUE A BRASILEIRA TEM?

Identidade e representação na minissérie *As Brasileiras*



LUCIANA COSTA DE RESENDE

O QUE É QUE A BRASILEIRA TEM?

Identidade e representação na minissérie *As Brasileiras*

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: Hideide Aparecida Gomes de Brito Torres

Viçosa – MG

Curso de Comunicação Social / Jornalismo da UFV

2014



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

Monografia intitulada *O que é que a brasileira tem? Identidade e representação na minissérie As Brasileiras*, de autoria da estudante Luciana Costa de Resende, aprovada pela banca examinadora constituída pelas seguintes professoras:

Profa. Ma. Hideide Aparecida Gomes de Brito Torres – Orientadora
Curso de Comunicação Social/ Jornalismo da UFV

Profa. Dra. Mariana Ramalho Procópio Xavier
Curso de Comunicação Social/ Jornalismo da UFV

Profa. Ma. Mariana Lopes Bretas
Curso de Comunicação Social/ Jornalismo da UFV

Viçosa, 06 de fevereiro de 2014

*À Deus e aos meus pais,
por sempre caminharem ao meu lado.*

Agradeço à Deus e à Santa Rita, por terem guiado meu caminho e fornecido a luz e saúde para cumprir com minhas obrigações e realizar este sonho.

Agradeço ao meu porto seguro, meus amados pais, José Antonio e Selma, por todo o exemplo, sacrifícios e, especialmente, o amor incondicional dedicado a mim. Vocês me ensinaram a dar os primeiros passos e me apoiaram por toda a minha vida. Obrigada pela força e paciência ao longo de todos esses anos e por nunca me deixarem desistir.

Agradeço à Juliana, pelos bons conselhos, momentos de alegria e carinho. Você foi a primeira a me ensinar o valor de uma amizade verdadeira e deu sentido ao laço de amor e perdão que só existe entre irmãs.

Agradeço a toda a minha grande família, que mesmo espalhada pelos quatro cantos do Brasil, consegue estar presente em espírito e força em todos os momentos, seja os de alegria ou desespero.

Agradeço a todos os meus amigos e amigas de Boa Esperança-MG, vocês são uma das minhas melhores partes. Nas idas e vindas desses quatro anos, a certeza de poder abraçá-los fez as viagens parecerem mais curtas.

Agradeço às amigas de Viçosa-MG, em especial, a Vanessa, Clarissa, Janaina e Bruna, por terem sido tão companheiras ao longo dessa jornada. Vocês marcaram não só minha graduação, mas minha vida. Sempre pensarei em vocês com carinho e saudade do que vivemos juntas.

Agradeço a todos os professores pelos conhecimentos transmitidos. Ao Maurício Caleiro, Mariana Procópio e Hideide Torres, por toda a orientação, pelos recuos quando necessários e, principalmente, por terem sido inspiração e guias da jornalista que pretendo ser .

Por fim, agradeço a todos que acreditaram no meu potencial, torceram por mim e contribuíram para a pessoa que sou hoje.

RESUMO

Este estudo é sobre a representação social da brasilidade e da mulher brasileira na minissérie *As Brasileiras*, dirigida por Daniel Filho e produzida pela Lereby Produções e Rede Globo. Para a realização da análise audiovisual e discursiva foi traçado um campo teórico que abarcou desde apontamentos históricos sobre a instalação da TV no Brasil, seu desenvolvimento e principais formatos de sucesso junto ao público nacional, até reflexões e apresentação de teorias das representações sociais e os conceitos de cultura e identidade nacional. Após a análise de doze episódios de *As Brasileiras*, chegamos à conclusão de que a minissérie, apesar de ocupar posição estratégica na narrativa televisiva, deu vida a episódios que possuem caráter superficial ao retratarem a diversidade de representações existentes tanto na bagagem cultural brasileira quanto nos modos de ser das mulheres do país.

PALAVRAS-CHAVE

Representação; identidade; brasilidade; mulher; cultura.

ABSTRACT

This study is about the social representation of brazilianess and brazilian woman in the miniseries *As Brasileiras*, directed by Daniel Filho and produced by Lereby Productions and Rede Globo. To perform the audio-visual and discursive analysis was traced a theoretical field that encompassed from historical notes on installing the TV in Brazil, its development and major formats for national success with the public, even reflections and presentation of theories of social representations and the concepts of culture and national identity. After analyzing twelve episodes of *As Brasileiras*, we concluded that the miniseries, in spite of occupying a strategic position in the television narrative, gave life to episodes that have superficial character when portraying the diversity of existing representations both in Brazilian cultural baggage as in the ways of being of women of the country.

KEY-WORDS

Representations; identity; brazilianess; woman; culture.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Categorias e Gêneros dos programas na TV brasileira.....	13
Quadro 2 - Episódios de <i>As Brasileiras</i>	34
Quadro 3 - Texto de apresentação das protagonistas.....	41

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
-------------------------	----

CAPÍTULO 1: Considerações sobre TV e Teledramaturgia

1.1 Apontamentos históricos sobre a televisão.....	10
1.2 Gêneros televisivos.....	11
1.3 Ficção na TV.....	13

CAPÍTULO 2: O campo teórico para a análise

2.1 Identidade e Representação social.....	18
2.2 O conceito de cultura.....	21
2.3 Cultura e Identidade Nacional.....	26
2.4 A mulher brasileira nas minisséries.....	29

CAPÍTULO 3: Análise

3.1 Metodologia e <i>Corpus</i> da análise.....	33
3.1.1 Os episódios.....	34
3.2 Categorias.....	36
3.2.1 Narrador.....	36
3.2.2 Cenário.....	39
3.2.3 Mulher, gênero e brasilidade.....	41

CONSIDERAÇÕES FINAIS	48
-----------------------------------	----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	51
---	----

INTRODUÇÃO

A mulher brasileira é conhecida por sua beleza e simpatia. Associada a essa ideia, tanto no Brasil quanto no exterior, temos uma representação social de sensualidade, morenidade e tropicalidade difundidas pela mídia. Muitas são as novelas, seriados e propagandas que eternizam personagens e procuram afirmar o exótico, a sexualidade e a cultura brasileira. Um exemplo marcante na literatura é a obra de Jorge Amado, na qual mulheres morenas e sensuais predominam, como *Gabriela, cravo e canela*, *Teresa Batista*, *Dona Flor e Tieta*, que também se tornaram marcos televisivos e cinematográficos.

Atrair a produção televisiva à representação e aos discursos culturais produzidos por essa mídia é procurar compreender de que forma as narrativas ficcionais e imaginários nacionais se relacionam. Possuir essa observação crítica da linguagem da TV e de seus desdobramentos na brasilidade significa buscar, também, explicações e reformulações para o que acredita-se ser a transmissão de conhecimento: o homem sempre se comunicou e a tarefa de interação com o mundo exterior é auxiliada pelos processos de enunciação de saberes e tradições (LOBATO, 2013).

Perpetuar o conhecimento cultural sobre os quatro cantos de nosso país foi a intenção dos produtores da minissérie global *As Brasileiras*, que foi ao ar em 2012. Mesmo o produto sendo considerado um espaço de inovação artística, já que as séries no Brasil são usadas para preservar nossas histórias e tradições ou realizar releituras de temas contemporâneos, temos a relevância dos aspectos, conceitos e representações a serem difundidos pela emissora e seus colaboradores.

Propomos a pesquisa sobre a representação social da brasilidade em *As Brasileiras*, uma vez que trará contribuições de ordem científico-teórica sobre fenômenos que existem e dos quais, muitas vezes, não nos damos conta, apesar do grande poder de mobilização e explicação acerca do comportamento humano. É também evidente a colaboração do estudo no âmbito social, pois, para nós brasileiros, é primordial a reflexão, análise e conhecimento sobre como os diferentes costumes, história e populações regionais são representados na mídia e difundidos nacional e internacionalmente.

Nosso estudo monográfico foi estruturado em três capítulos. O primeiro expõe questões relativas à instalação da televisão e do seu desenvolvimento no Brasil. Vamos traçar um perfil dos gêneros mais apreciados no país para um maior entendimento do formato do nosso objeto de estudo: uma minissérie ficcional.

No segundo capítulo, apresentaremos o campo teórico para guiar nossa análise. A teoria das representações sociais será discutida tendo em vista variados autores. Os conceitos de cultura e identidade nacional devem ser explicados a fim de entendermos sobre a formação da “brasilidade”.

No terceiro capítulo, faremos a análise audiovisual e discursiva da minissérie com base em três categorias: “Narrador”, “Cenário” e “Mulher, Gênero e Brasilidade”, já que o objetivo é averiguar de que forma *As Brasileiras* constrói a imagem do Brasil – costumes, tradições e paisagens – em torno de suas personagens femininas.

CAPÍTULO 1 – CONSIDERAÇÕES SOBRE TV E TELEDRAMATURGIA

1.1 Apontamentos históricos sobre a televisão

Desenvolvida paralelamente por múltiplos estudiosos tanto nos Estados Unidos quanto na Europa, a televisão surgiu na década de 30 e a primeira grande transmissão pública foi política: um discurso do presidente americano Franklin Roosevelt, em 1937. Entretanto, a nova mídia não se desenvolveu nessa época devido à Segunda Guerra Mundial. Foi por volta de 1944 que os primeiros programas começaram a surgir e os profissionais do meio puderam desenvolver as funções da televisão. No início, não se sabia ao certo como fazer e foram veiculadas atrações semelhantes às do rádio, como programas infantis e de culinária.

No Brasil, a TV foi inaugurada oficialmente no dia 18 de setembro de 1950, pela TV Tupi, em São Paulo (MATTOS, 2002). A princípio nosso modelo foi o americano devido à forte influência e nossos primeiros produtores chegaram a fazer cursos na CBS, na NBC, para aprender as técnicas e procedimentos fundamentais para, então, criar a televisão brasileira (FILHO, 2001).

Marcada pela música, humorismo, dança e dramaturgia, a TV brasileira, em seus primeiros anos, não possuía preocupação social: era um aparelho caro e vista como um mero veículo de diversão. Foi apenas com sua popularização e a ditadura nos anos 60 que ela começou a ser levada a sério pelos intelectuais brasileiros. Tal mudança de postura ocorreu, principalmente, por causa das novelas e de sua crescente influência no comportamento do público (FILHO, 2001).

Ao contrário dos Estados Unidos que possuía quatro emissoras fortes, no Brasil isso não acontecia. A disputa pela audiência era entre os estados - TV Tupi, TV Rio, TV Record, TV Excelsior, entre outras - e a cada época uma liderava, ocorrendo forte migração de profissionais entre as TVs, ou seja, uma emissora sucedia a outra na hegemonia.

A necessidade das emissoras se constituírem como redes nacionais causou grandes problemas financeiros e administrativos a muitas delas, como a Tupi e Excelsior. Foi então que surgiu a TV Globo em 1965 e sua consolidação logo nos anos seguintes à fundação (MATTOS, 2002). A TV Globo (Organizações Globo) surgiu com um perfil empresarial mais arrojado e para alcançar hegemonia nacional lançou o *Jornal Nacional* e *Irmãos Coragem* no “horário nobre”, se apoiando em uma programação noticiário-e-novela (FILHO, 2001). A Globo passou a oferecer uma programação consistente que pedia fidelidade ao seu espectador.

A Globo se desenvolveu na base da unidade na programação, mesmo abrindo espaço – como ainda acontece hoje em dia – para as afiliadas. E a montagem da rede nacional, ao longo de muitos anos, conquistando quase uma a uma as estações locais, foi uma operação conduzida pelo Boni, pelo Walter Clark, pelos profissionais da Globo. Já a partir de 69, 70, a Globo, apesar de ainda sofrer uns baques por conta da TV Tupi de São Paulo, alcançava a hegemonia nacional. Para quem quisesse e pudesse enxergar, havia também uma mudança muito importante acontecendo no gosto do público [...] que começava a querer assistir na televisão coisas mais próximas da sua realidade (FILHO, 2001, p. 35).

Foi a partir do final da década de 60 e anos 70 que a televisão estruturou o que viria a ser seu gênero de maior sucesso: a telenovela. A audiência foi conquistada com *O Direito de Nascer* e, posteriormente, com *Beto Rockfeller*, de Braúlio Pedroso, que criou uma história mais descontraída e atual à época. Nos anos 80 e 90, já com a fórmula brasileira consolidada, as telenovelas passaram a abordar temáticas sociais, políticas e a liberação dos costumes. Sua função social, educativa e informativa foi ganhando a cada produto maior destaque, contemplando as mudanças ocorridas no país e apresentando uma identidade híbrida em que as pessoas/ personagens transitam entre diferentes culturas, apesar de um referente universal.

Logo, a televisão se tornou um elemento importante na vida cotidiana, uma vez que acompanhar a programação contribui para as pessoas organizarem e estruturarem seu dia, com respeito às suas atividades diárias. No Brasil, a televisão causou impactos sociais, como a correlação entre a queda na taxa de natalidade no final do século XX e a exposição à mídia televisiva, apontada por pesquisadores de diferentes áreas (ARONCHI DE SOUZA, 2004).

1.2 Gêneros Televisivos

As maiores redes de televisão do mundo viram na industrialização da produção de programas uma oportunidade de crescimento e lucro. Elas criaram esquemas de trabalho que otimizam recursos humanos e técnicos, diminuindo custos nas várias etapas de produção. Também instituíram a comercialização de espaços publicitários e elevaram a colocação dos produtos televisivos de âmbito nacional para internacional (ARONCHI DE SOUZA, 2004). Essas redes se tornaram fábricas de programas de todos os gêneros e formatos que visam entreter os telespectadores.

A televisão abrange um conjunto bastante amplo de eventos audiovisuais que tem em comum apenas o fato de a imagem e o som serem constituídos eletronicamente e transmitidos de um local (emissor) a outro (receptor) também por via eletrônica. Cada um desses eventos singulares, cada programa, cada capítulo de programa, cada entrada de reportagem ao vivo,

cada vinheta, cada spot publicitário, constituem aquilo que os semioticistas chamam de enunciado. [...] cada enunciado concreto é uma singularidade que se apresenta de forma única, mas foi produzido dentro de uma certa esfera de intencionalidades, sob a égide de uma certa economia, com vistas a abarcar um certo campo de acontecimentos, atingir um certo segmento de telespectadores e assim por diante (MACHADO, 2005, p.70).

Embora existam objeções à classificação por gêneros, devido ao caráter restritivo e estático dessas tipologias, não há dúvidas de que tal instrumento é “útil para delimitar o alcance de processos de recepção e agilizar o reconhecimento e a leitura de marcas estruturais próprias de cada gênero” (BALOGH, 2002, p.90).

Partindo dessa ideia, temos que a divisão dos programas em categorias inicia o processo de identificação de um produto (sendo a categoria composta por vários gêneros). Os programas devem entreter e informar, não importando qual é sua categoria. Entreter, pois se não despertar interesse não haverá audiência e informar, para que, ao final da exibição, o indivíduo saiba um pouco mais do que sabia no começo do programa sobre determinado assunto. Essa classificação permite identificar cinco categorias básicas que abrangem a maioria dos gêneros: entretenimento, informativo, educativo, publicidade e outros (ARONCHI DE SOUZA, 2004).

Os gêneros podem ser entendidos como “estratégias de comunicabilidade, fatos culturais e modelos dinâmicos, articulados com as dimensões históricas de seu espaço de produção e apropriação” (BARBERO apud ARONCHI DE SOUZA, 2004, p. 44). Somos capazes de identificar os gêneros e suas especificidades mesmo sem saber das regras de sua produção e funcionamento porque eles são capazes de acionar mecanismos de recomposição da memória e do imaginário coletivo de grupos sociais.

Chegamos, então, à forma: característica que ajuda a definir o gênero, uma vez que a forma de algo diz tanto sobre suas possibilidades quanto sobre suas limitações. Para Aronchi de Souza (2004), formato é nomenclatura própria do meio para identificar a forma e o tipo da produção de um gênero televisivo. Formato está sempre associado a um gênero, assim como gênero está ligado a uma categoria.

O desenvolvimento e a explosão dos formatos de TV no mundo tem sido um fenômeno extraordinário dos últimos anos em nível mundial. A cada dia é maior o número de canais que trocam imediatamente programas que não funcionam por outros mais interessantes, o que provoca uma concorrência feroz entre os formatos (ARONCHI DE SOUZA, 2004, p.47).

É importante lembrar que muitas vezes a combinação programa-intervalo e comercial-emissora cria uma identidade para as redes. Um determinado gênero atrai certo tipo de

patrocinador, fato é que a televisão comercial sobrevive dos espaços vendidos aos anunciantes, o que, conseqüentemente, implica interrupção do sentido do que está sendo veiculado, caracterizando a TV como uma mídia fragmentada.

Aliado a esse fato temos a programação de cada emissora que poderá ou não privilegiar algum gênero e determinar o momento que em serão veiculados os diversos programas de acordo com o público alvo. Os programas, normalmente, são divididos em blocos com um discurso descontínuo, prevalecendo o fragmento à unidade, uma das marcas do mundo contemporâneo.

A TV no Brasil se assemelha a dos Estados Unidos, onde o meio existe principalmente para o entretenimento. Tal fato é comprovado pela pesquisa de Aronchi de Souza (2004) que classificou os programas da televisão brasileira em cinco categorias – entretenimento, educação, informação, publicidade e outros – chegando aos seus respectivos gêneros:

Quadro 1. Categorias e Gêneros dos programas na TV brasileira

CATEGORIA	GÊNERO
Entretenimento	Auditório, Colunismo social, Culinário, Desenho animado, Docudrama, Esportivo, Filme, <i>Game show</i> , Humorístico, Infantil, Interativo, Musical, Novela, <i>Quiz show</i> , <i>Reality show</i> , Revista, Série, Série brasileira, <i>Sitcom</i> , <i>Talk show</i> , Teledramaturgia, Variedades, <i>Western</i>
Informação	Debate, Documentário, Entrevista, Telejornal
Educação	Educativo, Instrutivo
Publicidade	Chamada, Filme comercial, Político, Sorteio, Telecompra
Outros	Especial, Eventos, Religioso

Existe uma variedade de programas na televisão. Entretanto, como apresentado no quadro e confirmado por pesquisadores da área¹, a categoria predominante na TV brasileira é o entretenimento e os formatos mais consagrados dentro da tradição ficcional são as séries, os seriados, as minisséries e as telenovelas. Esses também cumprem uma função essencial para a vida da sociedade.

1.3 Ficção na TV

Uma das características constantes do ser humano é o gosto de contar histórias. Dentre tantos os meios em que se pode realizar esse intento e visando o propósito de nosso estudo,

¹ ARONCHI DE SOUZA (2004); BALOGH (2002); FILHO (2001); MACHADO (2005); MATTOS (2002).

vamos nos ater às bases para a produção ficcional na TV e aos gêneros/formatos de maior sucesso no Brasil. Para isso, é importante saber o que constitui uma narrativa e como ela se organiza. Edward Lopes definiu as estruturas elementares para um objeto cultural ser considerado uma narrativa (LOPES apud BALOGH, 2002):

- é necessário que ele seja finito, ou seja, tenha começo e fim, entre os quais se configura gradualmente um efeito de sentido;

- é necessário que haja um esquema mínimo de personagens (contrários ou contraditórios): o protagonista versus o antagonista;

- é necessário que esses personagens tenham algum tipo de qualificação para as ações que realizam ao longo da história;

- é necessário que os personagens realizem ações que dão andamento à história e mostrem as relações entre os mesmos;

- é necessário que haja uma temporalização perceptível na oposição entre um “momento anterior” e um “momento posterior” da ação que nos permite detectar o texto como narrativa.

Tais estruturas são provenientes da dramaturgia, uma vez que o drama é um gênero encenado e sua linguagem é ancorada por três pilares: personagem, ação e enredo. Na televisão, a dramatização aparece em variados programas como os unitários, os seriados, as minisséries e as telenovelas. A diferença da dramaturgia para a teledramaturgia é a valorização de alguns aspectos, como o enredo, pois a televisão possui uma linguagem própria e é marcada por técnicas de gravação e edição que determinam a visão do telespectador sobre a obra (TEIXEIRA DA CONCEIÇÃO, 2006).

As raízes históricas da teledramaturgia estão no século XIX². Muitos estudos identificam o romance-folhetim³, de origem francesa, como o princípio da fórmula das narrativas ficcionais seriadas.

[...] a partir de Alexandre Dumas, a dramatização e o melodrama são as características principais e são de forte importância no estudo do porquê da escolha desse subgênero - folhetim - pela Teledramaturgia, pois ele fornece ingredientes efetivos para forjar uma linguagem pertinente à tecnologia televisiva, já que sua narrativa simples e sedutora é facilmente adaptável aos recursos e necessidades desse veículo, que não exige e, comumente não deseja, concentração e reflexão de seus interlocutores e atende às expectativas comerciais de seus investidores (DUMAS apud TEIXEIRA DA CONCEIÇÃO, 2006, p.21).

² ARONCHI DE SOUZA (2004); TEIXEIRA DA CONCEIÇÃO (2006).

³ O folhetim é uma forma de texto literário (romance ou novela), principalmente impressa em capítulos, e também aproveitada pelo teatro e pelo rádio em episódios. A grande popularidade do folhetim influenciou os demais gêneros da literatura e os meios de comunicação (ARONCHI DE SOUZA, 2004).

Na década de 1940, as histórias seriadas passaram do papel para o rádio e em Cuba teve início o desenvolvimento de radionovelas que exploravam ao máximo o melodrama. Com o surgimento da televisão não foi diferente, já que a nova mídia utilizou-se de fórmulas consagradas do seu antecessor eletrônico. Nos Estados Unidos, as séries televisivas foram chamadas *soap opera*⁴ e no Brasil o formato foi logo aceito também, mas com algumas alterações como maior realismo, periodicidade diária e menor número de episódios (nos EUA as *soap operas* podem durar anos).

As radionovelas tinham como característica o formato e as temáticas folhetinescas e pretendiam atingir a mulher, especialmente as donas-de-casa, como aconteceu nos Estados Unidos. O sucesso da radionovela foi tão grande que a Rádio São Paulo chegou a apresentar nove novelas no horário diurno. Com a vinda da televisão para o Brasil em 1950, um dos modelos de programa apropriado do rádio foi a radionovela. A primeira novela apresentada foi *Sua vida me pertence*, em 1952, dirigida por Walter Forster, na TV Tupi e era apresentada apenas duas vezes por semana. O amor como temática e o melodrama como base, demonstrava a origem do programa no formato folhetinesco. A primeira telenovela diária foi *2-5499 Ocupado*, apresentada pela TV Excelsior em 1963, sendo uma adaptação de uma novela hispânica de Alberto Migré, com Glória Menezes e Tarcísio Meira como protagonistas (TEIXEIRA DA CONCEIÇÃO, 2006, p. 22).

Com o desenvolvimento das técnicas que regem “o fazer TV”, a necessidade de diminuir a importação de produtos audiovisuais e a mudança no comportamento do público brasileiro, que pedia histórias mais próximas do cotidiano no país, as emissoras passaram a produzir e fazer experimentações, criando seus próprios seriados e minisséries.

Séries e seriados foram primeiramente tradição norte-americana e para Anna Maria Balogh (2002), foram esses produtos que alfabetizaram visualmente espectadores brasileiros e de muitos outros países. São normalmente exibidos em um dia específico da semana e revelam pertencimento a determinado gênero (aventura, policial, família etc.). São construídos com base em um núcleo reduzido de protagonistas fixos, as funções narrativas são reiteradas a cada episódio e possuem um conjunto de elementos discursivos recorrentes. Normalmente, o telespectador não precisa acompanhar a trama, já que não é necessário conhecimento prévio da história para entendê-la. Diferentemente das novelas, cada episódio em uma série possui início, meio e fim.

A série não é o formato em que as realizações brasileiras mais se distinguiram, ainda assim permanecem muitos clássicos que retratam nosso modo de ser em determinado momento histórico, como *Malu Mulher* e *Carga Pesada* (BALOGH, 2002).

⁴ *Soap opera* vem das indústrias de sabão que patrocinavam as primeiras produções (BALOGH, 2002).

As telenovelas fazem parte do gênero de maior sucesso no Brasil, tanto que são veiculadas no horário nobre, de cinco a seis dias da semana, separadas pelos telejornais. Embora tenham sido criadas para o gênero feminino, hoje elas são assistidas por todos os tipos de público. São realistas, literárias e comédias e acabam por estimular a interação familiar cotidiana. Representando o maior formato da TV, a telenovela reflete momentos da história, dita modas, influencia o comportamento da sociedade, presta serviços sociais, “enfim, está ligada à vida do brasileiro de todas as idades e faixas sociais. O gênero telenovela desafia o conceito de telespectador passivo ou de TV como fonte de alienação, visto que o brasileiro percebe que sua vida está retratada nos folhetins diários” (ARONCHI DE SOUZA, 2004, p. 123).

Há também o formato unitário definido pela Globo como “especiais”. É herdeiro da tradição televisual brasileira mais ligada ao teatro.

Esses especiais são uma espécie de telefilme. Em 50 minutos se apresenta uma história, com produção e linguagem específicas para TV. O padrão global é seguido à risca. Nessa trilha temos cenas que utilizam dublês. A autenticidade da trama é realçada com gravação em locações e ausência de estúdio. Isso explica o fato de perderem até seis dias na gravação de um único programa (*Folha de São Paulo, Ilustrada, p. D-4, 13 mar. 1988*) (BALOGH, 2002, p. 97).

Já as minisséries fazem parte do formato considerado “mais completo do ponto de vista estrutural e o mais denso do ponto de vista dramaturgico. Os roteiristas as reputam como sendo o “ponto alto” da produção ficcional brasileira” (BALOGH, 2002, p. 96). São normalmente adaptações de obras literárias nacionais consagradas e exibidas após as 22 horas, pressupondo um público mais exigente que o das novelas. O início da produção no Brasil se deu por volta da década de 1980 e a primeira minissérie brasileira foi ao ar em abril de 1982, era *Lampião e Maria Bonita*, veiculada em oito capítulos (MATTOS, 2002).

É importante lembrar as variações narrativas que ocorrem dentro do próprio formato das minisséries. O comum da serialização são episódios ou capítulos que possuem início, meio e fim, que podem estar ligados a um enredo maior, anteriormente apresentado, ou não. Entretanto, em especial na Globo, percebemos uma tendência a hibridização como um dos pilares para o processo de criação de novos formatos ou inovação dos antigos já consagrados. Além da construção metalinguística há também diferenças na duração de uma minissérie para outra, como por exemplo a nova versão de *O Tempo e o Vento* e *A Muralha*, que possuem estrutura narrativa de uma telenovela mas foram exibidas em 3 e 51 capítulos,

respectivamente. Já *A Grande Família*, no ar há anos, é um seriado com episódios independentes que preservam os personagens principais e a temática central (a família).

CAPÍTULO 2 – O CAMPO TEÓRICO PARA A ANÁLISE

2.1 Identidade e Representação social

A mídia desempenha o papel de mediação entre seus leitores/telespectadores e a realidade, oferecendo-lhes construções que permitam-lhes dar origem a formas simbólicas de representação face à realidade. Como principal ferramenta da “história do presente”, a mídia nos interpela constantemente por meio de textos verbais e não-verbais, fazendo com que a interpretação contemporânea atue relembrando sentidos e deslocamentos por meio de derivações passadas recolocadas em circulação. É dessa movimentação dos sentidos que surgem os efeitos identitários (GREGOLIN, 2007).

O discurso midiático é marcado pela finalidade de informar, satisfazendo os princípios de seriedade e credibilidade, mas possui também a função de entreter, fazer sentir, satisfazendo o desejo de emoção e dramatização do público. Essa duplicidade pode ser equilibrada em alguns meios e privilegiada ou periférica em outros, dependendo de onde se manifesta. O apelo à afetividade prevalece na instância do entretenimento uma vez que, por imposições do mercado, são necessárias estratégias capazes de emocionar o público, mobilizando sua afetividade e desencadeando nele o interesse pelo produto midiático (MELO, 2013).

Recorre, para isso, aos apelos emocionais que prevalecem em cada comunidade sociocultural e no conhecimento dos universos de crenças que aí circulam, uma vez que as emoções são socializadas, resultam da regulação coletiva das trocas e são estruturadas por imaginários sociodiscursivos. Trata-se, como afirma Charaudeau (2006), de acionar o dispositivo de espetacularização, espelho deformante do saber, que funciona como uma espécie de máquina que bloqueia toda troca racional e explicativa do assunto abordado, em favor de um tratamento passional do tema (MELO, 2013, p.88-89).

Além de difundir discursos, a TV também atua disseminando ideias e reforçando ou criando representações sociais e identidades. A noção de representação social faz parte da crença de que a sociedade se exprime simbolicamente em seus costumes e instituições por meio da linguagem, da arte, da ciência, da religião, assim como das tradições familiares, regras da sociedade e das relações sociais, econômicas e políticas (MELO, 2013). O senso comum é muitas vezes ligado às representações sociais do cotidiano, envolvendo abstrações e criando formalizações e generalizações, interpretadas a partir do dia-a-dia. Indivíduos se valem de discursos e representação para interpretar a realidade, logo, sujeitos que

compartilham ou rejeitam os mesmos discursos são identificados e reconhecidos como pertencentes a determinado grupo social.

Para Moscovici (1994), o conceito de representação social possui suas origens na Sociologia e na Antropologia, por meio de Durkheim e de Lévi-Bruhl. Foi inicialmente nomeado de representação coletiva, servindo de elemento básico para elaborar-se uma teoria da religião, da magia e do mítico (OLIVEIRA, WERBA, 2009). A teoria da linguagem de Saussure, a teoria das representações infantis de Piaget e a teoria do desenvolvimento cultural de Vygotsky também contribuíram para a formação da teoria das representações sociais .

Com a finalidade de construir e interpretar o real, as representações sociais são dinâmicas e levam os indivíduos a produzirem comportamentos e interações com o meio, ações que modificam ambos. Logo, constata-se que criamos as representações sociais para tornar familiar o não familiar e tal serviço existe para o nosso bem-estar, já que tendemos a rejeitar o estranho, o diferente. De acordo com Oliveira e Werba (2009), para assimilar o não familiar, dois processos podem ser identificados como geradores de representações sociais: ancoragem e objetivação. Antes de conceituar esses processos, é importante saber que existem dois tipos diferentes de universos de pensamento na sociedade, os Universos Consensuais e os Universos Reificados .

Nos universos reificados há a circulação das ciências, da objetividade e/ou teorizações abstratas. Nos universos consensuais temos as práticas interativas do dia a dia e a produção de representações sociais. Dessa forma, a sociedade nos universos consensuais é vista como igual e livre, pois nenhum membro possui competência exclusiva, já nos universos reificados ela é percebida como um sistema de diferentes papéis e classes, com membros desiguais e onde, normalmente, é gerado o “não familiar” (OLIVEIRA, WERBA, 2009).

Nesse contexto, a ancoragem é o processo pelo qual procuramos classificar, encaixar, o desconhecido. “É um movimento que implica, na maioria das vezes, em juízo de valor, pois ao ancorarmos, classificarmos uma pessoa, ideia ou objeto, com isso já o situamos dentro de alguma categoria que historicamente comporta esta dimensão valorativa” (OLIVEIRA, WERBA, 2009, p. 108-109). Tal processo é primordial em nossa vida diária, ajudando-nos a enfrentar as dificuldades de compreensão e conceituação dos fenômenos.

Já a objetivação é o processo pelo qual procuramos tornar concreto, visível, uma realidade. É por meio dela que aliamos um conceito com uma imagem, descobrimos qualidades icônicas e materiais, fazendo com que a imagem deixe de ser signo e passe a ser uma cópia da realidade (OLIVEIRA, WERBA, 2009).

Ao examinar sistemas de representação é necessário também analisar a relação entre cultura e significado, sendo que para compreender esses significados precisamos ter ideia sobre as posições de sujeito produzidas e como nós, enquanto sujeitos, somos posicionados em seu interior: quais são as identidades produzidas pelos sistemas de representação? (WOODWARD, 2013).

A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos e é por meio deles que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos.

A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar (WOODWARD, 2013, p.18).

O papel da cultura e a ideia de representação nos levam ao conceito de identificação, devido à produção de significados ser permeada pelas relações sociais. Tal noção descreve o processo pelo qual nos identificamos com os outros, tanto pela ausência de uma consciência da diferença ou da separação, quanto como resultado de supostas similaridades⁵ (NIXON apud WOODWARD, 2013).

As práticas de significação envolvem relações de poder, o que justifica a preferência de alguns significados relativamente a outros. A cultura molda a identidade ao dar sentido à experiência e ao tornar possível a escolha, dentre as várias identidades possíveis, por um modo específico de subjetividade (DU GAY & HALL apud WOODWARD, 2013). Por outro lado, se considerarmos ideologia como o uso de formas simbólicas para criar ou reproduzir relações de dominação, é possível dizer que a cultura e as RS podem ser ideológicas. Entretanto, para isso é preciso mostrar que elas sirvam em determinadas circunstâncias para criar ou reproduzir relações de dominação (OLIVEIRA, WERBA, 2009).

[...] a identidade marca o encontro de nosso passado com as relações sociais, culturais e econômicas nas quais vivemos agora [...] a identidade é a intersecção de nossas vidas cotidianas com as relações econômicas e políticas de subordinação e dominação (RUTHERFORD apud WOODWARD, 2013, p. 19).

⁵ O conceito de identificação possui origem na psicanálise e é retomado nos Estudos Culturais, em especial na teoria do cinema, para explicar a forte ativação de desejos inconscientes a pessoas e imagens, fazendo com que seja possível nos vermos no que é apresentado na tela (WOODWARD, 1997).

As relações sociais são marcadas pelas relações de poder e de troca, levando os sujeitos a desempenharem papéis sociais. Goffman (1985) afirma que o personagem (nós, na qualidade de atores sociais) se refere à identidade empírica, que é a forma que a identidade se representa no mundo. De acordo com ele, os papéis sociais caracterizam a identidade do outro e o lugar no grupo social: “o personagem, enquanto representa um papel social, representa uma identidade coletiva a ele associada, construída e mediada através das relações sociais” (JACQUES, 2009, p. 162).

Tal discussão sugere a emergência de novas posições e de novas identidades, produzidas, por exemplo, em circunstâncias econômicas e sociais em transformação. Os indivíduos vivem no interior de um grande número de diferentes instituições, como a família, grupos de amigos, trabalho, partidos políticos, instituições religiosas e educacionais. Em cada um desses campos os graus de autonomia e escolha são variados, caindo por terra a ideia de que somos sempre a mesma pessoa. De acordo com Hall (2006), o sujeito pós-moderno⁶ é diferentemente posicionado, em diferentes momentos e em diferentes lugares, de acordo com o papel social que está exercendo. É o chamado descentramento, deslocamento do indivíduo.

Segundo Woodward (2013), as identidades são fortemente questionadas e estão, quase sempre, baseadas em dicotomias do tipo “nós e eles, eu e você”, sendo a marcação da diferença crucial no processo de construção das posições de identidade.

As identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença. Essa marcação da diferença ocorre tanto por meio de sistemas simbólicos de representação quanto por meio de formas de exclusão social. A identidade, pois, não é o oposto da diferença: a identidade depende da diferença – a simbólica e a social – são estabelecidas, ao menos em parte, por meio de sistemas classificatórios (WOODWARD, 2013, p. 40).

É por meio da organização e ordenação das coisas de acordo com sistemas classificatórios que o significado é produzido. Esses sistemas dão ordem à vida social e são confirmados nas falas e nos rituais (DURKHEIM apud WOODWARD, 2013).

2.2 O conceito de Cultura

Antes de iniciarmos a discussão sobre a relação entre cultura e identidade nacional vamos entender um pouco sobre o conceito de cultura e como este conceito pode caracterizar

⁶ O sujeito pós-moderno é definido por Hall (2006) como aquele que vive na era em que as identidades são formadas e transformadas continuamente com influência nas formas que entram em contato com o indivíduo proveniente de sistemas culturais. A identidade nessa era é definida historicamente e não biologicamente.

a “brasilidade”. Isso se faz necessário por tentarmos estudar os sentidos de mulher e de brasilidade que aparecem na série estudada, uma vez que ela se define a partir desses dois critérios: o de gênero e o de identidade nacional.

Uma das tarefas dos pesquisadores sociais modernos é a reconstrução do conceito de cultura, fragmentado por diversas reformulações. De acordo com Lucia Santaella (2003), para estudos aprofundados é importante a distinção entre cultura e civilização. Enquanto a primeira deriva do sentido de crescimento natural, a segunda deriva de uma condição social real, opondo-se a barbarismo. Além disso, “a cultura representa essencialmente as condições morais do indivíduo, enquanto que civilização significa as convenções da sociedade” (SANTAELLA, 2003, p.35).

A princípio e por muito tempo, o termo cultura foi usado para se referir às artes e às ciências. Mais tarde, foi empregado para descrever seus equivalentes populares – música folclórica, medicina popular, entre outros. Para a última geração, cultura abrange “uma ampla gama de artefatos (imagens, ferramentas, casas e assim por diante) e práticas (conversar, ler, jogar)” (BURKE, 2005, p.43).

Alguns afirmam que essa última geração se espelha na definição semelhante do antropólogo Edward Tylor, que em 1871 já caracterizou cultura em seu sentido etnográfico amplo, é “o todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costume e outras aptidões e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade” (TYLOR apud BURKE, 2005, p.43).

Roque de Barros Laraia (1986) também busca na antropologia a explicação para o termo, afirmando que a cultura, sob diferentes pontos de vista, pode ser considerada como um sistema adaptativo, cognitivo, estrutural e/ou simbólico (KEESING apud LARAIA, 1986).

Cultura como sistema adaptativo se refere aos padrões de comportamento socialmente transmitidos que servem para adaptar as comunidades humanas aos seus embasamentos biológicos. Sendo que a mudança cultural é considerada um processo de adaptação equivalente à seleção natural e a tecnologia, economia e organização social constituem o domínio mais adaptativo da cultura. É nesse domínio que normalmente se iniciam as mudanças adaptativas que depois se ramificam (KEESING apud LARAIA, 1986).

Segundo as teorias idealistas de cultura (LARAIA, 1986), ela é subdividida em três abordagens. A primeira delas é a qual considera cultura como sistema cognitivo⁷ –

⁷ Keesing comenta que se cultura for assim concebida ela fica situada epistemologicamente no mesmo domínio da linguagem, como um evento observável (KEESING apud LARAIA, 1986).

conhecimento – e “consiste em tudo aquilo que alguém tem de conhecer ou acreditar para operar de maneira aceitável dentro de sua sociedade” (LARAIA, 1986, p.61).

A segunda abordagem é a que considera cultura como sistemas estruturais, uma perspectiva criada e desenvolvida por Claude Lévi-Strauss, que define cultura como um “sistema simbólico que é uma criação acumulativa da mente humana. O seu trabalho tem sido o de descobrir na estrutura dos domínios culturais – mito, arte, parentesco e linguagem – os princípios da mente que geram essas elaborações culturais” (STRAUSS apud LARAIA, 1986, p. 61).

A terceira abordagem (e última entre as teorias idealistas) foi desenvolvida nos Estados Unidos por dois antropólogos, Clifford Geertz e David Schneider, que consideram a cultura como sistemas simbólicos. Geertz busca uma definição de homem baseada na definição de cultura, refutando a ideia de uma forma ideal de homem. Para o autor, a cultura deve ser considerada “não um complexo de comportamentos concretos mas um conjunto de mecanismos de controle, planos, receitas, regras, instruções (que os técnicos de computadores chamam de programa) para governar o comportamento” (GEERTZ apud LARAIA, 1986, p. 62). Dessa forma, os homens estão aptos a receber um programa, aqui chamado de cultura, levando a uma nova forma de encarar a unidade da espécie.

Um dos mais significativos fatos sobre nós pode ser finalmente a constatação de que todos nascemos com um equipamento para viver mil vidas, mas terminamos no fim tendo vivido uma só. Em outras palavras, a criança está apta ao nascer a ser socializada em qualquer cultura existente. Esta amplitude de possibilidades, entretanto, será limitada pelo contexto real e específico onde de fato ela crescer (LARAIA, 1986, p. 62).

Schneider possui uma abordagem um pouco distinta de Geertz, mas com muitos pontos em comum. Para ele, cultura é um sistema de símbolos e significados. Compreende “categorias ou unidades e regras sobre relações e modos de comportamento. O status epistemológico das unidades ou ‘coisas’ culturais não depende da sua observabilidade: mesmo fantasmas e pessoas mortas podem ser categorias culturais” (SCHNEIDER apud LARAIA, 1986, p. 63). Assim, o modo de ver o mundo, os diferentes comportamentos sociais e posturas, são produtos de uma herança cultural – resultado da operação de uma cultura específica.

Cada cultura tem suas próprias e distintas formas de classificar o mundo, sendo que as explicações são encontradas pelos próprios membros das diversas sociedades humanas. Portanto, são lógicas e encontram sentido dentro do próprio sistema. Para Woodward (2013), é por meio dos sistemas classificatórios que a cultura nos propicia os meios pelos quais

podemos dar sentido ao mundo social e construir significados. Esses sistemas partilhados de significação são, para ela, cultura.

[...] cultura, no sentido dos valores públicos, padronizados, de uma comunidade, serve de intermediação para a experiência dos indivíduos. Ela fornece, antecipadamente, algumas categorias básicas, um padrão positivo, pelo qual as ideias e os valores são higienicamente ordenados. E, sobretudo, ela tem autoridade, uma vez que cada um é induzido a concordar por causa da concordância dos outros (DOUGLAS apud WOODWARD, 2013, p. 42).

Segundo Woodward (2013), a antropóloga Mary Douglas desenvolve o argumento durkheimiano de que a cultura, na forma do ritual, do símbolo e da classificação, é central à produção do significado e da reprodução das relações sociais. Dessa forma, tais rituais se prolongam a todos os aspectos da vida cotidiana: a preparação de alimentos, o desfazer-se de coisas – desde a fala até a comida (WOODWARD, 2013).

Cabe acrescentar que as condições de diversidade e dinamicidade tornam qualquer cultura um fenômeno sempre complexo e é por essa razão que não podemos identificar uma cultura no sentido de continuidade de uma mesma tradição amplamente comum. O indicado é falar sempre de padrões não muito bem definidos e/ou consistentes com variações internas múltiplas (SANTAELLA, 2003). É daí que surgem termos como subculturas e sistemas culturais, envolvendo comportamentos, religião, política, língua, arte e cidadania.

Tendo em vista tais conceitos e sua diversidade, é possível perceber alguns pontos em comum que aqui, particularmente, nos interessam, como a perspectiva simbólica, a interação social que proporciona as representações e a importância da cultura na forma de o indivíduo ver a si mesmo e aos outros na esfera social. Também pode-se afirmar que todo sistema cultural está em um contínuo processo de modificação, uma vez que os homens possuem capacidade de questionar os seus hábitos e transformá-los. A mudança também pode ser inculcada pelo contato de diferentes culturas, o que estimula a transformação de forma mais brusca e rápida do que as forças internas de cada sistema cultural.

A formulação de uma definição da cultura e da identidade brasileira seria, portanto, resultado da criação de variados e complexos atos linguísticos que a definem como sendo diferente de outras culturas/identidades nacionais. Arelado a essa constatação temos o hibridismo que tem sido analisado em relação com o processo de produção das identidades nacionais, raciais e étnicas. Na perspectiva da teoria cultural contemporânea, o hibridismo – a mistura, conjugação, o intercurso entre diferentes nacionalidades/grupos – coloca em destaque os artifícios que procuram conceber as identidades como fundamentalmente separadas (SILVA, 2013).

Fato é que as culturas e identidades que se formam por meio do hibridismo não podem ser integralmente nenhuma das originais por mais traços que guardem delas. “O processo de hibridização confunde a suposta pureza e insolubilidade dos grupos que se reúnem sob as diferentes identidades nacionais, raciais ou étnicas” (SILVA, 2013, p. 87).

A hibridização se dá entre culturas situadas assimetricamente em relação ao poder e os processos analisados pela teoria cultural contemporânea nascem de relações conturbadas entre diferentes grupos nacionais, raciais ou étnicos (SILVA, 2013). Tais processos e grupos estão ligados a histórias de ocupação, colonização e destruição, resultando em uma hibridização forçada. No caso específico do Brasil, a cultura híbrida foi construída a partir da ocupação do território pelos europeus e pelo contato entre as diferentes culturas, etnias e identidades que passaram a constituir a população do país ainda no período colonial, bem como pela movimentação e mistura das diferentes tribos indígenas, durante o processo da colonização, particularmente pela influência dos jesuítas.

Diásporas, como a dos negros africanos escravizados, por exemplo, ao colocar em contato diferentes culturas e ao favorecer processos de miscigenação, colocam em movimento processos de hibridização, sincretismo e crioulanização cultural, que forçosamente, transformam, desestabilizam e deslocam as identidades originais. Da mesma forma, movimentos migratórios em geral, como os que, nas últimas décadas, por exemplo, deslocaram grandes contingentes populacionais das antigas colônias para as antigas metrópoles, favorecem processos que afetam tanto as identidades subordinadas quanto as hegemônicas (SILVA, 2013, p. 88)

A grande heterogeneidade de traços culturais no território brasileiro, distribuídos nas diversas classes sociais, desencadeia estudos para entender os discursos em circulação sobre o “ser brasileiro”. De fato, a busca por respostas quanto ao patrimônio cultural – maneiras de viver e de pensar –, sua conservação e partilha, são importantes para entender as falas acerca de uma identidade nacional brasileira, em nosso caso particular, as que aparecem na série *As Brasileiras*.

Pode-se perceber que a existência e as características da brasilidade foram as primeiras questões a serem trabalhadas por cientistas sociais no Brasil que, à época, privilegiavam estudos etnográficos⁸.

Com raízes históricas influenciadas por vários povos como indígenas, africanos e imigrantes europeus, é de conhecimento geral o discurso social de constituirmos uma terra híbrida, miscigenada. Em fins do século XIX, os estudiosos se perguntavam: como podiam elementos culturais de origem tão diversa coexistir sem reciprocamente se destruírem?

⁸ (ORTIZ, 2006; QUEIROZ, 1989)

Poderiam um dia chegar a constituir um conjunto harmonioso, e qual o processo para se alcançar tal resultado? Muitos são os estudiosos e escritores⁹ que buscaram entender e disseminar a cultura brasileira por meio de análises e eternização de personagens e locais que identificam o Brasil. E, ao mesmo tempo, para se falar dessa miscigenação e hibridização se busca uma narrativa do “eu brasileiro”, capaz de condensar tais diferenças ou de pretensamente harmonizá-las. Essa é, por exemplo, uma das questões envolvidas na discussão sobre racismo em nosso país.

Assim, para os fins deste estudo, temos que os indivíduos de uma dada sociedade podem se distinguir, por exemplo, por suas características étnicas, de classe social e gênero, mas não conseguem ter significado a não ser quando se identificam com as posições construídas por um discurso disseminado em seu âmbito vivencial. O que nos leva a Stuart Hall (2006), para quem a cultura é um conjunto de significados partilhados, sendo que a linguagem (um sistema de representação) é quem lhe confere sentido. É por meio do uso que fazemos das coisas, o que dizemos, pensamos e sentimos (como representamos) que damos significado ao que nos rodeia nas práticas cotidianas.

2.3 Cultura e Identidade Nacional

O tema da cultura brasileira e da identidade nacional é um antigo debate que permanece atual, “constituindo uma espécie de subsolo estrutural que alimenta toda a discussão em torno do que é o nacional” (ORTIZ, 1985, p.7). Os primeiros estudos sociais ocorreram por volta do fim do século XIX e tiveram como foco a raça brasileira, além da recusa aos valores da metrópole e países centrais (alegava-se a existência de uma cultura alienada, importada).

A busca pela cultura nacional se esbarra na busca pela identidade nacional. O tema da miscigenação sempre emerge em tais estudos, havendo a coexistência de várias raízes e tradições em um mesmo país, ou o apagamento de algumas narrativas originárias em favor de umas e outras identidades. O resultado que se apresenta é de um país que seria único e rico, tendendo-se a perder de vista as dimensões conflitantes. Entretanto, como afirma Renato Ortiz

⁹ Jorge Amado retrata o Brasil por meio da descrição da Bahia e de obras como *Gabriela, Cravo e Canela* (1958). Há também Gilberto Freyre, com o clássico *Casa-grande e Senzala* (1933) e Sérgio Buarque de Holanda, com *Raízes do Brasil* (1936). Embora haja alguma pretensão de nacionalidade nessas obras e elas até exportem uma ideia de quem seja o brasileiro, ou a mulher brasileira, o fato é que estamos ainda falando de muitos brasis, que tendem a ser harmonizados num único discurso, com esquecimentos, apagamentos e enquadramentos de alguma forma explicativos e de alguma forma redutores das identidades.

(1985), a identidade possui uma dimensão interna, em que dizer que somos diferentes de outros povos não basta, é preciso mostrar em que nos identificamos.

Este ponto é polêmico, o divisor de águas entre autores como Gilberto Freyre e Álvaro Vieira Pinto. Se existe uma unidade em afirmarmos que o Brasil é “distinto” dos outros países, o consenso está longe de se estabelecer quando nos aproximamos de uma possível definição do que viria a ser o nacional (ORTIZ, 1985, p.8).

A identidade é um processo socialmente construído e indispensável como ponto de referência para o indivíduo e os grupos, permitindo-lhes uma narrativa mais ou menos organizada de si mesmos. Tal ponto, no Brasil, é apontado por pesquisadores em diferentes fases a fim de dar sentido ao nacional: somos o conjunto de três raças (brancos, negros e índios), somos identificados pela cordialidade, bondade e, até mesmo, tristeza, outros já procuraram encontrar a brasilidade em eventos sociais como o carnaval ou ainda na índole malandra do ser nacional (ORTIZ, 1985). Há ainda quem defenda que só é nacional o que é popular, termo para o qual se tem, igualmente, variadas concepções.

Porém, considerar o ser nacional por meio desses elementos é querer conferir-lhe um caráter imutável, à maneira de substância filosófica. Para Bauman e outros autores de distintas linhas teóricas, como Hall (2006), a identidade é um efeito de pertencimento que tem em sua raiz o paradoxo da instabilidade: os lugares contemporâneos são permanentemente deslocados pelas máquinas de informação e, por isso, é impossível fixar-se rigidamente em um território identitário único (GREGOLIN, 2007).

Sob essa perspectiva é possível compreender a identidade pessoal como e ao mesmo tempo identidade social. Em outras palavras, o indivíduo se configura ao mesmo tempo como personagem e autor – personagem de uma história que ele mesmo constrói e que, por sua vez, o vai constituindo como autor.

Entretanto, o século XIX foi altamente fértil no que se refere à formação e ao cultivo de várias identidades de cunho geopolítico. Historiadores como Oakeshott e Hobsbawm, apesar de partirem de fundamentos ideológicos opostos, afirmam que a ideia do que é uma nação surgiu e se consolidou nessa época¹⁰ (RAJAGOPALAN, 2002).

Segundo essa visão, as nações eram fruto de um determinismo naturalista, isto é, suas identidades eram asseguradas de uma vez por todas, graças a uma série de fatores que as caracterizavam como distintas e diferentes umas das outras. As noções eram, via de regra, concebidas em termos essencialistas (RAJAGOPALAN, 2002, p. 79).

¹⁰ Junto ao conceito de nação surgiram também as noções de pátria e de língua associada à pátria.

Vale mencionar, que principalmente na Europa, o conceito de nacionalismo mais forte é o chamado romântico. Este tipo de nacionalismo é recheado de boa dose de “saudosismo” histórico, que faz com que as pessoas se transportem simbolicamente para um passado glorioso que não existe mais, “ou melhor dizendo, existiu somente no imaginário coletivo – fenômeno este que Benedict Anderson (1983) chamou de comunidades imaginárias” (RAJAGOPALAN, 2002, p. 80).

Para Stuart Hall (2006), as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação sendo que a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural (HALL, 2006). Como ele afirma “uma nação é uma comunidade simbólica e é isso que explica seu poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade” (HALL, 2006, p.13).

As culturas nacionais são uma forma distintivamente moderna. A lealdade e a identificação que, numa era pré-moderna ou em sociedades mais tradicionais, eram dadas à tribo, ao povo, à religião e à região, foram transferidas, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura nacional. As diferenças regionais e étnicas foram gradualmente, sendo colocadas, de forma subordinada, sob aquilo que Gellner chama de “teto político” do estado-nação, que se tornou, assim, uma fonte poderosa de significados para as identidades culturais modernas (HALL, 2006, p. 13).

Para o estudo da série *As Brasileiras*, em que o foco será a brasilidade, os conceitos de Hall sobre a cultura nacional enquanto discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos – será primordial. A produção de sentidos com os quais podemos nos identificar dá origem às identidades: as histórias sobre a nação, as memórias que conectam o presente ao passado e o que é construído a partir dessas imagens (HALL, 2006).

Embora a abordagem de Hall seja fortemente calcada na história e na cultura, e isso numa perspectiva bastante engajada e política, suas percepções permitem detectar os mesmos processos existentes nos discursos que circulam na mídia, uma vez que também aí circulam ideologias que podem ser alinhadas até mesmo a projetos políticos e inclusive partidários, bem como a interesses diversos sociais e econômicos. Mesmo em produções fictícias, tais proposições identitárias adquirem forte carga ideológica, mesmo que por um viés imaginário e aparentemente desprovido de carga sociopolítica.

Outro ponto salutar para a pesquisa são os apontamentos sobre a constituição da cultura nacional como uma comunidade imaginada em que as memórias do passado, o desejo por viver em conjunto e a perpetuação da herança são os três conceitos principais. Além disso,

de acordo com Hall (2006), uma cultura nacional nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica, ela é também uma estrutura de poder cultural.

Em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo “unificadas” apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural. Entretanto, como nas fantasias do eu “inteiro” de que fala a psicanálise lacaniana, as identidades nacionais continuam a ser representadas como unificadas (HALL, 2006, p. 17).

Em tempos de globalização, sintetizado aqui como um complexo de processos e forças de mudanças que atuam deslocando as identidades culturais nacionais, o ritmo da integração global aumentou enormemente, acelerando os fluxos e os laços entre as nações (HALL, 2006). Logo, para as identidades culturais – tidas como unificadas – são apontadas três possíveis consequências que poderão ser analisadas em nosso objeto de estudo. A primeira é que as identidades nacionais estão se desintegrando, como resultado do crescimento da homogeneização cultural e do pós-moderno global. A segunda é sobre o fato das identidades nacionais e outras identidades “locais” estarem sendo reforçadas pela resistência à globalização. E a última seria o declínio das identidades nacionais e o surgimento de novas – híbridas – tomando seu lugar (HALL, 2006).

2.4 A mulher brasileira nas minisséries

A partir dos anos 60, a situação social da mulher passou por profundas transformações. Essas mudanças aconteceram ao mesmo tempo em que se instalava no Brasil uma forte indústria de comunicação, com destaque para a televisão. A mídia televisiva e a cultura midiática produzida por ela adquiriu um lugar significativo na produção de sentidos que afetam os campos sociais do país. A representação social da mulher não fica alheia a este dispositivo discursivo de produção de sentidos e imaginários societários (RUBIM, 2001).

O modo como as mulheres são representadas na produção audiovisual é, normalmente, a forma como são vistas pela maioria das pessoas que consomem regularmente essas produções. Dessa forma, novas tendências e modos de agir e pensar dos indivíduos quanto ao lugar da mulher na sociedade irão aparecer na mídia quando estiverem em discussão ou já fortes o bastante “para disputar posições com os pressupostos já legitimados no jogo social (mesmo se ainda restritas a certas camadas sociais)” (DUARTE, s/d, p.2).

A mídia tende, por princípio, a privilegiar as posições da maioria, em geral, mais conservadoras. Entretanto, quando problematiza questões emergentes e

coloca-nas em debate, mesmo tentando captar apenas as vozes hegemônicas entre os muitos discursos produzidos em torno daquele tema, acaba favorecendo o surgimento de novas ideias (DUARTE, s/d, p. 1-2).

Os produtos culturais massivos no Brasil possuem suas raízes no melodrama difundido pela indústria cultural norte-americana. As séries, que passaram a ser produzidas nos finais dos anos 70 e foram tratadas de forma mais exigente em relação ao conteúdo e linguagem, também incorporaram componentes dramaturgicos do melodrama. Exemplos são as minisséries *Malu Mulher*, exibida na década de 70 e *Mulher*, nos anos 90. Elas tematizam uma faixa da população, as mulheres, que carecem de inclusão no mundo e buscam a construção da sua individualidade e identidade (RUBIM, 2001).

Essas e outras obras dentro desse formato privilegiado da ficção brasileira dão um merecido destaque à mulher que remonta ao célebre *Malu Mulher*, e que continuou em seriados como *Mulher* (protagonizada pelas excelentes Patrícia Pilar e Eva Wilma), em que os problemas femininos e profissionais das médicas se unem aos problemas de saúde bem prementes no Brasil, além dos dramas individuais peculiares a cada personagem (BALOGH, 2002, p. 133).

Entretanto, na maioria das representações femininas (e por muitos anos), a mulher foi retratada como ineficaz profissionalmente e menos competente que os homens nas áreas que não se relacionam à vida doméstica. “Para a mídia a mulher ideal é jovem, magra, linda, feminina, submissa e delicada e está irremediavelmente condenada à condição de objeto sexual, esposa e mãe” (DUARTE, s/d, p. 4). Além disso, a mulher é vista como frágil e dependente de um homem e, por essa razão, está sempre à procura do grande amor.

Em grande medida, nas narrativas audiovisuais de ficção, o casamento é considerado para a vida toda e os filhos devem ser consequência natural. O aborto é silenciado e a família é apresentada como a única possibilidade de realização. O trabalho está sempre em papel secundário – se a mulher estuda, trabalha e se sustenta é porque é pobre, solteira e abandonada, criando a ideia de que a ascensão social e o poder apenas serão alcançados por meio do casamento com homens ricos e influentes (DUARTE, s/d).

Nos últimos anos do século XX e nos primeiros do XXI, boa parte das produções televisivas trouxeram indícios de que certas mudanças nas expectativas quanto ao papel da mulher estão em transformação em diferentes países e culturas. No Brasil, o cinema retratou Carlota Joaquina, até então ignorada, no longa de 1994, *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*.

Com uma visão irônica e bem humorada, o filme foi um dos mais assistidos do cinema nacional, sem contar a mudança significativa na representação social da mulher¹¹.

A televisão brasileira também passou a dar sinais de mudança no modo de representar as mulheres, que passaram a ser retratadas, regularmente, por personagens inteligentes, persistentes e profissionais, sendo que em algumas minisséries manifestaram uma forte inclinação na estruturação de protagonistas femininas marcantes. “As heroínas, independentemente da época em que a micronarrativa se situe, costumam desafiar, das mais variadas maneiras, a sociedade a que pertencem” (BALOGH, 2002, p. 132).

Se Plantão de Polícia e Carga Pesada mapeavam as problemáticas dos “brasis”, urbano e rural, respectivamente, a série *Malu Mulher* explora fronteiras para tematizar questões existenciais, que mobilizavam o mundo inteiro. Malu, personagem vivida por Regina Duarte, agora subverte a superfície rasa e linear do previsível e desejado *happy-end*, para acionar um coquetel de questões, dúvidas e demandas do gênero feminino, ativas desde os anos sessenta em várias partes do planeta (RUBIM, 2001, p. 7).

Embora *Malu Mulher* e *Mulher* não se constituam interesse específico de nosso estudo, não se pode falar em representação feminina em minisséries no Brasil sem mencioná-las, uma vez que ampliaram e potencializaram as discussões sobre a temática feminina e as mutações vivenciadas pelo gênero no país.

Sem dúvida, as mutações sociais ocorridas no mundo modificam as representações coletivas e, por consequência, repercutem na mídia, a qual se atualiza disseminando as novas formas de vida feminina na sociedade. E através de *Malu Mulher*, a televisão trouxe para a cena, as “novas caras” da mulher brasileira, que, na fala de Regina Duarte, reivindicam (re)começar. Tal propósito se enfatiza inclusive na trilha sonora da série, especialmente na música tema, que foi durante muito tempo uma espécie de signo para a população feminina brasileira que reivindicava mudanças nos seus destinos. Leve-se em conta, a particular importância que tem a música para o Brasil, um país que tem nesta expressão artística um dos elementos essenciais da sua memória coletiva (RUBIM, 2001, p. 9).

Para as contemporâneas de Malu – mulheres da geração que ainda possuíam como destino o casamento – a conquista da vida pública, em uma sociedade capitalista moderna, por meio do trabalho não era fácil. Na minissérie, a protagonista não foi educada para assumir a vida fora dos limites do lar. Com o fim do casamento, ela tem sua existência colocada em prova, já que não teria mais a vida orientada para cuidar do marido e da filha. Dessa forma,

¹¹ O filme retrata Carlota, a infanta espanhola que se tornou esposa de Dom João VI, como uma mulher feia, tirana e geniosa, com uma vida sexual intensa, inteligente e perspicaz o bastante para dirigir a matriz e a colônia com poderes superiores ao do marido.

sua entrada no mercado de trabalho representa, além da necessidade de sobrevivência, uma nova vida, autônoma, uma chance de recomeçar olhando o mundo com olhos diferentes.

Já a situação feminina representada em *Mulher*¹² é distante da dos tempos de *Malu Mulher*: um novo modelo de ser mulher se sobrepõe ao antigo dilema vivenciado nos anos 70 (RUBIM, 2001). Não se trata mais da luta feminina por acesso ao mundo público da sociedade. Nos anos 90, o seriado retrata que a questão parece estar superada, afinal as protagonistas estão firmemente instaladas e afirmadas pelo trabalho profissional exemplar.

Assim se *Malu Mulher* tematiza os dilemas femininos na sua luta para deixar a clausura do lar, *Mulher* investiga a condição feminina contemporânea, que se vê arremessada no turbilhão de nosso mundo, vivendo as tensões e as ambiguidades desse nova inscrição societária, distante e distinta da anterior, mas nem por isto resolvida, muito menos em um horizonte de felicidade e realização (RUBIM, 2001, p.17).

Em resumo, o perfil traçado para as personagens dessas produções refletiram as mudanças na postura das mulheres brasileiras a partir da segunda metade do século XX, orientadas por questões de mercado de trabalho, questões políticas, econômicas, culturais e sociais que afetaram as identidades femininas. Logo, as minisséries se revelam um formato diferenciado também em relação às temáticas, com especial atenção para a abordagem das facetas do universo feminino (BALOGH, 2002).

¹² A trama se desenrolava em uma clínica médica, especializada no atendimento de mulheres e os episódios abordavam, a partir de situações ficcionais, temas relacionadas à saúde da mulher como parto, repressão sexual, AIDS, câncer, aborto, primeira relação sexual, droga, inseminação artificial, frigidez; assuntos pouco frequentes nas conversas familiares.

CAPÍTULO 3 – ANÁLISE

3.1 Metodologia e *Corpus* da análise

O sentido de uma palavra ou expressão não existe em si mesmo, mas, ao contrário, é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras e expressões são produzidas. Elas mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam, ou seja, as formações discursivas são a projeção, na linguagem, das formações ideológicas (ORLANDI, 2006).

Temos afirmado que não há sentidos “literais” guardados em algum lugar – seja o cérebro ou a língua – e que “aprendemos” a usar. Os sentidos e os sujeitos se constituem em processos em que há transferências, jogos simbólicos dos quais não temos o controle e nos quais o equívoco – o trabalho da ideologia e do inconsciente – estão largamente presentes. (ORLANDI, 2007, p.60).

Tendo em vista tais teorias, temos base para a análise de *As Brasileiras*, uma vez que o material televisivo de grande alcance no país dissemina ideais tanto culturais e sociais quanto políticos e econômicos. Os sujeitos e as situações abordados na série possuem relevância a partir do momento em que são redefinidos discursivamente como partes das condições de produção do discurso em um todo. Logo, será necessário relacionar o discurso com sua exterioridade.

As Brasileiras, como o próprio nome diz, se apresenta como uma série em que, por meio da figura feminina, será possível conhecer “os temperos dos quatro cantos do Brasil”. Veiculada na Rede Globo, em 2012, foi coproduzida pela emissora e pela Lereby Produções, dirigida por Daniel Filho e é considerada um *spin-off*¹³ de *As Cariocas*. Estruturada em vinte e dois episódios, independentes entre si, cada um foi protagonizado por uma atriz diferente e situado em um estado brasileiro. Eles são distribuídos/alocados numericamente da seguinte forma entre as regiões do país: cinco no nordeste, dois no norte, quatro no sul, oito no sudeste, um no centro-oeste, um no distrito federal e um (episódio final) que, teoricamente, representa todo o Brasil.

Após assistirmos todos os episódios e selecionarmos os que poderiam proporcionar maiores evidências para a análise, chegamos à metade dos episódios de cada região e o final,

¹³ *Spin-off*, também chamado de derivagem, é um termo utilizado para designar aquilo que foi derivado de algo já desenvolvido ou pesquisado anteriormente. Na mídia, *spin-off* acontece quando uma franquia é criada a partir de uma já existente.

sendo que, no caso do nordeste, que possui cinco episódios, dois entrarão para o estudo. Os títulos dos doze episódios selecionados são: *A justiceira de Olinda*, *A desastrada de Salvador*, *A selvagem de Santarém*, *A sexóloga de Floripa*, *A fofoqueira de Porto Alegre*, *A culpada de BH*, *A mamãe da Barra*, *A sambista da BR-116*, *A doméstica de Vitória*, *A reacionária do Pantanal*, *A inocente de Brasília* e *Maria do Brasil*.

Para facilitar a compreensão, estruturamos três categorias para a análise audiovisual: “Narrador”, “Cenário” e “Mulher, gênero e brasilidade”.

3.1.1 Os episódios

Quadro 2. Episódios de *As Brasileiras*

TÍTULO DO EPISÓDIO	ATORES	TRILHA SONORA	ENREDO
<i>A justiceira de Olinda</i>	Juliana Paes, Marcos Palmeira, Leona Cavalli	<i>Agora Corra</i> (Compositor: Lula Queiroga)	Janaina pensa ser traída pelo marido, Anderson, e sua amiga, Valquíria. Para se vingar, ela mutila o órgão genital do marido. No entanto, descobre que os dois estavam apenas organizando uma festa surpresa de aniversário para ela. A heroína se desespera e tenta salvar o marido e seu casamento. Após a cirurgia, os dois tiram a sorte grande ao descobrir que o órgão sexual de Anderson foi trocado por um maior.
<i>A desastrada de Salvador</i>	Ivete Sangalo, Teresa Amayo, Emanuelle Araújo, Charles Fricks, Lucci Ferreira	<i>O que é que a bahiana tem?</i> (Compositor: Dorival Caymmi)	Raquel é uma tradutora de livros de auto-ajuda. Solteira e atrapalhada, está sempre em apuros e com contas atrasadas. Com dificuldade, ela consegue roupas e acessórios emprestados com a família para ir a um casamento. Entretanto, na volta da festa, em sua casa, seu cachorro destrói a bolsa de grife da cunhada. Desesperada ela consegue um empréstimo com o primo cafajeste de um amigo e compra uma nova. É então que descobre que a bolsa da cunhada era falsa. Ela compra uma bolsa de camelô para repor, devolve o empréstimo e marca um encontro com o amigo com quem inicia uma nova paixão.
<i>A inocente de Brasília</i>	Claudia Jimenez, Suely Franco, Flávio Bauraqui, Edson Celulari	<i>Uma Brasileira</i> , (Compositores: Carlinhos Brown e Herbert Vianna)	Augusta é uma mulher trabalhadora que nutre uma paixão por seu chefe, o executivo Dantas. Explorada pela vizinha Verinha, que finge ser doente para lhe pedir dinheiro para gastar no jogo, Augusta acaba criando uma bolsa-bingo na empresa de Dantas para socorrer a amiga. Quando a fraude é descoberta, ela passa a ser perseguida por um assassino contratado pelo patrão que deseja incriminá-la pelo esquema corrupto do qual a empresa faz parte. Augusta consegue provar sua inocência e se torna heróina nacional ao entregar Dantas.
<i>A reacionária</i>	Sandy Leah, Regina	<i>Luz da Nobreza</i>	Gabriela é a filha caçula de Regina que, após

<i>do Pantanal</i>	Braga, Xuxa Lopes, Suzana Ribeiro, Fernanda Paes Leme, Cadu Fávero, Danton Mello, Guilherme Winter, Pedro Neschling.	(Compositor: Pedro Luís)	um casamento de 35 anos e 7 anos de viuvez, se apaixona por Noemia. A família estranha, porém, a apoia, menos Gabriela que passa a ter vergonha e evitar a mãe, culpando-a por sua orientação sexual. Entre discussões, preconceitos, conversas e reflexões, Gabriela aceita o relacionamento da mãe, pois como diz o filho militar de Noemia, por quem ela se apaixona à 1ª vista, o importante é a felicidade das duas, não cabe a ninguém julgar.
<i>A selvagem de Santarém</i>	Suyane Moreire, Danton Mello, Fabio Porchat e Laila Zaid	<i>O Úirapuru</i> , (Compositor: Waldemar Henrique da Costa Pereira)	O antropólogo Diogo está no Pará em busca das Amazonas quando conhece uma índia que faz parte do suposto grupo de mulheres que comem carne humana. Os dois se apaixonam e ele parte em expedição na companhia do amigo Furtado, de um colega zoólogo e sua namorada Cibele. Na tribo ele sofre um golpe e de volta a civilização descobre que tudo não passou de uma armação de Furtado: a tribo e as índias faziam parte de um parque que ele construiu. Diogo perdoa a atriz que fez Araí e aceita entrar para o projeto.
<i>A culpada de BH</i>	Isis Valverde, Raquel Fabri, Bianca Comparato, Humberto Martins	<i>Bambino</i> (Compositor: Ernesto Nazareth e José Miguel Wisnik)	Catarina é uma jovem dita sem sorte. Ao ser atropelada por um ciclista conhece o Dr. Vitória. Os dois se apaixonam e passam uma noite de amor tórrida. No dia seguinte, as colegas de apartamento de Catarina encontram o homem aparentemente morto na cama. Catarina se desespera e vai até o suposto velório para dizer onde o corpo do Dr. Vitória estava. Após grande confusão, o Dr. Vitória de Catarina aparece no velório e explica que ele sofre de distúrbio do sono e que aquele velório é de seu pai.
<i>A mamãe da Barra</i>	Glória Pires, Ana Pires de Moraes, Antonia Moraes	<i>Por Causa de Você Menina</i> (Compositor: Jorge Ben Jor)	Angela Cristina é a mãe dedicada e amorosa de Maria de Lourdes, uma pré-adolescente “na fase”. Um tanto “sem noção” dos micos que faz a filha pagar por sua atenção exagerada, as duas estão sempre implicando uma com a outra. Em meio a tapas e beijos as duas vão seguindo a etapa complicada com intervalos de pura afeição e cumplicidade, próprios de mãe e filha.
<i>A sambista da BR-116</i>	Sophie Charlotte, Malvino Salvador, Clarice Niskier, Cris Vianna	<i>Peguei uma Ita no Norte</i> (Compositores: Demá Chagas, Arizão, Celso Trindade, Bala, Guaracy, Quinho)	Esplendor foi criada pela tia evangélica trapaceira e apesar de trabalhar em um bar na BR-116, sempre sonhou com o dia em que seguiria os passos da mãe e desfilaria pela Salgueiro no carnaval. Quando conhece Sivaldo Honesto, a inocente Esplendor cai na lãbia do malandro que lhe promete vaga de passista se pagar a fantasia para ele. Os dois roubam o dinheiro do dízimo da igreja e partem para o sambódromo. Ali nasce uma paixão e Esplendor realiza seu sonho após driblar a manda-chuva do tráfico de fantasias da escola de samba.
<i>A doméstica de Vitória</i>	Dira Paes, Dalton Vigh, Betty Faria, Inez Viana	<i>Vitoriosa</i> (Compositor: Ivan Lins)	Cleonice trabalha para a escritora Muriel. Em seu aniversário, é convencida pela colega de trabalho a ir no lugar da patroa a uma festa da sociedade de Vitória. Lá conhece Fernando e

			os dois se apaixonam como em um conto de fadas. Quando a verdade vem à tona, Cleonice perde o emprego e a confiança de Fernando. Um tempo depois eles reatam e ele publica as cartas que ela escreveu para a filha até então desaparecida.
<i>A sexóloga de Floripa</i>	Leandra Leal, Fábio Assunção, Anderson Muller, Leticia Isnard e Dani Barros	<i>Sabe Você</i> (Compositor: Vinícius de Moraes)	A psicóloga Rosa Maria escreveu um livro intitulado “O lamentável estado psíquico do homem moderno” e ficou famosa como sexóloga, ganhando um programa na TV. Seu concorrente de audiência, Pablo Pontes, arma um plano para mostrar que ela não é tudo o que dizem. A produção do seu programa “Fraude” descobre que a especialista que tanto fala de sexo é virgem e os dois iniciam uma guerra de tapas, beijos e audiência. O sexo vira amor e Rosa Maria se entrega a Pablo Pontes.
<i>A fofoqueira de Porto Alegre</i>	Xuxa, Bianca Byington, Giulia Gam, Malu Valle, Rodrigo Lombardi	<i>Nervos de Aço</i> (Compositor: Lupicínio Rodrigues)	Rita é uma perua da sociedade Porto Alegrense. No spa descobre que a fofoca da vez é que ela será trocada por uma alpinista social pelo seu marido bonito e rico, Rodrigo Prates. Com as amigas e as disseminadoras da fofoca, ela persegue o “telefone sem fio” para descobrir quem é a mulher e se é realmente verdade. Após um velório e um assalto, ela retorna para casa e descobre que sua empregada é quem espalhou o boato devido a um mal-entendido ao escutar a conversa da própria Rita com a amiga Soraya. Rodrigo chega em casa e revela que o que gostaria de falar com a mulher era sobre a cerimônia do casamento deles.
<i>Maria do Brasil</i>	Fernanda Montenegro, Paulo José, Pedro Paulo Rangel	<i>O Sol Nascerá</i> (Compositores: Elton Medeiros e Cartola)	Mary é uma atriz que nunca alcançou a fama, embora tenha dedicado a vida toda à arte. Quando é convidada a fazer uma participação especial na TV, sua vida muda. Ainda é tempo de encontrar um fã apaixonado e viver um grande amor.

3.2 Categorias

3.2.1 Narrador

As minisséries, ao contrário das telenovelas, possuem textos televisivos mais breves, produzidos em um número reduzido de episódios e com um período fixo para transmissão. Normalmente são apresentadas em horários mais tardios, com menor restrição de nudez e cenas de sexo. Além de possuírem produção mais elaborada, no Brasil, costumam trazer adaptações de obras literárias, personagens ou períodos históricos importantes, celebração de datas especiais ou ilustrar algum tema contemporâneo em evidência. No caso de *As*

Brasileiras, sucessora de *As Cariocas*¹⁴, o diretor Daniel Filho viu a oportunidade de ir além na caracterização do feminino nacional e de mostrar ao público a diversidade brasileira.

Com a intenção de mergulhar nas tradições e culturas do país, foi escalado um elenco de “musas” nacionais – loiras, morenas, altas, baixas, jovens, maduras, gordas e magras – que deram vida às personagens que viviam em diferentes estados do Brasil.

Além da abertura (um desfile das atrizes) embalada pela música *Bela Fera*, de Pedro Luís, todos os episódios iniciam com imagens das belezas naturais do Brasil, como os lençóis maranhenses, o planalto central, a amazônia, praias e a imagem da bandeira nacional que dá início a narração e ao micro-documentário específico de cada localidade onde a personagem vive. No primeiro momento podemos observar o reforço da paisagem exótica e selvagem do país.

Com o início da narração em *off*, o telespectador passa a apreciar imagens regionais específicas do episódio – em geral pontos turísticos e natureza exuberante, como é o caso do Pelourinho em *A desastrada de Salvador*, a lagoa da Pampulha em *A culpada de BH*, as ruas históricas de Pernambuco em *A justiceira de Olinda* e as edificações e monumentos do Distrito Federal em *A inocente de Brasília*. Narrados pelo artista Geraldo Carneiro e com o uso de palavras de duplo sentido em alguns momentos, os vídeos duram cerca de um minuto e meio e se concentram em exaltar elementos da cultura popular, da história e arquitetura da região narrada, estabelecendo um vínculo com “a brasileira” do episódio. Veja os exemplos:

Brasil, Nordeste, Pernambuco, Olinda. Foi a primeira capital do estado. Diz a lenda que o nome apareceu quando um fidalgo português viu aquele pedaço do paraíso plantado no meio do mar. Ooolinda! Incendeia a imaginação de gregos e pernambucanos. E também dos holandeses que ficaram com tanta inveja dela que botaram fogo na cidade. Mas ela renasceu das cinzas e hoje tem 400 mil privilegiados no sobe e desce das ladeiras, entre os edifícios coloniais, as matas de coqueiro e um mar de infinito azul. Como se não bastasse Olinda tem cada moça que deixa o cidadão tresloucado sem saber se são as bailarinas do trevo que caíram do céu ou as sereias que escaparam do mar, como nossa heroína de hoje: a Justiceira de Olinda.

Brasil, Centro-oeste, Brasília. Brasília é uma cidade sonhada por muita gente, mas foi Lúcio Costa que desenhou a cidade em forma de avião e foi JK quem pousou esse sonho no coração do Brasil. Desde que foi inaugurada, Brasília já tinha pinta de cidade do futuro. Hoje seus 2,5 milhões de habitantes adoram viver entre os edifícios esculturas arquitetados por Oscar Niemayer. Quem chega a cidade se sente como um herói de ficção científica e como se não bastasse, Brasília ainda tem um céu com vista panorâmica que se bobear vai até a Conchichina. Claro, como Brasília é a sede do poder, tem sempre uns urubus no ar arquitetando mamar o nosso pirão de canudinho.

¹⁴ Série baseada na obra de Sérgio Porto que alcançou altos índices de audiência em 2010.

Mas, os brasilienses merecem viver entre o céu e a beleza, como a nossa heroína de hoje: a Inocente de Brasília.

A narração muitas vezes é usada para incrementar a história ou guiar a atenção do público. O narrador da série é do tipo onisciente, conhece as personagens e toda a história, desvenda os mistérios no momento apropriado e realiza entonações que levam desde a comicidade até a censura:

Rolou o efeito fofoca e Janaina chegou em casa com aquela pulga pinicando atrás da orelha. Revirou a casa de cabo a rabo, até que ela viu, em cima do armário, um embrulho pra lá de suspeito (Em *A justiceira de Olinda*).

A coitada da Augusta só roubava dos ricos para dar aos pobres! Ela tinha inventado uma bolsa-bingo pra dar uma força pra Verinha. Verinha além de viciada em bingo era mais falsa que brinco de camelô (Em *A inocente de Brasília*).

Ah, não é maravilhoso a pessoa ser burra? E saiu aquela expedição rio adentro, carregando gregos e baianos, meia dúzia de satanistas, um zoólogo e uma falsa ruiva (Em *A selvagem de Santarém*).

Imaginou a mãe dando pinta esquiando em Aspen, fazendo *topless* nas ilhas gregas, soltando a franga na *Broadway*. Que mau gosto, Gabriela, uma moça moderna, bem educada, falando igual a funkeira? (Em *A reacionária do Pantanal*).

O uso da ironia e do riso na série tanto pelos enredos quanto pelo narrador demonstra uma característica das obras brasileiras e mesmo uma aproximação com a representação do “ser brasileiro”. O cômico na série é livre e remete a determinados padrões que objetivam agradar o público e, ao mesmo tempo, não interferir na imagem das personagens e heróis da trama. Tem-se a reprodução de crenças do senso comum e a promoção da identificação para com a audiência contemporânea. “A utilização do riso visa a criar um humor fácil, agradável, que gere entretenimento ao seu público sem que este precise se envolver criticamente com o texto televisivo criado” (NIGRIS, 2010, p. 126).

Os desfechos são sempre bem-sucedidos. No entanto, a obra não escapa da divisão clássica dramaturgica de uma narrativa em três atos: a apresentação das personagens e o delineamento dos conflitos futuros, a revelação dessas crises e conflitos e o desenlace. Em *As Brasileiras*, todos os personagens são dotados do que é caracterizado como “o jeitinho brasileiro”. As resoluções e o desfecho das histórias são sempre guiados por algum artifício facilitador, como em *A sambista da BR-116*, no qual o par romântico da heroína possui caráter duvidoso, embora seja “boa gente” e a ajude a realizar o sonho de desfilar no carnaval. Nas palavras do narrador: “malandro é malandro, mané é mané”.

[...] podem revelar a não necessidade de trabalhos formais, que exijam, por exemplo, uniforme, ou seja, agentes humanos empenhados na construção do país. Essas considerações podem aludir ao malandro como um “personagem nacional”, cuja existência “permite desejar o máximo de prazer e de bem-estar, com um mínimo de trabalho e esforço” (DAMATTA apud FLORENCIO, 2011, p. 183).

Outra questão é que na procura por retratar a brasilidade e a diversidade cultural e paisagística do país, a série busca, além do humor e “jeitinho”, enunciar tradições e aspectos culturais ao telespectador. Um dos elementos desse discurso é o uso, nas falas e diálogos, de gírias, expressões e sotaques típicos das regiões brasileiras. “O falar levemente cantado das cidades do Nordeste, o emprego da segunda pessoa pelas personagens do Norte e Sul, o sotaque dos rincões do Centro-Oeste” (LOBATO, 2013, p. 12), são todos levados à prática, por vezes em exagero, apresentando a quem assiste a multiplicidade dos modos de se comunicar do país.

O uso da língua para exprimir as diversas nuances da cultura brasileira é, além de frutífero sob o ponto de vista da formação identitária, um mecanismo recorrente de enunciação da alteridade no texto ficcional. A exibição de diversos sotaques em um mesmo território auxilia o telespectador a identificar as diversas complexidades e “contra-narrativas” que compõem a comunidade simbólica da qual faz parte, materializada (ou imaginada) na forma da nação (LOBATO, 2013, p.12).

Temos que a ideia de nação está ligada à tradição que, por sua vez, tende a despertar um sentimento de nacionalidade. Entretanto, o contato entre nação e tradição não se estabelece em um terreno livre de conflitos: as narrativas identitárias dão forma e dinâmica a tais relacionamentos de força, funcionando como pontos de passagem e ligação (PFEIFFER, s/d). No que atribui os episódios analisados e a relação entre o discurso do narrador e a identidade nacional, pode-se dizer que, em especial nos micro-documentários, a tentativa dos produtores em inserir os telespectadores em viagens pelas regiões brasileiras é pretenciosa. Ao invés de aproximá-los aos contextos urbanos típicos das representações ficcionais, aposta-se em reforçar o caráter exótico das paisagens e as formações pré-concebidas sobre os “outros” do Brasil, reforçadas pelo narrador, levando ao questionamento sobre a unicidade e as brechas da própria identidade nacional.

3.2.2 Cenário

Do ponto de vista da representação visual, vale mencionar o papel das cidades na minissérie. Em diversos episódios, os espaços externos se revelam como coadjuvantes,

orientando e dando sentido à narrativa ficcional. A vida e experiências das personagens possuem relação direta com as condições, surpresas e encontros ocasionados pela vivência urbana. Esses recursos são utilizados de forma adequada e, praticamente homogênea nos episódios analisados. Além da exposição de pontos turísticos clássicos mencionados no tópico anterior, também são utilizados cenários intimamente vinculados ao cotidiano das protagonistas: em *A mamãe da Barra* temos cenas no ambiente escolar e no shopping; em *A culpada de BH* há cenas pelas ruas da capital mineira, no hospital e em um restaurante; em *A desastrada de Salvador* e em *A justiceira de Olinda*, são mostradas as ruas centrais e comerciais dos municípios, como feiras e camelódromos, locais onde as personagens fazem compras e encontram suas amigas.

Além disso, há um vínculo entre a trilha sonora e cada episódio a partir dessa localidade. No material especial do DVD (bastidores), os produtores revelam que buscaram letras e ritmos relacionados às regiões mas que também criassem um pano de fundo para a personalidade de cada protagonista dos episódios. As músicas aparecem ligadas às imagens externas, criando tanto uma identidade local quanto preenchendo um vazio narrativo que dispensa a narração em *off*. Com funções diversas, a trilha ao mesmo tempo que pretende marcar uma localidade ou uma identidade nacional, também reflete os efeitos da globalização como, por exemplo, o uso de músicas regionais com ritmos alterados pela batida eletrônica.

Apesar de explorar a vida urbana brasileira, há alguns momentos em que a tentativa de ilustrar os traços de diferença entre o Eu (público telespectador) e o Outro (personagens que representam as demais regiões e cidades) incide na disseminação de imagens pouco esclarecedoras do ponto de vista da aquisição de conhecimento cultural. É quando o clichê se sobrepõe às qualidades informativas do ficcional (LOBATO, 2013). Tais momentos podem ser visualizados, principalmente em três episódios: em *A justiceira de Olinda*, além da imagem de “mulher fofosa” sobre a protagonista, foi criado um clima provinciano vinculado a Pernambuco, onde imperam a fofoca e a intriga entre a população, sem contar o uso da violência física para solucionar problemas afetivos; em *A selvagem de Santarém* praticamente todas as cenas são ambientadas na floresta, fazendo poucas referências (apenas a imagem de uma igreja e algumas tomadas em um hotel) a elementos urbanos, mesmo a história tendo como cenário uma cidade de mais de 300 mil habitantes; e em *A reacionária do Pantanal* os personagens se vestem como fazendeiros e estão sempre a fazer churrasco ou expressando ideias confusas e/ou preconceituosas sobre a homoafetividade, sugerindo uma população rural e com “mente fechada”. No discurso do narrador:

Em Olinda, o galo já acorda cantando frevo. E Janaina, como uma boa heroína pernambucana, acorda cheia de amor para dar. [...] Quando ela passa provoca o maior ouriço na moçada que pratica o esporte favorito de Olinda: a fofoca! [...] O que? Fofoqueiro de Olinda não esquece nem da invasão holandesa quanto mais de acidente nos países baixos do vizinho (Em *A justiceira de Olinda*).

O Pantanal é o parque de diversões das águas e dos bichos. É lá que a jiboia boia e o jacaré pega jacaré e tem cada touro que é um estouro. Mas um dia o criador percebeu que faltava uma criatura fundamental e criou a mulher do Pantanal para acrescentar inteligência, malícia e balanço à natureza. [...] Gabriela achou a coisa mais estranha do mundo, parecia que a mãe estava namorando um canguru. Gabriela não aceitava negociação com outras culturas pois existia a civilização do jeito dela. O resto era tudo extraterrestre (Em *A reacionária do Pantanal*).

Tais discursos revelam que nessas representações sociais o estereótipo faz do regionalismo, seja urbano ou interiorano, base para um humor de caráter pejorativo e restritivo. Sendo a televisão uma mediadora com fins de entretenimento e informação, seria mais adequado expor os locais apresentados em sua complexidade, ao invés de expor o outro como um objeto de apreciação simplória.

3.2.3 Mulher, gênero e brasilidade

Os enredos apresentados em *As Brasileiras* possuem um ponto de partida comum: todas as histórias tem como centro uma mulher, um relacionamento amoroso, uma surpresa, conflito ou evento transformador e um desenlace positivo para as tramas – todas recheadas de humor, melodrama e, frequentemente, erotismo/apelo sexual.

No site da minissérie¹⁵, era possível acompanhar semanalmente o episódio da vez. A produção revelava a trama em forma de sinopse e os atores que dariam vida aos personagens. Sempre era divulgada uma pequena biografia da heroína da semana que representaria tanto as mulheres brasileiras quanto o povo e cultura da cidade/região onde o episódio seria alocado. A seguir, o quadro com as biografias das personagens selecionadas para a análise:

Quadro 3. Texto de apresentação das protagonistas
Fonte: Site da minissérie

REGIÃO	TEXTO DE APRESENTAÇÃO
Nordeste	Apaixonada por seu namorado Anderson (Marcos Palmeira), ela é uma heroína cheia de amor para dar. Não leva desaforo para casa, por isso não pensa duas vezes em fazer justiça com as próprias mãos. Ela é Janaína (Juliana Paes), "A justiceira de Olinda"!
Nordeste	Ao mesmo tempo que ela é linda e doce, também é desorganizada e atrapalhada. Um

¹⁵ Endereço: <http://gshow.globo.com/programas/as-brasileiras/programa/platb/>

	caos em forma de mulher, ela consegue importunar a vida de todos a sua volta quando o assunto é se arrumar para sair. Vítima de suas próprias fraquezas, ela se esforça para mudar seu jeito atrapalhado de ser. Raquel (Ivete Sangalo) é "A desastrada de Salvador"!
Sudeste	Sem sorte no amor e no jogo, ela não deixa de ser sonhadora e romântica. Com isso acredita que um dia seu príncipe encantado vai chegar. Vitória (Humberto Martins) a conhece em uma de suas situações estabanas e logo a encanta. Com sua fama de azarada ela tem medo de algo atrapalhar a relação dos dois. Catarina (Isis Valverde) é "A culpada de BH"!
Sudeste	Madura e bonita, ela é uma mulher que nasceu para a maternidade. É mãe que é mãe, abre mão de qualquer coisa para proteger sua prole. Ela é Ângela Cristina (Glória Pires), "A mamãe da Barra"!
Sudeste	Ela nasceu no carnaval e sonha em brilhar na Avenida. A moça se envolve nas mais diversas confusões para realizar o sonho de ser passista de destaque. Esplendor (Sophie Charlotte) é "A sambista da BR116"!
Sudeste	Ela é sonhadora e dedicada ao trabalho. Num certo dia, resolve dar uma de princesa e se apaixona por um "Deus grego". No dia seguinte, a cinderela volta para a realidade, mas o amor faz com que o destino mude o seu futuro. Ela é Cleonice (Dira Paes), "A doméstica de Vitória"!
Norte	Ela é índia, mas é infeliz na tribo das lendárias. Conta com o apoio de Diogo (Danton Mello) para ajudá-la a fugir e ele acaba ficando preso por tentar fazê-la escapar. É Araí (Suyane Moreira), "A selvagem de Santarém"!
Sul	Romântica, sexóloga e comportamental. Jovem, escritora e apresentadora de um programa de televisão com grande audiência, o "Susexo". Com a fama ela chama atenção de alguns inimigos como o apresentador Pablo (Fábio Assunção) que trabalha na mesma emissora e, determinado em derrubá-la, se envolve com ela para descobrir mais sobre sua vida pessoal. Essa é Rosa (Leandra Leal), "A sexóloga de Floripa"!
Sul	Foqueira de plantão, de tanto ouvir a conversa dos outros acaba descobrindo uma fofoca do próprio marido, Ricardo (Rodrigo Lombardi), o que não é nada bom. Irônica, ela persegue as pessoas que espalharam a fofoca e, finalmente, chega a verdade. Rita (Xuxa) é "A fofoqueira de Porto Alegre"!
Centro-Oeste	Brava e revoltada, é uma menina metida a moderna que briga com todos. Filha de Regina (Regina Braga), ela não admite o fato de sua mãe abandonar a viuvez e se envolver com uma mulher. Mesmo decidindo não olhar mais na cara da mãe, vai ser difícil não encontrar com alguém que circula e frequenta os mesmos lugares numa cidade não muito grande. Gabriela (Sandy) é "A reacionária do Pantanal"!
Distrito Federal	Uma mulher ingênua e apaixonada por seu chefe. Funcionária padrão e muito inocente, ela repete todos os dias como é linda, forte e poderosa. Inocente, se envolve em algumas confusões com a amiga Verinha (Suely Franco) e seu lindo chefe Dantas (Edson Celulari). Augusta (Claudia Jimenez) é "A inocente de Brasília"!
Brasil	Diferente de algumas estrelas que já nascem com brilho, ela nunca chegou a alcançar o tão sonhado estrelado: como ela mesma sabe, não é dona de nada muito especial. Cheia de esperança, ela tem a nostalgia de uma realização que não se completou e busca por algo a mais. Volta à televisão para reviver sua carreira e acaba encontrando um novo amor. Ela é Mary (Fernanda Montenegro), a "Maria do Brasil"!

Como apresentado no quadro 3, a minissérie se organizou em torno do que acreditava ser uma representação geral das várias mulheres brasileiras e seus biótipos; em vários dos casos as protagonistas são, de fato, pessoas oriundas das regiões abordadas, o que se torna mais um critério subjetivo de autenticidade. Considerando essas minibiografias, as falas do

narrador e o desenvolvimento das histórias que compõem os episódios, podemos elencar as características dessa representação.

Uma vez estabelecido que o público das minisséries é mais exigente, é compreensível que os produtores tenham privilegiado as mulheres urbanas em detrimento das rurais, pois nas cidades o ritmo de vida, os acontecimentos e conflitos, são mais acelerados e interativos, gerando histórias de brasileiras para preencher os vinte e dois episódios. Além disso, a mulher urbana geraria maior identificação com a audiência que busca ver na tela algo parecido com sua realidade ou que satisfaça seus anseios de desejo e consumo.

As protagonistas da série revelam a confusão íntima que perpassa a maioria das mulheres ao longo da vida: ora são retratadas como mulheres carentes, indecisas e frágeis, à procura de amor, sexo ou ambos, ora como pessoas batalhadoras, seguras e determinadas que tem a rotina alterada por algum acontecimento. Todas as atrizes escaladas são consideradas “musas”, “estrelas” e são admiradas nacional e até internacionalmente. São mulheres bonitas, em boa forma e em sua maioria brancas e morenas claras. As exceções ficam para Suyane Moreira que possui traços indígenas, Claudia Jimenez que foge ao estereótipo do corpo perfeito e a Fernanda Montenegro, a qual estrelou o episódio final que foi considerado uma homenagem à atriz e a todas as brasileiras.

Como a série é marcada pelo humor, as heroínas – como são chamadas as protagonistas – são mulheres alegres e cheias de vida. Pela análise do narrador, as brasileiras são o que o Brasil tem de melhor e mais bonito. Ele em todos os episódios exalta a beleza feminina e faz comentários maliciosos e de dupla interpretação, revelando ou uma sátira ao machismo ou reforçando um comportamento negativo das produções brasileiras que tratam a mulher como objeto sexual. Entretanto, na série, nenhuma das heroínas “se dá ao deleite”, são todas mulheres sérias e bem comportadas “fora de casa”. Suas graças e sensualidade são desfrutadas apenas pelos casos amorosos, namorados e maridos, sugerindo uma mentalidade nacional conservadora.

Quando Janaina desfila por Olinda, fica todo mundo de olho no requebrado dela e ela foi tão bem projetada que ninguém toma a ousadia de dizer gracinha. Neguinho fica calado! Admirando a paisagem e pensando em fazer turismo do Canadá até a Patagônia dela! [...] Mas mulher bonita quando cai ao chão, logo aparece um gabiru para ajudar. Muito bem, Janaina. Mulher séria não fica de trelele com gabiru! (Em *A justiceira de Olinda*).

Mas, felizmente, nem todas as belezas de Minas foram tombadas pelo patrimônio histórico. Nossa deusa de hoje, por exemplo, encanta os mais de 3 milhões de habitantes de Belo Horizonte e faz justiça ao nome da cidade, ela é tão bonita que a moçada nem faz fiu fiu, mas pensa “Deus existe e adora BH” (Em *A culpada de BH*).

Para o narrador, as mulheres brasileiras não são perfeitas, embora ele faça os comentários de modo a mostrar que suas imperfeições, sempre de caráter psicológico e jamais físico – como má sorte, fofqueira, encrequeira, preconceituosa, inocente, tímida, desastrada, superprotetora, curiosa – as tornam mulheres completas e admiráveis. Isso ocorre pois mesmo com as dificuldades, na trama as heroínas desenvolvem suas habilidades para superar os conflitos ou situações inesperadas.

Mesmo tendo uma boa fé que beirava a cretinice, Augusta não conseguiu pensar em outro motivo (Em *A inocente de Brasília*).

Raquel era um caos, mas era um caos tão bem organizadinho por fora que era uma prova de que Deus é baiano. Dizer que a casa dela era uma bagunça era pouco, aquilo era um furdução total. Fora o carnaval que ela chegava na horinha, quase tudo na vida dela tava atrasado (Em *A desastrada de Salvador*).

Aí bateu um dos oito pecados capitais da natureza feminina: a curiosidade (Em *A culpada de BH*).

Quando as habilidades não funcionam, elas apelam ou para a beleza corporal ou dão o jeitinho tão conhecido nacionalmente, como em *A justiceira de Olinda*, em que a personagem pede carona com as pernas e não com a mão para conseguir uma ajuda para o marido acidentado e em *A inocente de Brasília*, em que Augusta, personagem de Claudia Jimenez, apela para a desculpa do “xixi” para conseguir passar pelo segurança. Vale mencionar que de todas as personagens analisadas, a única que possui dúvidas quanto ao seu valor e termina o episódio ainda sem encontrar um grande amor é Augusta. Tal fato demonstra a fraqueza feminina pela ditadura da beleza, como o próprio narrador fala e a personagem repete em uma espécie de “mantra”: “Todos os dias Augusta repete a mesma coisa para si mesma na frente do espelho “Você é linda, forte e poderosa. E não vai emprestar dinheiro pra Verinha hoje”. E todos os dias ela logo esquece tudo que prometeu, geralmente cinco minutos depois.”

O narrador também reflete um senso comum de que as mulheres precisam estar sempre bonitas para se sentirem bem consigo e com as outras pessoas, disseminando ainda mais a preocupação brasileira com o corpo: “O sonho de uma peruva é acordar poderosa feito a Catarina da Rússia. Passar o dia fazendo tratamento de beleza igual a Cleópatra. Esperar chegar de noite com a cara da Angelina Jolie. Já as que não são peruas, podem até negar, mas têm o mesmo sonho.” (Em *A fofqueira de Porto Alegre*). Nesse episódio, as mulheres formam, segundo o narrador, a “comissão peruística” e fica claro que “o corpo é que aparece

descrito como uma forma de ascensão social no Brasil ao invés de uma profissão” (FLORENCIO, 2011, p. 179).

Vale mencionar, ainda que pequena, a representação de mãe na série pois o episódio *A mamãe da Barra* trata especialmente do assunto. Interpretada por Glória Pires, Ângela Cristina é uma mãe protetora e amorosa, porém refém dos desejos da filha adolescente. A personagem não tem outra tarefa a não ser paparicar a filha – levá-la para a escola, ao shopping e às festas – e está sempre em discussão com ela. Percebe-se uma inversão dos papéis na família, com a mãe “babando” de amores pela “cria” e fazendo o “meio de campo” entre o pai e a menina.

Ser mãe é uma alegria para sempre. Cada conquista do filho é como se fosse a descoberta das Américas. Só que o amor de mãe não tem férias, é um compromisso por todas as eras da existência, por toda a eternidade, inclusive os finais de semana. Passa um dia, passa uma semana, passam meses, anos e enfim, a infância passa e surge esse acontecimento terrível na vida de todo mundo: a adolescência. Mas felizmente a criança cresce, fica relativamente civilizada e para desespero da mãe, vai embora. A mãe morre de saudade. Como no futebol, só lembra dos melhores momentos. Vamos voltar no tempo ao período mais difícil da vida da mãe (Em *A mamãe da Barra*).

Embora a série provoque o riso e use de ironia, o narrador apresenta as mães com admiração respeitosa, diferindo da apresentação das outras personagens que não possuem filhos. Há também, em *A reacionária do Pantanal*, um momento em que o narrador expressa a opinião de que “Mãe da gente o ideal é que não tenha sexo. Se tem amor pelos outros que seja como o da Madre Tereza de Calcutá”. Isso também pode estar lidando com uma ideia de representação da maternidade que, por estar focada na relação com os filhos, coloca sua própria sensualidade e sexualidade de lado. Prova disso é que, em alguns momentos de crise, quando uma mãe morre, por exemplo, muitos dos comentários dos leitores de jornal é que se ela não estivesse se “engraçando” com um homem ou festejando, estaria viva.

Em relação aos homens, as mulheres na série são sempre mais espertas por serem as heroínas e também por utilizarem de estratégias do “universo feminino”, ou seja, passam os homens para trás pela falta de conhecimento deles sobre tais questões. São exemplos: Augusta ao se livrar do assassino e do chefe corrupto e Catarina que com o “jeitinho” mineiro de político e a simpatia, consegue desvendar o mistério sobre um velório.

Algumas das personagens trabalham e conseguem se manterem sozinhas, outras são dependentes dos parceiros. A questão do trabalho não é valorizada na série para nenhum dos dois gêneros. Apesar de as mulheres serem apresentadas como donas de suas próprias vidas e

muitas vezes independentes, em todos os episódios ou já existe um homem que faz parte da vida da personagem ou ela está a procura de um (e sempre encontra).

A busca pelo grande amor é reforçada pelo desfecho da trama quando as heroínas são “salvas” por um homem com o qual iniciam um romance, como em *A desastrada de Salvador*, *A selvagem de Santarém* e *A reacionária do Pantanal*, ou pelo discurso do narrador que trata tanto Catarina quanto Cleonice como “cinderelas”:

Faltou dizer que apesar da urucubaca, Catarina tinha certeza que um dia ia surgir o seu príncipe encantado. Só que considerando sua falta de sorte, ela tinha medo de que se beijasse o príncipe ele viraria um sapo. Mas Vitório não era nada parecido com um sapo, tinha é verdade, 30 anos a mais do que Catarina, mas era alto, bonito e era médico. Todo mundo sabe que desde cedo todo mundo gosta de brincar de médico (Em *A culpada de BH*).

Ela é sonhadora e dedicada ao trabalho. Num certo dia, resolve dar uma de princesa e se apaixona por um "Deus grego". No dia seguinte, a cinderela volta para a realidade, mas o amor faz com que o destino mude o seu futuro (Em *A doméstica de Vitória*).

É interessante mencionar que o episódio final, considerado uma grande homenagem às Marias do Brasil e que traz informações mais gerais sobre o país, reflete a representação de mulher guerreira e bela construída nos episódios e também a representação dos anseios dessas mulheres, como o desejo de ser especial para alguém. Texto do micro-documentário referente ao episódio citado:

Brasil. Norte, Sul, Leste, Oeste. 8,5 milhões de km² de praias, montanhas, florestas, encantos e cidades. Em cada pedaço do país tem sempre uma Maria querendo brilhar. Elas vem de todos os cantos, de Oiapoque ao Chuí, Pantanal aos Pampas gaúchos, da Amazônia ao Cerrado e ao Sertão Nordeste. São 13.350.000 Marias vindas de todos os lugares do Brasil. São batalhadoras anônimas que tem o sonho de ser estrelas. Mas são poucas as que conseguem. Não há espaço para todos os sonhos, em geral, a gente só brilha de vez em quando. Somos todos figurantes do espetáculo do mundo. Essas Marias nasceram para exercer o ofício de viver, o prodígio. Elas sustentam o fundo de sua paixão, sacodem a poeira do sonho e continuam em sua luta, assim como era, as vezes, tão estranho a realidade. E assim são estrelas de suas próprias vidas, como a nossa heroína de hoje: a Maria do Brasil! (Em *Maria do Brasil*).

Como visto, *As Brasileiras* oscila entre representar o Brasil e seus costumes, a mulher brasileira e a mulher de cada região do país. Logo, estamos diante da proposta de representação de mulheres nortistas, nordestinas, sulistas, brancas, morenas, mulatas, enfim, de cada uma dos quatro cantos do país. É possível identificar várias identidades na minissérie por meio das cidades e das vivências das personagens – seus amigos, trabalho e amores, todos narrados com comédia e melodrama. Entretanto, reconhece-se desde já que apesar da posição

estratégica da narrativa televisiva, os episódios possuem caráter superficial ao retratar a diversidade de representações existentes tanto na bagagem cultural brasileira quanto nos modos de ser das mulheres do país. Novamente, voltam-se a esbarrar nos estereótipos generalizantes e a pretensa identidade nacional é diluída.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho monográfico teve como foco o estudo das representações sociais na minissérie *As Brasileiras*. Propomos refletir sobre questões do tipo: Como o narrador onisciente da série descreve as regiões do Brasil e seus costumes? O humor utilizado repudia ou reafirma o estereótipo da mulher brasileira? Quais referências de brasilidade podem ser encontradas?

Para tanto, elucidamos no capítulo um sobre a TV brasileira desde seus primórdios e suas produções, em especial, as ficcionais. Em seguida, discutimos no capítulo dois os conceitos que seriam guias para a análise da série: representação, cultura, identidade e brasilidade, sendo que os autores principais utilizados foram Aronchi de Souza sobre televisão e Stuart Hall sobre representações sociais e identidade nacional. Com tais teorias em mente, partimos para a análise audiovisual do produto estruturada em três categorias – “Narrador”, “Cenário” e “Mulher, gênero e brasilidade” – que nos levaram a algumas considerações descritas a seguir.

As séries brasileiras são, preferencialmente, baseadas em temas da história ou do cotidiano nacional, com textos originais ou retirados da literatura. E assim como algumas séries americanas, algumas séries e minisséries brasileiras nasceram de programas testados e aprovados pelo público.

Como apresentado, existem vários tipos de narrativas seriadas e percorremos esse caminho para chegar à classificação na qual a série *As Brasileiras* melhor se encaixa. É a serialização em que a única coisa preservada nos vários episódios é o espírito geral das histórias, entretanto, em cada unidade¹⁶, não apenas a história é completa e diferente das outras, como diferentes também são os personagens, os atores, os cenários e, às vezes, até os roteiristas e diretores (MACHADO, 2005).

A descontinuidade, a interrupção e a fragmentação são características da linguagem televisual e estão previstas nos próprios roteiros ficcionais da série. Como assinala Anna Maria Balogh (2002), a maioria dos programas narrativos possuem quatro fases principais que seguem uma lógica clara, conforme a teoria narrativa do *Groupe d'Entrevernes*. Tal teoria diz que para o personagem iniciar sua trajetória e ser levado à ação, é necessário que ele tenha um desejo ou dever de fazer ou obter algo, sendo que esses podem nascer dele mesmo (automanipulação) ou podem ser levados a ele por outros personagens (destinador da

¹⁶ A série *Comédia da vida privada* (1995-1997) é um exemplo similar ao nosso objeto de estudo, possuindo episódios unitários.

manipulação). Em um segundo momento, é preciso que ele tenha as aptidões e competência para levar adiante o que quer, não bastando apenas o desejo de querer ou dever. Quando o protagonista se depara com o problema da falta de qualificação para alcançar seu objetivo, há um hiato na narrativa. É o período dedicado à aquisição da competência que falta ao personagem para a execução da ação principal da história (BALOGH, 2002).

Há ainda duas fases apontadas pela teoria que podem ou não ocorrer: a ação e a sanção. De posse da competência, o personagem parte para o fazer, o momento principal da narrativa e responsável pelas transformações. E por fim, pode-se ter um julgamento quando o destinador exerce um fazer interpretativo sobre o contrato firmado nas fases anteriores (BALOGH, 2002).

Em *As Brasileiras* é possível identificar todas as fases, uma vez que a série é construída em episódios independentes de até 35 minutos, divididos em três blocos. As histórias buscam retratar as peculiaridades das regiões brasileiras por meio das protagonistas, em sua maioria, mulheres brasileiras urbanas e bonitas. Ao mesmo tempo em que busca-se uma individualidade dos muitos “brasis”, tem-se um apelo para a ideia de nação, sendo que os enredos dos episódios retratam questões corriqueiras do ser brasileiro e do suposto imaginário feminino que transita entre a felicidade e a busca do amor.

Elementos culturais são fortemente empregados na série e muitas vezes a brasilidade aparece no “jeitinho” que as heroínas dão para alcançarem seus objetivos. O humor costuma ser atrelado ao brasileiro e se confunde nas ideias de risco e riso, pois, além da comédia por situações banais, é possível identificar, quando se leva em conta um sistema ou ordem, que o lugar do riso é o da desordem e da transgressão (COSTA NEVES, 2010), perfeitamente indicados nos episódios e nas atitudes das personagens.

A série reforça a referência à alegria, associada tanto à festa quanto ao povo por si só, como traço da identidade cultural brasileira. A construção dessa representação parece se apoiar na ideia de que os brasileiros – no caso da minissérie, as mulheres – não se abatem por tristezas, como os problemas sociais de miséria e violência, por viver em um ambiente paradisíaco. Parece que desfrutar do carnaval, estar rodeado de mulheres bonitas e sensuais e de uma natureza generosa, são motivos de alegria para o brasileiro contrapondo-se a outras culturas e sociedades mais recatadas, como a europeia.

Em *As Brasileiras* ora no nível verbal ora no não-verbal percebe-se as referências quanto ao corpo feminino, sua sensualidade e seu uso indiscriminado para representar o país e expandir a paisagem exótica que se tem do Brasil. A tentativa de representar a diversidade

feminina junto a cultura nacional gerou uma visão global e generalizada, que distorce a realidade e impede que venham à tona as diferenças que existem entre as mulheres brasileiras.

A proposta da série é válida e tem seus méritos, mas em relação a representar o país e a mulher brasileira ainda há muito o que ser desenvolvido. A iniciativa criou um caminho enriquecedor para que os próprios brasileiros tomem conhecimento dos diferentes “brasis” da nação. No entanto, ao mesmo tempo, colaborou para fixação de preconceito, reducionismo, exagero e repetição do mesmo que se espalha no país e no mundo quando o assunto é cultura e identidade brasileira.

Retomando Hall e os estudos culturais, acreditamos que são muitos os elementos que costumam estar presentes na noção de representação social. Esses elementos são dinâmicos e explicativos, tanto na realidade social, física ou cultural, essas, por sua vez, possuem dimensão histórica e transformadora e por isso são sempre relacionais, e portanto sociais. Se as identidades nacionais não são coisas com as quais nascemos, mas são formadas e modificadas no interior da representação (sendo a nação produtora de sentidos), temos que para o Brasil, uma comunidade recente, marcada por migrações e inserida no processo de globalização, a formação de uma cultura homogênea é utópica.

É evidente, apesar dos movimentos de resistência e da tentativa secular de encontrar o ponto comum que une os diversos “brasis”, que nossa cultura possui raízes múltiplas que convergem em muitos sentidos e se distanciam em outros, dando origem a uma identidade nacional híbrida. Nesse ponto, a minissérie analisada deixa clara a impossibilidade de separar e identificar as culturas e tradições existentes no território nacional, assim como as várias faces das mulheres brasileiras.

Acreditamos que nosso estudo abre portas para uma investigação mais aprofundada junto ao próprio povo brasileiro em relação à sua autorrepresentação e à minissérie. A teoria das representações sociais nos obriga a pensar, interpretar e reinterpretar a todo momento, pois estamos frequentemente diante do desconhecido e de fenômenos/conflitos a serem estudados, a fim de compreendermos o que foi nomeado na pesquisa de “não familiar”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AS BRASILEIRAS. Direção: Daniel Filho. Texto narração: Geraldo Carneiro. Brasil: Som Livre, 2012. 4 DVDs (12h37). Color. Produzido por Lereby e Globo.

ARONCHI DE SOUZA, José Carlos. *Gêneros e formatos na televisão brasileira*. São Paulo: Summus, 2004.

BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Tradução: Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

COSTA NEVES, Tereza Cristina. Risco e riso na crônica brasileira contemporânea: Traços de uma identidade nacional. *UFJF*. Disponível em: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:9mCrPDF21OEJ:www.ufjf.br/daradina/files/2010/12/Risco-e-riso-na-cr%25C3%25B4nicabrasileiracontempor%25C3%25A2nea-Teresa-Cristina-da-Costa-Neves.pdf+%&cd=1&hl=ptBR&ct=clnk&gl=br>. Acessado em 7 nov. 2013.

DUARTE, Rosália. Mídia e identidade feminina: mudanças na imagem da mulher no audiovisual brasileiro da última década. *Google Acadêmico*. Disponível em: <http://pt.slideshare.net/civone/mdia-e-identidade-feminina-mudanas-na-imagem-da-mulher-no-audiovisual-brasileiro> >. Acessado em: 28 out 2013.

FILHO, Daniel. *O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

FLORENCIO, Renata Aparecida Toledo. O ano do Brasil na França: Um estudo da construção linguístico-discursiva do estereótipo. *Tese* (Doutorado em Linguística do Texto e do Discurso) – Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2011.

GREGOLIN, Maria do Rosário. Análise do discurso e mídia: a (re)produção de identidades. *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 4, n. 11, p. 11-25, nov. 2007.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 11ª edição, 2006.

JACQUES, Maria da Graça. Identidade. In: STREY, M. N. et al. *Psicologia Social Contemporânea*: livro-texto. 12ª ed. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 158-166.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. A construção de identidades e a política de representação. In: FERREIRA, Lucia M. A.; ORRICO, Evelyn G. (orgs). *Linguagem, identidade e memória social*: novas fronteiras, novas articulações. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 77-87.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura*: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

LOBATO, José Augusto Mendes. Os outros do Brasil na ficção: Identidade, alteridade e estereotípiia na série “As Brasileiras”. In: XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste (INTERCOM), 2013, Bauru. *Anais do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste*. Bauru: Intercom, 2013. P. 1-15.

MATTOS, Sérgio. *História da televisão brasileira: uma visão econômica, social e política*. 2ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. 4ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

MELO, Mônica Santos de Souza. Representações femininas no horóscopo. In: GOMES, Maria Carmem Aires; ROANI, Gerson Luiz (orgs.). *Interfaces entre linguagem, cultura e sociedade*. Viçosa: Editora UFV, 2013. p. 84-103.

NIGRIS, Mônica Éboli de. Manifestações culturais televisivas: o riso presente na minissérie O quinto dos Infernos. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 1, n. 4, p. 119-128, 2º sem. 2010.

OLIVEIRA, Fátima O. de; WERBA, Graziela C. Representações sociais. In: STREY, M. N. et al. *Psicologia Social Contemporânea*: livro-texto. 12ª ed. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 104-117.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Análise do Discurso. In: ORLANDI, Eni P.; RODRIGUES, Suzy Lagazzi (orgs.). *Introdução às Ciências da Linguagem: Discurso e Textualidade*. Campinas: Pontes, 2006. p. 11-31.

_____. *Análise do Discurso: princípios e procedimentos*. 7ª. ed. Campinas: Pontes, 2007.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PFEIFFER, Daniela. O discurso da identidade nacional nas representações culturais brasileiras. *Revista Recôncavos*. Disponível em:
< <http://www.olhando.com.br/reconcavos/n02/pdf/Daniela.pdf> >. Acessado em 16 jan. 2014.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Identidade cultural, Identidade nacional no Brasil. *Site Capoeira Vadição*. Disponível em:
<http://www.capoeiravadiacao.org/attachments/411_Identidade%20Cultural%20e%20Identidade%20Nacional%20no%20Brasil%20%20Maria%20Isaura%20Pereira%20de%20Queiroz.pdf>. Acessado em 20 jun. 2013.

RUBIM, Lindinalva Silva Oliveira. A representação feminina na TV ou a “namoradinha” que virou “mulher”. In: XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação, 2001, Campo Grande. *Anais do XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação*. Campo Grande: Intercom, 2001. p. 1-19.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 13ª ed. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 73-102.

TEIXEIRA DA CONCEIÇÃO, Paula das Graças. As características de construção de narrativa que tornaram a microssérie Hoje é dia de Maria (1ª Jornada) um produto inovador da TV brasileira. *Monografia* (Graduação em Comunicação Social) – Graduação em Comunicação Social, habilitação em Produção Editorial, do Centro Universitário de Belo Horizonte (UNI-BH), Belo Horizonte, 2006.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 13ª ed. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 07-72.