

A corrosão do relato falocêntrico em *A favorita e Avenida Brasil*: vestígios de um certo Almodóvar?

*Sandra Fischer*¹

1 Coordenadora, docente e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). sandrafischer@uol.com.br.

Resumo

Este artigo retoma a noção da corrosão do relato falocêntrico no cinema de Pedro Almodóvar, de Eduardo Peñuela Cañizal, com o propósito de discutir estratégias e procedimentos narrativos responsáveis por inovações temáticas e estéticas apresentadas nas telenovelas brasileiras *A favorita* (2008/2009) e *Avenida Brasil* (2012), ambas de autoria de João Emanuel Carneiro, produzidas e veiculadas pela Rede Globo de Televisão. O estudo considera aspectos atinentes à questão da discussão e da representação dos lugares e papéis nas relações de gênero e no âmbito da família, e aos valores a eles vinculados; a análise concentra-se em alterações de ordem narrativa e em transformações topológicas que promovem desestabilizações, subversões e consequentes modificações nos papéis tradicionais e nas articulações diegéticas que permeiam a produção ficcional na televisão e suas relações com a realidade do panorama cultural, político e socioeconômico do Brasil contemporâneo.

Palavras-chave

Eduardo Peñuela, Pedro Almodóvar, cinema, telenovela, efeitos estéticos.

Abstract

This article recovers the notion of the phallogentric's report corrosion in Pedro Almodóvar cinema, developed by Eduardo Peñuela Cañizal, with the purpose of discussing narrative strategies and proceedings responsible for thematic and aesthetic innovations in two Brazilian soap-operas: *A favorita* (2008/2009) and *Avenida Brasil* (2012), both by João Emanuel Carneiro (Rede Globo television network). Focusing on aspects and values attached to the problem of family and gender relations representation plus topological modifications and diegetic articulations which promote destabilizations, subversions and consequent transformations on traditional roles, the analysis deals with fictional television production and Brazilian contemporary reality interrelationships – considering cultural, political, social and economical aspects.

Keywords

Eduardo Peñuela, Pedro Almodóvar, cinema, soap-opera, aesthetic effects.

Este trabalho retoma os pontos basilares que sustentam a noção da corrosão do relato falocêntrico no cinema de Pedro Almodóvar, tal como desenvolvida por Eduardo Peñuela Cañizal (1996), deslocando-a para o âmbito do universo teleficcional. O propósito é rever e discutir, à luz dessa noção, pontos concernentes a estratégias e procedimentos narrativos responsáveis por alterações e inovações estéticas que vêm ocorrendo no âmbito da teleficção brasileira, particularmente em determinadas telenovelas produzidas e veiculadas pela Rede Globo de Televisão na faixa das 21h, o dito horário nobre. Esse deslocamento é feito algo livremente, sem o compromisso estrito de atrelar ponto por ponto da proposição de Peñuela à análise aqui apresentada, mas sim recolhendo e desenvolvendo os que se revelam pertinentes e apenas tangenciando aqueles que não se aplicam na íntegra. O presente estudo, que gira em torno de dois produtos televisivos – *A favorita* e *Avenida Brasil* –, acaba por tocar também, como não poderia deixar de ser, nas inter-relações que permeiam a produção ficcional na televisão e o panorama cultural, político e socioeconômico em que se assenta a realidade do Brasil contemporâneo². Ambas as telenovelas têm autoria de João Emanuel Carneiro; a primeira foi ao ar de 2 de junho de 2008 a 16 de janeiro de 2009, a segunda foi exibida entre 26 de março e 19 de outubro de 2012.

O texto vem na sequência de uma série de estudos que, em conjunto com o pesquisador Geraldo Nascimento, desde 2007 venho desenvolvendo sobre a teledramaturgia brasileira. O foco principal das investigações recai sobre o produto midiático constituído pela telenovela – elemento que no Brasil tem presença marcante e ocupa lugar significativamente influente tanto na esfera restrita à cultura das mídias quanto na dimensão mais ampla da realidade social³ – com vistas a pontuar, analisar e discutir as inovações e mudanças que ali vêm ocorrendo tanto em termos de estratégias e procedimentos narrativos, quanto em termos de construção de personagens, ritmo, desenvolvimento e,

2 A esse respeito, ver artigos de FISCHER e NASCIMENTO: 2012; 2009; 2013.

3 Ver LOPES, 2003; e XAVIER, 2004.

ainda, de opções estéticas e recursos tecnológicos. Optamos por priorizar, em um primeiro momento, o estudo das telenovelas produzidas e veiculadas pela Rede Globo. E tomamos como primeiro objeto de análise as telenovelas da faixa das 21h porque, não obstante constituírem-se, no âmbito da emissora em questão, de um segmento telenovelístico que se caracteriza por ostentar perfil mais chegado ao tradicional gênero folhetinesco⁴, as produções desse horário vêm, em certa extensão e consideradas as limitações impostas pelo meio, notável e repetidamente adotando procedimentos consideravelmente mais realistas e ousados do que aqueles que costumavam empregar há muito pouco tempo. Sustentamos, em hipótese já explicitada e pormenorizada em artigos anteriormente publicados, que apesar da inegável presença do mencionado traço tradicional/conservador, são justamente as telenovelas produzidas para essa faixa horária aquelas que acabam acentuando – em maior ou menor escala – significativas rupturas com a chamada tradição e com as convenções do gênero telenovela.

Nosso percurso foi inaugurado com a telenovela *Belíssima* e prosseguiu com as análises de, entre outras, *Paraíso tropical*, *Duas caras*, *A favorita*, *Insensato coração*, *Fina estampa* e, finalmente, *Avenida Brasil*⁵. Neste trabalho, *solo*, ocupo-me novamente de *A favorita* e de *Avenida Brasil*, desta vez para abordar especificamente a questão da corrosão do relato falocêntrico em ambas as telenovelas e, nessa perspectiva, problematizar e discutir a construção/desconstrução de figuras e de lugares atribuídos às personagens nos mencionados universos narrativos. Como não poderia deixar de ser, este texto

4 Pela tendência relativamente mais conservadora, e por apresentar narrativas de caráter predominantemente ortodoxo, comprometidas com temáticas consideradas adultas e socialmente relevantes.

5 *Belíssima*: Sílvio de Abreu, novembro 2005 / julho 2006 (ver FISCHER e NASCIMENTO, 2007); *Paraíso tropical*: Gilberto Braga e Ricardo Linhares, março / setembro 2007 (ver FISCHER, 2008); *Duas caras*: Aguinaldo Silva, outubro 2007 / maio 2008 (ver FISCHER e NASCIMENTO, 2008); *Insensato coração*: Gilberto Braga e Roberto Linhares, janeiro / agosto 2011 (ver FISCHER e NASCIMENTO, 2012); *Fina estampa*: Aguinaldo Silva, agosto 2011 / março 2012. Assim como *A favorita* e *Avenida Brasil*, já referenciadas, todas as demais telenovelas mencionadas foram produzidas pela Rede Globo de Televisão e exibidas pela emissora na faixa das 21h.

dialoga fortemente com todos os textos derivados dos mencionados estudos realizados em parceria.

Do relato falocêntrico: de *A favorita* a *Avenida Brasil*

Cinema espanhol, família, relato falocêntrico

Ao inaugurar o livro *Urdidura de sigilos – ensaios sobre o cinema de Almodóvar*⁶, em longo e complexo ensaio intitulado “A corrosão do relato falocêntrico no primeiro longa de Almodóvar”, Eduardo Peñuela (1996, p. 11-47) discorre a respeito da representação da família no cinema espanhol, a partir de dois pressupostos que em seu entendimento são fundamentais: 1) nas imagens do cinema espanhol o tema da família “percorre veredas que passam pelas circunstâncias do social e se adentram nos porões do inconsciente”; e 2) na Espanha do período ditatorial a família, na medida em que se deterioraram as relações sociais e reduziram-se espaços e oportunidades de convivência coletiva, foi impelida a enfrentar seus dramas intestinos e viu-se forçada a desvelar segredos íntimos, a revelar e desenterrar velhos esqueletos. O esfacelamento das relações sociais, cerceadas e corrompidas, e as imposições da censura, teriam motivado diversos dos principais cineastas espanhóis à construção de uma *poética da família*⁷, cuja fórmula básica reside na absorção das clarividências dos significados metonímicos nas camadas significacionais mais profundas da metáfora e cujos recursos expressivos foram capazes de “veicular, com instigadora sutileza, assuntos proibidos, não só pela sua pretensa escabrosidade”, mas, sobretudo, porque o desvelamento de determinados segredos poderia constituir-se em uma “sombria ameaça à sacrossanta estabilidade da instituição familiar” (PEÑUELA

6 Todas as referências a Peñuela neste trabalho estão contidas na obra *Urdidura de sigilos – ensaios sobre o cinema de Almodóvar*, por ele organizada (PEÑUELA CAÑIZAL, 1996).

7 *Poética da família* está aqui sendo entendida como uma disciplina que tem por objetivo o conhecimento exaustivo dos princípios fundamentais da família: “... o que desejo dizer com a expressão *poética da família* é que o cinema, neste caso o espanhol, se serve dos princípios da poesia para expressar os desvios que ocorrem, com mais ou menos evidência, cada vez que, no seio da família, as regras que a legitimam moral, religiosa, jurídica e socialmente são desrespeitadas” (PEÑUELA CAÑIZAL, 1996: 22).

CAÑIZAL, 1996, p. 19-23). Entretanto, ressalta o pesquisador, não obstante as reiteradas tentativas de acobertamento, e mesmo se nas telas do cinema as luzes reveladoras não tivessem sido acesas, monstruosidades “*estranhamente conhecidas*” ofereciam-se à vista de qualquer um que se dispusesse a lançar uma mirada mais atenta aos escombros e destroços resultantes das perversas combinações determinadas pelas redes de clausuras e censuras que envolviam instituições e práticas sociais.

Na sequência de seu ensaio, Peñuela discorre largamente a respeito de uma variada gama de filmes espanhóis cujas câmeras têm a família – entendida como um “agrupamento de pessoas formado a partir das regras de um código ou de vários códigos” que se apresenta como “um texto social” sujeito, como qualquer texto, “a todo tipo de mudanças, alterações ou rupturas” – como foco principal (PEÑUELA CAÑIZAL, 1996, p. 20-26). Menciona, entre diversos outros, os filmes *Las Hurdes, tierra si pan*, documentário dirigido por Luis Buñuel (1932), e *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1974); aponta que enquanto o primeiro oferece ao espectador a “mundividência metonímica do documentário” e se apresenta, também, como uma grande metáfora em que se expressam “sigilos não confessados da promíscua vida em família a que, direta ou indiretamente, foram condenados, pelos detentores da intransigência, os habitantes de um região singular”, o segundo, por seu turno, ilustra a “intensidade dos conflitos que se gestaram nas fendas abertas entre a redução das condições de cidadania dos vencidos e o afloramento de intimidades afetivas recalcadas no isolamento a que foi submetida a vida em família” por meio justamente da “contagante clarividência da poesia”.

Ao defender o protagonismo da metáfora na poética da família sua intenção, afirma Peñuela, é “lidar com a hipótese de que nos filmes espanhóis representativos dessa tendência, mesmo nos que parecem dirigir-se ao espectador de maneira mais direta, existem conotações subjacentes” (PEÑUELA CAÑIZAL, 1996, p. 22), considerando que, frequentemente, as supostas obscenidades e indecências que se alojam nos segredos abrigados e protegidos

pelas já mencionadas redes de relações familiares, e de censuras internas e externas, aparecem dissolvidas na representação de uma “asfixiante atmosfera social para a qual confluem tanto as aspirações vindas da redução dos espaços da cidadania quanto as irradiações de traumas abafados nos enclausuramentos da família” – e dessa forma provocam, conseqüentemente, desordenamentos que “afetam o plano da expressão e abalam a tranquilidade semântica com que, em nome de uma moral arbitrária, a família acoberta muitas de suas pretensas escabrosidades” (PEÑUELA CAÑIZAL, 1996, p. 26).

Concentrando-se especificamente no caso do cineasta Pedro Almodóvar, o pesquisador discute a problemática da corrosão do relato falocêntrico, ali manifestada, e reflete a respeito dos múltiplos desdobramentos e diversas implicações do tema. Sustentando que nas imagens que dão corpo ao cinema de Almodóvar aloja-se uma “instigante urdidura de sigilos” responsável, frequentemente, pela polissemia que a função estética assume “quando se emaranha, de modo entranhável, na tessitura dos afetos arraigados nos novelos das significâncias metafóricas” (PEÑUELA CAÑIZAL, 1996, p. 8), Peñuela enfatiza que no universo do cineasta em pauta verifica-se intricado

entrecruzamento de ideias que tratam dos percursos do desejo, das técnicas do relato, da visão da mulher, dos labirintos do espaço urbano, da voz transformada em grito, da virgindade das meretrizes, dos ludismos pulsionais, dos segredos amoitados nos porões da instituição familiar, das bricolagens iconográficas, da esfinge aninhada no brilho dos espelhos, das heroínas violentadas, das maneiras de amarrar os instintos, e, até, da insustentável leveza de lidar com a morte que aparecem, poeticamente baralhados, nesse universo da contemporaneidade representado pela *mise en film* da obra do cineasta espanhol (PEÑUELA CAÑIZAL, 1996, p. 7).

Nessa perspectiva, prossegue o autor,

o comportamento das personagens, a irregularidade de certos enquadramentos e, sobretudo, o movimento oscilatório que se manifesta no ritmo do relato conferem ao seu texto fílmico características em que se denunciam, com mais ou menos evidência, marcas de um momento cultural abertamente comprometido com a dinâmica das reformulações,

sem que isso signifique, contudo, uma ruptura radical com a tradição (PEÑUELA CAÑIZAL, 1996, p. 14).

No ensaio em questão, focando e analisando detalhadamente *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980)⁸, Peñuela discorre a respeito da importância decisiva que adquire no filme a presença de um ritmo intersticial intenso, provocado pela constante alternância de cenas, o qual produz um tipo de “escrita cinematográfica em que, rompida a contiguidade do relato linear, se fortalece a tessitura expressiva”. Como consequência, as combinações e articulações de planos e sequências descolam-se da rigidez lógica do enredo, de um ordenamento ficcional previsível e se embrenham, poeticamente, pelas veredas de “uma ordem regida pelas compulsões da emoção” (PEÑUELA CAÑIZAL, 1996, p. 29-31) e produzem, assim, ressemantizações que formulam novos significados e revelam possibilidades inusitadas. Na mesma direção, Peñuela lembra que no cinema de Almodóvar a presença da figura do pai está longe de ser uma constante; já o protagonismo da mãe, por outro lado, acontece frequentemente e quase sempre se mostra “na condição de um sujeito transformador, capaz, por conseguinte, de atuar sobre os sujeitos de estado, tecendo conjunções e disjunções” (PEÑUELA CAÑIZAL, 1996, p. 41).

A esse respeito, o pesquisador ressalta que na especificidade particular de sua poética da família, Almodóvar manipula, enquanto narrador, dois tipos de relato que articulam diferentes programas narrativos: *relato-in* e *relato-off*. Um programa narrativo pode ser definido como um conjunto de estados e transformações que se ordenam em torno das relações de conjunção e de disjunção entre sujeitos e objetos; em um mesmo texto podem se manifestar, total ou parcialmente, diferentes programas narrativos; quanto aos sujeitos (as personagens, lembrando que personagens não necessariamente são representações de pessoas) que ali se verificam, conforme o programa em que se inserem e dependendo do tipo de relações que estabelecem com seus

8 *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, primeiro longa de Almodóvar, estreou em outubro de 1980, quando a Espanha “já vivia o frenético encanto da liberdade”, nas palavras de Peñuela Cañizal (1996, p. 13).

objetos (outras personagens), podem caracterizar-se como sujeitos de estado (subjugados, digamos, modalizados pela passividade) e/ou como sujeitos do fazer (ativos, modalizados pela criação) capazes de realizar ações transformadoras (determinada personagem, por exemplo, dotada de uma competência específica, faz com que dois objetos inicialmente disjuntos passem a manter relações de conjunção). Nesses sistemas narrativos, o *relato-in* seria aquele que se manifesta dentro do programa narrativo em que se conta a estória; *relato-off* é o que fica de fora de tal programa, ou que se manifesta, por assim dizer, em ausência (PEÑUELA CAÑIZAL, 1996, p. 39-41)⁹. Peñuela trabalha com a hipótese de que nos filmes do cineasta a personagem do pai faria parte, quase sempre, de um *relato-off*, como pode ser observado em *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*: ali, a partir das conversas telefônicas que uma das personagens mantém com seu progenitor – o qual não aparece no filme no âmbito do *relato-in* –, é possível identificar um *relato-off* em que o pai atuaria de maneira autoritária.

Ao colocar a figura paterna em segundo plano, explica Peñuela (1996, p. 41-42), relegando-a aos “confins de sombras significacionais” formadas nos supostos conteúdos atribuídos ao *relato-off*, o filme rompe com a “linearidade progressiva das fábulas baseadas na estória de um herói cujo espírito dominador denuncia o autoritarismo paterno” (linearidade cuja ‘retidão’ pode ser associada à imagem do falo em estado de ereção?) e estabelece um programa narrativo que permite que “os sujeitos de estado, livres dessa subjugação, adquiram uma competência própria” e tornem-se sujeito do fazer; a partir da aquisição de tal competência, o encadeamento coordenado das ações desenvolvidas na diegese fílmica acontece de maneira a construir uma fábula na qual as personagens podem transformar-se em sujeitos de programas narrativos marcados pela liberdade desse “poder-fazer” ou seja, diluem-se prescrições e proibições e

9 O aprofundamento exaustivo em questões de ordem narrativa e discursiva, da forma como são abordadas no âmbito da semiótica greimasiana (ver GREIMAS, A. J.; COURTÉS, 2013 e GREIMAS, A. J., 1973), tal como se dá no ensaio de Peñuela, não é intenção deste artigo e não terá lugar aqui.

subverte-se o relato falocêntrico¹⁰. Não é à toa que no universo de Almodóvar a mãe, figura preponderante, surge como presença sinuosa que

se deixa sentir na feminilidade que, sutilmente, se insinua por essa espécie de ritmo oscilatório de que se reveste a narração, aqui entendida como maneira de contar, cada vez que o narrador submete o tema da família ao eufemismo sobredeterminado pelas particularidades significacionais decorrentes do vaivém entre os dois tipos de relatos assinalados. Desse ponto de vista, a sobredeterminação do eufemismo pode ser entendida, no caso de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, como uma configuração poética mediante a qual o narrador corroe o falocentrismo do relato linear (PEÑUELA CAÑIZAL, 1996, p. 41).

Além do eufemismo sobredeterminado pelas particularidades significacionais que decorrem do constante ir e vir entre *relato-in* e *relato-off*, diversas outras figuras de retórica, de maior ou menor alcance, aliam-se umas às outras no filme *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Trata-se de procedimentos retóricos que complexificam a narrativa para além da fábula e desencadeiam reiteradamente, como assinala Peñuela, uma espécie de jogo de repetições e reversões que imprime à narração um movimento oscilatório identificado por estudos feministas como um ritmo que “se afasta da temporalidade falocêntrica” e facilita o surgimento de anacolutos e assíndetos

10 Peñuela observa que em um texto artístico (filme, por exemplo) a *história é representada*; já a fábula, entendida como “entrelaçamento de programas narrativos”, é *representação*. Nesta perspectiva, e considerando que a narração constitui-se como “forma de emoldurar os programas narrativos que integram a fábula” é coerente entender que um relato pode apresentar-se, parcial ou integralmente, dentro ou fora da representação. Vladimir Propp (1970), prossegue o pesquisador, assinala que na estrutura do relato “a linearidade pode ser quebrada pela inserção de sequências”; tais sequências podem, como sustenta Claude Bremond (1973), instituir um “jogo de afinidades e repulsões”, assim provocando “a subversão da ordem lógica responsável pela concatenação das funções de uma fábula cuja fórmula se apresenta numa sucessão de ações do tipo *alguém proíbe, alguém desobedece, a desobediência causa um desequilíbrio, alguém tem de lutar ou passar por uma prova difícil para restabelecer o equilíbrio e, no final, obter uma recompensa*. Essa seria, pois, a *moldura familiar* da estória” – moldura que, para Peñuela, conota a ordem *falocêntrica*. Acontece que a mencionada inserção de sequências rompe a continuidade linear do relato, determinando “orlas que afetam o significado estável da moldura padrão da fábula”, e subverte a ordem conotada: em nota, Peñuela explica que os autores do ensaio *Sémiotique et Rhétorique du Cadre* (GROUPE µ, 1989) estabelecem distinções entre “moldura, contorno e orla”, considerando o último termo como “um artifício que, num espaço dado, serve para demarcar unidades significativas”; assim, quando nos programas narrativos são inseridos fragmentos que lhes quebram a continuidade, surgem orlas que, de alguma maneira, afetam a moldura da fábula matriz e cria-se “uma tessitura poética em que o desejo do enunciador e das personagens oscila cada vez que a lógica do relato principal é interrompida”, recurso que termina, sustenta Peñuela, por “abalatar o falocentrismo da fábula” (1996, p. 42-43).

que “quebram a lógica da concatenação dos programas narrativos”. São figuras que contribuem decisivamente para a construção de um tipo de representação que subverte a ordem falocêntrica que se manifesta, por exemplo, nos clássicos do cinema norte-americano, nos quais a concatenação dos programas narrativos garante, quase sempre, a continuidade linear do relato (PEÑUELA CAÑIZAL, 1996, p. 44-45).

Ao analisar ruptura do relato falocêntrico no filme do cineasta manchego, Peñuela assinala que ali já se encontra delineado o princípio de que “as pretensas escabrosidades afetivas urdidas à sombra da proibição do incesto carregam o pesado fardo de uma ambiguidade cuja origem não deve ser procurada nos instintos”; pondera, ainda, que na poética construída pelo cineasta “a família, no que diz respeito aos laços estabelecidos a partir das denominações – pai, mãe, filhos, primos, netos etc. –, aparece como um conjunto de significantes cuja arbitrariedade se desmancha sem passar pelas tensões das tragédias edípicas” (PEÑUELA CAÑIZAL, 1996, p. 34).

Em Almodóvar, cumpre ressaltar, diferentemente do que acontece em Carlos Saura – cujos filmes revelam-se firmemente atrelados à fixidez dos conflitos edípicas tão fartamente tematizados e analisados nos estudos psicanalíticos de Sigmund Freud (1996) – as configurações familiares se articulam – à moda do que encontramos na psicanálise de Jacques Lacan e em muitos dos estudos desenvolvidos a partir das leituras que Lacan (1998 e 1987) fez de Freud – a partir dos lugares provisórios que seus componentes ocupam e dos papéis igualmente transitórios que desempenham em cada agrupamento específico¹¹. É o que acontece, em meu entendimento, como veremos a seguir, nas duas telenovelas aqui abordadas: o relato sobredeterminado e articulado pela movimentação da figura feminina encarnada pelas protagonistas abala e desestrutura a base do tradicional relato falocêntrico, criando espaço para inversões e subversões do *status quo*, corroendo convenções e ordenamentos

11 Ver FISCHER, 2006.

tradicionais – diferentemente do que caracteriza, predominantemente, a maior parte das modalidades de relatos e consequentes desdobramentos narrativos que podem ser observados em outras telenovelas do horário.

Telenovela brasileira, família, relato falocêntrico

Nas telenovelas de João Emanuel Carneiro em que aqui me concentro, *A favorita* e *Avenida Brasil*, é feminina a figura que protagoniza o relato em cada uma delas. Tal protagonismo aparece indicado, diga-se, já a partir de seus respectivos títulos. E, ainda que ali a presença de densidades poéticas expressivamente significativas ainda esteja longe de ser frequente, em ambas é possível constatar modalidade de ritmo intersticial em muito similar ao que se verifica em *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. No caso das telenovelas em pauta, esse ritmo não só é provocado, como no filme, por eufemismos subjacentes à superfície da fábula, mas, principalmente, pela constante alternância dos lugares que as personagens ocupam na diversidade das sequências narrativas. O entrelaçamento resultante de eufemismos subliminares e topologias flutuantes produz, nos dois folhetins, um tipo de teledramaturgia que abala e rompe, em certa medida, a contiguidade do relato linear e fortalece a tessitura expressiva, de maneira que novos significados acabam sendo produzidos. Em virtude dessa característica, tal como acontece no filme de Almodóvar, cujas situações encenadas instituem um conjunto de relações imagéticas no qual as personagens femininas delineiam, nas palavras de Peñuela, um “movimento oscilatório” que tanto reproduz, naquilo que tem de expressivo, a mencionada multiplicidade de formas de representação quanto gera, no que diz respeito à significação, “conteúdos que subjazem às camadas mais evidentes do filme” (p. 29-31), as situações colocadas em tela em ambas as telenovelas instituem conjuntos de relações expressivas em que as personagens femininas protagonizam movimentos oscilatórios reprodutores de considerável pluralidade de formas representativas capazes de gerar ressemantizações subjacentes à superfície da narrativa folhetinesca.

De todas as telenovelas que tive oportunidade de estudar até o presente momento, *A favorita* e *Avenida Brasil* parecem ser aquelas que mais marcantemente apresentam relações de gênero atípicas e arranjos familiares diferenciados¹². À moda de Almodóvar, em certa medida também ali as arbitrariedades do conjunto de significantes advindo dos elos estabelecidos a partir das denominações – pai, mãe, filhos, etc. –, podem ser dissolvidas sem que as personagens necessariamente sejam submetidas às tensões edipianas que marcam a família nuclear freudiana; os laços, instáveis, organizam-se a partir da ocupação – provisória – de lugares cambiantes (nos moldes daquilo que julgamos apreender dos já mencionados estudos Lacanianos). Essa configuração peculiar em muito se deve a representações de relações de gênero promotoras da dita deterioração do relato falocêntrico, fenômeno que se verifica em ambos os produtos televisuais – apresentando-se de forma incipiente, embrionária no primeiro, levado ao ar entre 2008/2009, desenvolvendo-se na telenovela exibida anos mais tarde, em 2012. Embora, diga-se, tal desgaste corrosivo não se apresente neles dois exatamente na mesma extensão e termos passíveis de serem verificados no cinema do cineasta espanhol, e sim de forma atenuada – de maneira relativamente favorável às necessidades essenciais do formato, contornando ou amenizando procedimentos, escolhas e situações que pudessem resultar excessivamente inconvenientes ou inoportunas às convenções do gênero –, os efeitos que provoca revelam suficiente potência cáustica para desencadear, como veremos, um processo de enferrujamento progressivo nas engrenagens do sistema narrativo que tradicionalmente opera em novelas televisivas.

Ressalte-se que a reconstituição esquemática e linear das tramas de *A favorita* e de *Avenida Brasil*, que apresento a seguir, não faz justiça a nenhuma delas. Note-se ainda que ambas as telenovelas exploraram recursos consideravelmente inovadores, em termos estéticos e conteudísticos – e quando retomam chavões ou recuperam velhos clichês é quase sempre irônica ou ludicamente que o fazem. Compostas por arranjos formais diferenciados e

12 Ver: ROUDINESCO, 2003; FISCHER, 2006.

recursos expressivos peculiares, que homologam rocambolescas histórias cujos enredos foram pontuados e movimentados por inúmeras aventuras e reviravoltas diegéticas que envolvem todas as personagens e se desenvolvem em relativa simultaneidade, as duas narrativas apresentam diversos pontos marcantes e facultam a possibilidade de se efetuar recortes interessantes a partir dos quais se poderia abordar qualquer uma delas. Minha perspectiva de análise se dá a partir da dita corrosão do relato falocêntrico porque entendo que, além de se tratar de um fenômeno relevante e ainda atípico em termos de narrativa telenovelística, as ordenações de enredo, orientações de desenvolvimento e soluções estilísticas que se verificam nas duas obras são, em larga extensão, daí decorrentes.

Papéis e lugares em trânsito, relações de gênero subvertidas, relato falocêntrico atropelado

A favorita tem como cenário principal a cidade de São Paulo, onde se passa a controvertida história da dissolução de uma dupla caipira constituída por duas jovens cantoras que, desde a infância, convivem como se fossem irmãs. Flora e Donatela encontram-se no auge da carreira quando a segunda, subitamente, decide largar tudo e desposar o herdeiro de uma família milionária, Marcelo Fontini. Flora – rejeitada, abandonada e obcecada pela parceira – torna-se amante de Marcelo, o qual mais tarde acaba assassinado. Acusada pela morte do amante, Flora é presa e condenada. Donatela assume a filha da ex-companheira, crente que a pequena Lara é filha de seu marido (na verdade, a menina é filha de outro homem). Vinte anos mais tarde, ao deixar o presídio, Flora sustenta ter sido injustiçada: inferniza a vida de Donatela, culpando-a pela morte de Marcelo e depois por outros tantos crimes que viria a cometer. Donatela é presa, tem seu lugar junto à família Fontini ocupado por Flora, e atravessa longa série de martírios e desgostos e complicações, até conseguir provar inocência e reconquistar tudo o que perdera.

A trama de *Avenida Brasil*, ambientada basicamente em um bairro fictício no subúrbio carioca, divide-se em três fases. Tem início quando Carminha, jovem

ambiciosa e inescrupulosa, obstinada em enriquecer e ascender socialmente, auxiliada por seu amante aplica um golpe no marido, ex-viúvo de classe média baixa; em decorrência disso, ele acaba morrendo na pista da Avenida Brasil, ao ser atropelado acidentalmente por Tufão, um endinheirado ex-jogador de futebol. A dupla de amantes, então, procura livrar-se de Rita, a pequena enteada de Carminha, para apossar-se da casa e das economias do pai da menina. A garota é largada no lugar em que eles dois passaram a infância: um depósito de lixo, o “Lixão”, habitado por catadores de lixo. Ali residem, entre outras personagens, “Mãe Lucinda”, que passara anos na prisão vitimada por injusta condenação, e Batata, um menino de rua; em seu barraco, a mulher oferece abrigo e proteção a crianças abandonadas. Enquanto Rita e Batata tornam-se inseparáveis, Carminha seduz Tufão – depois de separá-lo de seu grande amor, a cabeleireira Monalisa –, casa-se com ele, e manipula para que o garoto seja adotado por ambos (o segredo da trama consiste no fato de ela ser a verdadeira mãe do menino). Batata, após a adoção, passa a se chamar Jorginho. Rita, por sua vez, adotada por abastada família estrangeira, recebe o nome Nina e deixa o país.

Na segunda fase da telenovela, Nina está crescida e de volta ao Brasil, transformada em *chef de cuisine* profissional e decidida a executar um plano de vingança contra sua malfeitora; sabendo que a madastra transformara-se na esposa exemplar do ex-craque, a jovem logra aproximar-se de Carminha ao ser contratada como cozinheira pela família de Tufão. Jorginho, a essa altura, está noivo da filha de Cadinho, um executivo que reside na zona sul carioca e ali vive maritalmente com três mulheres. Na terceira e última parte da novela, a desforra de Nina se completa. Carminha e o amante se desentendem, rompem e são desmascarados; aparentemente regenerada, ela mata o ex-amante (evitando o assassinato de Nina, que era por ele ameaçada); é presa e, após cumprir a pena, retorna ao Lixão onde é acolhida no barraco de Lucinda. Nina casa-se com Jorginho, tem um filho e dispõe-se a tentar reatar relações com a madrastra/sogra Carminha. Monalisa retoma o relacionamento amoroso com Tufão. As mulheres de Cadinho, que deixara a zona sul e passara a residir no subúrbio,

oficializam a união de suas famílias por meio de uma cerimônia de casamento na qual as três são por ele desposadas.

Nas duas telenovelas o relato, basicamente sustentado pelas figuras femininas, é orientado a partir da perspectiva de seus pontos de vista. Quanto à figura masculina, se não é, de modo algum, uma ausência radical em *A favorita* ou em *Avenida Brasil*, sua presença, entretanto, dificilmente aparece nos programas narrativos encarnada como sujeito do fazer; mesmo que não chegue a ser o tempo todo alojada em *relatos-off*, trata-se de uma presença que tende a ser configurada como sujeito de estado, cujos contornos surgem consideravelmente marcados por fragilidades e desfavorecimentos de toda ordem: pais relapsos e/ou abusivos, amantes inseguros e/ou incapacitados, maridos enganados e traídos, filhos homens problemáticos e pouco promissores, profissionais ineptos, atletas decadentes, precária capacidade intelectual, e por aí vai.

Senhoras do *relato-in*, as duplas Flora/Donatela e Carminha/Nina detêm um tipo de soberania e poder que lhes faculta colocações distantes de estereótipos considerados positivos (tipo mocinha bela e amorosa, mãe extremada, amante sensual e dedicada, etc.) ou negativos (como a atraente e perigosa mulher fatal, a profissional masculinizada, a megera implacável, etc.). Movimentam-se relativamente soltas por entre os diversos capítulos, ao sabor de suas escolhas: as famílias a que se prendem não são as de suas origens, as escolhas amorosas, em muito desprovidas de sentimentalismos e idealizações românticas, acabam quase sempre sendo por elas deliberadas objetivamente, priorizando e preservando seus interesses, sejam eles quais forem. Em seus universos, por exemplo, a maternidade existe, mas sem ter caráter preponderante e sem necessariamente funcionar de modo decisivo, seja como realização ou impedimento; eventuais vontades de vingança, outro exemplo, podem vencer, em detrimento do amor; o apego familiar, o respeito à tradição, podem ceder lugar a descolamentos que permitam outros tipos, inusitados, de realização pessoal.

Mulheres de perfil multifacetado e complexo, tanto Flora quanto Donatela, da mesma forma que Carminha e Nina, são movidas por um poder-fazer que

tende a desnortear o espectador e frustrar expectativas apriorísticas. Em *A favorita* o público, durante praticamente toda a narrativa, ignora qual das duas é a verdadeira vilã: Flora? Donatela? Ambas? Dúvidas e confusões são provocadas por sucessivas e simultâneas pistas, todas ambíguas e contraditórias – tal como em um jogo; todas as demais personagens são envolvidas e dividem-se, assim como os telespectadores, entre ambas as protagonistas. Até os últimos momentos da trama persiste a ameaça de as posições inverterm-se outra vez. A incessante troca de lugares a que se encontram sujeitas tanto as protagonistas, primeiramente, quanto as demais personagens, secundariamente, faz com que perspectivas e pontos de vista sejam sempre alternados, alterados; da mesma maneira, em virtude da frequência e intensidade com que são expostos a modificações e abalos nos rumos da história, sentimentos e preferências da audiência tendem a ser consideravelmente desestabilizados, do início ao fim da novela. Figuras e situações são permeadas por ambiguidades, tudo pode ser relativizado o tempo todo: no momento em que final e irrecuperavelmente Flora revela-se como uma psicopata impiedosa, também suas culpas são algo atenuadas quando se sabe que foi traumatizada por dificuldades e rejeições vividas na infância e juventude; quanto a Donatela, no decorrer da trama os matizes que tingem sua figura controversa – que transitou por entre as tonalidades da bondade simplória e as do calculismo refinado – sugerem que ambição e apreço por uma existência confortável não necessariamente se traduzem por vilania.

Em *Avenida Brasil*, o que acontece com Carminha e Nina não é de todo diferente daquilo que se verifica com a dupla Flora/Donatela. Do princípio até quase a metade da trama Carminha se configura e se dá a ver como a grande vilã; Nina, no extremo oposto, se coloca e se define como a vítima. Entretanto, fenômeno atípico em se tratando de telenovela, ao espectador é dado a ver que também a “mocinha” é capaz de agir de forma ardilosa e dissimulada, enganando e trapaceando: chantageia, promove ciladas e lança mão tanto da violência física quanto psicológica para tiranizar a oponente. Do meio da segunda fase até quase o final da última parte, é a “bandida” que padece nas garras da vítima;

à medida que a história evolui e intensifica o embate instalado entre Carminha (malvada e inescrupulosa, mas também divertida e por vezes cômica) e Nina (doce e delicada, mas também amarga e vingativa) já não se sabe mais quem é quem.

Se a paradoxal e controversa personagem Carminha não apresenta o perfil psicopata que caracteriza a Flora de *A favorita*, o qual em certa medida serve como justificativa para as iniquidades por ela protagonizadas, aproxima-se desta última pelos sofrimentos e abusos (sexuais inclusive) a que foi exposta e obrigada a suportar na mais tenra infância; acrescente-se a isso o fato de que, apesar de tudo o que padecera quando criança e das iniquidades que cometera na maturidade, ainda assim é capaz de devota amor ao amante e ao filho que a rejeita. Já Nina, por seu turno, não obstante seu sofrimento por conta das maldades da madrasta, foi brindada pela fortuna: adotada, teve o afeto de uma família decente e abastada, recebeu educação primorosa e herdou bens materiais – mas, ainda assim, manifesta maior devoção a seus planos de vingança do que ao amor do homem por quem fora apaixonada desde criança e à benfeitora que lhe deu abrigo quando fora abandonada no Lixão. Paulatinamente, a narrativa vai sendo estruturada de maneira a sugerir que a injustiçada pode virar a justiceira, transfigurando-se de vítima indefesa em vingadora impiedosa.

As nuances e sutilezas que modalizam o perfil e a ação das protagonistas componentes de ambas as duplas integrantes do núcleo principal dos dois folhetins de João Emanuel Carneiro articulam-se, em cada uma das tramas, em estreita conexão com o perfil e o desenrolar da ação de outras personagens que ali se agrupam ou daquelas que são pertencentes a núcleos secundários, matizando e influenciando, transversalmente, todo universo diegético e seus integrantes. Assim, tanto protagonistas quanto as demais personagens¹³ – femininas e masculinas – se furtam, em certa medida, tanto a movimentos exclusivamente

13 O presente estudo concentra-se, por opção e conveniência, na análise das *protagonistas* de *A favorita* e de *Avenida Brasil*; cumpre ressaltar, entretanto, que ambas as telenovelas abrigam variada gama de personagens cuja construção é merecedora de atenção.

reducionistas quanto a dicotomias simplistas do tipo bandido/mocinho – marcas que tendem a caracterizar o desenvolvimento narrativo das telenovelas. Seus movimentos oscilatórios razoavelmente desatados de convenções e desatrelados de prescrições reducionistas, garantem que a problematização das questões contemporâneas das multiperspectivas, da pluralização e do intercâmbio de papéis e de lugares sociais, temáticas formalmente manifestadas nas consequentes e sucessivas variações da máscara ou modo de se dar a ver das personagens, e desenvolvidas na ação dramática de cada uma delas, afigure-se como uma espécie de foco narrativo privilegiado e paradoxal, simultaneamente paralelo e convergente em relação à fábula.

Por inverossímeis ou absurdas que se revelem muitas das peripécias e situações apresentadas em ambos os folhetins, a coloração algo artificial que lhes é conferida pelo exagero melodramático – por vezes bem nas tonalidades que se verificam no cinema de Almodóvar – é redimida pela luz desse foco especial que imprime aos excessos os matizes de uma ironia fina, cujos efeitos ambivalentes podem ser percebidos, literal e simbolicamente, ao longo de diversos capítulos. Conforme mencionado anteriormente, a instabilidade da situação das protagonistas, a heterogeneidade de pontos de vista e o dinamismo das oposições entrecortadas pontuam a tessitura da trama e orientam o percurso dramático de cada uma das telenovelas: no caso de *A favorita*, a instabilidade se faz presente já a partir da própria vinheta de abertura dos capítulos, a qual exhibe uma animação que se desenvolve ao som instrumental do tango argentino *Pa' bailar*, do grupo Bajofondo¹⁴, na qual as figuras movimentam-se na tela em reiterada alternância de lugares; no de *Avenida Brasil*, engendra-se aprioristicamente na metáfora do nome, alusiva ao tumulto do trânsito frenético e ininterrupto de uma das vias urbanas mais conturbadas do país, a Avenida Brasil que liga a suburbana zona norte e a 'descolada' zona sul da cidade do

14 Grupo formado por músicos argentinos e uruguaios, cujo trabalho, que se aproxima de outros projetos de tango eletrônico, como os do *Gotan Project* e o do *Tanghetto*, difundiu-se no Brasil com a trilha da telenovela *A favorita* e posteriormente com "Infiltrado" tema da personagem Carminha de *Avenida Brasil*.

Rio de Janeiro (espaços esses que na ficção da telenovela foram igualmente conectados ao “Lixão” e, por extensão, a tudo que esse sítio pode representar em termos de restos e misturas, excesso e descarte, deterioração e reciclagem).

Em ambas as telenovelas a figura da família tem destaque e é, significativamente, alçada à condição de personagem. Ressalte-se, entretanto, que não se apresenta em nenhuma delas o reinado da família tradicional e nem se estabelecem os contornos de seu perfil convencional; o que predomina é a composição de famílias que se estabelecem e se articulam em redes de relacionamentos oscilantes e lábeis, que se interpenetram e intercambiam, alternando laços e nós que se fazem e se desfazem, apertados e afrouxados em acordo com a especificidade das circunstâncias, ao sabor das conveniências afetivas, psicológicas, e espaço-temporais. No mesmo diapasão, a definição e o estabelecimento de lugares ignoram ordenamentos tradicionais e são destituídos da rigidez característica em prol de topologias flexíveis e ondulantes. Como consequência, os papéis correspondentes a cada lugar são consideravelmente relativizados e modificados, fazendo com que as relações familiares e sociais tradicionais sejam colocadas em cheque, questionadas e, até certo ponto, subvertidas. Assim, na medida em que as personagens se movimentam por entre relacionamentos e experiências que se articulam, digamos, rizomaticamente – irmãos desdobram-se em amigos e amantes, avós funcionam como pais, figuras como sogro/sogra e pai/mãe hibridizam-se e colam-se na mesma personagem, tios se transmudam em cunhados, primos viram tios ou irmãos, netos viram filhos, estranhos se revelam membros da família, familiares se descobrem meros agregados, empregados tornam-se senhores e vice-versa – configura-se, nos dois produtos audiovisuais, a corrosão [relativa, que seja] do tradicional relato falocêntrico.

À moda do que acontece em diversos dos filmes¹⁵ do cineasta espanhol Pedro Almodóvar a família foi, nas duas telenovelas de Emanuel Carneiro,

15 Tais como, além do já mencionado *Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão* (1980), *A lei do desejo* (1987), *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988), *Carne trêmula* (1997), *Tudo sobre minha mãe* (1998), *Fale com ela* (2002), entre outros.

subversivamente carnavalizada: movimentando-se em ritmos flutuantes, desenvolveu-se articulada em multiplicidades e diferenças e revelou-se um agrupamento *reimaginado, redelineado* – adquirindo um perfil bastante familiar, diga-se, com o perdão do trocadilho, a considerável número de agrupamentos familiares verificáveis nas mais diversas sociedades da contemporaneidade. O fato de famílias desordenadas serem encenadas na tela da televisão, abertamente em meio à domesticidade da rotina cotidiana, coloca em pauta e discute a possibilidade de agrupamentos familiares inusitados, experimentais – o que não apenas acaba por questionar e colocar em cheque a estabilidade do sistema narrativo instituído, mas, sobretudo, questiona e confronta também os valores a ele agregados.

Não obstante os limites impostos pelo gênero telenovela, em *A favorita* e em *Avenida Brasil* o relato falocêntrico, atropelado pelo trânsito de uma contemporaneidade que exige adaptações e mudanças, tem sua estrutura abalada. Desabado, exposto a chuvas e trovoadas, enferruja sob a luz das câmeras no tempo da ficção, oxida sob o sol dos dias no tempo na não-ficção. Invasiva e progressiva, a corrosão provocada por esta ferrugem prenuncia e prepara o porvir de um relato desprovido de qualquer centralidade fixa, mas orientado mesmo a partir da ambiguidade de pontos de vista de mulheres e homens que se espalham e se articulam e se aglutinam e se soltam novamente.

Considerações finais

A título de considerações finais esclareço que a motivação do presente estudo não reside na predisposição diletante ao exercício acadêmico de se retomar uma análise fílmica e transpô-la, meramente, à análise da ficção televisiva que ora vem sendo produzida. Tampouco restringe-se à intenção puramente amiga, ou temerariamente laudatória, de se retomar as considerações de um pesquisador com vistas a homenageá-lo. A motivação deste artigo, além dos óbvios propósitos de investigação, consiste na importância, a meu ver, de refletir a respeito do quanto e do como as noções de Peñuela sobre a construção e o funcionamento

de determinadas instâncias temáticas e formais da cinematografia de Pedro Almodóvar podem vir a ser particularmente contributivas para o refinamento da atenção e compreensão críticas a respeito das transformações que vêm ocorrendo no panorama de um produto midiático amplamente consumido e fortemente enraizado na cultura brasileira contemporânea. E chamar atenção para o quanto o melodrama, tão característico dos filmes de Almodóvar e das telenovelas de modo geral, pode ser detentor de um poder revelador, mobilizador e subversivo.

Conforme espero ter demonstrado, nos dois folhetins de João Emanuel Carneiro é frequente a presença de figuras policromáticas, multifacetadas e desprovidas, até certo ponto, das idealizações e simplificações maniqueístas que tendem a caracterizar o formato narrativo tradicional das telenovelas. As personagens são exibidas na tela, sucessivamente, circulando pelos capítulos às voltas com fragilidades e vulnerabilidades inerentes ao humano, encenando situações, problemas e questionamentos vivenciados e enfrentados pelas pessoas ditas comuns – recurso teledramático que possibilita o fortalecimento de mecanismos crítico-solidários de identificação da audiência com as histórias apresentadas (em detrimento da mera adesão contemplativa passível de resultar em plena suspensão da descrença e da capacidade de avaliação crítica) e o incentivo à adoção de posturas favoráveis a atitudes de tolerância, compartilhamento ou crítica solidário-constructiva. Mais importante ainda: ambas as telenovelas enfocam e discutem, a partir da exploração de relações de gênero em muito modalizadas por um tipo de relato não falocêntrico e da consequente revisão de papéis familiares, as possibilidades de oxigenação e subversão de valores tradicionais. No que concerne especificamente à conturbada *Avenida Brasil* isso acontece, em certa extensão, em razão da visibilidade e estatura que a trama conferiu à dita classe C, econômica e socialmente ascendente no atual contexto brasileiro.

Sabe-se que as modificações e inovações na teleficção, particularmente as alterações detectadas no formato telenovela, acontecem e são implantadas paulatina e experimentalmente, em ritmos que alternam movimentos de

aceleração/desaceleração, em uma espécie de dança/contradança: a cada pequeno avanço corresponde meio passo atrás, até que se alcance um ponto em que se incorporem e efetivem, em maior ou menor escala, novas proposições. A imposição da plataforma estrutural do paradigma tradicional de família, definido pelas figuras *pai, mãe e filhos* e modalizado pelo que ainda resta de um sistema patriarcal coercitivo e reconhecidamente ultrapassado – ainda predomina nas telas das novelas e está distante de ter completamente desaparecido o seu poder de alienação e reforço do *status quo*. Não obstante, é fato também que o perfil de tal modelo tem sido notável, significativamente modificado: em *A favorita* e em *Avenida Brasil*, vimos, as configurações familiares apresentadas e tematizadas delineiam-se, de modo geral e guardadas as respectivas proporções, a partir da mesma perspectiva des-ordenada em que se orientam as relações de gênero que se verificam na contemporaneidade.

Não é de pouca monta, isso, na telenovela. Atipicidades temáticas e expressivas tomando espaço na Globo, na plena tela plana de uma emissora tradicionalista, tida como a que mais se dá a ver de norte a sul do país. Na hora que se sucede ao jantar familiar, em capítulos que se embrenham pelos interiores das casas de brasileiros que, em suas diversas estratificações sociais, põem-se a segui-los em meio à rotina doméstica, em fruição reservada (mais ou menos atenta). Conteúdos postos em circulação e atualizando-se, pública e cotidianamente, nas imagens esparsas que, em aparelhos de televisão espalhados por entre bares e vitrines e terminais de ônibus e restaurantes e rodoviárias e aeroportos e toda sorte de lugares públicos e de passagem, se oferecem à fruição coletiva (mais ou menos desatenta); extravasando-se e espalhando-se nas redes sociais nos desdobramentos da transmidialização¹⁶, das bancas de jornais e revistas, das conversas corpo a corpo. Esse fluxo de imagens (mais ou menos subversivas) que se insinua na banalidade repetitiva de todo dia e mostra femininos e masculinos contracenando em narrativas algo des-ordenadas e des-hierarquizadas, é coisa muita. Principalmente se

16 A esse respeito ver LOPES, 2013.

considerarmos que apesar de todos os avanços e conquistas e progressos desses tempos que vivemos, não há como olvidar que as relações de gênero ainda estão em muito marcadas por desequilíbrios em favor dos homens, e não há como negar peremptoriamente que a vasta maioria das mulheres brasileiras, salvo as exceções que confirmam a regra, *ainda* ocupa situações de inferioridade e assujeitamento e/ou sofre os efeitos de clausuras mais ou menos explícitas impostas por contingências de naturezas diversas e abusivas, por datada que pareça tal asserção¹⁷. Principalmente se considerarmos que esses desequilíbrios discriminatórios afetam negativamente não apenas as mulheres, mas também os homens, por paradoxal que pareça tal asserção¹⁸.

Por essas e por outras, demonizações e glorificações à parte, e sempre sem minimizar complexidades inerentes a *pré*-conceitos de gênero, posicionamentos sociais, diversificações culturais, conjunturas econômicas e mais que tais, é digno de nota, dado o caráter de visibilidade e influência que reveste as telenovelas e devido ao lugar privilegiado que ocupam no cotidiano do país, o advento daquelas em que o relato se faz e se mostra, temática e esteticamente, não-falocêntrico, não autoritário, não reducionista, assumido seja por figuras femininas ou masculinas, não importa. Importa é a força de revelação e porvir que emana daí. Então que venha, mais e mais – com o perdão pelo excesso

17 Notem-se a publicidade, sempre pronta a discriminar e desqualificar consentidamente [?] a figura feminina, a exploração profissional vivenciada em postos, subalternos ou nem tanto, em que percebem salários comparativamente menores em relação aos dos homens, a dupla jornada de trabalho no dito 'lar' em que são tidas como 'rainhas'; a violência doméstica, a maternidade sempre incentivada, bem vinda e sacralizadora [?], o aborto reprimido e condenado, a concessão de compensações financeiras a que se julga fazerem jus [?] quando 'abandonadas' por seus companheiros (indenizações, pensões e assemelhados pelas quais algumas mulheres, mesmo que sem os encargos de uma prole a sustentar e em pleno exercício de autodesqualificação, lutam ferrenhamente); a linha tênue, lábil e enganadora, que distingue proteção reconfortante de humilhação insuportável; os direitos encarados como privilégios e portanto sempre discriminatórios e vice-versa; as manobras e manipulações a que algumas, em muito forçadas pelas circunstâncias, dedicam-se à maestria, e por aí segue.

18 Notem-se, a mero título de exemplo apressado e entre outras evidências comprovadamente reconhecidas, as estatísticas que apontam para maiores taxas de mortalidade e uma conseqüente menor expectativa de vida da população masculina em virtude, entre outros fatores, de males em muito causados por estresse (doenças cardiovasculares, alcoolismo, tabagismo), incidência que, não obstante estar progressivamente subindo também em contingentes da população feminina, ainda é mais expressiva entre os homens.

descabido do tom exortativo, tão pouco adequado a um artigo acadêmico –, o enferrujamento, a corrosão do metal que dá forma aos relatos que se constituem, conceitual e filosoficamente, em imposições falocêntricas ou de qualquer outra natureza opressiva. Para que possa um dia vir o tempo em que tenhamos, de forma pacífica e desimpedida e nos mais variados âmbitos, textos e contextos narrativos – dos afetos, das artes, da política, das práticas sociais – mais e mais relatos, ficcionais ou não, que sejam libertariamente múltiplos, multiformes, multicromáticos, multifacetados. Convivendo, emancipados e emancipadores, em pé de igualdade.

Referências

BREMOND, C. *Logique du récit*. Paris: Seuil, 1973.

FISCHER, S.; NASCIMENTO, G. C. *Avenida Brasil*: estratégias narrativas e efeitos estéticos. In: *Interin*. V. 16, n. 2. Curitiba: UTP, 2013.

FISCHER, S.; NASCIMENTO, G. C. Vilões, heróis e lugares na telenovela brasileira contemporânea: *A favorita* e *Insensato coração*. In: *Comunicación*. V. 1, p. 743-754. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012.

FISCHER, S.; NASCIMENTO, G. C. *A favorita*: entre o dramalhão e o lúdico – experimentos na representação de gêneros, ousadia no retrato das relações familiares e descaso do verossímil. In: *Revista E-compós*. Vol. 12, nº3. Compós, 2009.

FISCHER, S.; NASCIMENTO, G. C. As múltiplas faces de *Duas caras*: telenovela e contemporaneidade. In: *Significação – Revista de Comunicação Audiovisual*. Nº 30. São Paulo: Annablume, 2008.

FISCHER, S. Os bons e os maus vestidos: figurino e estereótipo na novela das oito. In: *Interin UTP*. V. 6, n. 2. Curitiba: UTP, 2008.

FISCHER, S.; NASCIMENTO, G. C. *Belíssima*: a um passo da ambigüidade – considerações sobre conservadorismo e mudança na novela das oito. In: *Revista Comunicação Midiática*. N. 7. Bauru: Unesp, 2007.

FISCHER, S. *Clausura e compartilhamento: a representação da família no cinema de Saura e de Almodóvar*. São Paulo: Annablume, 2006.

FREUD, S. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2013.

GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1973.

GROUPE μ . Sémiotique et rhétorique du cadre. In: *Dossier: Topologie de l'énonciation – La part de l'oeil*. N.5. Bruxelas: Editions La Part de l'Œil, 1989.

LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, J. *Os complexos familiares*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

LOPES, M. I. V. (org.). *Estratégias de transmediação na ficção televisiva brasileira*. Porto Alegre: Sulina, 2013.

LOPES, M. I. V. Narrativas televisuais e identidade nacional: o caso da telenovela brasileira. In: LOPES, M. I. V.; BUONNAMO, M. *Intercom*, 2003.

PEÑUELA CAÑIZAL, E. (org.). *Urdidura de sigilos: ensaios sobre o cinema de Pedro Almodóvar*. São Paulo: Annablume, 1996.

PEÑUELA CAÑIZAL, E. A corrosão do relato falocêntrico no primeiro longa de Almodóvar. In: *Urdidura de sigilos: ensaios sobre o cinema de Pedro Almodóvar*. São Paulo: Annablume, 1996.

PROPP, V. Paris: *Morphologie du conte*. Seuil, 1970.

ROUDINESCO, E. *A família em desordem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

XAVIER, I. Do senso moral-religioso ao senso comum pós-freudiano: imagens da história nacional na teleficção brasileira. In: LOPES, M. I. V. (org.). *Telenovela – internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.