



FACE E CONTRAFACE DA VIOLÊNCIA DE GÊNERO: DIÁLOGOS ENTRE TELENOVELAS E CONTEXTO NACIONAL

Lorena Caminhas¹

¹ Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, SP, Brasil

Introdução

A reflexão que proponho no presente artigo está embasada no ainda atual e acurado diagnóstico de Heleieth Saffioti realizado na década de 1990: a violência é constitutiva das relações de gênero no Brasil. Tal afirmação se traduz em dados recentes que indicam o crescimento exponencial das agressões contra mulheres, sendo que a cada dois segundos uma brasileira sofre lesão física ou ofensa verbal. Segundo as estatísticas apresentadas pelo Relógio da Violência do Instituto Maria da Penha¹, são seis as principais formas de violação a que as brasileiras estão sujeitas atualmente, quais sejam: física, verbal, sexual, moral, patrimonial e psicológica, que se traduzem em atos como humilhação, perseguição, morte por faca ou arma de fogo, espancamentos, estrangulamentos, ameaças e assédio em espaços públicos e privados². Parte significativa de todas essas formas de injúria (cerca de 80% do total de casos registrados) é perpetrada por homens que têm ou tinham algum vínculo familiar ou afetivo com as mulheres (namorados, cônjuges, amantes e parentes) e 43% dos casos mais graves ocorreram dentro da residência da vítima³.

Na medida em que se multiplicam os números relativos à violência de gênero, o Instituto Patrícia Galvão⁴ conclui que se amplia também a atenção de brasileiros e brasileiras sobre esse fenômeno: em pesquisa realizada em 2013, 89% dos entrevistados concordaram que houve um aumento substancial de mulheres agredidas por homens conhecidos e 56% consideraram os crimes contra a mulher como uma das modalidades mais recorrentes em contexto nacional. Certamente o crescimento da preocupação social acerca do tema é fruto de uma série de legislações recentes, dentre as quais se destacam a própria Lei Maria da Penha (Lei 11.340/2006), a Lei

do Femicídio (Lei 13.104/2015) e a mudança na legislação realizada em 2009 sobre o crime de estupro (Lei 12.015/2009), que assevera como infração tanto o constrangimento por meio de ameaça ou violência quanto a permissão e o estímulo à conjunção carnal. Todavia, não é somente a esfera legal a responsável por ecoar esse problema público no seio social; outras instâncias estão igualmente encarregadas de representar e discutir a violência de gênero, fundamentando uma imagem e um imaginário específico sobre ela.

É exatamente quando passamos a buscar os outros âmbitos da realidade social que tratam das agressões contra mulheres que conseguimos apreender os objetivos deste texto: pretendo discutir como esse fenômeno é retratado no melodrama televisivo brasileiro, considerando o aumento das produções com esta temática nos últimos 18 anos (o período que corresponde aos anos de 2000 a 2018). Tomando como ponto de partida esse recorte temporal, encontramos o total de 15 telenovelas⁵ que representaram a violência de gênero em sua faceta doméstica nas mais variadas faixas horárias, sendo que a maior parte (12) foram exibidas em horário nobre (entre 20h e 21h)⁶. Explico a maior presença do tema em “novelas das oito” devido à proposta de essas produções apresentarem e discutirem questões urgentes e importantes acerca da realidade brasileira – fator que salienta a relevância do assunto e a circulação de informações sobre ele. É fundamental notar que após 2006, ano de implementação da Lei Maria da Penha, proliferaram narrativas ficcionais (11) nessa seara. A importância dessas tramas pode ser percebida através da repercussão que as cenas de violência contra as mulheres tiveram no espaço público, revelada principalmente pela enxurrada de matérias jornalísticas que apontaram para o aumento de denúncias na delegacia da mulher após sua exibição nas novelas⁷.

Apesar da proliferação de telenovelas que incluíram em seus enredos a violência de gênero buscando representá-la (evidenciando como ela ocorre cotidianamente) e discutir sobre seus impactos sociais (assumindo um discurso pedagógico e moralizante que aponta para a ilegalidade das agressões, para a condição psicológica e material da vítima e para as medidas necessárias para conter os agressores), argumento que nelas existe uma discrepância nas formas de retratação do fenômeno, que propõe a proteção a algumas mulheres enquanto relega outras à vulnerabilidade. O meu esforço nas linhas que se seguem é demonstrar como essas imagens dissidentes são construídas e sustentadas dentro do mesmo enredo, relacionando-as à conjuntura social que embasa e possibilita sua circulação.

De partida, assinalo que dois núcleos são criados nas novelas: um que pretende denunciar e educar sobre as agressões sofridas diariamente

por mulheres no ambiente doméstico e outro no qual os abusos são considerados ocorrências pontuais e necessárias. Se é fácil identificar os personagens que compõem o primeiro eixo, é deveras complexo localizar aqueles que constituem o segundo, principalmente porque atos violentos são corriqueiros e inclusive esperados em suas histórias. Trata-se das vilãs da ficção televisiva, mulheres sempre sujeitas à fúria dos outros, inclusive dos homens com os quais mantêm relações íntimas. Nas próximas seções procuro compreender como é possível denunciar e naturalizar a violência de gênero no interior de um mesmo marco representativo, partindo de uma abordagem sociocultural da mídia que tem inspiração em trabalhos antropológicos sobre os meios de comunicação, conduzindo uma análise baseada em uma conjunção entre os sentidos distribuídos pelos meios de comunicação e seus possíveis desdobramentos em contextos específicos.

Por uma abordagem sociocultural da mídia

Ao refletirmos sobre a telenovela como uma das importantes instâncias em que a violência de gênero é retratada e significada, é essencial situarmos essas narrativas ficcionais em meio aos contextos sociais, culturais e políticos nos quais elas se inserem – caso contrário, corremos o risco de dissociar essas produções das circunstâncias mais amplas nas quais elas são construídas e circulam cotidianamente. Esta tarefa só é realizada, na concepção que defendo neste artigo, a partir de uma abordagem sociocultural de inspiração antropológica dos meios de comunicação em geral e das novelas em particular, promovendo uma vinculação entre as materialidades midiáticas e as realidades que circundam as pessoas que as consomem.

Antes de passar para a proposição de um olhar sociocultural sobre os *media*, apresento o *corpus* analítico discutido nas seções seguintes do artigo: trata-se de telenovelas da Rede Globo de Televisão, empresa protagonista na produção desse gênero no Brasil⁸, particularmente aquelas apresentadas em horário nobre (atualmente às 21h⁹), entre os anos de 2000 e 2018, que trouxeram em seus enredos o debate sobre a violência de gênero¹⁰. A partir dessa triagem inicial das narrativas ficcionais que trataram do tema, mantive aquelas que também retratavam as vilãs sendo agredidas, humilhadas, ameaçadas e espancadas por homens (geralmente de sua convivência próxima). Ao final, cinco telenovelas compuseram a amostra, quais sejam: *Mulheres Apaixonadas* (2003), *Fina Estampa* (2012), *Amor à Vida* (2013/14), *A Regra do Jogo* (2016) e *O Outro Lado do Paraíso* (2017/2018).

A fim de construir uma proposta analítica e reflexiva sobre as telenovelas, me filio à concepção de Faye Ginsburg (1991) que qualifica a televisão como mediador de imagens e discursos sociais (aspectos nos quais reside a sua maior importância para as análises de viés antropológico). A despeito de a argumentação da autora se debruçar sobre objeto diverso ao investigado neste artigo, ela é essencial para o estudo proposto, uma vez que assinala a necessidade de investigarmos os meios de comunicação no âmago das relações sociais mais amplas, ratificando a importância de abordagens culturais e etnográfica sobre eles – dando especial atenção aos processos de produção de sentido e circulação social.

Se continuarmos a acompanhar a obra de Ginsburg, encontraremos em seu texto *Culture/Media: a (mild) polemic* (1994) o reconhecimento da relevância dos modos de representação propostos pela televisão, que se situa sobretudo nos relatos que ela constrói sobre a organização das pessoas e de suas relações em determinados contextos históricos, culturais e políticos. Ao assumirmos seriamente a afirmação de Ginsburg de que a realidade social é apreendida também através da tevê, teremos de considerar que as mensagens midiáticas (os discursos difundidos) participam ativamente da edificação de sentidos acerca do cotidiano e precisaremos situá-las mediante as amplas conjunturas das quais elas são parte constitutiva, isto é, inseri-las na cadeia de fatos e discursos que estão em constante relação com processos sociais e políticos.

Avançando na compreensão sobre a possibilidade de um olhar socio-cultural sobre as mídias, Ginsburg, Lila Abu-Lughod e Brian Larkin (2002) consideram os meios de comunicação como práticas sociais responsáveis por edificar e circular uma ampla gama de significados sobre os acontecimentos cotidianos. O papel do pesquisador ao se debruçar sobre esses dispositivos comunicativos é averiguar como as pessoas interagem com eles e em que medida as ideias e os imaginários que eles põem em circulação estão situados dentro da comunidade. Endossando essa visão, Eric Rothenbuhler (2008) sugere que as investigações sobre as mídias sob influência da antropologia devem se dedicar às perguntas e aos problemas referentes à constituição dos fenômenos sociais em sua interface com os *media*, considerando sua participação e importâncias nesses processos.

Na visão de Rothenbuhler e Mihai Coman (2005), uma abordagem de caráter antropológico obriga a adotar uma atitude reflexiva sobre os meios de comunicação, respaldada por uma observação acurada e cuidadosa, especialmente porque se trata de averiguar elementos midiáticos para raciocinar sobre a construção do tecido social em suas diversas facetas. As interpretações do pesquisador que se associa a esta proposta analítica podem

admirar tanto da investigação da relação das pessoas com as mídias quanto dos próprios textos difundidos por elas (já que elas edificam a realidade em meio a discursos e imagens).

Se até o momento conseguimos apreender o que seria uma abordagem sociocultural da mídia, resta-nos perguntar como ela pode ser manejada para interpretar produções ficcionais televisivas. Para começar a construir esse caminho analítico, aproximo-me da obra de Abu-Lughod, autora no campo da antropologia que mais se dedicou ao estudo de melodramas seriados televisionados. Estabelecendo um paralelo com as conclusões de Abu-Lughod (1993, 2003, 2006a), também presenciamos na realidade brasileira a ampla importância das novelas, responsáveis por produzir interpretações sobre a conjuntura nacional e difundir mensagens de caráter moralizante (no sentido de instituir uma ordem moral específica), principalmente no que tange aos temas de relevo social e político de grande repercussão no espaço público. Conforme a autora, esses produtos midiáticos atuam nos debates estabelecidos dentro de determinadas comunidades, moldando enquadramentos preferenciais¹¹ para assuntos específicos.

A principal estratégia analítica apontada por Abu-Lughod (1993, 2006b) é partir das formações culturais e das conjunturas sociais para compreender o tratamento de uma miríade de fenômenos abordados nos melodramas televisivos. Para tanto, é essencial termos em mente que a tevê intensifica e multiplica o encontro entre mundos existentes e imaginados, sensibilidades e ideias, produzindo um conjunto de discursos que circulam amplamente em uma dada sociedade. A proposta da autora se fundamenta, pois, em refletir sobre as "culturas-como-texto", percebendo em que medida as interpretações das mídias e sobre as mídias colaboram com a edificação da realidade em uma comunidade. A descrição densa nos moldes estabelecidos por Clifford Geertz (1989) é a base deste tipo de investigação, mas adaptada à realidade das comunicações de massa: a descrição densa passa a ser de discursos sociais imbricados nos seriados melodramáticos em sua consonância com os contextos socioculturais nos quais eles circulam (em um movimento que vai dos *media* para a sociedade e vice-versa). Neste artigo me aproprio desta proposição de modo a produzir um exame minucioso e detalhista (descrição densa) das narrativas das novelas selecionadas (as formas culturais dos meios de comunicação) conjugada a uma discussão sobre as imagens e os imaginários propostos acerca da violência de gênero.

Destarte, nas próximas páginas discorro sobre as mensagens das telenovelas e seus contextos, partindo do pressuposto de que uma descrição acurada e detalhada destes dois elementos fundamenta os sentidos atribuídos às agressões sobre as mulheres tanto no plano ficcional quanto no

factual. A principal contribuição dessa análise consiste em uma reflexão sobre os possíveis desdobramentos das imagens dissidentes acerca da violência de gênero que as novelas apresentam, relativizando as diversas formas de abusos (reconhecendo algumas como perversas e naturalizando outras). Ainda que nesse momento o estudo não tenha avançado para uma etnografia – o tipo de pesquisa mais comum realizado no âmbito de uma antropologia da mídia – ele colabora com a identificação e o reconhecimento de um tratamento diferencial das injúrias motivadas por gênero não só nas produções ficcionais, mas também no contexto do Brasil atual.

O papel da telenovela no contexto brasileiro

Em consonância com a conclusão de Abu-Lughod (2006a, 2006b) sobre a onipresença e a relevância do melodrama televisivo no Egito, afirmo que as novelas brasileiras são atualmente parte constitutiva do cotidiano nacional e atuam como importantes atores na definição e no enquadramento de pautas públicas. À vista disso, não é de se estranhar que essas práticas culturais (conforme conceituação de Ginsburg et al. (2002) edificadas e transmitidas na tevê tenham recebido cada vez mais atenção de pesquisadores no campo das Ciências Sociais¹². É Alexandre Bergamo (2006) quem aponta no Brasil a importância do estudo das telenovelas, sobretudo quando se trata de investigações com foco sociocultural que buscam compreender como determinados fenômenos se expressam também no interior dessas narrativas ficcionais – edificando uma ponte entre sociedade e produção midiática.

A tendência das telenovelas de se aproximarem dos problemas cotidianos vivenciados no país pode ser percebida a partir dos anos de 1970, momento no qual tais produções ficcionais tornaram-se espaços legítimos de interpretação da realidade brasileira (Hamburger 2007, 2011). Segundo Hamburger (2011), essa nova dinâmica narrativa tinha por objetivo estabelecer uma relação entre o universo da trama e o do telespectador. Para Lopes (2009), nas décadas de 1970 e 1980, as novelas tinham caráter “realista”, em oposição àquelas “sentimentais” predominantes nos primeiros anos de televisão no Brasil. Nesse momento “a novela passou a ser um dos mais importantes e amplos espaços de problematização do Brasil, indo da intimidade privada aos problemas sociais” (Lopes 2009:26).

Nos anos 1990 outra forma narrativa foi instaurada, conhecida como “naturalista”, porque procura ampliar o grau de verossimilhança, principalmente por tratar de temas de urgência na sociedade brasileira, buscando credibilidade e legitimidade para pautar a agenda pública (Lopes 2009,

2014). Mais uma vez a ficção televisiva se avizinha do mundo vivenciado pelo espectador e, segundo Boreli (2001, 2005), passa a ser possível identificar traços dos personagens no cotidiano de quem a assiste.

Ainda que muitas transformações tenham ocorrido e dispositivos de realidade do jornalismo tenham sido empreendidos para conferir credibilidade às narrativas ficcionais (Lopes 2014), o melodrama ainda continua sendo a base das telenovelas. Livingstone (1995) e Ang (1985) definem as novelas como uma mistura entre a matriz melodramática e o tratamento de temas hodiernos, apresentando as questões sociais contemporâneas por meio das lentes de relações afetivas e pessoais. Nesse sentido, essas narrativas são compostas por uma estrutura que fundamenta e define um mundo proposto que precisa ser viável dentro da comunidade de receptores (ou seja, que precisa ser reconhecido por quem assiste). Tal estrutura é fundamentada, de acordo com Livingstone (1995) e Ang (1985), por três elementos principais, a saber: a) apresentação de diversas linhas narrativas simultâneas, cada um das quais com um conjunto de personagens; b) o encontro entre os diversos minienredos contextualiza e estrutura a história; c) elaboração de uma comunidade de personagens com posições e papéis definidos, circunscrevendo o conjunto de ações e situações possíveis de ocorrer. Heloísa Almeida (2007) aponta ainda que as ficções televisivas têm um repertório simbólico reconhecido pelos telespectadores, criando certas expectativas sobre os enredos e os personagens.

Mobilizo neste ponto a ideia de mundo proposto exatamente para afirmar que as telenovelas, muito além de serem somente um espaço de tratamento de problemáticas socioculturais em destaque, concebem um conjunto de possibilidades de modos de ser e de viver que colaboram na própria construção da realidade social¹³. Se avançarmos essa reflexão para o problema em pauta neste artigo (a violência de gênero), teremos de concordar com a apropriação de Almeida (2007) do conceito de “tecnologias de gênero” cunhado por Teresa de Lauretis, na medida em que esses produtos ficcionais podem ser responsabilizados por edificar “sentidos simbólicos” e “um discurso hegemônico sobre gênero”. Todavia, acredito que precisemos radicalizar esta ideia e perceber na televisão e em seus melodramas (e por que não nos demais meios de comunicação) a fundamentação de uma moralidade e de um imaginário específicos que direcionam as possibilidades de habitar um gênero (e também uma sexualidade) – o que eu espero deixar visível quando da análise das imagens dissidentes de mulheres sendo agredidas no *corpus* selecionado.

Reconhecer o papel das telenovelas na conjuntura nacional e de sua configuração narrativa colabora na reflexão sobre os sentidos que essas

produções constroem sobre o mundo e quais as possíveis reverberações que eles podem assumir no cotidiano de uma comunidade. Pretendo evidenciar na sequência que todos os aspectos sumariados nesta seção proporcionam o contexto a partir do qual a violência de gênero é apresentada e representada na ficção televisiva: por meio de uma abordagem que centraliza as relações interpessoais para discutir problemas públicos, com a definição de personagens com funções bem definidas nos enredos (funções estas que criam a possibilidade de relativizar determinadas agressões), e mediante um enquadramento que privilegia a concatenação entre causas e efeitos – tudo isso respaldado pela legitimidade que as novelas conseguiram no Brasil como espaços legítimos para debater a realidade nacional.

As tramas da violência doméstica

Inaugurando o tema da violência contra a mulher na década de 2000, a telenovela *Mulheres Apaixonadas* (2003) apresenta a história de Raquel (Helena Ranaldi), uma professora de educação física que abandona o Rio de Janeiro e se muda para São Paulo a fim de fugir do violento marido Marcos (Dan Stulbach). No capítulo 55 da novela o espectador é apresentado a Marcos: o personagem descobre o paradeiro da esposa e vai até a escola na qual ela trabalha para retomar o casamento. Nesse momento é possível perceber como a relação do casal é formatada: Raquel gostaria de se separar de Marcos e de se livrar de suas agressões; Marcos quer manter o relacionamento de qualquer forma e sente prazer em ver a esposa acuada e com medo.

A personalidade de ambos importa na história: Raquel é uma professora dedicada e uma mulher doce, que se relaciona bem com colegas de trabalho e demais personagens na trama; Marcos é compulsivo e descontrolado, revelando diversos traços de loucura. A falta de consentimento na relação do casal já fica patente no capítulo 55, no qual Marcos força Raquel a sair de seu trabalho para almoçarem juntos. Em momentos subsequentes da trama o espectador percebe o clima de hostilidade e tensão que perpassa a casa do casal. No episódio 57 Marcos força a mulher a transar (inclusive pressionando seu corpo contra a cama para que ela não possa se movimentar). Durante toda a narrativa presenciamos puxões, empurrões, tapas no rosto e a raquete de tênis usada pelo marido para açoitar a esposa.

A história de violência doméstica chega a seu ápice na novela quando as agressões de Marcos a Raquel são mostradas de modo encadeado e explícito: no capítulo 135 Raquel pretende comemorar seu aniversário com amigos em sua residência, mas Marcos deseja fazer uma surpresa. Ele entra na casa, vai

atrás da esposa no quarto (ela ainda está no banho) e tranca a porta. Quando Raquel sai do banheiro, avista Marcos segurando duas raquetes na mão e sua feição muda de imediato. Ela discute com o marido, pede para que ele saia e implora para que ele não bata. Mas Marcos permanece no local, retira a toalha de Raquel, joga a mulher na cama de costas e começa açoitá-la com as duas raquetes de tênis. Ao final da cena são revelados os ferimentos de Raquel, que permanece deitada na cama em estado de choque. No capítulo seguinte (136) Raquel decide denunciar Marcos na delegacia da mulher: o episódio revela como funciona o processo que começa na queixa e segue até o exame de corpo de delito.

No ano de 2012 é exibida em *Fina Estampa* a história de Celeste (Dira Paes), uma mulher que desistiu de ser professora para se casar com Baltazar (Alexandre Nero). Enquanto a esposa fica em casa cuidando da filha adolescente Solange (Carol Macedo), Baltazar trabalha como motorista para Tereza Cristina (Christiane Torloni). Celeste é cuidadosa e dedicada à família; Baltazar tem boa convivência social, mas no ambiente do lar é agressivo e violento (principalmente quando está sob o efeito de bebidas alcoólicas). Durante diversos capítulos presenciamos Baltazar empurrando, esganando e segurando com força a esposa, revelando o cotidiano de violência da residência do casal. Celeste é sempre passiva, não se posiciona diante das agressões e nunca pensou em denunciar o marido à polícia porque tem medo de perdê-lo.

À medida que a narrativa avança, Celeste se revela mais combativa, mas ainda incapaz de se desvencilhar do marido agressivo. No capítulo 56 Baltazar espanca a esposa, deferindo-lhe tapas e socos, jogando-a na cama do casal e no chão. Ao final da cena de violência, Celeste aparece repleta de hematomas, deitada no colo da filha Solange. Nesse momento Celeste relata como e quando as agressões começaram. No episódio 57 Celeste decide denunciar o marido para a polícia e ele acaba sendo preso. Vemos Celeste indo à delegacia assinar o boletim de ocorrência e os procedimentos burocráticos. Mesmo depois da prisão, Baltazar acaba voltando para casa e só é expulso no capítulo 179, quando a esposa não admite mais apanhar.

Nas duas narrativas apresentadas até aqui existe um padrão na retratação da violência doméstica: a) há uma recorrência de cenas que revelam a rotina de agressões – geralmente retratando aquelas consideradas mais “leves”, tais como empurrões, puxões, ameaças etc. – reforçando seu caráter diário; b) um episódio é selecionado para mostrar a violência mais extrema, predominando a exposição de espancamentos severos; c) o resultado do ataque é revelado por meio das marcas pungentes no corpo e pela melancolia e tristeza das mulheres; d) os maridos batem nas esposas por ciúmes

e para manter o controle do relacionamento, mesmo que isto não seja mostrado como necessário na narrativa; e) os homens sempre apresentam um desvio de caráter e são reveladas as suas patologias – loucura, bebida etc.; f) as mulheres, por sua vez, são sempre incapazes de trair os maridos, boas profissionais e esposas, membros respeitáveis da comunidade da trama; f) as esposas não reagem às agressões e sempre precisam de um longo tempo para realizar uma denúncia formal.

Em *A Regra do Jogo* a trama de violência também segue a formatação descrita acima, apresentando ao telespectador a história de Domingas (Maevé Jinkings), uma mulher afeita ao trabalho e muito honesta, casada com o malandro Juca (Osvaldo Mil). Os dois moram na periferia da novela, o morro da Macaca, e Domingas é responsável pela parte financeira e de gerenciamento da casa. Desde o início da trama testemunhamos Juca tentando se aproveitar da esposa (pedindo dinheiro, solicitando refeições etc.) e aproveitando cada momento para humilhá-la. Domingas nunca reagiu aos empurrões e safanões, nem mesmo às humilhações diárias – seguiu sendo boa esposa e atendendo às vontades do marido. Assim como Raquel e Celeste, Domingas evita comentar sobre a violência com outras pessoas, tenta escamotear a situação na qual vive e nunca pensa em denunciar o marido à polícia.

As agressões são diárias e Domingas está sempre acuada e com medo do marido. No capítulo 54, Juca, em um surto de ciúmes, aperta os braços e sacode o corpo da esposa, esbofeteia seu rosto e alega que ela é uma “vadia” que saía para encontrar um amante (que nunca existiu efetivamente). No episódio 76, Domingas reage ao marido após vê-lo com sua amante: a cena começa mostrando a personagem doente e de repouso em casa; Juca chega à residência com sua amante que, por coincidência, é enfermeira e decide ajudar Domingas; após melhorar um pouco da febre, Domingas expulsa Juca de casa e ameaça enquadrá-lo na Lei Maria da Penha. Na mesma noite, Juca volta para casa, quebra a mobília e a decoração, e ameaça matar a esposa, que se esconde no banheiro. A situação é apaziguada por vizinhos que tiram Juca do domicílio de Domingas. Nessa narrativa, diferente das duas primeiras, a mulher não busca ajuda institucional e o agressor também não vai preso pela violência.

Amor à Vida é a única narrativa que se diferencia sutilmente das outras três relatadas até o momento. Na novela a personagem Marilda (Renata Castro Barbosa), nutricionista do Hospital San Magno, aparece constantemente em seu trabalho com hematomas no rosto e pescoço, e sempre diz que as marcas foram causadas por um acidente doméstico. Ninguém na trama conhece o namorado de Marilda, mas todos desconfiam que ela

sofre violência doméstica. É na metade da novela que a história de Marilda começa a ser revelada: ela realmente é agredida pelo companheiro, mas tem medo de perdê-lo caso relate a situação. O agressor é Ivan (Adriano Toloza), enfermeiro do Hospital San Magno. Quando sua identidade é revelada, descobrimos também que ele é sadomasoquista e possui prazer em perpetrar dor em sua parceira – associa-se o sadomasoquismo à violência doméstica. Nessa trama a agressão é explicitada apenas uma vez, no capítulo 214, já ao final da novela. Na cena Ivan discute com Marilda dentro do hospital onde trabalham porque ela teria trocado a fechadura da porta de casa a fim de impedir que o namorado conseguisse entrar. A nutricionista afirma: “não nasci para ser saco de pancadas”, e diz que entregará as malas de Ivan no local que ele escolher. Em um surto de raiva, ele empurra a companheira contra a parede e passa a golpeá-la no rosto, até que ela cai no chão. Ivan é preso na hora sob a Lei Maria da Penha.

Apesar de não ser revelada a rotina de espancamento de Marilda, assim como ocorreu com as outras três personagens, as marcas em seu corpo indicam as agressões sofridas; ao contrário das outras três narrativas, em *Amor à Vida* não é possível saber quem é o agressor desde o início, mas fica claro tratar-se de um homem que tem relações íntimas com a personagem; a atribuição de uma patologia ao homem violento é um ponto em comum, haja vista que em todos os casos um fator mental ou comportamental é enfatizado; e as agressões ocorrem para controlar o casamento e a esposa, evitando que ela tenha qualquer ímpeto de terminar a relação ou arrumar um amante.

Em *O Outro Lado do Paraíso*, a novela mais recente que compõe o *corpus* (outubro de 2017 a maio de 2018), presenciamos Gael (Sérgio Guizé) bater em sua esposa Clara (Bianca Bin) já nos primeiros capítulos. Em sequências imagéticas muito próximas das demais narrativas analisadas, acompanhamos as diversas ocasiões de espancamentos e humilhações que sempre deixam suas marcas visíveis no corpo e no estado emocional de Clara. A noite de núpcias do casal é marcada pelo estupro (episódio 2): Gael retira à força o vestido branco de sua cônjuge e quase a enforca; em seguida acompanhamos o semblante de pavor de Clara enquanto seu marido viola seu corpo. As ameaças e a hostilidade são constantes no cotidiano dos recém-casados.

Duas outras ocasiões de violência foram marcantes nessa trama: a primeira delas acontece no capítulo 6, quando Gael estapeia Clara por ciúmes e a arrasta pelo cabelo, até o ponto de empurrá-la da escada. Clara terá ferimentos graves e precisará de cuidados médicos. A segunda ocorre no episódio 16, quando Clara é espancada e Gael quebra uma cadeira em suas pernas. É interessante enfatizar que após essa surra a personagem descobre que está grávida, aumentando ainda mais o peso das ações atribuídas

a Gael. Como todas as demais mulheres do núcleo que trata da violência de gênero, Clara não denuncia de imediato o agressor por medo. Somente no capítulo 27, tempos depois do fim de sua união com Clara, ele é preso e repensa seu comportamento nefasto – acontecimento que vai reverberar na trama da vilã Sophia (Marieta Severo).

Nas cinco telenovelas, no interior dos núcleos que tinham por finalidade tratar da violência doméstica, as agressões são constantes – fazem parte do dia a dia – e as motivações para que elas ocorram são torpes e injustificadas. Trata-se de um homem ciumento, perturbado, alcoólatra ou com problemas psicológicos, que maltrata a esposa por prazer ou perversão. Nesses casos, é possível construir um relato que demonstre uma cisão entre as causas e as consequências das ações dos personagens, evidenciando que aquelas situações são incorretas, condenáveis e ilegais. O conteúdo da narrativa e seu encadeamento e enquadramento tornam possível qualificar e representar um tipo ideal de violência doméstica, facilmente apreendido e percebido¹⁴.

A construção das cenas nesse núcleo das narrativas se ancora em dois elementos principais da organização da violência de gênero no contexto brasileiro: primeiro, ela alude à ritualização da agressão e de suas formas de relato (Gregori 1989), que consubstancia um determinado enquadramento para circunstâncias consideradas abusivas e desrespeitosas – fundamentando uma dinâmica típica para essas ocorrências; segundo, ela está baseada no modelo paradigmático da violação, cujo cerne são as relações conjugais (Segato 2003). Cabe acrescentar que no interior desse modelo as mulheres são vistas como vítimas de seus algozes homens, submetidas a humilhações e espancamentos constantes, sem possibilidade de responder e revidar (Debert & Gregori 2008). Ao concatenar estas duas chaves interpretativas, as telenovelas edificam um imaginário de violência doméstica muito próximo das ocorrências no cotidiano nacional, elaborando uma dinâmica interpretativa que não permite dúvidas sobre a brutalidade e a ferocidade das situações retratadas.

Contraface da violência de gênero

Se as tramas que tratam da violência doméstica enfatizam a cotidianidade das agressões, a falta de explicação para a recorrência da violência, a adequação das mulheres aos padrões morais estabelecidos nas novelas, além de homens neuróticos e descontrolados que agridem sem motivos concretos, as intrigas sobre as vilãs revelam o exato oposto: vemos as mal-

feitoras apanharem sempre que é necessário reforçar o seu desvio de caráter, demonstrar a abrangência de suas ações vis, e quando é preciso expor publicamente seus atos nefastos e acabar com suas farsas – a violência, neste caso, é episódica e justificada¹⁵. Assim sendo, podemos compreender as narrativas de vilania como demonstrações do que Maria Filomena Gregori identifica como “disposições conflitivas de papéis cujos desempenhos esperados não são cumpridos” (Gregori 1989:166), que apontam para o descumprimento de dinâmicas socialmente estabelecidas de gênero e sua posterior correção por meio de atos violentos. As diversas formas de injúria física, moral e psicológica em jogo se alicerçam e se justificam em posições masculinas e femininas específicas, sempre rearticuladas em episódios de agressão, conformando, segundo Saffioti (1999), uma modalidade de retomada da moralidade e da normatividade que rege o gênero.

Enquanto Raquel apanha de Marcos em *Mulheres Apaixonadas*, Dóris (Regiane Alves) apanha do pai Carlão (Marco Caruso) em mais de uma ocasião. Dóris é uma das vilãs da novela, retratada como filha ingrata que sempre humilha os avós e constantemente está em busca de luxo e riqueza. A menina não mede esforços para conseguir bens de consumo caros, inclusive sai com alguns homens ricos em troca de presentes. Totalmente sem caráter e escrúpulos, ela faz qualquer negócio para ficar longe da família e ter dias de riqueza e prazer. O pai, cansado de ver as atitudes da filha malcriada, tenta “consertá-la”, aplicando alguns “corretivos”: xingamentos, açoitamentos e humilhação pública.

A primeira cena de agressão contra Dóris acontece no capítulo 41, quando Carlão tranca a menina no quarto e passa a gritar com ela, questionando suas atitudes diante de seus avós. Irritado com a apatia de Dóris, Carlão pega seu cinto e açoita a filha, jogando-a no chão e colocando-a em seu colo para que ele possa bater em suas nádegas. No último episódio da novela, depois de todas as tramoias que Dóris aprontou, Carlão decide “consertar” a filha de vez e vai atrás dela em um hotel. Ao chegar ao local, invade o quarto onde está Dóris, empurra e esbofeteia a garota e, novamente, bate nela com um cinto. Não satisfeito com a lição, decide que Dóris precisa de mais: desce com ela até o saguão do hotel e a expõe parcialmente nua para todos os presentes, afirmando que esse era o resultado de uma má criação¹⁶.

A vilã de *Fina Estampa* é Zuleika (Juliana Knust), uma mulher inescrupulosa e ambiciosa que se apaixona pelo malandro Rafael (Marco Pigossi). Ambos trabalham na Fashion Motos: ela na seção de vendas e ele como gerente. Rafael faz uso indevido das motos do estabelecimento e forja um roubo dos veículos para mandá-los para o desmanche e ficar

com o dinheiro das peças. Zuleika descobre e força Rafael a ficar com ela em troca de seu silêncio. Mais adiante na trama, a história se torna um triângulo amoroso entre Rafael, Zuleika e Amália (Sophie Charlotte). Rafael vai se redimindo de seus erros para namorar Amália e Zuleika fica cada vez mais perigosa e ardilosa após ter sido rejeitada. No capítulo 103 vemos Rafael empurrar a vilã no chão e desferir um tapa em sua face. Ele acaba sendo preso em flagrante. A cena é estruturada do seguinte modo: em meio a uma discussão, Zuleika se mostra indignada porque não havia conseguido o cargo de gerência da Fashion Motos e culpa Rafael por isso. A malfeitora ataca o rapaz e o provoca, enquanto ele avisa que não quer brigar; em um momento de impaciência, ele bate na moça. Quando a polícia chega, Rafael diz: "cala a boca garota, é mentira dela"; e continua: "você armou tudo isso para me ver pelas costas". A culpa de Zuleika é reforçada na sequência seguinte, quando a vilã se encontra com Amália na delegacia. Amália insiste para que Zuleika retire a queixa, porque a prisão seria prejudicial para Rafael, que estava tentando mudar de comportamento. A violência sofrida pela vilã é tratada como um plano e uma armação para prejudicar Rafael, que só teria respondido às ofensas endereçadas a ele (mas sem a intenção de machucar).

Em *Amor à Vida* duas vilãs apanham. A primeira delas é Aline (Vanessa Giacomini), que aparece na trama para se vingar do médico César (Antônio Fagundes). Aline é sobrinha da bailarina Mariah (Lúcia Veríssimo), antiga amante de César, com quem o médico teve uma filha bastarda, Paloma (Paolla Oliveira). Sem possibilidades de criar a criança, Mariah entrega a criança ao pai e à sua atual esposa, Pilar (Susana Vieira). Desolada pelo fim de seu relacionamento com César e pela perda da guarda de seu bebê, Mariah sofre um grave acidente de carro que a impede de continuar sua carreira na dança. Revoltada com a situação em que César a deixou, a ex-bailarina cria Aline para arquitetar um plano de vingança contra o médico e sua família.

A vilã consegue um cargo para ser secretária de César no Hospital San Magno e tenta conquistá-lo. Apaixonado por Aline, César deixa a esposa e vai viver com a amante em uma casa afastada da cidade. A malfeitora passa seus dias envenenando a comida e a bebida de César, até o momento em que ele perde a visão e fica com a saúde debilitada. Enquanto César adoce, Aline mantém um relacionamento às escondidas com Ninho (Juliano Cazarré), que a ajuda em sua vingança. Nos últimos capítulos da novela (216), Félix (Mateus Solano), nesse momento ex-vilão, vai à casa de seu pai com Aline e vê a mulher aos beijos com Ninho em frente a César (que não consegue perceber a situação devido à cegueira). Félix avisa o

pai sobre o que está acontecendo. Aline se aproxima de César, afirmando que Félix está mentindo, mas o médico não acredita mais nela: tira uma faca do bolso e ameaça cortar o pescoço da moça. Sem coragem de seguir em frente e matar Aline, César a segura com força a ponto de rasgar a sua blusa, depois a joga no chão.

A segunda vilã é Leila (Fernanda Machado), ambiciosa e obcecada por uma vida de luxo e riqueza. Ela mora na casa dos pais e tem dois irmãos, Daniel (Rodrigo Andrade) e a autista Linda (Bruna Linzmeyer). Leila tem péssima relação com a família e humilha constantemente a irmã Linda, tratando-a como incapaz. A vilã namora Thales (Ricardo Tozzi), um homem desonesto que participa de suas armações e falcatruas. A primeira vez em que Leila apanha (capítulo 32) é quando ela propõe a Thales que se case com Nicole (Marina Ruy Barbosa), uma jovem milionária com uma doença terminal incurável. O plano de Leila é que Thales fique com a herança após o óbito da moça e eles possam desfrutar da fortuna juntos. Thales se enfurece com a proposta da vilã e afirma: “eu nunca me casaria com a Nicole para herdar o dinheiro dela, eu tenho caráter, Leila”. Em meio à discussão, o rapaz dá um tapa com toda a sua força no rosto de Leila, mostrando quão desrespeitosa e inescrupulosa ela havia sido. A trama evidencia que no relacionamento dos dois havia empurrões e puxões, mas sempre nas ocasiões em que Leila supostamente passava dos limites.

No capítulo 71, quando as falcatruas são descobertas e escancaradas, Leila apanha de seu irmão Daniel. A família da vilã descobre seus planos com Thales e tenta impedir o casamento do rapaz com Nicole; eles revelam o acordo entre os malfeitores e Nicole acaba morrendo no altar. Em meio à confusão, a família de Leila começa a acusá-la de ter matado Nicole e de ter péssimo caráter. Daniel, nervoso e inconformado com a situação, discute com a vilã. Ele não suporta mais as armações da irmã e o desrespeito dela com Linda. Em um momento de raiva e impaciência, Daniel estapeia o rosto da vilã e a joga no chão. Ele afirma que Leila precisava de uma lição para mudar de comportamento.

A penúltima vilã é Atena (Giovanna Antonelli) de *A Regra do Jogo*. Ela é uma estelionatária que busca amigas ricas e se envolve romanticamente com homens em troca de dinheiro e bens de valor. Procurando uma vida de riqueza e ostentação, ela desenvolve truques e falcatruas ao longo de toda a novela. Atena se torna amante do vilão Romero (Alexandre Nero) e se junta a ele para dar um golpe na facção criminosa da novela. Mas Atena é ambiciosa e acaba chantageando Romero em troca das provas que ela obtém (Romero era integrante da facção, mas mantinha isto em segredo). Cansado da vilã e de suas chantagens, Romero arma uma emboscada para

dar uma lição na mulher: no capítulo 128 ele a amarra em uma cadeira no centro de um galpão abandonado, convoca todas as pessoas que ela havia prejudicado para espancá-la e, no fim, ele mesmo resolve esganá-la e humilhá-la, ameaçando socá-la e matá-la.

Atena apanha e é torturada também pelo seu ex-marido Vander (Roney Vilella): no capítulo 132 Vander prende a vilã com cordas e a leva à força para sua casa. Chegando lá, acorrenta a mulher pelo pescoço a uma cadeira e pergunta "você sentiu falta do seu colarzinho?", revelando que ela já havia sido presa dessa forma em outras ocasiões. A vilã fica acorrentada e aos prantos no chão da cabana, sem acesso ao banheiro e com pouca comida. Atena tenta fugir, mas a situação piora: Vander a persegue, desfere-lhe socos e empurrões. A malfeitora foi entregue ao ex-marido por Romero para que ela aprendesse sua lição e não tentasse mais enganar as pessoas.

Em *O Outro Lado do Paraíso* a vilã agredida é Sophia (Marieta Severo), mãe do intempestivo Gael. Ela é retratada como uma mulher ambiciosa, gananciosa e antiética capaz das atitudes mais nefastas para controlar as jazidas de esmeralda que ficam nas terras de sua nora, Clara, uma das vítimas mencionadas acima de violência doméstica. A violência contra Sophia aparece no capítulo 63, quando Gael sai da prisão e retorna para a casa da família. A discussão entre a malfeitora e o filho começa porque Gael não compreende a ausência da mãe durante os dias de visita na cadeia. Ele está nitidamente cansado e irritado com a conduta de Sophia, e logo passa a acusá-la de tê-lo criado agressivo e de estimular todas as ações violentas contra a ex-esposa, Clara, desresponsabilizando-se pelas atitudes covardes do passado. Segundo Gael, sua mãe incentivava as surras em Clara e se beneficiava com o desentendimento do casal.

Ele questiona Sophia: "Por que você sempre me empurrou para a violência?". A vilã, cansada de ser culpabilizada pelo rapaz, reage: chama o filho de "frouxo" e afirma que ele sempre fora um fantoche em sua mão. Ela admite que usou Gael para conseguir as pedras preciosas no terreno de Clara, revelando sua estratégia perversa e insensível. Quando Sophia termina de falar, vemos Gael ameaçar esganar a mãe. Em um surto, ele segura os braços de Sophia e começa a sacudi-la, avisando o tempo todo que vai espancá-la. Quando ele passa a estrangular e a sufocar a mulher, Tomaz (Vitor Figueiredo) entra no quarto e impede que Gael a mate. As intimidações e as tentativas de agressão continuam ao longo do enredo, até o momento em que a vilã é desmascarada (somente ao final da novela).

Ao contrário das tramas que discutiram e retrataram a violência doméstica, as vilãs apanham em momentos pontuais, principalmente aqueles nos

quais seus planos e suas artimanhas são revelados, sendo a violência um meio para revidar os danos causados e corrigir a conduta das personagens – funcionando a contrapelo da lógica da ritualização descrita por Gregori (1989), na qual as agressões são constantes e seguem padrão similar. As cenas de agressão estão sempre posicionadas em meio a um antes e um depois: quando a vilã está conquistando todos os seus objetivos por meios escusos e no momento em que elas são desmascaradas e precisam de punição. As malfeitoras também apanham de homens próximos a elas, sobretudo aqueles com os quais têm relação íntima – pai, marido, amante, irmão, namorado etc. As agressões contra as vilãs têm ainda uma função na trama: corrigir o comportamento inadequado e afirmar o correto. A construção da narrativa demonstra que elas apanharam por terem agido de forma maliciosa, promíscua e imoral – caso contrário, não precisariam sofrer as agressões.

Se lermos esses regimes de representação a partir das tramas da violência de gênero propostas por Rita Segato (2003), veremos que eles estão perpassados por uma “mistificação do feminino” calcada em ideais de virgindade, sacralidade e docilidade que se apresentam em muitas das ocorrências de agressões de homens contra mulheres. Essa mistificação se soma à distinção tão corrente entre mulheres honestas e não honestas (base da formulação dos crimes de honra), compondo um dos pilares da relativização dos casos de agressão – que podem ser classificados como verdadeiros crimes ou como ocorrências justificadas. Corroborando essa interpretação, Gregori (1989) adiciona ainda mais um fator determinante na definição circunstancial das agressões: a situação em que a própria mulher desencadeia a relação violenta, incitando o homem a revidar – seja porque ela se comportou de modo dissonante do esperado, seja porque ela agrediu seu cônjuge/parceiro romântico/familiar.

Em casos como os das vilãs aqui em discussão, em que há uma relativização do sofrimento, a violência é interpretada como ato disciplinador e corretivo, justificada como forma de domesticação da mulher insubordinada (Segato 2006). Cabe notar que as agressões têm unção normativa, isto é, reestabelecem as normas e as divisões hierárquicas de gênero. Podemos compreender as narrativas a respeito da vilania, se seguirmos Segato (2012) e Guita Debert e Gregori (2008), como enquadramentos representativos da violação como punição necessária para manter o equilíbrio entre o masculino e o feminino. Ao contrário do núcleo da violência doméstica, em que a mulher se mantém no terreno da domesticidade e docilidade (estabelecendo uma posição de desigualdade em face de seus companheiros), as vilãs rompem com essa ordenação sensível das posi-

ções sociais, provocando a fúria dos personagens masculinos à sua volta. Quando as malfeitoras desafiam o equilíbrio assimétrico de gênero, as violações passam a ter duas funções tal como teorizadas por Segato (2012): atuam como uma punição e um corretivo no nível pessoal (a reconstrução de uma relação que respeite as dinâmicas da virilidade) e também como uma demonstração da manutenção da ordem social (tal como o caso de Dóris, que é corrigida em contexto público).

Em resumo, as diferenças na representação da violência de gênero se configuram a partir dos seguintes elementos: a) na trama da violência doméstica, as agressões são frutos de *relações violentas* (constantemente as mulheres apanham por longos períodos de tempo), enquanto para as vilãs trata-se de uma *violência pontual* (são violentadas apenas algumas vezes, quando estão no auge de suas maldades e precisam ser contidas); b) nesse sentido, as cenas de espancamento e xingamento no contexto da violência doméstica são apresentadas ao longo da trama, enquanto as das vilãs são ocorrências situadas (conjunturais e situacionais); c) as mulheres da violência doméstica estão sempre enquadradas nos padrões morais das telenovelas (que as apresentam como boas esposas e batalhadoras); ao contrário, as vilãs são o oposto da moralidade, sendo retratadas como promíscuas, inescrupulosas, arditas e mentirosas; d) as mulheres da violência doméstica amam seus maridos e são fiéis a eles; as vilãs procuram os homens por interesse em dinheiro ou poder e nunca estabelecem um relacionamento verdadeiro, baseado no amor; e) considerando essa diferença de conduta e de personalidade atribuída às personagens, uma das violências aparece como injustificada (nem o contexto, nem a personalidade da mulher gerariam as ações violentas) e a outra como justificada (pelas condutas e o caráter das vilãs, uma lição sempre é necessária, mesmo que ela venha na forma de humilhações e açoitamentos¹⁷).

Em face do argumento construído, cabe acrescentar que os regimes interpretativos que distinguem as boas e as más mulheres, seja nas telenovelas, seja no cotidiano, colocam o feminino sob suspeita constante. Este fenômeno é consonante com o diagnóstico de Segato (2003), que aponta a feminilidade como o símbolo da possibilidade de desvio das normas de gênero. A feminização da vilania¹⁸ (ou as vilãs são mulheres ou são sujeitos afeminados) se desdobra propriamente com base nesses pressupostos, reforçando a necessidade de correção e repreensão por meio da força. Ademais, esse sistema representativo se articula aos temas que motivam as malfeitorias nas narrativas: disputas amorosas ou brigas por inveja, ambas consideradas preocupações femininas – reforçando, mais uma vez, as posições de gênero pressupostas pelas tramas ficcionais.

Desdobramentos das narrativas dissidentes

Se é possível afirmar um profundo contraste na retratação da violência contra a mulher nas quatro telenovelas analisadas, que ora acionam a chave interpretativa da violência doméstica, ora situam as agressões em um contexto de punição merecida e necessária, há de se perguntar quais os possíveis desdobramentos da difusão dessas representações no cotidiano – espaço no qual as novelas são assistidas e discutidas – principalmente no caso brasileiro, país em que os números da violência de gênero são alarmantes. Fazendo coro com Segato (2003), para quem a mídia e todos os demais sistemas simbólicos concorrem para fundamentar nossa compreensão sobre as agressões contra mulheres, devemos questionar se essas retratações ampliam o rol de condutas consideradas como violação ou as naturalizam, instituindo regimes (diferenciais) de distribuição da vulnerabilidade.

É lugar comum entre diversas pesquisadoras dos estudos em telenovelas (Lopes 2009, 2014; Hamburger 2007; Boreli 2005; Ronsini & Silva 2011) afirmar que essas produções ficcionais televisivas tanto discutem temas de importância social, trazendo à tona pautas públicas importantes, quanto proporcionam uma imagem da nação, formatando uma noção de sociedade brasileira. Lopes (2010, 2014) chega a afirmar que as novelas fomentam um repertório comum, fundamentando posicionamentos em relação aos diversos temas de interesse social. Nesse sentido, elas seriam responsáveis (junto a outros produtos e meios) por regular as pautas públicas de discussão, exprimindo as concepções fundamentadas da sociedade civil. A conclusão a que se chega é que tais produções, no contexto brasileiro, adquirem legitimidade e reconhecimento suficientes para se instituírem como agentes de debate sobre a realidade contemporânea.

Reconhecer o lugar da telenovela na conjuntura nacional é de extrema importância para se pensarem as consequências de determinados regimes de representação, sobretudo aqueles que lidam diretamente com problemas sociais de extrema urgência. Mas é preciso ir além da simples constatação da fomentação de um vocabulário comum ou da legitimidade para o debate público e avaliar as consequências morais e políticas dos regimes de visibilidade/invisibilidade midiática através de narrativas ficcionais. O tratamento da violência de gênero nessas tramas é central nesse sentido, já que ele revela, dentro de um mesmo marco interpretativo, a apresentação/discussão do tema e o escamoteamento/minimização do problema – dependendo sempre de quais mulheres sofrem as agressões. Assevero que essa visada crítica que concatena as produções midiáticas com seus

desdobramentos sociais é uma importante contribuição da abordagem sociocultural de inspiração antropológica sobre os meios de comunicação.

Ginsburg et al. (2002) revelam que uma interpretação acurada e perspicaz dos *media* e de seus discursos precisa relacioná-los aos centros de poder e disputas por hegemonia que perpassam a sociedade. Indubitavelmente, tais desdobramentos não podem ser fruto apenas da atenção às narrativas, mas precisam ser verificados em pesquisa etnográfica a fim de se compreender como as pessoas se apropriam dos sentidos distribuídos pelas novelas. Contudo, nesse momento, a intenção é apontar as possíveis repercussões que fazem parte do conjunto de possibilidades interpretativas ensejadas pelas telenovelas, ou seja, o mundo proposto pelas narrativas que circulam no cotidiano.

Nas quatro telenovelas existem padrões distintos de retratação das agressões sofridas por mulheres, evidenciando o caráter contingente e contextual da definição de violência doméstica. Essas narrativas demonstram como diversas situações de violação física e psicológica de homens contra mulheres podem ser relativizadas, sendo consideradas legítimas ou ilegítimas a depender de quem é a vítima e em qual situação. Também no contexto nacional, os contrastes na interpretação das violações estão calcados em dinâmicas de gênero que admitem que a agressividade masculina se torne agressão (Saffioti 1999), permitindo, nas circunstâncias de denúncia, uma diminuição da gravidade do sofrimento (Gregori 2010). Todo esse processo de diferenciação e qualificação dos diversos abusos sofridos por mulheres se reflete em dados recentes de pesquisas estatísticas brasileiras.

Em 2013 o Instituto Avon¹⁹ lançou um estudo sobre a percepção dos homens acerca da violência doméstica, concluindo que alguns atos ainda não são reconhecidos como violações e agressões. O primeiro dado que demonstra os resultados obtidos é que 52 milhões de brasileiros (41% da amostra) admitiram conhecer um amigo ou parente que foi ou é violento com a esposa ou namorada, mas somente 9,4 milhões de homens (16% do total) admitem ter tido alguma atitude violenta contra mulheres. Além disso, 37% dos respondentes acreditam que a Lei Maria da Penha ampliou a possibilidade de as esposas e namoradas desrespeitarem os maridos e namorados. Avançando nos dados, 54% dos pesquisados concordaram que "homens não devem levar desaforo para casa" e que algumas das condutas das mulheres são "inadmissíveis": 85% não aceitam que uma mulher fique bêbada, 69% acreditam que as mulheres não devem sair com as amigas sem o marido e 46% consideram que mulheres não deveriam usar roupas justas e apertadas.

Em 2014 o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA)²⁰ publicou um estudo sobre a relativização da violência contra a mulher e 58% dos entrevistados afirmaram concordar com a frase: "se as mulheres soubessem

se comportar, haveria menos estupros". Outro resultado interessante é que 63% dos pesquisados acreditam que casos de violência doméstica precisam ser discutidos no interior da família e 82% creem que "em briga de marido e mulher não se mete a colher". O estudo demonstrou que existe uma ampla aderência ao modelo de família nuclear, na qual "a esposa deve se dar ao respeito" (Ipea 2014:4). Um último dado essencial é a divisão clara entre "mulheres para casar" e "mulheres para a cama": 34% dos respondentes concordaram com esta divisão.

Os resultados trazidos pelas duas pesquisas supracitadas demonstram como os padrões de relativização da violência de gênero estão arraigados na percepção cotidiana de brasileiras e brasileiros que, tal como as novelas analisadas, distinguem as diversas circunstâncias nas quais é possível ou inviável identificar agressão e violação. Certamente é impossível traçar uma linha direta entre a compreensão social do fenômeno e sua representação em produções ficcionais televisivas. Entretanto, é possível notar uma circulação de sentidos entre estas duas esferas que cria a possibilidade de gerar uma impressão de obviedade na desigualdade de tratamento das violências – em algumas circunstâncias elas são reconhecidas, enquanto em outras são meros corretivos.

A invisibilidade de algumas modalidades de violência, conforme Guita Debert e Marcella Oliveira (2007), está diretamente relacionada aos modelos socioculturais e legais de interpretação das violações, que distinguem quais ocorrências são efetivamente baseadas em controle do gênero mediante uso da força e quais podem ser caracterizadas como meras brigas de casal ou ações disciplinadoras – fundamentadas na prerrogativa da conduta moralizante ainda que juridicamente ilegal (Segato 2003). A normalização de determinadas agressões ocorre em um campo de embate entre a moral tradicional e a legalidade jurídica (Segato 2006), que reverberam em dados dissonantes como os apresentados acima: constata-se tanto uma ampliação da preocupação social sobre a violência de gênero quanto uma relativização de determinados abusos a depender do contexto em que foi gerado.

Avançando nas consequências das narrativas, podemos pensar com Butler (2006) sobre os marcos diferenciais de tratamento da alteridade – enquanto a autora trabalha com as mortes causadas pela guerra e as possibilidades/impossibilidades de luto, neste texto discutimos a violência de gênero e as mulheres que podem ou não apanhar. Pensando na desigualdade das representações sobre as violações em telenovelas, há que se considerar quais enquadramentos permitem tratar alguns como dignos de cuidado, enquanto outros estão expostos à precariedade. Tanto para as novelas quanto para a realidade perscrutada pela autora, o estatuto dos sujeitos é essencial:

existe uma cisão entre aqueles que fazem parte da comunidade de sentidos (aqueles dignos de luto e as mulheres bem comportadas da ficção) e outros que são considerados aquém desse espaço (as pessoas pelas quais não se pode chorar e as mulheres mau-caráter). A violação, nesse sentido, já está inscrita nos próprios marcos de inteligibilidade, uma vez que as possibilidades de agressão já estão neles prescritas.

A mídia – tanto em seus produtos factuais quanto ficcionais – colabora na edificação de tais marcos de inteligibilidade, visibilizando ou invisibilizando determinadas formas de sofrimento. Para Butler (2010), esse jogo midiático entre revelar e esconder cria as possibilidades de diferenciar os contextos de violência, distinguindo também quem estaria exposto às agressões e à precariedade. Na esteira deste argumento, Silverstone (2007) aponta para a dialética entre reconhecer e estranhar a alteridade através dos *media*, sugerindo que as chances de identificação ou diferenciação estão atreladas aos modos de representação dos sujeitos. O autor afirma ainda que os meios de comunicação são espaços sociais, civis e morais, servindo de guia para a orientação no cotidiano e expondo um mundo possível de se habitar.

Se podemos considerar que as mídias fazem parte tanto da criação de marcos de inteligibilidade da alteridade quando da edificação de um mundo possível, então qual sua responsabilidade quando mostram, dentro de uma mesma narrativa, tratamentos desiguais da violência de gênero, protegendo algumas mulheres e deixando que outras sofram com os corretivos necessários? Diante deste quadro, lanço mais um questionamento: qual o tipo de resposta ética²¹ que tais regimes de representação suscitam e que tipo de “mensagem pedagógica” – um dos objetivos das quatro telenovelas analisadas – seria compartilhada? Se é possível vislumbrar uma única consequência, esta seria, sem dúvida, a compreensão de que existem “mulheres para apanhar” e “mulheres para se tratar bem”.

Consideração finais

As narrativas das telenovelas estão inseridas cotidianamente nos lares brasileiros, de modo que elas fazem parte das vivências diárias de seus telespectadores: no Brasil, 67,3 milhões de domicílios possuem aparelho televisor, correspondendo a 97,2% do total de residências no país²². Considerando os dados de audiência disponibilizados pelo Kantas Ibope Media, podemos notar que as novelas das 21h exibidas entre os anos 2000 e 2018 têm uma média de 25 a 30 pontos de audiência, o que equivale de 1,6 a 1,9 milhões de domicílios, ou 18,2 a 18,9 milhões de indivíduos assistindo a essas produções²³. Esses

enredos não compõem mensagens anódinas ou alheias à realidade e às concepções daqueles que as assistem, mas intercambiam com eles os sentidos e as representações sobre o mundo social imediato. Sendo assim, as consequências de determinados regimes de visibilidade e invisibilidade nesses programas populares precisam ser questionadas e perscrutadas, a fim de se compreender quais as consequências éticas e morais de determinadas retratações.

O objetivo da análise realizada no presente texto foi demonstrar quão perverso pode ser o tratamento da violência de gênero em novelas exibidas em horário nobre, apresentando imagens dissidentes do sofrimento: por um lado, temos as “boas mulheres” sofrendo agressões completamente injustificadas nas mãos dos maridos; de outro lado, vemos espancamentos, esganamentos, xingamentos e humilhações que têm a função pedagógica de corrigir atitudes femininas inadequadas.

A primeira questão importante a se considerar sobre o marco de representação da violência de gênero é a flexibilidade de sua definição, que aparece como fenômeno contingente e contextual (depende de quem apanha e em quais circunstâncias). O segundo elemento é uma divisão das mulheres pelo caráter, sendo que aquelas que se adequam aos padrões morais estabelecidos nas narrativas são consideradas as vítimas, enquanto as vilãs, personagens com desvios de caráter e imorais, são retratadas como o estopim e a motivação de toda a violação. Por meio da construção da história e da concatenação da narrativa, as telenovelas construíram um mundo no qual é possível – e até necessário – distinguir as violências e relativizar o seu peso. Se, por um lado, essas produções ficcionais pretendem educar a respeito de tal problema social, de outro, elas reforçam possibilidades de agressão e humilhação de mulheres. Por fim, a imagem da violência de gênero fundamentada leva a compreender que até se pode bater em mulher, desde que se saiba escolher quais serão socialmente vistas como merecedoras – as putas, as vilãs, as mau-caráter, as interesseiras.

Recebido em 09 de julho de 2018

Aprovado em 07 de dezembro de 2018

Lorena Caminhas

Doutoranda em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Mestra em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Membro do Grupo de Estudos Interdisciplinares em Ciência e Tecnologia (GEICT/Unicamp). Possui experiência em pesquisas na área de Gênero e Sexualidade, sobretudo nas temáticas de mercados do sexo e violência de gênero, e no campo da comunicação, especialmente em moralidades midiáticas e mídia e gênero. lorenarubiapereira@gmail.com.

Notas

1 O Relógio da Violência foi lançado em agosto de 2017 em comemoração aos 11 anos em vigor da Lei Maria da Penha. Para acompanhar os dados estatísticos completos sobre cada uma das formas de agressão, acessar: <https://www.relogiosdaviolencia.com.br/#>

2 Esse conjunto de modalidades de violação é tratado na literatura sob a rubrica da "violência de gênero", expressão guarda-chuva que abriga uma miríade de formas de agressão de homens contra mulheres e sujeitos feminizados – tais como a doméstica, a familiar, a conjugal, contra a mulher etc. Para uma distinção mais precisa e acurada dessas diversas formas de violência, ver Saffioti (1999) e Guita Debert e Maria Filomena Gregori (2008). No texto utilizo essas nomenclaturas considerando sua pertinência para a análise, em que variados tipos de abusos aparecem concatenados.

3 Esses dados foram retirados do Dossiê "Violência contra as Mulheres" do Instituto Patrícia Galvão, disponibilizado on-line em 2015. As estatísticas mencionadas neste parágrafo se referem a pesquisas realizadas nos anos de 2010, 2012 e 2013. O material completo está disponível em: <http://www.agenciapatriciagalvao.org.br/dossies/violencia/violencia-domestica-e-familiar-contra-as-mulheres/#dados-nacionais>

4 Essas informações foram retiradas do estudo "Percepção da Sociedade sobre Violência e Assassinato de Mulheres" realizado pelo Instituto Patrícia Galvão e Data Popular de 2013. Acesso em: http://agenciapatriciagalvao.org.br/wp-content/uploads/2013/08/livro_pesquisa_violencia.pdf

5 São elas: *Mulheres Apaixonadas* (2003), *Senhora do Destino* (2005), *O Profeta* (2006), *Pé na Jaca* (2007), *A Favorita* (2008), *Duas Caras* (2008), *Insensato Coração* (2011), *Fina Estampa* (2012), *Gabriela* (2012), *Amor à Vida* (2013/14), *Em Família* (2014), *A Regra do Jogo* (2016) e *O Outro Lado do Paraíso* (2017/18) da Rede Globo; *Vidas Opostas* (2006/07) e *Vidas em Jogo* (2011/12) da Rede Record.

6 Nesse conjunto temos uma novela exibida às 18h (*O Profeta*), uma às 19h (*Pé na Jaca*) e uma às 23h (*Gabriela*).

7 Em face da dificuldade de apontar essa repercussão de forma sistemática trago como exemplos duas reportagens, uma publicada pelo UOL Entretenimento e outra pelo Portal Terra, sobre a importância das novelas para o aumento das denúncias de violência contra a mulher no contexto de exibição de *Fina Estampa*: <http://televisao.uol.com.br/novelas/fina-estampa/2011/09/13/cenas-de-violencia-contra-mulher-em-novelas-aumentam-denuncias-de-agressoes.jhtm> e <http://televisao.uol.com.br/novelas/fina-estampa/2011/09/13/cenas-de-violencia-contra-mulher-em-novelas-aumentam-denuncias-de-agressoes.jhtm>. A atual trama de *O Outro Lado do Paraíso* também gerou matérias idênticas, que enfatizaram a retratação e a conscientização da violência contra a mulher, por exemplo: <https://claudia.abril.com.br/famosos/outro-lado-paraiso-bianca-bin-violencia-domestica/> e <https://mdemulher.abril.com.br/>

novelas/espancamento-em-o-outro-lado-do-paraiso-choca-e-conscientiza/. Inclusive o Instituto Patrícia Galvão publicou sobre o tema: <http://agenciapatriciagalvao.org.br/violencia/pautas-violencia/novela-pauta-midia-sobre-violencia-contra-a-mulher/>

8 Selecionei apenas telenovelas da Rede Globo porque ela é a emissora protagonista na produção de ficção televisiva e também porque foi ela que instituiu um padrão de qualidade para esses produtos, além de ter definido suas principais faixas horárias de exibição (Lopes 2009).

9 Escolhi as novelas apresentadas às 21h porque geralmente elas buscam retratar temas que estão em pauta na sociedade brasileira, objetivando criar uma ponte entre a ficção e o cotidiano dos espectadores (Boreli 2001). Lopes (2009), ao comentar a estratificação horária das telenovelas realizada pela Rede Globo de televisão, define a trama exibida em horário nobre como aquela que trata de tema social e adulto.

10 O debate de temas em destaque na sociedade é conhecido como "merchandising social", que tem caráter pedagógico e denunciatório.

11 Tanto do ponto de vista da autora quanto da antropologia da mídia, os meios de comunicação não atuam de modo soberano na construção dos sentidos sobre os fenômenos sociais; eles estão em interlocução com uma série de outros processos que condicionam as interpretações das pessoas. Nesse sentido, preferenciais se refere a um significado privilegiado pelas mídias, mas que não precisa necessariamente se concretizar. O que interessa, no fim das contas, é como as pessoas vão interagir com esses produtos e seus discursos.

12 Ginsburg (1994) assinala a década de 1980 como o período em que transbordaram produções de antropólogos sobre as diversas mídias e em especial acerca da televisão. Segundo a autora, atualmente os meios de comunicação já são objetos legítimos para análise antropológica, conquistando, inclusive, espaços de congressos e debates.

13 Aqui faço coro com as proposições de Thomas Berger e Peter Luckmann (1985). Como me posiciono em consonância com as ideias dos autores, está claro que não se trata de atribuir poder excessivo às telenovelas, mas de reconhecer que elas têm um papel fundamental na idealização de modos de viver (afirmando alguns como possíveis enquanto outros são tratados como impróprios).

14 A construção narrativa dessas tramas cria um efeito de obviedade, que torna improvável uma contestação da violência apresentada.

15 Nesse caso, o efeito de obviedade reforça a possibilidade de as vilãs apanharem, porque suas ações levam a graves consequências, inclusive à agressão.

16 Nessa telenovela há outra relação violenta que não é retratada nos termos da violência doméstica. Trata-se da história de Heloísa (Giulia Gam) e Sérgio (Marcello Antony), uma mulher extremamente ciumenta que persegue o marido. No capítulo 62 Sérgio esgana a esposa e diz querer matá-la. A briga se estende pelo corredor do prédio em que moram, e vemos Sérgio estapeando e empurrando Heloísa. Em

vários outros momentos da trama as agressões são repetidas, mas não entram na categoria de violência doméstica porque Heloísa é retratada como uma pessoa com problemas psicológicos, que precisa de tratamento (ficou conhecida popularmente como “Heloísa”). O marido só reagiria às suas loucuras na medida do necessário. Essa trama não aparece no escopo de análise porque a personagem não é construída como uma vilã propriamente, mas ainda assim está sujeita à violência pela mesma razão das malfetoras: seu comportamento inadequado e prejudicial.

17 Soma-se a isso o fato de que após as agressões as vilãs ou tentam se redimir e acabam se arrependendo de seus erros ou acabam presas, loucas, mortas etc.

18 Agradeço aos pareceristas ad hoc por direcionarem minha atenção às dinâmicas de feminização da maldade nas telenovelas no Brasil.

19 http://www.compromissoeatitude.org.br/wp-content/uploads/2013/12/folder-pesquisa_instituto22x44_5.pdf

20 http://ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/SIPS/140327_sips_violencia_mulheres.pdf

21 Certamente para responder plenamente a esse questionamento seria necessária uma pesquisa de recepção para perceber quais os sentidos atribuídos pelos telespectadores a essas cenas. Entretanto, a observação da construção narrativa já demonstra os sentidos que circulam sobre as diversas violências presentes nas novelas e as possíveis consequências que elas podem gerar – principalmente quando expõem mulheres à precariedade extrema, situação muito comum no cotidiano brasileiro.

22 Dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) Contínua 2016: acesso à internet e à televisão e posse de telefone móvel celular, divulgados em fevereiro de 2018. Disponível em: https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/media/com_mediaibge/arquivos/c62c9d551093e4b8e9d9810a6d3baff.pdf. Acesso em: 09/12/2018.

23 O cálculo de pontos do Ibope é baseado em uma média de domicílios e indivíduos auferida pelo próprio Instituto. De 2000 a 2010, um ponto Ibope equivalia a 60 mil domicílios ou 684.202 mil indivíduos, e de 2010 a 2018 esse número subiu para 70,5 mil domicílios e 688,2 mil indivíduos. Para dados completos dos índices de audiência, acessar: <https://www.kantaribopemedia.com/conteudo/dados-rankings/audiencia-diaria-do-horario-nobre/>

Referências bibliográficas

- ABU-LUGHOD, Lila. 1993. "Finding a place for Islam: Egyptian television serial and the national interest". *Public Culture*, 5 (1):493-513.
- _____. 2003. "Melodrama egípcio: uma tecnologia do sujeito moderno?". *Cadernos Pagu*, 21:75-102.
- _____. 2006a. "Interpretando la(s) cultura(s) después de la televisión: sobre el método". *Iconos*, 24:191-141.
- _____. 2006b. *Local contexts of Islam in popular media*. Chicago: The University of Chicago Press.
- ALMEIDA, Heloisa. 2007. "Consumidoras e heroínas: gênero na telenovela". *Estudos Feministas*, 15 (1):177-192.
- ANG, Ien. 1985. *Watching Dallas: soap opera and melodramatic imagination*. London: Methuen.
- BERGAMO, Alexandre. 2006. "A imitação da ordem: as pesquisas sobre televisão no Brasil". *Tempo Social*, 18 (1):303-328.
- BERGER, Peter & LUCKMANN, Thomas. 1985. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. Petrópolis: Vozes.
- BORELI, Silvia. 2001. "Telenovelas brasileiras: balanço e perspectivas". *São Paulo Em Perspectiva*, 15 (3):29-36.
- _____. 2005. "Telenovelas brasileñas. Producción, flexibilidad narrativa, recepción". *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, 3 (1):106-117.
- BUTLER, Judith. 2006. *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- _____. 2010. *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.
- DEBERT, Guita & OLIVEIRA, Marcella. 2007. "Domestic violence and different forms of conciliation". *Cadernos Pagu*, 29:305-337.
- DEBERT, Guita; OLIVEIRA, Marcella & GREGORI, Maria. 2008. "Violência e gênero: novas propostas, velhos dilemas". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 23 (66):165-211.
- GEERTZ, Clifford. 1989. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan.
- GINSBURG, Faye. 1991. "Indigenous media: faustian contract or global village?". *Cultural Anthropology*, 6 (1):92-112.
- _____. 1994. "Culture/media: a (mild) polemic". *Anthropology Today*, 10 (2):5-15.
- GINSBURG, Faye; ABU-LUGHOD, Lila & LARKIN, Brian. 2002. *Media worlds: anthropology on new terrain*. Berkeley: University of California Press.
- GREGORI, Maria. 1989. "Cenas e queixas: mulheres e relações violentas". *Novos Estudos CEBRAP*, 23:163-175.
- _____. 2010. "Violence and gender: political paradoxes, conceptual shifts". *Vibrant*, 7 (2):216-235.
- HAMBURGER, Esther. 2007. "A expansão do 'feminino' no espaço público brasileiro: novelas de televisão nas décadas de 1970 e 80". *Estudos Feministas*, 15 (1):153-175.
- _____. 2011. "Telenovelas e interpretação do Brasil". *Lua Nova*, 82 (1):61-86.
- INSTITUTO AVON. 2013. *Pesquisa percepção dos homens sobre a violência doméstica contra a mulher*, São Paulo. Disponível em: http://www.compromissoeatitude.org.br/wp-content/uploads/2013/12/folderpesquisa_instituto22x44_5.pdf. Acesso em: 23/01/2018.
- INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA. 2014. *Tolerância social da violência contra as mulheres*, São Paulo. Disponível em: <http://>

- ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/SIPS/140327_sips_violencia_mulheres.pdf. Acesso em: 23/01/2018.
- LIVINGSTONE, Sonia. 1995. "Where have all the mothers gone? Soap opera's replaying of the oedipal story". *Critical Studies in Media Communication*, 12 (2):155-175.
- LOPES, Maria. 2009. "Telenovela como recurso comunicativo". *Matrizes*, 3 (1):21-47.
- _____. 2010. "Ficção televisiva e identidade cultural da nação". *Alceu*, 10 (20):5-15.
- _____. 2014. "Memória e identidade na telenovela brasileira". *Anais XXIII Encontro Anual da Compós*, Belém, p. 1-16.
- RONSINI, Veneza & SILVA, Renata. 2011. "Mulheres e telenovela: a recepção pela perspectiva das relações de gênero". *E-Compós*, 14 (1):1-16.
- ROTHENBUHLER, Eric. 2008. "Media anthropology as a field of interdisciplinary contact". Conference in Department of Communication, Texas A&M University. pp. 1-21.
- _____. & COMAN, Mihai. 2005. "The promise of media anthropology". In: E. Rothenbuhler & M. Coman (orgs.), *Media Anthropology*. London: Sage. pp. 1-12.
- SAFFIOTI, Heleieth. 1994. "A violência de gênero no Brasil atual". *Estudos Feministas*, 2 (especial):443-461.
- _____. 1999. "Já se mete a colher em briga de marido e mulher". *São Paulo em Perspectiva*, 13 (4):82-91.
- SEGATO, Rita. 2003. *Las estructuras elementales de la violencia*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- _____. 2006. "Que és un feminicídio. Notas para un debate emergente". *Revista Mora*, 12 (1):1-11.
- _____. 2012. "Femigenocidio y feminicídio: una propuesta de tipificación". *Revista Herramienta*, 49:1-10.
- SILVERSTONE, Roger. 2007. *Media and morality: on the rise of mediapolis*. Cambridge: Polity Press.

FACE E CONTRAFACE DA VIOLÊNCIA DE GÊNERO: DIÁLOGOS ENTRE TELENÓVELAS E CONTEXTO NACIONAL**THE MANY FACES OF GENDER VIOLENCE: DIALOGUES BETWEEN TELENÓVELAS AND NATIONAL CONTEXT****Resumo**

Embasado no argumento de que a violência é constitutiva das relações de gênero no Brasil (Saffioti 1994), o presente artigo retoma as estatísticas sobre agressões contra mulheres (demonstrando a persistente presença desse fenômeno) e a crescente importância da temática em telenovelas brasileiras dos últimos 18 anos para questionar quais imagens e imaginários acerca dessas violações circulam no cotidiano do país. Ao se construir a partir do diálogo entre conjuntura e representações do melodrama televisivo, este texto se associa a uma abordagem sociocultural da mídia de inspiração antropológica, desdobrando-se em uma reflexão que aponta marcos de inteligibilidade que definem quais mulheres podem (e em muitos casos devem) apanhar. A relativização e a naturalização de diversas formas de desrespeitos e injúrias encontram-se tanto no interior das narrativas ficcionais quanto no contexto nacional.

Palavras-chave: Violência de gênero, Telenovelas nacionais, Abordagem sociocultural, Representação.

Abstract

This article interprets the statistics of aggressions against women (attesting to the persistence of this phenomenon) alongside the growing importance that this issue has assumed in Brazilian telenovelas in the last eighteen years. Taking violence to be constitutive of gender relations in Brazil (SAFFIOTTI 1994), the article aims to question what kinds of images and imaginaries of this violence circulates in the daily life of the country. The article establishes a dialogue between the conjuncture of violence and its representations in telenovelas, proposing a socio-cultural approach to media inspired by anthropology, and furthering a reflection that points to frames of intelligibility that define which women can (and in many cases must) suffer violence. The relativization and naturalization of various forms of disrespect and injury is present both within fictional narratives and in the national context.

Keywords: Gender violence, National telenovelas, Sociocultural approach, Representation.

CARA Y CONTRACARA DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO: DIÁLOGOS ENTRE TELENÓVELAS Y CONTEXTO NACIONAL

Resumen

Sustentado en el argumento de que la violencia es constitutiva de las relaciones de género en Brasil (Saffioti 1994), el presente texto retoma las estadísticas sobre las agresiones contra las mujeres (demostrando la persistente presencia de este fenómeno) y la creciente importancia de la temática en telenovelas brasileñas de los últimos 18 años, con la intención de cuestionar qué imágenes e imaginarios acerca de esas violaciones circulan en el cotidiano del país. Al construirse a partir del diálogo entre coyuntura y representaciones del melodrama televisivo, este texto se asocia a un enfoque sociocultural de los medios de comunicación de inspiración antropológica, desdoblándose en una reflexión que apunta marcos de inteligibilidad que definen qué mujeres pueden (y en muchos casos deben) ser agredidas. La relativización y naturalización de diversas formas de falta de respeto e injurias se encuentran tanto en el interior de las narrativas ficcionales como en el contexto nacional.

Palabras clave: Violencia de género, Telenovelas nacionales, Enfoque sociocultural, Representación.