

A series of five horizontal white lines on the left side of the page, partially overlapping the title text.

A complexidade de personagens caipiras em imagens multiestáveis de telenovelas das seis

SIMONE MARIA ROCHA

*Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte,
Minas Gerais, Brasil*

OLÍVIA ÉRIKA ALVES RESENDE

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

ID 2130

Recebido em

19/04/2020

Aceito em

20/06/2020

Analizamos televisualidades de mulheres caipiras em telenovelas das seis escritas por Walcyr Carrasco, a fim de perceber como as personagens participam da reconstituição/criação de passados rurais. Baseamo-nos em proposta teórico-metodológica dos estudos de cultura visual, cujas investigações observam relações entre interações do composto imagem/texto e a trama de (in)determinações histórico-culturais que forma experiências visuais. Concluímos que distintas formas de multiestabilidade de imagens autorreferentes podem interpelar telespectadores e sugerir imagens de um universo caipira sub-representado, cultural e visualmente, assim como expor dramas “invisíveis” vividos por mulheres rural-urbanas.

Palavras-chave: Televisualidade. Metaimagem. Mulher Caipira.

La complejidad de personajes caipiras en imágenes multiestables de telenovelas “das seis”

Analizamos televisualidades de mujeres caipiras en telenovelas escritas por Walcyr Carrasco, para comprender cómo las personajes participan en la reconstitución/creación de pasados rurales. Nos basamos en propuestas teórico-metodológicas de los estudios visuales, cuyas investigaciones observan las relaciones entre las interacciones del compuesto imagentexto y la trama de (in) determinaciones históricas y culturales que forma experiencias visuales. El análisis muestra que diferentes formas de mutiestabilidad de imágenes autorreferentes pueden interpelar al observador y sugier imágenes de un universo caipira subrepresentado, cultural y visualmente, así como exponer dramas “invisibles” experimentados hoy por mujeres rural-urbanas.

Palabras clave: Televisualidad. Metaimagen. Mujer Caipira.

The complexity of caipira characters in multistable images of telenovelas “das seis”

We analyze televisualities of caipira women in telenovelas written by Walcyr Carrasco, in order to understand how characters participate in the reconstitution/creation of rural pasts. Our research is based on theoretical-methodological approach of visual culture studies, whose investigations observe relationships between interactions of the image/text compound and the plot of historical-cultural (in)determinations that form visual experiences. We conclude that different forms of picture self-referential multistability may challenge viewers and suggest images of an under-represented caipira universe, both culturally and visually, as well as expose “invisible” dramas experienced by rural-urban women.

Keywords: Televisuality. Metaimage. Caipira Women.

Simone Maria **ROCHA**

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora associada do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG e líder do Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura em Televisualidades – COMCULT. É autora de O estilo televisivo e sua pertinência para a TV como prática cultural (2016) e de Análise da ficção televisiva: metodologias e práticas (2019). É bolsista em produtividade do CNPq, a quem agradece o apoio.

Universidade Federal de Minas Gerais,
Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

E-mail: rochasimonemaria@gmail.com

ORCID



Olívia Érika Alves **RESENDE**

Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Rio de Janeiro, Brasil.

E-mail: oliviaeresende@gmail.com

ORCID



Introdução

A temática rural é explorada por telenovelas brasileiras desde o início da produção ficcional para a TV, sendo “uma das mais bem sucedidas fórmulas da ficção televisiva” (BALTAZAR, 1996, p. 78). A partir dos anos 1980, a Rede Globo de Televisão se insere nesse ramo teledramatúrgico e, de acordo com Andrea Baltazar (1996, p.74), dentre as emissoras nacionais, passa a ser aquela que mais trabalha a reconstituição de um passado histórico rural com foco em distintos contextos geográficos e culturais: “culturas caipiras e sertanejas, rural interiorano – pequenos povoados e vilarejos, e ainda, rural aristocrático”¹. Anna Maria Balogh (2002) e Immacolata Lopes (2003) avaliam que tal abordagem ganha destaque em telenovelas exibidas na Rede Globo às 18h, popularmente chamadas de “novela das seis”, embora o movimento de rememoração não seja exclusivo ao formato.

Frente à importância da “novela das seis” para o desenvolvimento da temática rural, o objetivo deste artigo é investigar a reconstituição/criação de um passado rural feminino “caipira” por meio do estudo das televisualidades (ROCHA, 2019) de três personagens, a saber, Márcia (Drica Moraes), Mirna (Fernanda Souza) e Mafalda (Camila Queiroz), que, respectivamente, fizeram parte do universo ficcional de *Chocolate com Pimenta* (2003-2004), *Alma Gêmea* (2005-2006) e *Êta Mundo Bom!* (2016), telenovelas exibidas pela Rede Globo, de autoria de Walcyr Carrasco e direção de Jorge Fernando.

O estudo das televisualidades baseia-se na proposta teórico-metodológica dos estudos de cultura visual, os quais têm na obra de W. J. T. Mitchell (2009) uma de suas principais elaborações. Investimos no conceito de visualidade – que se refere à riqueza de (in)determinações locais e históricas que atravessa regimes de ver e mostrar cotidianos e que sustenta experiências visuais – para explorar a interação *imagem/texto*² que forma uma *picture*³, sendo esta compreendida como a situação completa na qual uma imagem visual faz sua aparição, ou seja, considera a sua construção material (o suporte, pigmentos, meio) e a aparência virtual e fenomênica que pode proporcionar ao espectador (MITCHELL, 2017).

Ao analisarmos as *pictures* das telenovelas selecionadas para este estudo, não nos baseamos em conceitos prévios de rural ou de “caipira”, denominação que é atribuída às três personagens pelas próprias produções. Ao invés de tentar validar uma noção pronta de rural-caipira no modo como se aplicariam (ou não) às obras, buscamos explorar elementos verbo-visuais que formam as *pictures* das personagens a partir de uma mesma materialidade e avaliar como aquelas podem dialogar com contextos culturais nos quais se mostram tais representações. Desta forma, a análise busca apreender e questionar que imagens de mulher e, ao mesmo tempo, de caipira, são possíveis a partir das obras. Esse gesto de pesquisa proposto permite que o analista faça uma crítica dos regimes estéticos televisivos, extrapolando análises que se desdobrem, necessariamente, em simplificações e estereótipos.

1 Baltazar (1996, p.68) destaca que “a temática que envolve a presença de elementos rurais existe desde o início das telenovelas diárias em 1963”. É o caso do folhetim *A Gata* (1964), adaptação de Ivani Ribeiro para a TV Tupi, que retratou aspectos rurais a partir do trabalho escravo em fazendas das Antilhas. Ao considerar histórias ambientadas inteiramente no Brasil, *Bicho do Mato* (1972), de Chico de Assis, aparece como umas das primeiras a abordar a trajetória do migrante brasileiro que deixa o interior para tentar a vida na capital.

2 O composto *imagemtexto* é uma figura de interação aberta e inacabada que pode assumir formas variadas, para expressar uma diversidade de relações. Mitchell sugere outros “elos” entre imagem e texto, como o hífen [imagem-texto] e o uso da barra diagonal [*imagem/texto*]. Em nossas análises poderemos recorrer a tais elos para destacar possíveis passagens, fissuras e aberturas entre um polo e outro do composto.

3 Por não termos encontrado equivalência no português, o termo “picture” é mantido em inglês propositalmente para que possamos pensar, como sugere Mitchell (2007), de forma mais complexa uma representação visual.

Singularidades do formato “novela das seis”

Os horários das telenovelas brasileiras funcionam sob a lógica do gênero, conforme esta é apresentada por Jesús Martín-Barbero (2004), reforçando a relação dialógica entre convenções de produção e a organização do espaço e do tempo cotidianos do consumo. Com o crescente protagonismo da Rede Globo, desde os anos 1970, na produção de formatos ficcionais, a distribuição destes por horários fixos configurou uma mediação genérica que “acabou por determinar hábitos de assistência específicos” (LOPES, 2003, p. 22), fazendo com que tais formatos pudessem ser referência, inclusive, para organizar a oferta e o consumo de conteúdos televisuais de outras emissoras. Desde então o *prime time* da Globo é formado por três novelas: “das seis”, “das sete” e “das oito”, sendo a que última, ao passar a ser exibida a partir de 21h, é reconhecida também como “novela das nove”⁴.

Tratando especificamente das novelas das seis, Lopes (2003, p. 23) destaca a recorrência da “temática geralmente histórica ou romântica” neste formato. Atualmente exibidas às 18h30, os dramas “de época ou históricos, adaptados ou não”, são marcas do subgênero que Anna Maria Balogh (2002, p. 160) classifica como “água com açúcar em doses homeopáticas”. Para a pesquisadora, as novelas das seis destacam-se das demais pelo modo como opõem vítimas e vilões: “a dicotomia Bem x Mal se manifesta em termos maniqueístas, com *previsível* vitória final do bem” (BALOGH, 2002, p. 160, grifo nosso).

Foi nesse formato que o autor Walcyr Carrasco consolidou sua carreira dentro Globo⁵. O título de “senhor das seis” e de especialista em novelas de época (LANG, 2008) se firmou após ter obras recordistas de audiência na emissora. Dentre elas, destacam-se as produções dirigidas por Jorge Fernando⁶: 1) *Chocolate com Pimenta* (2003-2004), que alcançou recordes de audiência na emissora; 2) *Alma Gêmea* (2005-2006), que supera os índices anteriores e se torna a novela de maior audiência do horário das 18h em toda a história da teledramaturgia da emissora; e 3) *Êta Mundo Bom!* (2016) que, por sua vez, mesmo em um cenário marcado pela diversificação de conteúdos digitais *on demand*, é apontada como a novela das seis de maior audiência nos últimos doze anos (LOPES; GOMEZ, 2017)⁷.

Em comum, as três novelas são fruto da adaptação de textos literários, abordam aspectos históricos nacionais e investem em um tipo de drama rural nomeado pelo autor como “caipira”. Seus enredos são ambientados na primeira metade do século XX e se articulam em torno de dois núcleos principais – a cidade e o campo – sendo o segundo composto por uma família caipira que inclui uma personagem coadjuvante solteira, crescida em um cenário de expansão urbana e de dependência cada vez maior da cidade. São elas: Márcia, em *Chocolate com Pimenta*; Mirna, em *Alma Gêmea* e Mafalda, em *Êta Mundo Bom!*.

Com uma estrutura narrativa aparentemente tão semelhante, em que medida a dimensão audiovisual contribui tanto para o entendimento desse passado rural quanto da própria figuração do que foi nomeado como mulher “caipira”? Para responder à questão, investimos em uma análise das mesclas de imagens e

⁴ A primeira novela “das oito” exibida às 21h foi *Explode Coração* (1995), mas imprensa, críticos e telespectadores ainda resistiram em manter a nomenclatura antiga do formato. Nos anos 2000, já encontramos referências ao termo “das nove” com maior expressão na imprensa e entre as audiências. Sobre a organização do tempo social a partir dos (sub)gêneros televisivos, conferir Lopes (2003). A emissora também produz outras obras ficcionais: *Malhação*, exibida às 17h30, e as mini, macro ou superséries, exibidas às 23 horas.

⁵ Carrasco desenvolveu trabalhos de dramaturgia na TV Manchete e no SBT nos anos 1980 e 1990. No mesmo intervalo, fez algumas passagens em projetos pontuais da Rede Globo, mas seu contrato com a emissora foi assinado apenas em 2000, para escrever obras no formato das 18 horas. As primeiras foram *O Cravo e a Rosa* (2000) e *A Padroeira* (2001), ambas dirigidas por Walter Avancini (1935-2001).

⁶ O diretor, ator e escritor Jorge Fernando (1955-2019) iniciou sua carreira de diretor na Rede Globo em 1980, com *Coração Alado*. Além da teledramaturgia, Jorge Fernando desempenhou outras funções na emissora, comandando programas da linha de shows e assumindo a direção de um dos núcleos de produção.

⁷ Além de novelas das seis, Carrasco (1951) foi autor de folhetins em outras faixas de horário da emissora. Em parceria com Jorge Fernando, o dramaturgo escreveu duas novelas das sete: *Sete Pecados* (2007) e *Caras & Bocas* (2009). Carrasco foi premiado com Emmy por *Verdades Secretas* (2015), exibida às 23 horas. Seu mais recente trabalho foi *A Dona do Pedaco* (2019), sua segunda novela das 21h – a primeira foi *Amor à vida* (2013).

textos que formam as tessituras das três telenovelas e que são atravessadas por uma multiplicidade de (in) determinações histórico-culturais conformadoras das experiências visuais. Em outras palavras, trata-se de uma análise dos regimes de ver e mostrar engendrados pela TV, um estudo a partir das televisualidades, cujo percurso metodológico é apresentado a seguir.

As televisualidades como gesto de pesquisa

O melodrama televisivo é ainda hoje associado a “mau gosto”, criticado por ter linguagem exagerada e vulgar. A comparação da televisão com outros meios desdobra-se recorrentemente em análises em que se destaca a suposta “falta de ‘estilo’” de suas narrativas (BUTLER, 2010)⁸. Essa degeneração tem a ver com aquele “mal olhado” voltado à televisão, do qual falam Martín-Barbero e Rey (2001), e que Mitchell (2009, p. 10) ironiza ao tratar de certo consumo alienado por telespectadores: “todo o mundo sabe que a televisão é má e que sua maldade tem a ver com a passividade e a fixação do espectador”.

Abordagens generalistas simplificam a crítica em relação à faceta criativa e formal da TV, impedem que se perceba o circuito complexo e multifacetado do qual ela faz parte. A fim de desenvolver uma iconologia crítica e interdisciplinar capaz de compreender a variedade de objetos visuais e as especificidades espaço-temporais das experiências visuais, Mitchell (2009, 2017) propõe que percebamos todos os meios – seja a pintura, a televisão, a escultura – como meios mistos, formados por mesclas sensoriais e semióticas, de imagens e textos. Ao rejeitar a dicotomia entre “arte elevada” e “arte inferior”, o pesquisador ultrapassa a antiga divisão que tenta separar os objetos artísticos do contingente de outros tantos e confere abertura para análises de imagens de um meio massivo como a televisão.

A iconologia de Mitchell não implica um rompimento com a retórica, a semiótica, a interpretação dos signos: “tudo o que alcança é um deslocamento sutil do alvo da interpretação, uma modificação sutil da imagem que temos das próprias imagens (e talvez dos signos)”⁹ (MITCHEL, 2017, p. 72, tradução nossa). O pesquisador propõe o entrelaçamento dos conceitos: a visão em articulação com a visualidade, sendo essa uma experiência visual possível por meio de uma atividade cultural.

José Luiz Brea (2009) compreende a visualidade enquanto atos de ver complexos, cuja força performativa resulta de uma trama de determinações sociais, culturais e políticas em conflito que condicionam as experiências visuais dos sujeitos. Para Mitchell (2009), a cultura visual é a construção visual do social e não unicamente a construção social da visão, ou seja, o que vemos e a maneira com que vemos são condicionados por e, ao mesmo tempo, condicionadores de um fazer complexo; a visão é uma atividade que não poderia ser exercida em estado “puro”, sem mediações.

Mitchell (2007) ressalta que, para compreender o jogo que perpassa a formação de um produto visual, é necessário ter como ponto de partida a complexa interação entre representações visuais e verbais que conformam uma *picture*. Diferentemente da imagem, que é virtual e fenomênica, a *picture* corresponde à situação completa na qual se mostra uma imagem, sendo relevantes, portanto, o suporte, o meio e as condições de observação/contemplação do espectador. A *picture* é uma instância dialética, uma abertura que aciona o autoconhecimento do observador, e os diálogos estabelecidos nesse encontro não ocorrem em um terreno incorpóreo, fora da história – eles “estão inscritos em discursos, disciplinas e regimes de conhecimento específicos”¹⁰ (MITCHELL, 2009, p. 50, tradução nossa).

⁸ Uma das mais corriqueiras é a disputa TV versus cinema. Renato Pucci Jr. et al. (2015, p. 389) destaca a recorrente comparação que acusa a televisão “de produzir imagens pobres e infinitamente distantes da qualidade visual então obtida no cinema”. A analogia entre meios tão diversos e complexos se desdobra em uma análise simplista em que a TV passa a ser, definitivamente, definida como um produto culturalmente degenerado.

⁹ No original: “todo lo que logra es una dislocación sutil del objetivo de la interpretación, una ligera modificación de la imagen que tenemos sobre las mismas imágenes (y quizás signos)”.

¹⁰ No original: “[...] sino que están inscritos en discursos, disciplinas y regímenes de conocimiento específicos.”

As interações entre representações visuais e verbais que compõem uma *picture* estão materializadas na unidade do composto *imagemtexto*, uma interação inacabada e instável que não abrange a infinitude entre o visível e o legível e que nos permite captar as fissuras ou as fendas, a abertura na representação como um lugar em que a história pode passar através das rachaduras/brechas. Em síntese, a figura dialética *imagemtexto* revela a impossibilidade de uma teoria da imagem ou de uma ciência da representação unificada e pronta, e instaura o problema da representação. Trata-se de um

[...] redescobrimiento pós-lingüístico da imagem como um complexo jogo entre a visualidade, os aparatos, as instituições, os discursos, os corpos e a figuração. É o descobrimento de que a atividade do espectador (a visão, o olhar, a vista, as práticas de observação, vigilância e prazer visual) pode constituir um problema tão profundo como as várias formas de leitura (decifração, decodificação, interpretação, etc.)¹¹ (MITCHELL, 2009, p. 23, grifos do autor, tradução nossa).

A fim de mostrar que cada produto televisivo possui suas particularidades de produção e formas de consumo próprias, buscamos nos estudos de cultura visual uma abertura para examinar criticamente as imagens televisivas por meio da análise das televisualidades (ROCHA, 2019), que consiste na articulação entre o conceito de visualidade e a avaliação do estilo televisivo (BUTLER, 2010). A televisualidade observa relações entre interações do composto *imagem/texto* e a trama de (in)determinações histórico-culturais que conforma experiências visuais dos telespectadores.

O estilo é compreendido por Jeremy Butler (2010) como todo e qualquer padrão técnico de imagem/som que exerce uma função dentro do texto e que ajuda a compreender que os meios têm operações próprias e são capazes de reelaborar seus padrões e processos produtivos, em dado contexto. “Estilo é a estrutura, a superfície, a rede que mantém juntos significantes e através da qual significados são comunicados”¹² (BUTLER, 2010, p. 15, tradução nossa). Ou seja, o estilo pode ser visto como a manifestação física do tema e da narrativa, sendo que esses elementos estão sempre situados culturalmente. A televisualidade refere-se, portanto, ao modo como certas operações próprias do estilo televisivo evidenciam regimes de ver e mostrar vigentes naquele contexto.

De acordo a metodologia estilística, o analista, ao descrever elementos que compõem a tessitura da imagem, torna-se capaz de articulá-los a suas possíveis funções no texto televisivo, o valor e a localização do “verbal” e do “visual” naquela representação. Tal empreendimento oferece aberturas para que se percebam rotinas de produção construídas ao longo do tempo, esquemas e regimes de ver e mostrar no qual o produto se insere¹³.

Com base nas variáveis complexas que perpassam a formação das televisualidades, seria incoerente em nossa pesquisa partir de um conceito ou de um entendimento prévio de “caipira” para analisar as personagens assim denominadas pelas próprias novelas. A força analítica está justamente em perscrutar nas *pictures* imagens que sustentem e tornem visível uma teoria ou mesmo um labirinto de possibilidades a partir das experiências visuais dos sujeitos e de regimes de visualidades circulantes em jogo.

11 No original: “se trata más bien de un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad. Es el descubrimiento de que la actividad del espectador (la visión, la mirada, el vistazo, las prácticas de observación, vigilancia y placer visual) puede constituir un problema tan profundo como las varias formas de lectura (desciframiento, decodificación, interpretación, etc.)”.

12 No original: “style is their texture, their surface, the web that holds together their signifiers and through which their signifieds are communicated”.

13 Para mais detalhes sobre a análise da estilística televisiva, conferir em Rocha (2019).

A multiestabilidade entre rural e urbano nas *pictures* de Márcia

Chocolate com Pimenta é ambientada entre as décadas de 1920 e 1930 em Ventura, cidade fictícia cuja economia gira em torno da fábrica Bombom, que produz chocolates e bolos artesanais. Destacamos na trama a história da personagem coadjuvante, Márcia, que vive na zona rural com sua família, mas vai frequentemente à cidade, onde trabalha como manicura.¹⁴ Atenta ao modo de vida das mulheres citadinas, ela sabe como se vestem, seus adereços, penteados e os produtos de beleza consumidos. Márcia tenta mostrar que uma mulher caipira pode adentrar a modernidade, que chega à cidade e ao campo em ritmos diferentes, o que está expresso, inclusive, em seu bordão: “Sô chique, bem [ou ‘benhê’]!”.

Márcia promove rompimentos com valores do campo, mas essas rupturas não se realizam de forma totalizadora, como pode ser visto nos episódios 142 e 143, quando a personagem recém-casada com o primo, Timóteo, decide querer aprender a dirigir automóveis. A sequência se inicia quando ela vai ao chiqueiro, na companhia de Ana Francisca, Bernardo (Kayky Brito) e Miguel (Caco Ciocler), falar com o marido sobre o interesse em aprender a dirigir. Timóteo, enquanto alimenta os porcos, mostra-se contrário a tal possibilidade e diz que quer Márcia por perto: “debaixo dos meus ‘oio’!”. Mas, após a insistência e intervenções do grupo, ele acaba concedendo a permissão.



Figura 01: *Picture* do capítulo 142 de *Chocolate com Pimenta*.

Fonte: Reprodução - TV Globo (2004).

A tela mostra uma ordenação de elementos visuais que se dividem entre o que está dentro e o que está fora do chiqueiro. O interior do cercado é uniformizado pela cor marrom, ao qual Timóteo está visualmente absorvido pelas tonalidades de seu figurino. O marido protesta e insiste que a esposa não deve sair de perto dele. O visual e o verbal nessa sequência podem nos levar a imaginar um mundo rural “rústico” e tradicional, convocando para a *picture* uma rememoração nostálgica “de viver em um lugar seguramente circunscrito, com um senso de fronteiras estáveis e numa cultura construída localmente com o seu fluxo regular de tempo e um núcleo de relações permanentes” (HUYSSSEN, 2000, p. 30). Márcia, contudo, não adentra aquele universo onde Timóteo se encontra.

14 A telenovela tem como tema central a história de Ana Francisca (Mariana Ximenes), que perde o pai, assassinado por grileiros no sul do país, e vai morar na zona rural de Ventura, localizada no interior paulista, com a família formada por: a prima e manicura Márcia (Drica Moraes), a avó Carmem (Laura Cardoso); o tio Margarido (Osmar Prado), o primo Timóteo (Marcello Novaes) e a agregada Dália (Carla Daniel).

A moça em seu traje colorido, do outro lado da cerca, articula elementos que se contrastam com os que o cercado encerra. Ao expressar verbalmente que deseja aprender a guiar uma máquina, a esposa ameaça a ordenação espaço-temporal proposta pelo marido, causando uma abertura para “influências” externas ligadas à cidade, e convoca para a *picture* imagens de um futuro incerto. Em reação a tais simbolizações, as palavras de Timóteo sobre querer Márcia “debaixo dos meus ‘oio!’” reinstala a barreira e a vigilância, demarcando esse território em que uma mulher rural e casada poderia circular.

A partir dessa cena, nossa compreensão de rural e urbano extrapola fronteiras de espaços geograficamente localizados, ligando-os a um universo subjetivo de realizações e de construções emocionais que se materializaram ética e moralmente em Márcia e Timóteo. Os personagens passam a ser vistos como corpos que, de alguma forma, são extensão ou negação de seus espaços de origem, corpos que estão encerrados em neles próprios, ao mesmo tempo em que se “lançam” para além de si mesmos, “corpos utópicos” (FOUCAULT, 2013).

Assim, categorias de campo e cidade evocadas pelos personagens adquirem a força de ideias e imagens, muitas delas dicotômicas e semelhantes às que Raymond Williams (2011) também percebeu como persistentes na história da literatura inglesa.¹⁵ Percebemos que campo e cidade nesta sequência circunscrevem dois contextos divergentes, com sentidos idealmente bem delimitados, cada qual com suas qualidades e carências. Contudo, observamos também que as *pictures* não se limitam a retratar a oposição entre os dois polos, oferecendo-nos pistas para notarmos um ponto de conflito entre as perspectivas – o que pode ser visto no modo como Márcia e Timóteo se unem pelo abraço, mesmo apartados pela cerca do chiqueiro.

Márcia não adentra o cercado no qual se encontra o marido, nem este passa para o lado da esposa e, mesmo assim, o abraço entre eles acontece (Figura 1). O encontro que celebra a anuência de Timóteo é atravessado pela cerca do chiqueiro que, ao separar os dois corpos, pode direcionar nosso olhar para a fissura entre perspectivas e expectativas sobre seus espaços de origem: a força de “raízes” rurais, de um lado, em contato com a abertura para as inovações citadinas, de outro. Assim, da mesma forma que a cerca não é capaz de impedir a concretização de um abraço, há passagens entre rural e urbano: expõe-se o fato de que o rural precisa do urbano para se afirmar e, em alguma medida, o campo existe como anticidade.

Essa “cerca” na relação entre os personagens evidencia uma complexidade da relação rural-urbano, uma dialética que também pode ser percebida pela televisualidade de Márcia, uma personagem que, apesar de se filiar a ideias urbanas de progresso, não expressa o desejo de se desvincular totalmente do rural. Outro exemplo de tal dialética é encontrado no capítulo seguinte, quando Márcia se apresenta em sua primeira aula de direção. A moça adentra o sítio com o carro em velocidade, ameaçando atropelar Timóteo e as aves que estavam pelo caminho. Após estacionar, Márcia, sorridente, abre os braços e solta o corpo no banco do veículo, ação que pode sugerir satisfação e prazer com o desempenho. Entretanto, Margarido, insatisfeito, diz que a civilização almejada pela filha não ocorrerá plenamente: “Márcia, você ‘divia’ de dirigir carroça, minha ‘fia’, porque é mais ‘fácil’. O cavalo é inteligente. [...] Junta a sua inteligência com a inteligência do cavalo e ‘ocê’ chega em algum lugar!”.

Ao comparar o animal com a mulher, o pai ressalta a inferioridade dela, sendo a condução de máquinas tarefa mais apropriada ao manejo masculino. Essa perspectiva do pai pode ser acatada pelo telespectador que considera incompetente a falta de habilidade de Márcia na sua primeira aula de direção.

15 Williams (2011) analisa desenvolvimentos das ideias a respeito do campo e da cidade em textos literários ingleses e observa a recorrência de, em determinados momentos, lamentos campestres que evocam um passado mais feliz e os que se voltam para uma urbe marcada pela corrupção de valores e degradação moral. Em oposição, na medida em que o progresso e as inovações citadinas passam a ser valorizadas e apresentam mudanças significativas na vida de pessoas, desenvolvem-se narrativas que condenam um suposto fracasso, estagnação ou atrofia do campo. Para o pesquisador, essa “ficção de ‘cidade e campo’ era útil: para promover comparações superficiais e impedir comparações reais.” (WILLIAMS, 2011, p. 94).

Contudo, há outras formas de “dar imagem” a essa experiência e, uma delas, pode ser feita se a ação de dirigir “sem freios” for vinculada à reação de uma mulher que tenta infringir um sistema conservador e escapar das “rédeas” impingidas por aquele meio regido por homens. A imagem do carro se colocaria, por essa leitura, como símbolo do ser livre e ao mesmo tempo como metáfora de uma modernidade que invade o campo.

As relações entre textos e imagens, entre o verbal e o visual nas *pictures* apresentadas reforçam mais uma vez a multiestabilidade de significados possíveis instaurados em uma só *picture* e sustenta o que Mitchell (2009) diz sobre a coexistência de leituras contrárias, ou simplesmente diferentes na interação entre imagens e textos. Tal multiestabilidade possível mostra-nos que as idealizações sobre o rural e o urbano estão em permanente choque e não configuram uma unidade individual bem delimitada.

A televisualidade de Márcia forma-se nesse ponto de tensão das heterogêneas estruturas representativas que compõem os campos do visível e do legível, demonstrando que é na relação entre imagem e texto que se torna possível “demonstrar o que não pode ser desenhado ou legível, a lacuna da própria representação, as bandas, as camadas e as falhas do discurso, o espaço em branco entre o texto e a imagem”¹⁶ (MITCHELL, 2009, p. 67, tradução nossa), um lugar por onde a história pode escapar pelas gretas. Tal lacuna faz com que o telespectador atualize a “matéria” narrada, sendo essa também tecida além da tela, pelas experiências do observador¹⁷.

Desta forma, por mais que Williams (2011) mostre que há diversos modos de ver e mostrar campos e cidades, que essas percepções e expectativas são criadas, compartilhadas e estão em contínua transformação, a pluralidade de campos e de cidades a qual aponta o pesquisador no contexto inglês seria insuficiente para descrever espaços que, fora do contexto europeu, são regidos por outras temporalidades. A relação entre campos e cidades no Brasil é marcada por uma cronologia de (des)tempos, perpassada por mestiçagens e hibridismos (IANNI, 1994; CANCLINI, 1997). Para Nestór Garcia Canclini (1997, p. 285-286), por exemplo, na história latino-americana, “a sociedade urbana’ não se opõe taxativamente ao ‘mundo rural’”, não se contrapõem uma “cidade heterogênea” e um “campo homogêneo”, uma vez que modos de vida urbanos e rurais se contaminam. Para Martín-Barbero (2009), em sociedades latino-americanas, o projeto racionalizador ganhou contornos próprios:

[é] como mestiçagem e não como superação – continuidades na descontinuidade, conciliações entre ritmos que se excluem – que estão se tornando pensáveis as formas e os sentidos que a vigência cultural das diferentes identidades vem adquirindo: o indígena no rural, o rural no urbano, o folclore no popular e o popular no massivo (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 262).

Ao instaurar a dialética rural-urbano, Márcia convida o telespectador a refletir sobre essa mestiçagem que caracteriza a modernidade latino-americana e que estabelece modos de vida “rurbanos” – termo utilizado por Cimadevilla (2010) para caracterizar as experiências com múltiplas temporalidades dessa modernidade. A ideia de “rurbanidade” está enraizada nas teorias de Martín-Barbero e busca caracterizar esses modos de vida latino-americanos mestiços que se formam por fluxos e interpenetrações de contrários: zonas rurais contaminadas por produtos, tecnologias e valores considerados urbanos, e cidades também permeadas por produtos, ensinamentos e costumes rurais. A personagem Márcia congrega essa mescla

¹⁶ No original: “[...] demostrar lo que no puede ser dibujado o hecho legible, la fisura de la representación misma, las bandas, capas y líneas de falla del discurso, el espacio en blanco entre el texto y la imagen”.

¹⁷ Sendo a *picture* uma instância dialética que imbrica passagens entre tempos e espaços da emissão e da recepção, ela se transforma na medida em que um espectador se movimenta em relação à mesma (MITCHELL, 2009). Assim, não tentamos circunscrevê-la a um contexto de emissão específico, tanto porque a *picture* não se fixa, quanto pelo fato de que as telenovelas não se esgotam ao fim de sua exibição televisiva, nem mesmo após suas reprises na TV. Por meio das plataformas digitais, elas podem ser e, de fato, são consumidas a qualquer tempo, além de não se saber ao certo quando os relatos sobre elas terminam, já que ganham vida própria na dinâmica social, como destaca Martín-Barbero (2004).

de tempos e espaços, de arcaico e moderno, de “rurbanidades” em sua televisualidade, e se mostra como uma potencial experiência de nossa modernidade descentrada, a qual é percebida por meio de relatos populares da cultura massiva e da figuração de personagens mestiças muitas vezes ausentes dos relatos históricos e oficiais.

A exposição da “invisível” vida doméstica de Mirna

Cerca de um ano após o término de *Chocolate com Pimenta*, Walcyr Carrasco retorna ao formato da telenovela das seis com *Alma Gêmea*.¹⁸ A trama tem início nos anos 1920, mas a maior parte se concentra na década de 1940, período em que conhecemos a personagem coadjuvante Mirna (Fernanda Souza), moça órfã que reside com o irmão Crispim (Emilio Orciollo Netto) e o tio Bernardo (Emiliano Queiroz) na área rural da cidade de Roseiral.

Mirna quer ter uma “vida melhor”, de mais conforto, diferente da que ela tem no sítio, uma vez que é integralmente responsável pelos serviços domésticos, além de cuidar dos bichos, da horta e ainda ir à cidade todos os dias para trabalhar como faxineira. Ao longo da telenovela, a personagem nos oferece experiências visuais sobre a invisibilidade da mão de obra feminina no campo e sobre a vulnerabilidade de tantas mulheres rurais que ainda vão para a cidade, muitas vezes para morar “de favor” em “casas de família”, trabalhar como serviçais e empregadas domésticas. A desvalorização do trabalho de Mirna é enfatizada com a chegada de Kátia (Rita Guedes) ao sítio. Após ser expulsa da casa do pai, esta conta com a solidariedade de Crispim que, apaixonado pela moça, leva a cidadina – chamada por ele de “Anja” – para morar no sítio. O evento se passa a partir do capítulo 117 da novela.

As *pictures* do primeiro dia de Kátia na zona rural são marcadas por uma série de afazeres domésticos: a loira recebe instruções de Mirna sobre a execução de atividades, aparentemente simples e cotidianas, como lavar louça e preparar o café. Enquanto isso, do outro lado do cômodo, os homens observam sentados esses repasses de Mirna à cidadina. “Em homenagem a ‘ocê,’ Anja, eu até ‘vô lavá’ as ‘pata!’”, diz Crispim tirando as meias e designando Kátia para o escalda-pés. Esta então se agacha aos pés do moço, executa o serviço, mesmo demonstrando insatisfação na realização do que lhe foi imposto.

O capítulo seguinte é marcado pela primeira manhã de Kátia no sítio. Mirna prontamente se levanta e vai preparar o café: “‘Óia’, Anja, eu acendo o fogo porque já ‘tô’ mais ‘disacustumada’, e ‘ocê’ vai ‘pegá’ água no ‘barde’, lá no poço”, orienta. Kátia, ainda demonstrando sonolência e cansaço, porém maquiada, de salto alto, em um vestido justo e vermelho, ajusta com as mãos o decote enquanto escuta as recomendações de Mirna que se impacienta com o ritmo da cidadina: “Acorda, Anja! ‘Óia’, o ‘barde’ fica dentro do poço e o poço fica lá fora. ‘Você saino’ já vê!”. Kátia obedece aos comandos, mas é visível a sua dificuldade para transferir água para o balde. Tal incompetência é enfatizada, estilisticamente, pelo modo como a ação de pegar água no poço se prolonga ao longo de todo o capítulo 118 – pequenos trechos que exibem a execução da tarefa são entrecortados por outras cenas da novela. O lento desempenho da moça é contrastado com a eficiência de Mirna na cozinha. Quando Kátia retorna para a casa com o balde nas mãos, Mirna já tinha acendido o fogo, levado as merendas ao forno e estava passando o café (Fig. 2).

¹⁸ *Alma Gêmea* é “marcada pela tragédia” com “tons de comédia” (ALMA, 2013). A trama principal se passa em Roseiral, fictícia cidade paulista, e traz a história de amor entre Rafael (Eduardo Moscovis) e Luna (Liliana Castro) que, após ser assassinada, reencarna na índia Serena (Priscila Fantin). A trama enfoca os desafios para a continuidade desse amor.



Figura 02: *Picture* do capítulo 118, de *Alma Gêmea*.

Fonte: Reprodução - TV Globo (2005).

Crispim aparece em cena se espreguiçando, feliz em ver Anja, que carrega desajeitadamente o balde com água, trabalhando. Mirna, então, põe na mesa o café da manhã e mostra o pão que acabou de sair do forno, dizendo à Kátia: “hoje eu fiz, ‘ocê’ faz amanhã”. Na cena seguinte, os donos da casa se colocam de pé e anunciam que vão ao trabalho. “E eu, vou ficar aqui?”, pergunta Kátia. Crispim responde: “Anja, ‘ocê num’ carece de ‘trabaiá’ não, ‘uai’. ‘Océ’ já pode descansar!”. Aliviada, Kátia se senta, mas o Tio Bernardo emenda: “‘Dispois’, moça, ‘ocê’ dá uma arrumadinha na casa”. Mirna acrescenta: “E ‘dispois, tamém’, ‘cê’ adianta a janta... E ‘num’ esquece de dar lavagem ‘pros porco!’”.

A desvalorização do trabalho doméstico, exposta pela chegada de Kátia ao sítio, é ainda prolongada em vários capítulos que se seguem. As cenas de Kátia tentando realizar as diferentes atribuições que lhe foram listadas – não caracterizadas como “trabalho” pela família de Mirna – estendem-se ao longo dos capítulos 119, 120 e somente no 121 a sequência é finalizada, sem êxito da cidadina. Com o fim do expediente na cidade, Mirna, tio Nardo e Crispim retornam para o sítio e percebem que as tarefas não foram realizadas. Ao encontrar Kátia lambuzada de lama, após cair no chiqueiro tentando tratar dos porcos, Crispim questiona: “Anja, ‘ocê num’ fez a janta pra ‘nóis?’”. Mirna encerra a sequência, ressaltando para o telespectador a sua árdua rotina naquele meio: “E eu que pensei que ia ‘durmi’ descansada uma vez na vida!”.

A *picture* demonstra como o visível e o invisível podem se instaurar ao mesmo tempo em uma representação audiovisual, isto é, temos nesta sequência relações imagem/texto marcadas por conflitos, contradições entre o que é falado e o que é visto, entre o que é mostrado e como é valorizado em nossa sociedade. A presença de Kátia no sítio evidencia a condição “invisível” a qual mulheres caipiras eram/são criadas, como notamos nos trabalhos de Antônio Candido (2017, p. 275), ao comparar as tarefas desempenhadas no campo pelos dois sexos e perceber que a mulher é responsável por um “aspecto econômico essencial”, uma vez que em grande parte ela é “uma primeira forma de auxílio mútuo na lavoura”. Contudo, o pesquisador destaca que a vida da mulher é “de muito mais sacrifício” que a do homem, “pois não apenas lhe compete todo o trabalho de casa [...] mas ainda labutar ao seu lado.” (CANDIDO, 2017, p. 274).

Kátia é apresentada como lenta, delicada, frágil e, ao mesmo tempo, vaidosa, corpulenta e sensual. Mirna é ágil, talentosa na preparação das comidas, forte, trabalha o dia todo, mas não é tão visível aos olhos desejosos masculinos quanto é Kátia. Mirna, com suas roupas largas e em tons pastéis, expõe menos atributos físicos considerados atraentes para um homem – mas, justamente por isso, parece mais apropriada para o recato exigido de uma mulher “decente”.

Apesar dos conflitos e contrastes entre elas, as relações entre imagens e textos expostas culminam na associação entre Kátia e Mirna, duas mulheres submetidas a desejos e ordenamentos masculinos: mulheres que, ao mesmo tempo, devem servir e agradar aos homens, seja pela beleza ou pela habilidade e força para o trabalho, até porque “para o homem, o casamento só traz vantagens”, “sem companheira, o lavrador pobre não tem satisfação do sexo, nem auxílio na lavoura, nem alimentação regular” (CANDIDO, 2017, p. 264).

A relação entre o telespectador e a *picture* desdobra-se na interpelação deste que é convocado a tomar uma posição diante dela. Da mesma forma, a *picture*, ao ser olhada, devolve a mirada e questiona: “às vezes literalmente, às vezes figurativamente; ou silenciosamente [as *pictures*] nos devolvem o olhar” (MITCHELL, 2009, p. 50; tradução nossa)¹⁹. Nessa interpelação, Mirna e Kátia, mulheres igualmente apontadas como incompletas e falhas, podem provocar experiências visuais distintas.

Aqui destacamos a possibilidade de as audiências se reconhecerem na cidadina, na caipira, e, por que não, em ambas as personagens. Kátia e Mirna formam o verso e anverso de uma mesma imagem de subordinação feminina a ordenamentos conservadores que, estruturantes de nossa sociedade, extrapolam o contexto social de meados do século passado. Mesmo com as lutas feministas por direitos dentro e fora de casa, as mulheres seguem sendo “as principais responsáveis pelo trabalho doméstico e de cuidados nas famílias” (FREITAS, 2014, p. 222). Uma vez juntas, a fusão Mirna-Kátia reúne valores que mulheres rurais-urbanas almejam: menos rótulos, mais reconhecimento e autonomia.

Metaimagem do auto(des)conhecimento de Mafalda

Êta Mundo Bom! tem início no contexto dos anos de 1920, mas a maior parte da trama se passa na década de 1940, período no qual conhecemos Mafalda.²⁰ O principal drama vivido pela jovem na trama está relacionado seu desconhecimento sobre o sexo e a sexualidade. De forma evasiva, a mãe e a tia explicam para a menina o que é uma relação sexual, a partir da metáfora da cegonha. Mafalda é informada de que além da cegonha há também o “cegonho”, “pássaro” que todo homem tem dentro das calças e que procura, na mulher, certo “ninho” onde ele possa “repousar”, sendo que no “repouso” se formariam os bebês, trazidos pela cegonha – esta aludindo, aparentemente, ao útero e ao processo de gestação. A partir daí, conhecer o “pássaro” torna-se uma das principais missões da personagem, o que somente se concretiza no último, quando ela se casa e conhece o “cegonho” de Zê dos Porcos.

¹⁹ No original: “a veces literalmente, a veces figurativamente; o silenciosamente nos devuelven una mirada”.

²⁰ Mafalda é irmã gêmea de Quincas (Miguel Rômulo) e irmã mais nova de Filomena (Débora Nascimento), a qual é a protagonista da trama. Os três são filhos de Cunegundes (Elizabeth Savala) e Quinzinho (Ary Fontoura), todos residentes da fazenda Dom Pedro II, situada no interior de São Paulo. O sítio ainda abriga Eponina (Rosi Campos), irmã de Quinzinho, a empregada, Manuela (Dhu Moraes), o protagonista, Candinho (Sergio Guinzé), e Zê dos Porcos (Anderson Di Rizzi), caipira que se apaixona por Mafalda. A trama principal de Êta Mundo Bom! retrata a história de amor entre Filomena e Candinho que, apaixonados, são impedidos de namorar. O rapaz é expulso da propriedade e, em seguida, Filomena, infeliz, foge atrás dele.



Figura 03: *Picture* do capítulo 30, de *Êta Mundo bom!*

Fonte: www.globoplay.globo.com

Exploramos *pictures* de uma sequência do capítulo 30, que retrata o momento em que Mafalda vê pela primeira vez a figura da cegonha. A *picture* (Figura 3) apresenta um plano fechado em que vemos um dedo indicador que aponta para a ilustração, emoldurada por flores, de uma cegonha com asas longas e pescoço comprido, que carrega em seu bico uma trouxa de pano com uma criança dentro. Essa *picture* é acompanhada pela voz de Eponina que, enquanto aponta, instrui a sobrinha: “A cegonha trazendo o bebê”. Com um olhar obediente, Mafalda segue a ordenação daquele dedo indicador, esticando a cabeça para ver os detalhes: pernas longas, o bico comprido e as grandes asas da ave. A menina diz crer na materialidade da ave que ali se desenha, estacando o sentido daqueles contornos, sem acessar uma segunda imagem, simbólica, que a ilustração oferece a partir da metáfora.

Essa outra possibilidade de “dar imagem” à figura da cegonha poderia ser realizada se Mafalda desobedecesse à ordenação do dedo de Eponina. Em apontado na direção contrária, o dedo levaria o olhar de Mafalda para a tia e talvez, por extensão, a toda e qualquer mulher, gerando a associação entre a ave e o corpo feminino, onde o bebê é gestado. A *picture* oferece pistas para que a moça desvende aquela imagem invisível, por exemplo, por meio de elementos visuais que criam uma unidade decorativa entre as flores no braço de Eponina e as que rodeiam a cegonha. A paleta de cores em comum também contribui para a analogia entre a mulher e a ave. Há, nessa *picture*, uma multiestabilidade que é compreendida por Mitchell (2009) como uma metaimagem, isto é, a uma imagem ou *picture* capaz de refletir sobre si e proporcionar um discurso de segunda ordem sobre ela mesma:

as ‘metaimagens’ (*metapictures*) olham as imagens ‘enquanto’ teoria, como reflexões de segunda ordem sobre as práticas de representações visual; se perguntam que é o que as imagens nos dizem quando se teorizam (ou se representam) a si mesmas²¹ (MITCHELL, 2009, p. 18, tradução nossa).

Por essa leitura da *picture*, percebemos que a ilustração da cegonha torna-se um espelho no qual Mafalda busca se ver. E, para que o corpo da ave e o da menina se unissem em um só retrato, Mafalda precisaria olhar para si própria, reconhecendo que a cegonha representa uma parte integrante do corpo feminino e o processo de gestação de um bebê.

²¹ No original: “las ‘metaimágenes’ (*metapictures*) miran a las imágenes ‘en tanto que’ teoría, como reflexiones de segundo orden sobre las prácticas de representación visual; se preguntan qué es lo que las imágenes nos dicen cuando se teorizan (o se representan) a sí mismas”.



Figura 04: *Picture* do capítulo 30, de *Êta Mundo bom!*

Fonte: www.globoplay.globo.com

Na sequência, ao sair do quarto de Eponina, Mafalda, a passos lentos e reflexiva, vai até à sala da casa (Figura 4), onde estão Cuegundes e Quinzinho, em primeiro plano, conversando com as empregadas sobre o próximo golpe para enganar os credores da fazenda. Por trás de Mafalda encontra-se um altar iluminado, onde se vê uma estatueta de uma imagem sacra. À esquerda da menina, há retratos antigos de antepassados pendurados na parede da sala. Cercada por todos os lados, Mafalda encontra-se visualmente encurralada por elementos que evocam imagens e textos indicadores da importância da tradição familiar e da religiosidade naquele contexto.

Contudo, é possível problematizarmos essa leitura da *picture* se consideramos o teor das conversas dos pais que planejam um golpe para escapar das dívidas. Por esse caminho interpretativo, a santa e os pais se oporiam, em alguma medida, e Mafalda poderia estar mais próxima da santa. Sendo assim, é possível perceber a instabilidade entre a mundanidade e a santidade de Mafalda, nessas *pictures*, demonstrando como a metaimagem resiste a uma “domesticação”, a uma interpretação e estatuto cultural fixo.

Os paralelos entre a mulher e a ave, e entre a mulher e a santa, oferecidos pelas *pictures* de Mafalda, podem convidar o telespectador a refletir sobre o que é “ser mulher” tanto naquela sociedade que a narrativa toma por referência quanto nos dias atuais – lembrando que a *picture* sempre nos convida a tomar posição, a ocupar um lugar em cena: “[p]oderíamos pensar na imagem multiestável como um instrumento para provocar o autoconhecimento, uma espécie de espelho para o espectador, ou uma janela para a autoprojeção”²² (MITCHELL, 2009, p. 50, tradução nossa).

A partir da primeira analogia – mulher e ave – desdobram-se em imagens da animalização do corpo feminino, imagens da sua função reprodutiva, da satisfação carnal de um homem, entre outras. Além disso, a ave pode trazer para a *picture* uma associação à imagem de galinha que, em culturas brasileiras, conota uma pessoa vulgar, adúltera.²³ Por outro lado, a telenovela traz, na sequência, a visão da tradição familiar e da santa, que nos encaminha a imaginar uma mulher ingênua, virgem de corpo e alma. Essas possíveis leituras acionam uma relação imagem-texto, a partir da qual os valores conservadores cristãos e familiares aparecem como importantes forças de poder sobre o corpo feminino. Para Foucault (1988), a família é o “cristal” no dispositivo da sexualidade, já que com seus laços mais estreitos vai regular uma verdade sobre o sexo, a partir de um sistema de técnicas polimorfos para fiscalização e vigilância dos corpos.

²² No original: “Podríamos pensar en la imagen multiestable como un instrumento para provocar el autoconocimiento, una especie de espejo para el espectador, o una pantalla para la autoproyección”.

²³ Tal conotação é captada por dicionários de língua portuguesa que apontam o sentido popular do termo no Brasil: “pessoa considerada devassa ou promíscua” (DICIONÁRIO INFOPÉDIA..., 2003-2020).

Em seguida, Mafalda escapa deste entorno e vai para o meio da mata conversar com Zé dos Porcos sobre o tema que domina seus pensamentos: o “cegonho” do homem. A imagem de uma inocente e ingênua caipira, em meio ao cenário bucólico, convive com a imagem do erotismo da descrição do órgão sexual masculino, incluindo considerações em torno do tamanho do pênis e de sua aparência ao excitar-se. O diálogo, formado por palavras com duplas imagens, não coadunam em um mesmo sentido. A curiosidade inocente de uma menina convive com o desejo insaciável de uma mulher que quer ver o pênis de um homem e o conflito pode culminar no gozo do telespectador.

Assim, distintos efeitos estruturais – mudança entre figura e fundo, alteração de aspecto, paradoxos visuais expressos – geram conflitos de valores, contrastes entre natureza e cultura, mundano e sagrado, e estimulam a comicidade para as *pictures*. Contudo, ao mesmo tempo em que as ambivalências verbo-visuais agregam leveza e humor à sequência, as *pictures* evidenciam o drama da ausência de uma educação sexual feminina que não se fixa àquele contexto narrativo. Mafalda, uma personagem “de época”, convida-nos a refletir sobre como são anacrônicos valores que permanecem atuais em tantas famílias brasileiras, rurais e urbanas, que podem não considerar como negativa a ignorância sexual feminina, reputando-se, ao contrário, um valor da mulher “decente”²⁴.

Uma memória cultural que (se) nutre (de) *pictures* televisivas

Em cada uma das telenovelas encontramos uma mulher solteira que conta/guarda/abastece memórias femininas rurais. De modo específico, esses relatos sobre a vida da mulher caipira preenchem brechas deixadas por registros oficiais, como os feitos por Antonio Candido (2017) que, ao retratar a estrutura caipira paulista, se concentra em um estudo sobre os homens dessa cultura, sendo pontuais os trechos sobre a mulher em sua obra²⁵. Por outro lado, as três telenovelas mostram como o melodrama se nutre de imaginários, ao mesmo tempo em que os abastece, acionando o arsenal de uma memória cultural cuja ‘função’ “não é falar do passado, e sim dar continuidade ao processo de construção da identidade coletiva” (MARTIN-BARBERO, 2009, p. 258). Assim, as personagens caipiras acionam experiências dramáticas “invisíveis” que dialogam também com uma pluralidade de vidas com distintas trajetórias e experiências culturais que ultrapassam essa classificação específica. Nesse sentido, entre a comédia e o drama, o rural e o urbano, o visível e o invisível, as personagens Márcia, Mirna e Mafalda articulam experiências sobre o que é ser mulher na sociedade brasileira.

Márcia, sem se reconhecer como rural e tampouco podendo ser classificada como urbana, provoca uma reflexão sobre a diversidade de processos de interpenetração e coexistência de contrários que marcam a dinâmica das rurbanidades latino-americanas e, particularmente, brasileiras. Por sua vez, em Alma Gêmea, a relação desigual entre mulher e homem no ambiente doméstico se desdobra em imagens da invisibilidade da mão de obra feminina e da incompletude de uma mulher que precisa ser “indecente” para seduzir e “decente” para se casar – circunstância vivenciada pela imbricação rural-urbana entre Mirna e Kátia. E Mafalda, com restrições particulares em sua autopercepção, estaria mais perto da imagem da santa ou da ave? Não poderia ser a menina, ao mesmo tempo, “pura” e “pecadora”, “inocente” e “libidinosa”? A televisualidade dessa personagem cria uma metaimagem do auto(des)conhecimento de mulheres em relação ao sexo que opera para regulação da sexualidade feminina.

²⁴ A sexualidade é ainda hoje perpassada de sentidos negativos que enfatizariam sua ilegalidade, o que faz com que a educação sexual dos jovens nas últimas décadas se dê em grande medida fora do ambiente familiar (CANO, FERRANI, 2000).

²⁵ Cândido faz um estudo sociológico sobre a vida do caipira no interior paulista, mas dedica poucas linhas da obra para falar sobre a vida da mulher caipira. Além disso, quais são as imagens de caipira propostas pelo campo das Artes e que povoam o imaginário popular, por exemplo? Suspeitamos que grande parte delas delinea homens: por exemplo, em Jeca Tatu (1914), criação de Monteiro Lobato; em Chico Bento, personagem de Maurício de Sousa; na pintura intitulada “Caipira Picando Fumo”, de Almeida Júnior; e em figuras interpretadas pelo ator Amácio Mazzaropi.

Em nossa análise constatamos a condição multiestável das representações verbo-visuais, cuja relação se estabiliza no potencial encontro entre representações e espectador. Em outras palavras, as personagens operam um duplo movimento: registram recordações específicas, assim como evidenciam o anacronismo de certos valores que permanecem vigentes em famílias brasileiras rurbanas. Do mesmo modo como a ilustração da cegonha se coloca como um espelho no qual Mafalda tenta se ver, as *pictures* televisivas revelam o modo como telespectadores buscam se encontrar, se ver ou até conhecer um passado que não necessariamente existiu e no qual, e a partir do qual, eles/elas possam se projetar.

As trilhas abertas pela análise audiovisual apresentaram imagens duplas, contraditórias, irônicas, provocadoras, especulares, opostas a partir das quais as complexidades das personagens -mulheres se revelam. Por meio de estratégias de humor, que constroem “um mundo popular extraoficial, não-sério” (BRUNNER, 1988), Márcia, Mirna e Mafalda prometem fazer “sentir” certas experiências, conectando desejos, aspirações e interesses diferentes, além de dados de um passado rural inacessíveis às maiorias, gerando experiências sensíveis sobre identidades culturais e preenchendo desejos de conhecimento sobre um passado difuso e sub-representado cultural e visualmente.

Referências

ALMA GÊMEA. Autoria de Walcyr Carrasco, com colaboração de Thelma Guedes. Direção: Fred Mayrink e Pedro Vasconcelos. Direção geral e de Núcleo: Jorge Fernando. Rede Globo de Televisão. Horário de exibição: 18h. Período de exibição: 20/06/2005 – 11/03/2006. 227 capítulos, cor.

BALOGH, Anna Maria. **O discurso Ficcional na TV: Sedução e Sonho em Doses homeopáticas**. São Paulo: USP, 2002.

BALTAZAR, Andrea. Imagens Rurais na Telenovela Brasileira. **Cadernos CERU**, v. 7, n. 1, p. 67-81, 1996. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ceru/article/view/74901>>. Acesso em: 05 fev. 2020.

BREA, José Luís. Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad. In: _____. **Estudios Visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización**. Madrid: Akal Estudios Visuales, 2005.

BRUNNER, José Joaquín. **Un espejo trizado: ensayos sobre cultura y políticas culturales**. Santiago: Salesianos, 1988.

BUTLER, Jeremy G. Introduction: Dare We Look Closely at Television? In: _____. **Television Style**. New York: Routledge, 2010.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

CANO, M.A.T.; FERRIANI, M. das G.C. Sexualidade na adolescência: um estudo bibliográfico. **Revista latino-americana de enfermagem**, Ribeirão Preto, v. 8, n. 2, abr. 2000.

CANDIDO, Antonio. **Os Parceiros do Rio Bonito: Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida**. 12. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: EDUSP; Ouro sobre Azul, 2017.

CHOCOLATE COM PIMENTA. Autoria de Walcyr Carrasco, colaboração de Thelma Guedes. Direção: Jorge Fernando, Fabrício Mamberti e Fred Mayrink. Direção geral e de núcleo: Jorge Fernando. Rede Globo de Televisão. Horário de exibição: 18h. Período de exibição: 08/09/2003 – 08/05/2004. 209 capítulos, cor.

CIMADEVILLA, Gustavo. La cuestión rurbana: apuntes para una entrada Comunicacional. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v.33, n.2, p. 73-85, jul./dez. 2010.

DICIONÁRIO **INFOPÉDIA da Língua Portuguesa**. Porto: Porto Editora, 2003-2020. Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/galinha>>. Acesso em: 30 mai. 2020.

ÊTA MUNDO BOM; Escrita por Walcyr Carrasco e Maria Elisa Berredo; Direção artística e geral de Jorge Fernando. Rede Globo de Televisão. Horário de exibição: 18h. Período de exibição: 18/01/2016 – 26/08/2016. 190 capítulos, cor.

FREITAS, T. V. de. Articular trabalho profissional e vida familiar no contexto da flexibilização: quais os desafios para as mulheres? **Ideias**, Campinas, v. 7, n. 2, p. 205-226, 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.20396/ideias.v7i2.8649502>>. Acesso em: 30 mai. 2020.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Tradução de Maria Albuquerque e J. Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. **O corpo utópico: As heterotopias**. Tradução de Sala Tannus Muchail. São Paulo: Edições, 2013.

HUYSEN, Andreas. Passados presentes: mídia, política, amnésia. In: _____. **Seduzidos pela memória: arquiteturas, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IANNI, Octavio. **A ideia de Brasil Moderno**. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

LANG, Juliana. Walcyr Carrasco (perfil). In: **Autores - História da Teledramaturgia**. Livro II. Memória Globo. São Paulo: Globo, 2008.

LOPES, M. I. V. de. **Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação**. Comunicação & Educação, n. 26, p. 17-34, 2003.

_____.; GOMEZ, G. O. (Orgs.). **Uma década de ficção televisiva na Ibero-América: Análise de dez anos do Obitel (2007-2016)**. Porto Alegre: Sulina, 2017.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo - Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

_____. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

MITCHELL, W. J. Thomas. **Teoría de la imagen: ensayos sobre representación**. Madri: Ediciones Akal, 2009.

_____. **Qué quieren las imágenes?: una crítica de la cultura visual**. Tradução de Isabel Mellén. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2017.

PUCCI JR. Renato Luiz et al. Televisão brasileira frente à problemática da cultura participativa: os casos de A Teia e O Rebu. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo (Org.) **Por uma teoria de fãs da ficção televisiva brasileira**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

ROCHA, Simone M. Análise da televisualidade e proposições sobre o regime estético televisivo. In: ROCHA, Simone; FERRARAZ, Rogério (Org.). **Análise da ficção televisiva: metodologias e práticas**. 1 ed. Florianópolis: Insular, 2019, p. 27-52.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Informações para textos em coautoria

Concepção e desenho do estudo

Simone Maria Rocha; Olívia Érika Alves Resende.

Aquisição, análise ou interpretação dos dados

Olívia Érika Alves Resende.

Redação do manuscrito

Olívia Érika Alves Resende.

Revisão crítica do conteúdo intelectual

Simone Maria Rocha

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese

O artigo é resultado da dissertação de mestrado “A dialética rural-urbano em visualidades de mulheres caipiras, em Chocolate Com Pimenta, Alma Gêmea e Éta Mundo Bom!”.

Fontes de financiamento

Não se aplica.

Considerações éticas

Não se aplica.

Declaração de conflito de interesses

Não se aplica.

Apresentação anterior

Não se aplica.

Agradecimentos/Contribuições adicionais [a critério dos autores]

Não se aplica.